UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE FRAGMENT COMME FORME DE LA CRISE ROMANTIQUE EN
ALLEMAGNE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
PASCAL RIOUX-COILLARD

JANVIER 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont en premier lieu à ma directrice de recherche, Madame Véronique Cnockaert, dont la patience (presque) infinie m'a permis de mener à bien ce travail, avec tous les détours périlleux, mais nécessaires, que j'ai dû emprunter. Que nos chemins se croisent à nouveau ou non, son esprit sera toujours un phare dans ma nuit.

Je souhaite également remercier ma compagne de toujours, Geneviève Roy, dont la présence inestimable à mes côtés, sur les grandes routes comme sur les chemins de traverse, n'est pas pour peu dans cette *Bildung* tortueuse qui fut la mienne.

La liste des remerciements ne serait pas complète sans tendre la main vers mes complices félins dont la griffe marque en quelque sorte ce texte, à la manière du *Chat Murr* d'Hoffmann : Théodore (†), Billy (†) et Sakura.

TABLE DES MATIÈRES

NOTATION DES FRAGMENTS.....	iv
CONVENTIONS.....	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I HISTOIRE LITTÉRAIRE ET PREMIER ROMANTISME ALLEMAND.....	14
1.1. Contexte historique.....	14
1.2. Le Fragment : histoire d'une forme.....	20
1.3. Classique et romantique.....	26
CHAPITRE II <i>BILDUNG</i> , INFINI ET (IN)COMPRÉHENSION.....	41
2.1. Sur le concept de <i>Bildung</i>	41
2.2. Infini et herméneutique.....	47
2.3. Nouvelle mythologie.....	52
2.4. <i>Bildung</i> et fragment.....	54
2.5. <i>Bildung</i> : conclusion.....	58
CHAPITRE III IRONIE ET FORME.....	62
3.1. De la <i>Bildung</i> à la forme.....	62
3.2. <i>Witz</i>	66
3.3. Fragment.....	69
3.4. Style et forme du fragment schlegelien.....	71
3.4.1. Le chiasme métabolique.....	74
3.4.2. Gradations, antithèses et figures de rupture.....	86
CONCLUSION.....	94
BIBLIOGRAPHIE.....	100

NOTATION DES FRAGMENTS

Dans les différentes citations, nous avons harmonisé les références à l'édition critique des œuvres de Friedrich Schlegel :

KFSA #, ppp. *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, éd. Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett et Hans Eichner, Paderborn, Verlag Ferdinand Schöningh, 1958, 35 vol. parus, # étant le numéro de volume en chiffres romains, ppp le numéro de page – par exemple : *KFSA* II, 182.

Les fragments tirés d'ensembles traduits sont identifiés seulement par des lettres suivies d'un point et du numéro de fragment en chiffres arabes :

- L.# « Fragments critiques » (*Lyceum der schönen Künste*, vol. I, n° 12, 1797; *KFSA* II, 147-163; traduits dans *L'Absolu littéraire*¹, p. 81-97.)
- A.# « Fragments » (*Athenæum*, vol. I, n° 2, 1798; *KFSA* II, 165-255; traduits dans *L'Absolu littéraire*, p. 98-177.)
- I.# « Idées » (*Athenæum*, vol. III, n° 1, 1800; *KFSA* II, 256-272; traduits dans *L'Absolu littéraire*, p. 206-223.)
- IT.# « Fragments de l'époque des Leçons sur l'idéalisme transcendantal 1800-1801 » (*KFSA* XVIII, 363-385, n° 500-773; fragments choisis traduits dans *Symphilosophie*², p. 193-197.)

¹Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (avec la collaboration d'Anne-Marie Lang), *L'Absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, 450 p.

²Denis Thouard, *Symphilosophie : F. Schlegel à Iéna; avec la traduction de la Philosophie transcendantale (Introduction – Philosophie de la philosophie)*, Paris, Vrin, coll. « Textes philosophiques », 2002, 224 p.

- EL.# « Fragments de l'époque des leçons 1800-1801 » (*KFSA* XVIII, 412-422, n° 1089-1231; fragments choisis traduits dans *Symphilosophie*, p. 199-201.)
- PI.# ou PII.# « Philosophie de la philologie I » ou « Philosophie de la philologie II » (1797; *KFSA* XVI, 33-81; fragments choisis traduits dans *Critique et herméneutique*³, I : p. 185-212, II : p. 212-240.)
- LC.# [#]⁴ « Fragments sur la littérature et la critique » (1797-1798) (*KFSA* XVI, 83-190 et 203-225; fragments choisis traduits dans *Critique et herméneutique*, p. 244-257.)
- PL.# [#] « Fragments sur la poésie et la littérature II » (1799-1800) (*KFSA* XVI, 253-360; fragments choisis traduits dans *Critique et herméneutique*, p. 258.)

Il est à noter que la numérotation est due à la critique et qu'elle est absente des éditions originales. Les fragments traduits dans *Symphilosophie* et dans *Critique et herméneutique* sont tirés de carnets de notes n'étant pas destinés à la publication, donc truffés d'abréviations et de ratures, et se terminent parfois par un tiret. Nous suivons la typographie de la traduction de Denis Thouard, qui respecte celle de l'édition critique allemande, à la différence que nous avons transposé en mots français les termes abrégés par des lettres grecques (« philosophie », « philologie », « poésie »), en suivant la même norme que l'édition critique, soit entre <>.

³Denis Thouard, *Critique et herméneutique dans le premier romantisme allemand : textes de F. Schlegel, F. Schleiermacher, F. Ast, A. W. Schlegel, A. F. Bernhardt, W. Dilthey*, introduits, traduits et annotés par Denis Thouard, Villeneuve-d'Ascq (Nord) : Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Opusculé », 1996, 385 p.

⁴Denis Thouard indique entre crochets la concordance avec la première édition critique de ces fragments : *Literary Notebooks*, éd. Hans Eichner, Toronto, University of Toronto Press, 1957, 342 p.

CONVENTIONS

1. Nous avons harmonisé l'utilisation de l'italique pour les mots allemands, placés entre crochets lorsqu'il s'agit de précision sur la traduction. Dans les citations, les mots allemands sont des précisions des traducteurs, sauf lorsqu'ils sont suivis d'un astérisque (par exemple : [*gebildet**]), auquel cas la précision est de notre fait. Toutes ces précisions sur la langue allemande ont été faites à l'aide du *Pons Grosswörterbuch Französisch-Deutsch*⁵.
2. En raison de l'importance pour la théorie romantique de Friedrich Schlegel, le cadet des frères Schlegel, c'est à lui que référera par la suite le nom de famille employé seul.
3. Les « Fragments » de l'*Athenæum* sont constitués de textes anonymes dont la critique a, en partie, restitué l'autorité. Dans les citations à venir, nous indiquerons l'attribution si nécessaire, à défaut de quoi il faut comprendre que les fragments cités sont attribués à Friedrich Schlegel, reconnu comme l'auteur d'une très vaste majorité des « Fragments ».
4. Sauf lorsque des citations nous l'imposent, nous adoptons l'orthographe sans accent pour l'adjectif « schlegelien », de même que l'orthographe allemande « Jena », plutôt que celle francisée de « Iéna », pour désigner la ville qui fut le berceau du premier romantisme.

⁵*Pons Grosswörterbuch Französisch-Deutsch*, Stuttgart, Ernst Klett Sprachen GmbH, 2004, 753 p.

RÉSUMÉ

Le fragment est fréquemment identifié comme la forme textuelle qui caractérise le premier romantisme allemand, notamment en raison de l'importance des « Fragments » publiés en 1798 dans la revue *Athenaeum*, dirigée par les frères Schlegel. Depuis, le fragment, employé comme genre littéraire, a pris une vaste dimension spéculative, notamment avec l'avènement des esthétiques postmodernes. Dans la présente recherche, nous tentons de repositionner le fragment romantique, d'abord dans son contexte historique, en le distinguant des fragments antique (la ruine) ou moderne (l'inachevé), ensuite dans son contexte épistémologique, c'est-à-dire dans sa relation à l'esthétique classique et à la philosophie idéaliste, à laquelle il emprunte le concept de *Bildung*, « formation » entendu à la fois comme mise en forme et comme devenir. Ensuite, nous exposons en quoi le fragment fut, pour le romantisme allemand, la forme nécessaire à son projet de construction d'un idéal à la fois littéraire et philosophique, qui devait ultimement aboutir dans le roman. Pour ce faire, nous nous attardons aux écrits de Friedrich Schlegel, premier théoricien du romantisme allemand et du fragment, afin d'en dégager sa vision de l'histoire littéraire et de la philosophie idéaliste. Ensuite, nous nous penchons sur la structure textuelle d'un certain nombre de fragments pour voir comment, en formulant un entre-deux en acte, le fragment permet le passage d'un art « moderne » à un art « classique », c'est-à-dire « universel », selon les définitions romantiques de ces termes.

Mots clés : Friedrich Schlegel, fragment, romantisme, histoire littéraire, philosophie de la littérature, *Athenaeum*, Jena, premier romantisme allemand.

INTRODUCTION

Entre 1798 et 1800 sont parus à Berlin les six numéros de la revue *Athenæum*, dirigée par les frères Schlegel, qui fut l'organe de diffusion de ce qu'il est convenu d'appeler le « premier romantisme allemand » ou « romantisme de Jena » du nom de la ville autour de laquelle gravitait le groupe. Dans le second numéro, on trouve un ensemble de 451 courts textes critiques intitulé « Fragments », qui propose des réflexions diverses portant principalement sur la poésie et la philosophie. Bien que les « Fragments » soient anonymes, on sait maintenant que la très vaste majorité d'entre eux sont le fait de Friedrich Schlegel (1772-1829), et que les autres sont dus à son frère aîné, August Wilhelm Schlegel (1767-1845), à Friedrich Schleiermacher (1768-1834) ou à Novalis (pseudonyme de Friedrich von Hardenberg, 1772-1801). Certains fragments, par contre, sont toujours sans attributions.

Comme en témoigne la notice liminaire de l'*Athenæum*, les frères Schlegel, en tant qu'éditeurs, annoncent d'emblée leur volonté de s'appropriier les textes de leurs collaborateurs⁶. L'attribution des « Fragments » pose problème, mais puisque notre recherche porte d'abord sur le fragment et le romantisme, nous faisons le choix, comme d'autres⁷, de traiter l'ensemble des « Fragments » de l'*Athenæum* comme relevant de la pensée de Schlegel, lequel en est par ailleurs le principal théoricien et dont l'influence sur les autres collaborateurs de la revue n'est pas à remettre en question. Si l'apport de Novalis et Schleiermacher à l'écriture fragmentaire à

⁶« Nous ne sommes pas seulement les éditeurs de cette revue, mais surtout les auteurs, et nous l'entreprenons sans collaborateurs. Les contributions externes seront admises seulement quand nous les jugerons aptes à être nôtre, et nous prendrons le soin de les distinguer des nôtres. Les travaux d'un seul de nous portera l'initiale de son prénom, et les travaux en collaboration seront indiqués par les deux. » Cité dans Ernst Behler, *Le premier romantisme allemand*, trad. de l'allemand par Elizabeth Décultot et Christian Helmreich, Paris : PUF, coll. « Perspectives Germaniques », 1996 [1992], p. 209.

⁷L'intégralité des « Fragments », avec mention des attributions, se trouve dans l'édition critique des œuvres complètes de Friedrich Schlegel (*KFSA*, II, 165-255).

l'extérieur de l'*Athenæum* n'est pas négligeable, ces deux derniers l'ont pratiquée en poursuivant des visées autres que celles déployées dans la revue, dont les « Fragments », même ceux attribués à August Wilhelm Schlegel, Schleiermacher et Novalis, correspondent à l'esprit de Schlegel.

Problématique et méthodologie

Si les « Fragments » développent, entre autres, une théorie du fragment comme moteur de la modernité littéraire, il n'y a pourtant pas de fragments publiés tels quels dans les œuvres du romantisme qui leur succèdent. La problématique de notre recherche repose donc sur les questionnements suivants : si les « Fragments » proposent bel et bien une théorie du fragment, l'idéal projeté demeure la « poésie romantique ». Or si l'objet de la poésie romantique est le roman, qui serait synthèse artificielle des différents genres poétiques et qui serait ainsi en mesure de représenter le monde moderne, toujours changeant, pourquoi les premiers romantiques allemands se sont-ils d'abord exprimés par fragments? Pour répondre à cette question, il nous faudra examiner ce que voient ces romantiques lorsqu'ils regardent le monde, et qui les amènent à voir celui-ci comme un devenir éternel, jamais totalement saisi. En retour, nous nous demanderons ce qui fait que le fragment, plutôt que le roman, soit la forme apte à rendre compte de cette vision du monde, et pour ce faire, il nous faudra nous attarder au *Witz*⁸ et à l'ironie, procédés à la fois littéraire et philosophique qui informent le fragment, pour ensuite voir, dans les textes mêmes, comment leur emploi dans le fragment met en forme la recherche romantique d'une représentation du monde, et par là fait office de propédeutique au roman souhaité.

Notre recherche se décline donc selon trois approches : il nous faut d'abord nous questionner sur les conditions d'émergence du fragment romantique, dans une

⁸ Terme généralement compris comme « trait d'esprit », désignant la pensée « fulgurante », « géniale », et son expression.

optique d'histoire littéraire, et plus précisément en confrontant les notions de « classique » et de « romantique » dans le contexte de Jena. Ensuite, nous interrogerons le rapport au monde du romantisme allemand, par les notions de *Bildung*⁹ et de compréhension. Et finalement, alors que les « Fragments » ont été reçus comme une littérature d'idées et que la critique les approche traditionnellement comme essais plutôt que comme textes proprement poétiques, nous tenterons, par une étude attentive des fragments les plus importants, de dégager un « style » du fragment romantique qui mettrait en forme les notions d'ironie, de *Witz* et de *Bildung*, et ainsi de démontrer que le texte du fragment participe activement à la poétique qu'il revendique.

Pendant la seconde moitié du XIX^e siècle et la majeure partie du XX^e, le romantisme allemand a d'abord été considéré en France dans sa dimension mystique, merveilleuse et fantaisiste¹⁰. Les études sur le romantisme allemand ont été renouvelées par la publication, en 1978, de *L'Absolu littéraire*¹¹, anthologie de textes du romantisme de Jena présentés et largement commentés par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Cet ouvrage séminal, qui a fait redécouvrir la portée philosophique du romantisme allemand, constitue notre corpus de base et contient la traduction intégrale des « Fragments » de l'*Athenæum*, de même que les « Fragments critiques » publiés dans le *Lyceum der schönen Künste* en 1797 et les « Idées » publiées dans l'*Athenæum* en 1800, ces deux derniers ensembles étant l'œuvre de Friedrich Schlegel uniquement.

⁹ Terme dérivé du substantif *Bild* (forme, image), qui rassemble les notions de formation, d'éducation et de culture.

¹⁰ Cf. Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939, 416 p.; Michel Brion, *L'Allemagne romantique*, 4 vol., Paris, Albin Michel, 1962-1978; et Armel Guerne, *L'Âme insurgée*, Paris, Phébus, 1977.

¹¹ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (avec la collaboration d'Anne-Marie Lang), *L'Absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, 450 p.

Cependant, on assiste depuis une vingtaine d'années à un nouvel essor de la critique du premier romantisme, notamment autour des travaux d'Olivier Schefer¹² et surtout de Denis Thouard, dont la traduction de fragments de Friedrich Schlegel¹³, de même que d'extraits des leçons sur la « Philosophie transcendantale » données par Schlegel à l'université de Jena en 1800-1801¹⁴, viennent compléter notre corpus. Ces chercheurs se positionnent plus près des textes et de leur origine dans la philosophie idéaliste et logique de Fichte, là où Lacoue-Labarthe et Nancy, à la suite de Walter Benjamin¹⁵ et de Maurice Blanchot¹⁶, s'intéressaient surtout à une certaine métaphysique littéraire. Notre recherche se situe à la croisée de ces deux visions du romantisme.

La documentation à propos du fragment en tant que genre littéraire est courte mais dense. Il nous faut mentionner ici l'important essai de Ginette Michaud, *Lire le fragment : transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*¹⁷, qui propose l'interprétation la plus complète du fragment et tente d'en épuiser les enjeux, malgré les difficultés évidentes que pose un tel objet.

¹²Olivier Schefer, *Poésie de l'infini : Novalis et la question esthétique*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 2001, 128 p.; *Résonances du romantisme*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 2005, 129 p.; *Mélanges romantiques : Hérésies, rêves et fragments*, Paris, Le Félin, coll. « Les Marches du temps », 2013, 193 p.

¹³Denis Thouard, *Critique et herméneutique dans le premier romantisme allemand : textes de F. Schlegel, F. Schleiermacher, F. Ast, A. W. Schlegel, A. F. Bernhardt, W. Dilthey*, introduits, traduits et annotés par Denis Thouard, Villeneuve-d'Ascq (Nord) : Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Opuscule », 1996, 385 p.; Denis Thouard, *Symphilosophie : F. Schlegel à Iéna; avec la traduction de la Philosophie transcendantale (Introduction – Philosophie de la philosophie)*, Paris, Vrin, coll. « Textes philosophiques », 2002, 224 p.

¹⁴Traduit dans Denis Thouard, *Symphilosophie, op. cit.*, p. 169-201. Le texte que nous possédons du cours de Schlegel donné à Jena entre octobre 1800 et mars 1801 n'est pas de la main de Schlegel. Il figure néanmoins dans l'édition critique de ses œuvres complètes et le contenu correspond suffisamment à d'autres textes dont l'origine est établie pour que son utilisation soit justifiée.

¹⁵Walter Benjamin, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. de l'allemand par Ph. Lacoue-Labarthe et A.M. Lang, Paris : Flammarion, coll. « Champs », 1986, 192 p.

¹⁶Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1969, 644 p.; *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1980, 224 p.

¹⁷Ginette Michaud, *Lire le fragment : transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, LaSalle (Québec), Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1989, 320 p.

Si le fragment ne constitue pas une « forme », s'il n'est pas un objet textuel défini, bien cadré, achevé, c'est qu'il est avant tout un objet problématique, à peine figurable, in-défini, inachevé. Fragmentable plutôt que fragmenté, voilà, pour nous, le fragment. Gardant la trace d'une fragmentation qui a déjà eu lieu, il est surtout susceptible d'être le lieu de fractionnements ultérieurs, imprévisibles. Toute définition du fragment ne peut être, suivant cette logique, que relative et mouvante. Tout se passe comme si l'emplacement pour une définition du fragment était, de manière répétitive, inlassablement rempli... puis vidé. Tout se passe comme si tout « progrès », en matière de fragment, devait nécessairement en passer par une récession infinie du savoir : la fonction pragmatique, cognitive du savoir subsiste peut-être – du fragment, on peut toujours dire *quelque chose* –, mais l'« explication », le « contenu » de la définition s'avèrent chaque fois insatisfaisants; ils laissent filer l'objet. Puisqu'il est impossible de « tout » savoir du fragment – puisque le fragment remet justement en question la possibilité même de concevoir le savoir absolu –, le fragment ne peut plus être saisi que dans des pratiques différentes¹⁸.

Par ailleurs, Françoise Susini-Anastopoulos, dans son livre *L'Écriture fragmentaire, définitions et enjeux*¹⁹, retrace l'histoire de la forme, des romantiques à Blanchot, et Alain Montandon s'efforce pour sa part de distinguer le fragment des autres « formes brèves » que sont l'aphorisme ou la maxime²⁰. Nous nous en distinguons en ceci que nous nous intéressons au fragment proprement romantique, que nous opposons aux fragments antiques, modernes ou contemporains. Plus précisément, nous nous intéressons au rôle que le fragment a pu jouer dans la représentation de l'ironie romantique d'une part, et d'autre part à sa dimension opérante par rapport à l'histoire littéraire, à savoir comment le fragment a été, pour les romantiques, l'objet médian entre un classicisme d'inspiration antique et « l'œuvre d'art totale » que sera le roman pour la modernité. La théorie des genres nous sert donc à identifier ce qu'est un fragment, et comment il se déploie dans les ensembles que sont l'*Athenæum* et plus généralement le romantisme allemand, de même que ce que le fragment implique comme contradictions avec le désir de l'œuvre achevée.

¹⁸*Ibid.*, p. 55.

¹⁹Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire : Définitions et enjeux*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997, 284 p.

²⁰Alain Montandon, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992, 176 p.

Contexte historique et philosophique

Le groupe romantique, réuni autour du philosophe Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), alors professeur à l'Université de Jena, était constitué de Friedrich Schlegel, philologue, d'August Wilhelm Schlegel, critique littéraire et traducteur, de Novalis, pseudonyme de Friedrich von Hardenberg, poète et ingénieur de mine, de Friedrich Schleiermacher, théologien protestant et traducteur, et finalement de Friedrich Schelling (1775-1854), philosophe. Les épouses Schlegel, Dorothea et Caroline, participent également à la vie intellectuelle du groupe et à la rédaction de l'*Athenæum*. En périphérie se trouvent Ludwig Tieck (1773-1853), Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) et Johann Wilhelm Ritter (1776-1810), qui n'ont pas contribué à la revue, mais dont les œuvres comportent des points de rencontre importants avec les idées avancées dans l'*Athenæum*.

Le romantisme allemand se construit en réaction au « classicisme de Weimar », qui domine alors le paysage culturel, sous l'égide de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) et de Friedrich Schiller (1759-1805). Dans les années 1770, les deux auteurs ont participé au *Sturm und Drang*, mouvement de révolte littéraire contre le rationalisme de l'*Aufklärung*. Vingt ans plus tard, assagis, ils sont installés à la cour du duc de Saxe-Weimar. Alors que Goethe est respecté de tous et ne se mêle pas de querelles littéraires, Schiller, pour sa part, publie des essais et des revues qui font la promotion de leurs idéaux communs. Selon eux, l'art doit chercher à présenter le Beau, qui serait la représentation d'une morale naturelle, c'est-à-dire divine et structurante. Ainsi, alors que le classicisme de Weimar recherche le « Beau moral »; le romantisme, pour sa part, recherche le « Beau esthétique », c'est-à-dire le Beau déterminé par la problématisation philosophique de sa représentation.

Le romantisme apparaît dans un moment de crise : le modèle artistique courant, dicté par une institution forte personnifiée par Goethe et Schiller, ne correspond plus

au modèle épistémologique, d'abord parce que la Révolution française a mis à mal le rapport hiérarchique entre le droit divin et l'individu²¹; mais surtout parce que les *Critiques* de Kant (*Critique de la raison pure*, 1781; *Critique de la raison pratique*, 1788; *Critique de la faculté de juger*, 1790) remettent en question la métaphysique cartésienne : puisque la connaissance ne peut être obtenue que par la perception de données sensibles, la connaissance est toujours le résultat de phénomènes, c'est-à-dire de manifestations extérieures du noumène, la « chose-en-soi ». Comment, donc, est-il possible de connaître l'univers si ce qui nous en est donné à percevoir n'en est que la représentation externe ?

Ce problème épistémologique a pour conséquence d'entraîner une crise du sujet. Comment, en effet, se connaître soi-même ? : je ne peux connaître que mon phénomène, or celui-là n'est perceptible qu'à ce qui m'est extérieur. Kant propose que la compréhension de l'inconnaissable est possible par le biais « d'idées esthétiques », produits du « génie humain²² » alors que Fichte, à sa suite, va tenter de résoudre ce problème en ramenant la logique de l'identité au fondement de la connaissance, notamment par la formule en apparence tautologique « Moi = Moi²³ ».

²¹« [...] sur ce terrain proprement religieux, le rôle décisif de la Révolution française sur l'évolution du romantisme saute immédiatement aux yeux. [...] Tout d'abord, à court terme, l'effondrement de la monarchie de droit divin met à bas le rempart que le catholicisme, religion d'État, avait su efficacement édifier contre la sensibilité protestante [...] C'est aussi à partir de la Révolution et pendant les décennies suivantes qu'entrent en force les doctrines illuministes ou théosophiques – celles du pasteur Böhme, du norvégien [*sic*] Swedenborg ou du Français Saint-Martin. Pour l'illuminisme, il n'y a aucune différence entre Dieu et la nature créée (à l'opposée de la théologie catholique); au contraire, toute réalité, matérielle ou spirituelle, est constituée d'une même substance, d'origine divine, et seulement transmuée en différentes formes. » Alain Vaillant, *Qu'est-ce que le romantisme?*, CNRS Éditions, coll. « Biblis », 2016 [2012], p. 59-60.

²²« Partant du caractère inconnaissable des Idées rationnelles (l'âme, le monde, Dieu), parce qu'inexponibles dans une intuition directe et schématisante, Kant ajoute toutefois que, pour compenser ce manque, il existe des Idées esthétiques, produit du génie humain exposant de façon indirecte, analogique et symbolique, de telles Idées rationnelles [...] » André Stanguennec, *La Philosophie romantique allemande*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des philosophies », 2011, p. 107

²³« [...] il y a quelque chose qui est toujours égal à soi, toujours un et identique; le X absolument posé se peut donc aussi exprimer ainsi : Moi = Moi; Je suis Je. » Johann Gottlieb Fichte, « Les Principes de la Doctrine de la Science (1794-1795) », §1, n° 4, dans *Œuvres choisies de philosophie première : Doctrine de la science (1794-1797)*, trad. de l'allemand par Alexis Philonenko, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1980 (1972), p. 19.

En posant l'identité du sujet avec l'objet comme fondement de la connaissance, Fichte pose également la nécessité de leur rencontre et de leur communication. Comme nous le verrons en détail dans les pages à venir, le romantisme est une posture de l'entre-deux. D'abord, à la suite des *Critiques* de Kant, entre la perception sensible et son objet, ce que Fichte radicalise, en déplaçant la phénoménologie kantienne vers la logique, par les formules « Moi » et « Non-Moi²⁴ ». Ensuite, le fragment, en tant que genre intermédiaire entre la philosophie et la poésie, entre la raison et la fantaisie, devient pour les romantiques l'outil qui rend la connaissance possible. Ainsi, la problématique n'est pas de savoir ce qu'implique le fragment en tant que genre littéraire, mais de voir en quoi son emploi permet le passage d'une littérature orientée vers une esthétique de l'imitation, héritée des modèles antiques, à une poésie « progressive », dont la fonction est d'être un laboratoire pour la recherche de la connaissance et d'une représentation opérante, le roman.

La publication de la revue *Athenæum* correspond chronologiquement à une querelle entre Schlegel et Schiller : les romantiques s'opposent au classicisme en reprenant le modèle de l'identité fichtéenne : avant d'être beau ou moral, le monde est d'abord lui-même. Si le Beau est tributaire de l'organisation morale du monde, comme le voudrait Schiller, comment le monde peut-il percevoir sa propre organisation, et en déduire le Beau? La réponse qu'apporteront les romantiques sera la fragmentation : le monde est incompréhensible dans sa totalité, il faut le fragmenter afin de pouvoir l'appréhender. Il reviendra aux arts (et en particulier la littérature) de rendre compte de cette fragmentation du monde. Pour les romantiques, le beau est à construire, à « former », et il en incombe aux artistes, auxquels le « génie » permet d'une part de faire l'expérience de ce qui leur est extérieur, c'est-à-dire du chaos incompréhensible du monde, et d'autre part de réaliser par l'art la mise en forme de

²⁴« Originellement rien n'est posé, sinon le Moi; et celui-ci est seul absolument posé (§1). En conséquence, c'est par rapport au Moi seulement qu'une opposition absolue est possible. Dès lors l'opposé au Moi est = **Non-Moi**. » *Ibid.*, §2, n° 9, p. 26. Les caractères gras sont dans le texte original.

ce chaos pour le diriger vers l'idéal. Il s'agira pour nous de voir comment le fragment peut ou non assumer cette forme.

Si le romantisme est bien une opposition directe au classicisme, l'héritage que revendiqueront les romantiques provient pourtant de la même source que celui-ci, l'Antiquité classique. Le nom de la revue, *Athenæum*, renvoie au nom d'une école à Rome où était enseignée la pensée grecque²⁵. Cependant, le romantisme ne cherche pas dans cette Antiquité un modèle de perfection esthétique, mais bien une méthode spéculative pour entrer en contact avec cette perfection qui pourtant lui échappe toujours. Cette fuite de la perfection doit être comprise comme l'impossibilité de se représenter le monde comme une totalité cohérente. Le fragment, en tant que forme à la fois finie et infinie, fermée et ouverte, passée et future, met en scène cette tension dialectique entre la recherche de l'absolu et l'impossibilité de l'atteindre. L'Antiquité classique n'est plus le modèle dont il faut imiter les œuvres mais plutôt dont il faut imiter la manière. Ainsi, Schlegel écrit-il « Qui veut traduire parfaitement en Moderne doit posséder tellement celui-ci qu'il pourrait au besoin *tout rendre Moderne*; mais comprendre en même temps l'Antiquité au point qu'il ne pourrait pas simplement la refaire [*nachmachen*], mais au besoin la recréer [*wiederschaffen*]. » (PII.56)

Le Fragment

On reconnaît généralement que les « Fragments » sont l'un des points d'origine du mouvement romantique²⁶, en raison notamment du célèbre fragment A.116 et de sa

²⁵Ce qui justifie, par ailleurs, la graphie latine « *Athenæum* », également acceptée en allemand, plutôt que l'orthographe germanique « *Athenäum* ».

²⁶« C'est encore au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles qu'apparaissent le mot et l'idée de "romantisme". D'abord en terre germanique [*die romantik*] : à cet égard, il est incontestable que les intellectuels allemands, notamment autour de la revue *Athenæum* et grâce à leur effort de théorisation, ont joué un rôle décisif pour sortir le fait romantique de son cadre étroitement thématique (le Moyen-Âge) ou formel (le pittoresque ou le romanesque) pour englober sous une étiquette commune un

valeur programmatique. Compte tenu du rôle structurant joué par ce fragment sur tout le premier romantisme allemand, et donc sur notre étude, nous le citons d'emblée, accompagné d'un bref commentaire, pour y revenir constamment par la suite.

A.116 La poésie romantique est une poésie universelle progressive. Elle n'est pas seulement destinée à réunir tous les genres séparés de la poésie et à faire se toucher poésie, philosophie et rhétorique. Elle veut et doit aussi tantôt mêler et tantôt fondre ensemble poésie et prose, génialité et critique, poésie d'art et poésie naturelle, rendre la poésie vivante et sociale, la société et la vie poétiques, poétiser le *Witz*, remplir et saturer les formes [*Formen**] de l'art de toute espèce de substances natives de culture, et les animer des pulsations de l'humour. Elle embrasse tout ce qui est poétique, du plus grand système de l'art qui en contient à son tour plusieurs autres, jusqu'au soupir, au baiser que l'enfant poète exhale dans un chant sans art. Elle peut se perdre dans ce qu'elle présente au point de donner à croire que son unique affaire est de caractériser des individualités poétiques de toutes sortes; et pourtant il n'y a aucune forme [*keine Form**] capable d'exprimer sans reste l'esprit de l'auteur, si bien que maint artiste, qui ne voulait qu'écrire un roman, s'est par hasard présenté lui-même. Elle seule, pareille à l'épopée, peut devenir miroir du monde environnant, image [*Bild**] de l'époque. Et cependant c'est elle aussi qui, libre de tout intérêt réel ou idéal, peut le mieux flotter entre le présenté et le présentant, sur les ailes de la réflexion poétique, porter sans cesse cette réflexion à une plus haute puissance, et la multiplier comme dans une série infinie de miroirs. Elle est capable de la plus suprême et de la plus universelle formation [*Bildung**]; non seulement du dedans vers l'extérieur, mais aussi du dehors vers l'intérieur; pour chaque totalité que ces produits doivent former, elle adopte une organisation semblable des parties, et se voit ainsi ouverte la possibilité d'une classicité appelée à croître sans limite. La poésie romantique est parmi les arts ce que le *Witz* est à la philosophie, ce que la société, les relations, l'amitié et l'amour sont dans la vie. D'autres genres poétiques [*Dichtart*] sont achevés, et peuvent à présent être disséqués. Le genre poétique [*Dichtart*] romantique est encore en devenir; et c'est son essence propre de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et jamais s'accomplir. Aucune théorie ne peut l'épuiser, et seule une critique divinatoire pourrait se risquer à caractériser son idéal. Elle seule est infinie, comme elle seule est libre, et elle reconnaît pour première loi que l'arbitraire du poète ne souffre aucune loi qui le domine. Le genre poétique [*Dichtart*] romantique est le seul qui soit plus qu'un genre, et soit en quelque sorte l'art même de la poésie [*Dichtkunst*]: car en un certain sens toute poésie est ou doit être romantique.

Le fragment A.116 ne propose pas une poétique du fragment. Ce qu'il met en œuvre, c'est la poétique du romantisme, c'est-à-dire d'une progressivité orientée vers une synthèse. Celle-ci se trouve posée d'emblée par l'emploi du terme « universelle »

ensemble varié d'aspirations artistiques et philosophiques, toutes fortement teintées d'idéalisme. »
Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 11-12.

pour qualifier la poésie romantique, laquelle cependant n'est pas considérée *a priori* comme totalisante, mais d'abord comme « progressive », autrement dit comme essentiellement « en devenir ». Sa « destinée » est de « réunir tous les genres séparés », d'où son universalité, et cette réunion lui permettrait par la suite de devenir « miroir du monde environnant, image [*Bild**] de l'époque », tout comme les œuvres classiques, en tant qu'objet de la philologie, constituent des ouvertures sur les sociétés qui les ont engendrées. Cela dit, en raison de son essentielle progressivité, son caractère n'est pas fixe et elle est plutôt habitée par la « réflexion poétique » qu'elle doit, selon Schlegel, « porter sans cesse [...] à une plus haute puissance, et la multiplier comme dans une série infinie de miroirs. » La poésie romantique n'est pas seulement le « miroir du monde », elle est le miroir du « miroir du monde », et c'est ainsi qu'il faut entendre l'opération véritablement mathématique de « mise en puissance » et de « multiplication » que propose Schlegel : la poésie se représentant elle-même, dans sa mise en forme comme dans ce dont elle parle, devient à la fois unité et multiplicité, contradiction que Schlegel résout par l'opération mathématique de « potentialisation » [*potenzieren**], poésie à la puissance deux, « poésie de la poésie ». Cette « mise au carré » se fait par l'entremise de « la plus suprême et de la plus universelle formation », c'est-à-dire de la *Bildung*, la notion de « mise en forme » dans une acception polysémique, un processus dont la visée est l'infini et dont la méthode consiste en un va-et-vient incessant entre le dedans et le dehors, par lequel les éléments internes d'un objet « s'organisent » à l'image du monde qui lui est externe, en suivant le modèle de la dialectique fichtéenne du Moi et du Non-Moi, que l'on retrouve ici dans la symbolique du miroir, et dont le résultat *doit* n'être rien de moins qu'une « totalité ». Ainsi produite, l'œuvre qui en résulte serait « classique » parce que « formée », alors que la poésie romantique elle-même, considérée comme une action plutôt qu'une œuvre, reste toujours en devenir, et se trouve de fait écartée du classicisme²⁷. La poésie romantique n'est pas considérée par Schlegel comme une

²⁷LC.96 L'histoire de la poésie progressive ne peut être construite *entièrement* a priori qu'une fois *achevée*; jusqu'à maintenant, on ne peut montrer que des confirmations de l'idée progressive dans l'histoire de la poésie moderne, et en tirer des hypothèses.

« école » ou un « mouvement », mais bien comme un *genre* poétique, au même titre que la poésie ou le théâtre, tout en étant paradoxalement « plus qu'un genre », c'est-à-dire une universalité progressive, une « totalité de la totalité ».

Le fragment A.116, comme bon nombre des fragments de Schlegel, emprunte la structure croisée, en chiasme, qui épouse le mouvement de la *Bildung* fichtéenne : du Moi au Non-Moi, puis du Non-Moi au Moi en retour. Comme la « synthèse absolue d'absolues antithèses » (A.121), les fragments de Schlegel commencent généralement par une affirmation catégorique, suivie d'un développement plus ou moins long, en apparence arbitraire, *non sequitur* ou même contradictoire, avant de conclure en réaffirmant la proposition initiale. Ici, cette structure est mise en relief par le jeu de miroir que le fragment propose : il pose la synthèse, la décompose jusqu'à « l'arbitraire du poète », puis en recompose l'ensemble pour en faire « l'art même de la poésie », une synthèse artificielle qui se superpose à l'unité dont elle est originellement extraite. Si « toute poésie est ou doit être romantique », c'est parce que, comme Schlegel l'enseignait dans les leçons sur la « Philosophie transcendante », « *Il doit y avoir un tout* » et que « *La séparation doit cesser*²⁸. »

D'autres avant nous ont souligné le caractère abscons de la pensée de Schlegel. Ainsi Ernst Behler, pourtant directeur de l'édition critique des œuvres de Friedrich Schlegel, note ceci :

Dans l'*Athenæum*, il [Schlegel] écrit à propos de la poésie romantique qui se trouve dans un procès infini du devenir : « Oui, sa propre essence est qu'elle ne peut que devenir éternellement et ne jamais être accomplie. » (*KFSA* II, 183²⁹) Il s'ensuit des conséquences sérieuses pour le texte même de Schlegel dans la mesure où sa pensée, en raison de ce caractère processuel, non seulement ne peut être systématisé, mais ne pas même proprement être présenté de façon cohérente, bien que nous y tendions bien sûr constamment. Car cette pensée se manifeste dans une écriture fragmentaire se supprimant toujours elle-même et d'un caractère génétique accentué. Cette écriture était la réponse de Schlegel au problème de

²⁸Friedrich Schlegel, « Philosophie transcendante », *op. cit.*, p. 192.

²⁹A.116 [*Nous précisons.*]

« l'impossibilité et de la nécessité d'une communication achevée » (*KFSA* II, 160³⁰), qu'il décrit aussi dans le fragment suivant : « Celui qui a un système est tout aussi perdu pour l'esprit que celui qui n'en a pas. On doit précisément relier les deux. » (*KFSA* XVIII, 87; *KFSA* II, 173³¹). En ce sens, la pensée de Schlegel ne mène à aucun nouveau chapitre de l'histoire littéraire, de l'histoire de la philosophie ou de l'herméneutique, que l'on pourrait rapprocher d'une phase décrite comme « post-modernité », mais se manifeste comme une réflexion fondamentale sur la fiction, la philosophie et la compréhension, qui trouve précisément son expression originale dans cette position d'un présent sans fond et d'un avenir pas encore commencé³².

Pour Schlegel, l'absolutisation de la littérature passe par une phase exploratoire, transcendante³³ et progressive, celle du « devenir » de l'art, un processus qui permet la contradiction et dont l'outil sera le fragment. Ainsi, notre étude se doit-elle de reconnaître l'aspect négatif, le caractère nécessairement incomplet, de toute recherche sur le fragment.

³⁰L.108 [*Nous précisons.*]

³¹A.53 [*Nous précisons.*]

³²Ernst Behler, « La Théorie de la compréhension de Friedrich Schlegel », trad. de l'allemand par Denis Thouard, dans Denis Thouard, *Symphilosophie, op. cit.*, p. 130.

³³« Le terme “transcendantal” désigne une attitude de réflexion qui ne se dirige plus, comme dans la philosophie traditionnelle, vers le mode d'être objectif des objets, mais les considère dans leur lien avec le “sujet de la connaissance”, examine ainsi les conditions a priori de notre expérience du monde, la “condition de la possibilité de la connaissance” et, pour parler en termes généraux, concentre l'analyse philosophique sur la subjectivité. Le travail précoce qu'a réalisé Schlegel en critique littéraire peut-être [*sic*] décrit en un mot : il a transposé ce “point de vue transcendantal” au phénomène de la création littéraire et en a tiré de nouvelles connaissances sur le processus de création artistique. » Ernst Behler, *Ironie et modernité*, trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, PUF, coll. « Littératures européennes », 1997, p. 113-114.

CHAPITRE I

HISTOIRE LITTÉRAIRE ET PREMIER ROMANTISME ALLEMAND

1.1. Contexte historique

Le XVII^e siècle a vu la fin du Saint-Empire romain germanique, morcelé en principautés, alors que la France a consolidé son pouvoir. Cet affaiblissement politique de ce que nous connaissons maintenant comme l'Allemagne a entraîné une stagnation culturelle qui a persisté jusqu'à l'apparition de l'*Aufklärung*. Dans le domaine de la littérature, alors que les Lumières françaises ont été dominées par le conte philosophique et le drame de mœurs, les auteurs de l'*Aufklärung* comme Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) et Christian Martin Wieland (1733-1813) ont revisité les décors et mythes gréco-romains (Lessing : *Laocoön*, Wieland : *Agathon* et *Oberon*) ou bibliques (Lessing : *Nathan le sage*, Klopstock : *La Messiade*), dans lesquels ils cherchent une pierre angulaire pour cette Allemagne naissante, qui se forme dans l'ombre du géant français dont le déclin de la monarchie absolue commence à se faire sentir³⁴. Il est également important de noter que c'est bien le roman *Agathon* (1767) de Wieland, et non le *Wilhelm Meister* de Gœthe, que l'on considère comme le premier

³⁴On retrouvera cette démarche de l'identification culturelle par la mythologie dans le second romantisme, en particulier avec les frères Jacob et Wilhelm Grimm (respectivement 1785-1863 et 1786-1859), pour lesquels le corpus de référence sera cette fois-ci une mythologie plus proprement germanique (et scandinave), dans un élan de nationalisme auquel n'est pas étrangère l'agressivité de la France de Napoléon.

*Bildungsroman*³⁵, modèle littéraire que les romantiques admireront et qui occupera une grande place dans le développement de leurs théories artistiques et philosophiques. Après Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), c'est surtout à Immanuel Kant (1724-1804) que l'on doit la véritable naissance de la philosophie allemande, ou du moins de la philosophie allemande moderne, dont l'influence s'est rapidement imposée bien au-delà de l'Allemagne. La philosophie kantienne se construit en réaction au cartésianisme, et la publication en 1781 de la *Critique de la raison pure* marque une rupture de la philosophie allemande avec le rationalisme de l'*Aufklärung*. Sur la base de la pensée kantienne, en l'appuyant et en s'y opposant tour à tour, s'est formé ce que l'on nomme l'idéalisme allemand, représenté par Fichte, Friedrich Schelling et Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). L'importance de Fichte est cruciale : professeur à Jena de 1794 à 1799, il se lie d'amitié avec Friedrich Schlegel et Novalis, et sa *Doctrine de la science* aura une influence de premier ordre sur les romantiques. Schelling participe également aux rencontres du groupe, alors que Hegel reste en périphérie, s'attachant plutôt au poète Friedrich Hölderlin (1770-1843)³⁶.

Vers la fin du XVIII^e siècle sont apparus deux auteurs qui seront particulièrement importantes pour la littérature allemande : Friedrich Schiller et surtout Johann Wolfgang von Goethe. Les années 1770-1775 ont vu naître le mouvement *Sturm und Drang*³⁷, qui s'oppose au rationalisme et au néo-hellénisme hérités de la France, tel qu'on les retrouve chez Lessing ou Wieland, et revendique une poésie plus instinctive et empreinte d'un sentiment religieux. Les modèles seront Shakespeare, le mythe irlandais d'Ossian, Homère (plutôt que les tragiques grecs) et la Bible. C'est dans ce

³⁵Le terme « *Bildungsroman* » est généralement traduit par « roman d'apprentissage », expression qui ne rend pas tout à fait compte des subtilités associées à l'emploi du mot « *Bildung* ». Nous choisissons d'employer le terme allemand pour en conserver la portée philosophique.

³⁶À Jena, la maison de Hegel est immédiatement voisine de celle de Fichte, et cette dernière est maintenant un musée consacré aux premiers romantiques allemands.

³⁷Expression que l'on traduit généralement par « Tempête et Élan ». Le mouvement fut nommé d'après une pièce de théâtre du même nom, écrite en 1776 par Friedrich Maximilian Klingler (1752-1831).

contexte de « révolte nationale contre un classicisme d'importation³⁸ » que Goethe publie ses premières grandes œuvres : *Goetz von Berlichingen* (1772-1773) au théâtre et surtout le roman *Les Souffrances du jeune Werther* (1774) qui connu un succès foudroyant et fit connaître son auteur dans toute l'Europe. Schiller, pour sa part, débute en littérature avec des drames à visées progressistes, peuplés de personnages en rupture avec l'autorité : *Les Brigands* (1781), *La Conjuration de Fiesque* (1783) et *Cabale et amour* (1784), drames qui possèdent la particularité formelle d'être écrits en prose. Avec *Don Carlos* (1783) et le poème *À la joie* (1785), on considère généralement que Schiller « a dépassé le *Sturm und Drang* après l'avoir poussé à bout³⁹. »

Schiller est nommé professeur à Jena en 1789, où il étudie la littérature antique et lit Kant, et cette nouvelle occupation a pour conséquence d'orienter sa production vers des écrits principalement théoriques. La ville de Jena est située à proximité de celle de Weimar, où le duc Karl August de Saxe-Weimar-Einsach (1757-1828) recevait les grands esprits allemands, parmi lesquels se trouvait Goethe. Bien que les deux hommes se soient déjà rencontrés en 1788, ce n'est qu'en 1794 que les relations entre Goethe et Schiller prennent la forme de la véritable amitié qui les a rendus indissociables dans l'histoire littéraire, et qu'ils « décident d'unir leurs efforts pour créer une doctrine et une pratique littéraire⁴⁰ ». En réalité, cette doctrine est surtout le fait de Schiller qui, dès 1795, commence à publier deux revues, *Die Horen* (*Les Heures*) et *Musenalmanach* (*L'Almanach des Muses*), afin de promouvoir leurs idées dont on retrouve l'essentiel dans la préface du premier numéro des *Horen* :

En un temps où notre patrie tremble d'angoisse devant la guerre, où les passions politiques s'affrontent, nous oserons nous éloigner de l'actualité, nous proposerons à nos lecteurs de retrouver leur liberté en se consacrant à la pure humanité, en

³⁸Geneviève Bianquis, *Histoire de la littérature allemande*, Paris, Armand Colin, coll. « U2 », 1969, p. 51.

³⁹*Ibid.*, p. 62.

⁴⁰Jean-Louis Bandet, *La Littérature allemande*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », n° 101, 1987, p. 47.

réconciliant les opinions politiques ennemies sous la bannière de la vérité et de la beauté⁴¹.

Schiller, à cette époque, se distancie des revendications politiques qu'il exprimait dans *Les Brigands*, au profit d'une recherche de l'idéal du Beau par la représentation de la morale dans les relations humaines. C'est dans cet esprit que Schiller écrit ses grands essais esthétiques qui consolident la doctrine classique (*De la grâce et de la dignité*, 1795; *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, 1795; *De la poésie naïve et sentimentale*, 1796), de même que ses dernières pièces (dont *Marie Stuart* en 1801 et *Wilhelm Tell* en 1804). Cette recherche de l'harmonie par la balance de la raison, de la religion et du fait social constitue le fondement du « classicisme de Weimar », lequel diffère du classicisme français, orienté celui-ci vers un conservatisme de fond et de forme. À la même période, Goethe se consacre surtout au grand roman *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, publié en plusieurs volumes en 1795-1796. À la suite du roman de Goethe, le *Bildungsroman* devient sinon la norme, du moins le modèle romanesque par excellence en Allemagne. Le *Bildungsroman* décrit le passage de l'enfance à l'âge adulte d'un protagoniste par une série d'événements qui lui feront prendre conscience de ses capacités. Hegel le définit comme un roman dans lequel « l'individu s'éduque au contact de la réalité existante⁴² ». Ainsi, le personnage de Wilhelm, après avoir abandonné ses prétentions artistiques, sort de ses aventures grandi, avec une identité définie, une force de caractère et une confiance nouvelle, tout au contraire de Werther, lequel, en parangon du *Sturm und Drang*, succombe à ses épreuves dans le drame de son idéalisme.

Ainsi, la fougue et la liberté du *Sturm und Drang* telles qu'illustrées dans *Werther* ou dans *Les Brigands* se sont dissoutes dans une esthétique fondée sur la morale, où le Beau trouve sa définition dans une version idéalisée de la Loi et du Droit.

⁴¹Cité dans *ibid.*, p. 47.

⁴²Cité dans *ibid.*, p. 30.

Il [Schiller] a déjà défini [...] son idéal de liberté esthétique, celui de la belle âme qui fait le bien par inclination pure et par grâce naturelle, en libre artiste du monde moral. Mais l'art ne doit pas être dérèglement ou caprice : il est l'image belle de la loi, la liberté manifestée dans les phénomènes; la forme supérieure de l'État lui-même est celle de l'*état esthétique* que les hommes peuvent travailler à construire en diffusant une culture de la raison harmonieuse et de la *belle humanité*⁴³.

Au contraire des romantiques français, qui s'opposent à une tradition héritée de plus d'un siècle, depuis Boileau et Racine, les premiers romantiques allemands font face à un classicisme qui n'est théorisé et institutionnalisé que depuis quelques années, et autour de deux grandes figures qui leur sont contemporaines, Goethe et Schiller. C'est dans ce contexte social et littéraire que se développent les « Fragments ». Le fragment A.252 présente une vision de l'art diamétralement opposée à celle du classicisme : alors que Schiller proposait une approche esthétique basée sur l'identité, composée par la maîtrise de la nature par la culture, Schlegel y oppose une tension dialectique entre culture et nature, où la beauté est créée par la complémentarité des deux paradigmes.

A.252 Une théorie véritable de la poésie commencerait par la différence absolue, la séparation à jamais irréductible de l'art et de la beauté brute. Elle présenterait leur lutte et s'achèverait avec l'harmonie parfaite de la poésie d'art et de la poésie de la nature. Cette harmonie ne se trouve que chez les Anciens, et cette théorie ne serait rien d'autre qu'une histoire supérieure de l'esprit de la poésie classique. Mais une philosophie de la poésie en général commencerait par l'autonomie du beau, par la proposition qu'il est et doit être distingué du vrai et du moral, et qu'il a les mêmes droits qu'eux; ce qui, pour celui qui peut le concevoir en général, découle déjà de la proposition selon laquelle Moi = Moi. Cette philosophie oscillerait entre l'union et la séparation de la philosophie et de la poésie, de la praxis et de la poésie, de la poésie en général et des genres et espèces, et s'achèverait avec leur union totale. Son début donnerait les principes de la poétique pure, son milieu la théorie des genres poétiques [*Dichtarten*] proprement modernes, le dialectique, le musical, le rhétorique au sens élevé, etc. Une philosophie du roman, dont la théorie politique de Platon contient les premiers fondements, en serait la clef de voûte. À vrai dire, une telle poétique apparaît aux dilettantes expéditifs qui n'ont ni enthousiasme ni lecture des meilleurs poètes en tous genres comme apparaîtrait un livre de trigonométrie à un enfant qui veut colorier. Seul peut employer la philosophie d'un objet celui qui a ou connaît cet objet; lui seul pourra comprendre ce qu'elle veut et veut dire. Des expériences et des Sens, la philosophie ne saurait en donner, ni par inoculation, ni par magie. Elle ne doit d'ailleurs pas non plus le vouloir. Celui qui le

⁴³Geneviève Bianquis, *op. cit.*, p. 67.

sait déjà n'apprend d'elle à vrai dire rien de neuf; mais elle seule en fait pour lui un savoir, et par là une figure nouvelle.

Les deux premières phrases de ce fragment peuvent se lire comme une attaque directe contre le classicisme de Weimar. En effet, le postulat de séparer les notions d'Art et de Beau constitue une prise de position esthétique qui s'oppose à l'idéal schillerien d'un Beau moral.

La relation des premiers romantiques allemands à Goethe est autrement problématique. Les romans de Goethe, et principalement *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, seront le modèle à suivre pour les romantiques de Jena, dont les romans, *Lucinde* de Friedrich Schlegel, *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, *William Lovell* et *Franz Sternbald* de Ludwig Tieck, sont en fait, à des degrés divers, des romans d'apprentissage plus ou moins inspirés du texte de Goethe. On constate en outre toute l'importance que les romantiques attribuent à ce roman dans le fragment A.216, qui affirme que « la Révolution française, la doctrine de la science de Fichte et le *Meister* de Goethe sont les grandes tendances de l'époque ». Ce fragment est révélateur sous plusieurs aspects : il démontre l'importance accordée à la philosophie dans le projet romantique et la perception de la littérature comme une force historique. De plus, on peut opposer l'amalgame que nous livre Schlegel à la préface des *Horen* citée plus haut, où l'on propose au lecteur de quitter le champ politique au profit de la « pure humanité [...] sous la bannière de la vérité et de la beauté ».

Cependant, malgré ces divergences d'idées, il est intéressant de constater que, contrairement à une certaine histoire littéraire qui voudrait voir dans le premier romantisme allemand la suite logique du *Sturm und Drang*, ce sont les productions contemporaines de Goethe que les romantiques retiennent. Ainsi, le *Meister* représente l'idéal d'une poésie progressive qui s'achèverait dans la prose. Le procédé l'emporte sur le message, et la conception romantique de la littérature se trouve dans la liberté

de composition, plutôt que dans la morale comme l'avancait la doctrine littéraire des classiques de Weimar.

1.2 Le Fragment : histoire d'une forme

C'est dans ce contexte que germe le romantisme allemand. D'une part, Kant remet en question la relation qu'entretient l'être humain avec la connaissance, et d'autre part, le classicisme cherche à retrouver une certaine unité perdue, inspirée d'une Antiquité idéalisée et d'un christianisme dogmatique. Dans les deux cas, il y a présence d'une disjonction : la critique kantienne rompt avec la tradition épistémologique voulant que la raison soit l'outil de la connaissance, alors que les classiques de Weimar cherchent plutôt à reformer ce qui a été brisé par le passage du temps. Le fragment rend compte de cette disjonction, en jouant avec elle et en se jouant d'elle.

Mais d'abord, qu'est-ce qu'un fragment? Le terme possède *a priori* une connotation péjorative. En effet, le mot évoque le résultat d'une fracture, d'une unité ayant été fractionnée, et le terme « renvoie à la violence de la désintégration, à la dispersion et à la perte⁴⁴. » Il est vrai que l'utilisation première de l'expression appliquée à une production écrite désignait ce qu'il nous reste des œuvres perdues de l'Antiquité classique, notamment celles des philosophes présocratiques. C'est pourquoi l'œuvre « fragment » est souvent associée à la « ruine », et son intérêt ne serait alors qu'ostentatoire, on le mettrait en scène comme témoin.

Dès que l'on parle de fragment, les textes des présocratiques font référence, modèles originaires d'un genre. Pourtant ces fragments n'ont pour la plus grande part jamais été écrits comme fragments, et la brièveté n'est que contingente et illusion rétrospective. Ces *membra disjecta* ne le sont qu'en raison de l'histoire de la transmission des textes, parvenus jusqu'à nous à travers les citations que maints auteurs ont pu en faire. Le fragment est ce qui subsiste d'un texte disparu et, comme

⁴⁴Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 2.

toute citation, il présuppose un texte implicite derrière le texte explicite. [...] Ce serait donc fallacieusement que les fragments sont présentés comme unité autarcique en raison de la disparition de leur tissu conjonctif⁴⁵.

Partie soutirée à un tout, le fragment évoque une certaine brièveté : il est nécessairement « moindre », et par définition dit toujours moins que l'œuvre totale dont il serait l'extrait. Cependant, comme le fait remarquer Alain Montandon, cette brièveté est relative, reposant sur l'évidence que « la partie est plus petite que le tout⁴⁶ », ce qui rend problématique sa relation au concept d'œuvre, de même qu'au « sens » qu'il porte. C'est entre autre sur cette ambiguïté que le fragment romantique se construit.

Le fragment est défini comme le morceau d'une chose brisée, en éclats, et par extension le terme désigne une œuvre incomplète morcelée. Il y a, comme l'origine étymologique le confirme, brisure, et l'on pourrait parler de bris de clôture du texte. La fragmentation est d'abord une violence subie, une désagrégation intolérable⁴⁷.

Si le fragment porte une certaine aura de noblesse par son importance dans les Belle-Lettres, il n'en demeure pas moins un objet suspect. Dès l'Antiquité, son usage posait problème. Héraclite, par exemple, semble bien avoir produit telle quelle une œuvre, sinon d'emblée en fragments telle qu'elle nous a été transmise, du moins fragmentaire dans son propos, et dont l'interprétation prête encore à débat⁴⁸.

Par opposition à l'aphorisme, le fragment est un « mauvais genre », il ne transporterait aucune valeur définitive, étant nécessairement incomplet, et son origine dépendrait d'un hasard de l'Histoire plutôt que de la volonté de « faire œuvre ». Le

⁴⁵Alain Montandon, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁶*Ibid.*, p. 77.

⁴⁷*Ibid.*, p. 77.

⁴⁸« Héraclite occupe une position privilégiée dans l'ensemble du corpus présocratique, en raison de la difficulté à juger de l'achèvement ou de l'inachèvement de chaque fragment. Diogène Laërce écrivait que Héraclite a laissé “des phrases à moitié achevées, ou qui font disparates”. Cet apparent inachèvement a été condamné par tous les tenants d'une rhétorique cohérente. Il semble que l'Éphésien ait pu avoir recours à la forme de pensées détachées. » *Ibid.*, p. 79.

fragment est un indice : il oriente l'esprit dans une certaine direction mais n'en fixe pas le sens.

Le fragment n'est pas la miniature d'une totalité comme la sentence, l'aphorisme ou le haïku. Il ébranle la construction tendue de l'aphorisme en qui l'on voit un frère ennemi, un opposé irréconciliable, et il vagabonde dans le libre jeu, la pensée s'ouvrant, sans être liée par une forme fixée, à de nouveaux horizons. Aussi l'impression produite est-elle opposée à celle de l'aphorisme; le fragment donne l'impression de l'inachevé. À une architecture classique, ordonnée, maîtrisée, voici le jardin des ruines, irrationnel, chaotique⁴⁹.

Le fragment romantique s'inspire de deux modèles : le fragment en tant que ruine, c'est-à-dire le reste d'une œuvre dont l'état complet a été perdu, et c'est principalement la condition du fragment antique, dont on suppose en raison de divers témoignages que l'œuvre a déjà existé dans sa totalité; et le fragment en tant qu'inachevé, c'est-à-dire les morceaux d'une œuvre que l'auteur n'aurait pas complétée, d'où son caractère à prime abord négatif. Françoise Susini-Anastopoulos parle d'une « trace négative de l'œuvre⁵⁰ », qui donne à apercevoir le texte incomplet par une sorte de phénomène de contre-jour⁵¹.

Cependant, le romantisme renverse cette condition pour voir dans le fragment une promesse plutôt qu'un échec, une possibilité plutôt qu'une clôture. Produire un

⁴⁹*Ibid.*, p. 89.

⁵⁰« Tous ces intitulés mettent l'accent sur la dispersion, la dissémination, évoquant la perte d'une totalité antérieure, qui aurait brutalement volé en éclats sous le coup de quelque cataclysme ou d'une simple mais ruineuse négligence. C'est donc ce qui reste, le déchet, la trace négative de l'œuvre, soit qu'elle ait été perdue, soit qu'elle n'ait jamais vu le jour. » Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 46.

⁵¹Cf. Anthony Phelan, « The Content of silhouettes », *Paragraph*, vol. 21, n° 2, 1988, p. 162 : « The isolation defines the space of the fragment against its surroundings correlatively. And this function is precisely the technique deployed by the art of the silhouette at the end of the eighteenth century. Images are made not only 'in negative' as 'shadow-pictures' [*Schattenbilder*]; they can also be rendered by a process of cutting out in which the image is revealed in the black or coloured paper as a white ground (so-called white cuts, '*Weisschnitte*'). » [« L'isolement définit corrélativement l'espace du fragment contre ce qui l'entoure. Et cette fonction est précisément la technique déployée par l'art de la silhouette à la fin du XVIII^e siècle. Les images sont produites non seulement "par la négative" en tant que "images d'ombres" [*Schattenbilder*]; elles peuvent également être rendues par un processus de découpage par lequel l'image est révélée dans le papier noir ou coloré sous la forme d'un arrière-plan blanc (appelés découpes blanches, "*Weisschnitte*"). » (*Notre traduction.*)]

fragment, c'est inscrire son travail dans une temporalité suspendue entre ce qui a été accompli puis ruiné, et ce qui n'a été qu'ébauché mais reste à accomplir. Cela dit, le fragment, qu'il soit reste ou promesse, n'en demeure pas moins la partie d'un tout, et porte de fait une signification qui le dépasse. Le rapport du fragment à la totalité se situe en marge de la métonymie : la partie n'est pas équivalente à l'ensemble, mais elle en constitue l'une des clefs.

D'autre part, est en tous points remarquable l'itinéraire d'un « genre » qui, récupérant son « allergie originelle au concept positif⁵² » va puiser dans un spectre sémantique et conceptuel résolument négatif les ressources de son avenir philosophique, esthétique et poétique. La démarche est insolite, qui mène le fragment de l'ordre de la simple métonymie à celui de la métaphore gnoseologique et esthétique, si l'on considère que, dans le cadre de l'esthétique classique, une facture délibérément fragmentaire est impensable. Il est donc logique, comme le considère D. Sangsue, que ce soit des romantiques qui, en littérature, aient voulu consacrer le fragment comme tel⁵³, bien que le geste puisse paraître, à première vue, en totale contradiction avec l'esprit d'une époque avide d'unité et de totalité⁵⁴.

Le fragment devient un genre : il ne s'agit plus de l'état d'une œuvre, mais de sa poétique. Bien que ce nouveau regard sur le fragment repose sur des origines qui précèdent le romantisme⁵⁵, c'est avec ce dernier que le fragment se détache complètement de l'aphorisme, pour n'être plus une parole de sagesse, si incomplète soit-elle, et devenir plutôt un outil de spéculation. Ce qui est conséquent, par ailleurs, avec l'autre source historique du fragment romantique, à savoir le fragment comme inachevé. On déplore, alors, ne pouvoir connaître la pleine portée de l'œuvre qui aurait pu être. Par opposition au fragment antique, on pourrait désigner ce dernier modèle sous l'appellation de « fragment moderne », en pensant par exemple aux

⁵²A. Guyaux, *Poétique du fragment, Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1985, p. 8. [Note de Susini-Anastopoulos]

⁵³Cf. Fragment et totalité, in *Encyclopédie de la littérature*, Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 33. [Note de Susini-Anastopoulos]

⁵⁴Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 3.

⁵⁵« Nous la situons [*l'émergence du fragment comme genre littéraire*] dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, au moment où la maxime classique des moralistes français, forme brève par excellence mais également close sur elle-même, achevée, perd sa belle totalité pour se métamorphoser en aphorisme, c'est-à-dire à une époque où la sentence brève perd sa valeur d'universalité pour affirmer la singularité d'un regard et la subjectivité d'une énonciation. » Alain Montandon, *op. cit.*, p. 78.

Pensées de Pascal ou aux *Maximes* de Chamfort. L'histoire littéraire retiendra d'abord ces deux sens négatifs attribués au fragment, lesquels se perpétueront même sous la plume d'écrivains ayant pratiqués cette forme de façon soutenue, que nous appellerons ici « fragment contemporain » pour le distinguer des « modernes » : Blanchot se revendiquant de « l'obscurité » d'Héraclite, et Valéry dénigrant sa production fragmentaire⁵⁶.

Si le fragment occupe une place importante dans l'histoire des idées, c'est tout d'abord en philosophie, en raison de l'important corpus présocratique, mais aussi parce que le fragment lui-même se prête plus facilement à la diffusion d'idée qu'au récit. En philosophie, le fragment fait figure d'éclat de vérité : bien qu'il indique la présence d'une œuvre supposée complète, il conserve néanmoins sa valeur individuelle. Ainsi, les premiers romantiques allemands ont opéré un déplacement de la forme philosophique qu'est le fragment didactique vers une forme poétique, soit le fragment germinatif. Le fragment romantique n'est pas une partie indépendante du tout, ni une partie représentative de la totalité, il en porte plutôt la possibilité. L'enjeu du fragment romantique n'est pas de signifier l'œuvre dont il serait soit la ruine, soit l'ébauche, mais plutôt de la « saisir », d'en encapsuler l'expérience, le phénomène. À cet égard, Denis Thouard propose de distinguer les fragments « de fait », formes accidentelles, des fragments « de droit » dont la création a été pensée comme telle.

La théorie du fragment énoncée par les premiers romantiques porte en effet sur ce que l'on pourrait nommer les fragments « de droit » par opposition aux fragments « de fait » : « Nombre d'œuvres des Anciens sont devenues des fragments. Nombre d'œuvres des Modernes le sont dès leur naissance » (A.24). Et pourtant, ces textes ne sont en rien un simple matériau, réservoir d'idées ou d'aperçus : ils sont déjà, à leur première apparition, écrits dans ce souci de concentration qui fait tout l'attrait des fragments de *l'Athenæum*, leur caractère inépuisable, souvent prophétique [...].

⁵⁶« On peut se demander pourquoi il [Valéry] a tant pratiqué un genre qu'il dévalorise explicitement. Il les appelle de noms différents : “notes pour moi”, “impromptus”, “boutades”, “germes”, “exercices”, “ébauches”, “tâtonnements”, “commencements”, “sujets”, “propos”, “études”, “brouillons”, “essais”, “esquisses”, etc., qui témoignent tous d'un défaut d'explicitation, d'achèvement, d'élaboration, de construction et d'ordre. » *Ibid.*, p. 82.

La pensée se forme dans la formule, avec la complicité du langage. La réflexion viendra y démêler ses véritables intérêts⁵⁷.

De même, le fragment romantique, en glissant hors du « morceau de sagesse » extrait d'une philosophie ancienne et en partie perdue, devient un médium de réflexion propre à la création artistique. Le fragment philosophique ouvre la réflexion, alors que la littérature n'étant pas d'emblée le médium de la raison mais plutôt celui de l'imagination, c'est la capacité d'ouverture du fragment qui suscite l'intérêt des poètes romantiques. Cependant, puisque le fragment romantique n'est plus le reste ni la promesse d'une œuvre dont l'intégrité serait compromise, de quoi s'agit-il?

Tous posaient un *a priori* : le fragment comme objet textuel déjà formé, concret, positif. Or, pour nous, la question commençait d'abord là : le fragment n'est pas, n'est plus un objet. [...] Il est sans forme (ce qui ne revient pas à dire qu'il est informe); il n'est pas une idée (un philosophème), un concept, un morceau ou un genre; il n'est pas davantage une œuvre, une « non-œuvre⁵⁸ »⁵⁹.

C'est avec le romantisme que le fragment devient ce que Michaud décrit. Auparavant, le fragment, qu'il s'agisse des ruines antiques ou des inachevés modernes, était bien un objet textuel délimité par sa forme physique. Le fragment romantique, par contre, perçu comme une ébauche plutôt qu'une ruine, bien que pensé comme tel, est conçu comme un fragment « de droit » et propose de retourner les écueils du fragment sur eux-mêmes pour faire de celui-ci la part accessible d'une totalité autrement insaisissable. Le caractère spéculatif et l'incomplétude volontaire qui ouvre celui-ci, inscrits à même le sens du texte, est le fait du romantisme, et de l'ironie qui lui est propre. Si le fragment romantique peut malgré tout être considéré comme une ébauche, c'est seulement dans la perspective où il ne serait pas la partie d'une œuvre à finaliser, mais bien l'ébauche de la littérature en elle-même, cette « poésie romantique » toujours à réaliser. Le fragment romantique ouvre ce que le fragment antique ferme : il incarne un potentiel là où son ancêtre marque une finalité.

⁵⁷Denis Thouard, *Critique et herméneutique*, *op. cit.*, p. 241.

⁵⁸Blanchot, *L'Entretien infini*, p. 517. [Note de Michaud]

⁵⁹Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 54.

Il ne fait pas de doute que romantisme allemand, fragments et fragment A.116 sont indissociables pour la critique. Or si la poésie romantique est plutôt bien définie par le fragment A.116 qui, malgré toute sa complexité, fait l'objet d'interprétations à peu près unanimes, ce que les romantiques entendent par « fragment » est étrangement plus difficile à cerner. À cet égard, le fragment A.206, sans doute le plus cité après le fragment A.116 et généralement convoqué dès qu'il est question de définir ce qu'est un fragment, pose bien ce dernier comme un objet isolé et fini, à l'opposé du fragment A.116.

A.206 Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant et clos sur lui-même comme un hérisson⁶⁰.

Malgré son succès, les interprétations du fragment A.206 sont des plus diverses, ce qui montre bien que la force d'ouverture du fragment se trouve dans sa « fermeture » même.

1.3. Classique et romantique

Avant de procéder plus avant, il convient de poser un certain nombre de termes propres à la pensée de Schlegel et des premiers romantiques allemands, à commencer par la distinction entre « classique » et « romantique », que Schlegel entend dans une vaste perspective d'histoire littéraire. La compréhension que nous pouvons avoir de la théorie du fragment doit d'abord passer par le rappel de la formation de philologue de Friedrich Schlegel, la philologie étant l'étude de textes « classiques » (entendu, ici, au sens de « représentatifs » ou « définitifs ») par lesquels le savant saurait comprendre une époque et une nation. Comme le fait remarquer Peter Szondi, toute la question du romantisme dépend de l'histoire littéraire, et de son interprétation par Schlegel : « Schlegel tente ici de résoudre le problème que constitue l'introduction de différence

⁶⁰Fragment sans attribution certaine. L'édition critique le traite comme un fragment de Friedrich Schlegel sans toutefois en confirmer l'attribution.

de genres dans une poétique qui ne s'attache plus qu'à la différence des deux époques, antique et moderne.⁶¹ » À la suite de Szondi, Alain Muzelle souligne que :

Il [*Schlegel*] insiste particulièrement sur le fait que pour lui moderne et romantique ne sont pas forcément synonymes, distinction qui s'éclaire si l'on tient compte de la façon dont il conçoit l'histoire de la littérature post-antique à l'époque de l'*Athenäum*. Il y distingue trois grandes périodes. La première, qui est celle du premier romantisme, débute, après un millénaire de silence, avec Dante, voit surtout l'épanouissement de la poésie italienne, depuis Pétrarque et Boccace jusqu'à Guarini, en passant par l'Arioste et le Tasse, et s'achève au début du XVII^e siècle avec la disparition de Shakespeare et Cervantès. Suit une période de déclin poétique qui correspond à l'époque des classicismes français et anglais, ainsi qu'à celle des Lumières. Enfin, Schlegel voit pointer une nouvelle époque où la poésie de la première période reprendra son essor. Il en voit les prémices [*sic*] dans les productions de la philosophie allemande de son temps et dans l'œuvre de Goethe, annonciatrice d'une nouvelle aurore poétique⁶².

« Moderne », pour Schlegel comme pour ses contemporains, signifie d'abord « ce qui n'est pas antique », et l'art post-antique se décline à son tour entre « classique », qui imite l'antique, et romantique, qui cherche plutôt à le « recréer⁶³ ».

En raison de sa formation de philologue, Schlegel entend par « classique » soit une œuvre antique, soit une œuvre dont la destination est régressive, c'est-à-dire dont la visée est historique⁶⁴, ou encore qu'elle vise à « refaire » l'antique, à « mimer⁶⁵ » la

⁶¹Peter Szondi, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, p. 136.

⁶²Alain Muzelle, « Arabesque et roman dans l'œuvre de Friedrich Schlegel », *Sociétés et représentations*, n° 10, 2000, p. 36. Il est important de remarquer ici que c'est Muzelle qui attribue le terme de « premier romantisme » à la période humaniste. Schlegel affirme bien la parenté de son groupe avec les auteurs cités ici, mais n'emploie jamais les termes de « romantique » ou « romantisme » pour parler d'auteurs ou de mouvements littéraires. Ainsi, l'expression « premier romantisme », conventionnellement réservée au groupe de Jena, peut ici porter à confusion.

⁶³Cf. PII.56, *supra*, p. 9.

⁶⁴PI.191 Même la <philologie> critique est nécessairement philosophique et historique. Elle doit être en même temps progressive et classique, et celle qui l'est, est en même temps <philosophique> et historique.

⁶⁵PI.223 L'improvisation et le mime sont les signes distinctifs de l'<epideixis> absolue. Confusion du classique et du progressif. L'<epideixis> est quelque chose de classique. [Certainement, très fréquente aussi dans l'art <philologique>].

culture classique qui fait figure de modèle⁶⁶. Son état serait achevé, fini et fixe⁶⁷, et on l'appréhende à la manière d'une sculpture, c'est-à-dire de façon « cyclique⁶⁸ » : on peut en faire le tour, la regarder sous tous les angles, et pour cette raison il est possible de la « comprendre » dans son intégralité. Son origine est « naïve », ce qu'il faut comprendre au sens de « natif » ou « naturelle⁶⁹ », elle se formerait d'elle-même, émergeant du « génie » de son époque. De même, l'œuvre classique est « absolue », ou « divisée par zéro⁷⁰ », qualité d'une œuvre dont toutes les « erreurs » ont été « anéanties⁷¹ ». Elle est « nécessaire », « déterminée », « limitée⁷² », et donc relève

⁶⁶LC.186 Doit comprendre les principes de l'art classique et progressif. – *Thèse* : il doit y avoir des modèles [*Urbilder*]. *Antithèse* : il ne doit pas y en avoir, l'art doit éternellement progresser. Antinomie du classique et du progressif. N'y a-t-il pas aussi une antinomie du pathétique ou *musical* et du *plastique* dans l'art? –

⁶⁷KFSA XVIII, 387, fragment 801 : « Le transcendantal et l'absolu, même opposition que l'agile et le fixe. » Cité dans Ernst Behler, *Ironie et modernité*, *op. cit.*, p. 116.

⁶⁸LC.917 [908] Classique = cyclique.; LC.1070 [1060] Est *classique* ce qui possède à la fois intention et instinct, où forme et matière, intérieur et extérieur sont en harmonie. – Le *correct* est le classique négatif et intentionnel. – Tout ce qui est classique est cyclique; le classique est *à la fois* régressif et progressif. – <La poésie poétique est plus régressive. La prophétie plus progressive. La poésie éthique est présente.>

⁶⁹Cf. A.51 : « [...] Et quand bien même Homère lui-même n'aurait eu nulle intention, sa poésie, et celle qui en est l'auteur véritable, la nature, en a une. »; PII.37 : « [...] Par là seulement la <philosophie> devient *art*, en un sens bien plus élevé que chez les Anciens, où elle n'était qu'un produit classique de la nature. »; et PII.97 : « [Le commentaire continu est de la <philologie> *sentimentale* qui devient assurément aussi *naïve*. – Naïves au bon sens sont les vieilles scolies classiques. Aveu public et pourtant inconscient d'auto-annihilation – de non-compréhension absolue]. »

⁷⁰Denis Thouard, dans *Critique et herméneutique* (*op. cit.*, p. 184), explique ainsi le symbolisme mathématique employé par Schlegel dans ses carnets : « [...] une formule sur zéro (/0) est portée à l'absolu, sur deux (/2) est divisée; la mise au carré signifie la réflexivité, ainsi ϕ^2 sera "philosophie de la philosophie" [...] ». Il est à noter que la division par zéro est une impossibilité mathématique.

⁷¹« Les trois propositions; toute vérité est relative; tout savoir est symbolique; la philosophie est infinie – mènent immédiatement à une déduction de la *méthode polémique* qui est propre à la philosophie. Sa nécessité et son fondement résident dans ce que l'erreur doit être anéantie. » Friedrich Schlegel, « Philosophie transcendantale », *op. cit.*, p. 181.

⁷²LC.35 Lois antithétiques de la théorie pure de l'art :

1) Chaque art doit être nécessaire, c'est-à-dire déterminé, limité, classique.

2) Chaque art doit être illimité; non seulement la diversité individuelle, mais genre conséquent. <De la proposition : « il ne doit pas y avoir d'art particulier », on doit déduire la réunion de tous les arts.>

également du dogmatisme⁷³, par son opposition à la progressivité. Pourtant, pour Schlegel, l'œuvre classique est également infinie, du moins dans son interprétation :

LC.671 [667] Tous les écrits classiques ne sont jamais tout à fait compris, c'est pourquoi ils doivent être éternellement critiqués et interprétés de nouveau.

Les œuvres classiques, « cycliques », objets de la philologie, se présentent alors comme des témoins, des individus, des idéaux individualisés, « sacrées⁷⁴ », monumentales⁷⁵, « pures⁷⁶ ». Sont également classiques les écrits « mécaniques⁷⁷ », c'est-à-dire les écrits procédant d'un système, où tous les éléments sont distincts mais fonctionnent en tant qu'ensemble, par enchaînement.

Le caractère progressif de la poésie romantique est lié à la réalisation classique (A.116). Ce qui est régressif est déjà réalisé, ce qui est progressif est déjà idéalisé, et c'est la tâche des fragments et des projets, en tant que « composantes transcendantales » (A.22), que de les assembler. La réflexion, qui « fait abstraction de la forme et de la matière⁷⁸ » pour se concentrer sur le sujet, amène la *Bildung*, laquelle entraîne à son tour la progression, dont l'objet demeure toutefois toujours inaccessible⁷⁹.

À partir des propositions : *la philosophie est infinie et sa partition est arbitraire*, il s'ensuit que le système le plus parfait ne peut être qu'*approximation*, non de l'idéal

⁷³« Un *comprendre absolu* n'est dans notre perspective absolument pas possible. Cela reviendrait au dogmatisme. S'il y avait une vérité absolue, il y aurait aussi une compréhensibilité absolue. » Friedrich Schlegel, « Philosophie transcendante », *op. cit.*, p. 189.

⁷⁴« La complétude, en tant qu'attribut de tout système opératoire, est une des exigences de toutes les poétiques traditionnelles depuis Aristote. En effet, si l'œuvre, pour être elle-même, doit être "complète", c'est parce que la complétude est le signe à la fois de son intégrité, de sa santé, de sa "propriété", et de son caractère sacré. » Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 51.

⁷⁵Cf. PI.223 : [...] *L'<epideixis> est quelque chose de classique.* [...]

⁷⁶L.60 Tous les genres poétiques classiques, dans leur rigoureuse pureté, sont à présent risibles.

⁷⁷LC.1148 [1134] Il y a des écrits mécaniques, chimiques et organiques; les mécaniques sont construits classiquement, les chimiques en revanche romantiquement. –

⁷⁸Friedrich Schlegel, « Philosophie transcendante », *op. cit.*, p. 187.

⁷⁹PII.47 [...] Le <philosophe> ne méritera le titre de <philosophe> critique que par l'idée de totalité critique, d'une philosophie absolument critiquée et critiquante, et par la progression réglée, par une approche conforme à l'art de l'idée inaccessible. [...]

de la philosophie en général, mais de l'idéal propre à chacun (cela nous rappelle l'esprit et la lettre d'un système). Chaque système commence avec la réduction et l'analyse. La réduction est la résolution d'un complexe de phénomènes en phénomènes singuliers.

[...]

L'idée de la philosophie ne peut être atteinte que par une progression infinie de systèmes. Sa forme est une circulation⁸⁰.

On le voit, le classique antique est le produit de la nature, laquelle est infinie. Ce qui est déjà devenu classique a également déjà rejoint la totalité. La « progression infinie de systèmes » est un processus de circulation [*Kreislauf**], alors que le système en lui-même suit plutôt une structure cyclique [*cyclisch**] : le système revient sur lui-même pour démarrer un nouveau cycle, alors que la progression recrée sa structure à chaque nouveau tour⁸¹.

L'imitation qui est au cœur de l'esthétique depuis l'Antiquité était comprise par le classicisme d'abord comme l'imitation des formes de la nature, ensuite comme l'imitation des « grands maîtres », des modèles gréco-latins. Les premiers romantiques allemands recherchent également l'imitation de la nature, cependant, à la suite des *Critiques* de Kant et des travaux d'esthétique de Karl Philipp Moritz (1757-1793), il ne s'agit plus, pour le romantisme, d'imiter la nature comme figure mais plutôt d'imiter le travail de la nature, d'imiter son travail de germination, sa

⁸⁰Friedrich Schlegel, « Philosophie transcendante », *op. cit.*, p. 176. De même, on lit au tout début de la transcription du cours (p. 171) : « 4^e aphorisme : La forme de la philosophie est l'unité absolue. Il n'est pas ici question de l'unité d'un système, car celle-ci n'est pas absolue. Dès lors que quelque chose est système, il n'est pas absolu. L'unité absolue serait à peu près un chaos de systèmes. »

⁸¹Un fragment des « Études philosophiques » (*KFSA XVIII*, 31, fragment 133) présente graphiquement la voie « absolue, progressive et cyclique » comme une suite de boucles, repliée sur elle-même en une spirale : « Fichte duldet d[en] Witz bloss, mag ihn gern, sieht aber darauf herab. Er hat etwas [praktische] Abstraction aber nicht viel. Fichte's Gang ist [*dessin d'une chaîne de boucles enlignées horizontalement*] noch zu sehr grade aus, nicht absolut progr.[essiv] cyklich [*dessin d'une chaîne de boucles enroulées en spirale*] – Abstraction und besonders praktische ist wohl am Ende nichts als [Kritik]. » [« Fichte ne fait que tolérer le *Witz*, il lui plaît bien, mais il le regarde de haut. Il possède une certaine abstraction pratique, mais pas beaucoup. La voie de Fichte est [*chaîne de boucles enlignées horizontalement*] encore trop droite, et non absolument progressive et cyclique [*chaîne de boucles enroulées en spirales*] – L'abstraction, et particulièrement l'abstraction pratique, n'est probablement rien d'autre que de la critique. » (*Notre traduction.*)]

dynamique de création⁸², et c'est ce qu'affirme le fragment A.427 en invoquant « une expérimentation de la nature formatrice⁸³ ». L'absolu que recherchent les romantiques n'est pas à trouver dans une unité primordiale, fragmentée, perdue par le passage du temps et qui doit être reformée, mais plutôt dans un chaos constant qui génère du « classique » par « artifice ».

Le réel n'est contenu que dans le tout, la vérité du tout doit donc être visible en un moment, même quand on est parvenu au tout par la composition des parties⁸⁴.

La littérature que les histoires littéraires nomment « classique » (au sens des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles) cherche à reproduire l'objet « classique » de la philologie. Schlegel postule plutôt que la littérature « romantique », au sens où il l'emploie (c'est-à-dire, la littérature de la fin du Moyen-Âge et de la Renaissance, de Dante à Cervantès), sera un jour considérée comme « classique » (au sens philologique du terme), une fois que le nouveau modèle qu'elle propose sera accompli. Le progressif est une poésie d'art, son statut de « classique » est à construire et sera atteint lorsque l'œuvre progressive s'incorporera au chaos du passé. De ce point de vue, le fragment perçu comme ruine ne peut plus être considéré comme une célébration du passé mais doit plutôt l'être comme une trace à

⁸²Cf. Karl Philipp Moritz, *Le Concept d'achevé en soi et autres écrits (1785-1793)*, trad. de l'allemand et présentés par Philippe Beck, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 1995, 235 p.

⁸³A.427 Ce qu'on a coutume d'appeler recherche d'information est une expérimentation historique. Son objet et son résultat est un fait. Pour être un fait, il lui faut avoir une rigoureuse individualité, être à la fois un mystère et une expérimentation, à savoir une expérimentation de la nature formatrice [*ein Experiment der bildenden Natur**]. Tout ce que seuls l'enthousiasme et le sens philosophique, poétique ou moral permettent d'appréhender est secret et mystère.

⁸⁴Friedrich Schlegel, « Philosophie transcendante », *op. cit.*, p. 187.

déchiffrer⁸⁵. Par le fait même, le fragment perd sa « noblesse⁸⁶ » et devient une curiosité investie d'une certaine frivolité qui va de pair avec « l'agilité » du transcendantal. Dans cette optique, l'intérêt du fragment n'est pas d'être un artefact, un objet du passé, mais plutôt l'objet d'une philologie renversée : il ne témoigne pas d'une période classique, il la construit. Alors que la philologie s'intéresse au fragment comme un objet complet en lui-même, autour duquel on tourne comme lorsqu'on observe une sculpture, la poésie romantique, quant à elle, postule le fragment comme un objet qui rayonne. Ainsi le fragment romantique peut très bien être un hérisson : vivant, animé, dynamique.

Est romantique, donc, ce qui aurait une qualité « moderne » sans cesse renouvelée⁸⁷, ce qui ne veut pas nécessairement dire contemporain de Schlegel mais plutôt dont la visée est tournée vers l'avenir, c'est-à-dire « progressive », « improvisée » ou « agile » (par opposition à « fixe »), et dont le statut serait nécessairement inachevé, voire infini. L'œuvre romantique n'imité pas son modèle, elle s'en inspire pour aller plus loin. Elle se positionne dans l'histoire de l'art comme un « moyen terme », qui permet de reconstituer l'universalité en réconciliant un

⁸⁵ « Lucien Dallenbach (dans *Fragment und Totalität*, Lucien Dallenbach und Christian L. Hart Nibbrig, éd. Surkamp, Frankfurt, 1984) distingue trois sortes de fragments : l'un de perspective archéologique signifiant “le reste, la ruine, la miette, la trace, le memorandum”, le second dans une perspective eschatologique signifiant “germe de l'avenir”, et le troisième comme hiatus absolu avec une totalité perdue. L'image de la ruine reste à cet égard pertinente, à la fois comme signe d'une perte, mais aussi comme témoignage d'un ensemble. Image du temps ravageur et de ce qui reste pour l'éternité. La poétique des ruines et la poétique du fragment cheminent assez longuement ensemble. » Alain Montandon, *op. cit.*, p. 87

⁸⁶ « Mais c'est aussi que le fragment, terme savant, est un terme noble : il a d'abord son acception philologique [...]. Ruine et fragment joignent les fonctions du monument et de l'évocation : et ce qui par là se trouve à la fois rappelé comme perdu et présenté dans une sorte d'esquisse (voire d'épure), c'est toujours l'unité vivante d'une grande individualité, œuvre ou auteur. » Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 62

⁸⁷ LC.475 [473]. (Le romantique reste éternellement nouveau – le moderne change avec la mode.)

Voir également Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 177-178 : « En fait, ce qui s'oppose en permanence à un vêtement à la dernière mode, ce n'est pas ce même vêtement devenu démodé, mais un vêtement dont le vendeur nous vante le caractère “classique”, intemporel. Au sens esthétique, “moderne” n'est plus pour nous le contraire de “vieux” ou de “passé”, mais celui de “classique”, d'une beauté éternelle, qui échappe au temps. »

extrême et son opposé⁸⁸. Son analogie dans les arts plastiques serait la peinture⁸⁹, qui force le regard vers un point de fuite⁹⁰. La création de l'œuvre romantique serait d'origine « sentimentale » ou encore « d'art », c'est-à-dire qu'elle serait le résultat du travail du sens, de la raison, de l'artifice⁹¹, par opposition à « naïf ». Plutôt qu'absolue, c'est-à-dire « divisée par zéro », l'œuvre romantique est « transcendantale », potentialisée, mise au carré, voire multipliée à l'infini.

A.22 Un projet est le germe subjectif d'un objet en devenir. Un projet parfait devrait être à la fois pleinement subjectif et pleinement objectif, un individu impartageable et vivant. Par son origine, pleinement subjectif, original, impossible ailleurs que dans cet esprit par son caractère, pleinement objectif, d'une nécessité physique et morale. Le sens des projets – ces fragments d'avenir, pourrait-on dire – ne diffère du sens des fragments tirés du passé que par la direction, ici régressive et là progressive. L'essentiel est la faculté de tout ensemble idéaliser et réaliser immédiatement des objets, les compléter et en partie les accomplir en soi. Or comme le transcendantal est précisément ce qui a rapport à l'union ou à la

⁸⁸A.139.

⁸⁹« L'art des Anciens, donc automatiquement leur création poétique, s'applique à représenter un objet clairement délimité dans tout l'éclat de sa présence, ce qui est la tendance profonde de la sculpture. Par contre, l'art post-antique, qui est ouvert sur l'idéal, est pictural dans sa tendance profonde, car la peinture, tout en fixant sur la toile des couleurs et des contours, ouvre la porte à la fantaisie, donne libre cours au rêve, éveille la nostalgie, puisque celle-ci est aspiration vers l'infini. » Alain Muzelle, « Arabesque et roman dans l'œuvre de Friedrich Schlegel », *loc. cit.*, p. 30.

⁹⁰Cf. A.220. : « [...] Les plus importantes découvertes scientifiques sont des bons mots de ce genre. Elles sont pourtant bien sûr par leur contenu beaucoup plus que cette attente se dissolvant en néant, propre au *Witz* purement poétique. Les meilleures sont des *échappées de vue* sur l'infini. [...] » Nous soulignons. E.T.A. Hoffmann propose plutôt la musique : « C'est le plus romantique de tous les arts; on pourrait presque dire le seul véritablement romantique, car l'infini seul est son objet. La lyre d'Orphée a ouvert les portes des Enfers; la musique ouvre à l'homme un royaume inconnu, un monde qui n'a rien de commun avec le monde sensible qui l'entoure, et dans lequel il se défait de tout sentiment défini pour s'abandonner à une aspiration ineffable. » *Fantaisies dans la manière de Callot*, « Kreisleriana (première série), IV, la musique instrumentale de Beethoven », Paris, Phébus, coll. « Libretto », 2018, p. 69.

⁹¹Cf. PP.II 37 : « [...] Par là seulement la <philosophie> devient *art*, en un sens bien plus élevé que chez les Anciens, où elle n'était qu'un produit classique de la nature].

Voir également Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 207-208 : « La préhistoire du concept de "romantisme" offre le meilleur exemple imaginable de cette "origine artificielle de la poésie moderne". [...] D'une part, *romantic* va désigner la quintessence de l'invraisemblable, de la fiction pure, de la chimère, ou encore, appliqué aux sentiments des personnages romanesques, le comble de l'exaltation. Mais ce que les contempteurs du roman et les critiques de l'imagination écartent ainsi dédaigneusement n'en conservent pas moins son attrait pour les lecteurs de romans, qui peuvent précisément trouver singulière et captivante l'invraisemblance de l'action, extraordinaire et admirable l'exaltation des sentiments. C'est ainsi que d'autre part *romantic* prend, à partir du sens de "romanesque, irréel" et en passant par celui de "non banal", le sens de "poétique" [...]. »

séparation de l'idéal et du réel, on pourrait fort bien dire que le sens des fragments et projets est la composante transcendante de l'esprit historique.

Médium de l'abstraction, qu'elle soit réflexive ou spéculative, la poésie romantique permettrait de sortir de la contemplation cyclique, ce qui en fait un objet sceptique⁹², plutôt que dogmatique, puisqu'elle remet en question ce qui est fixé. En raison de toutes ces ouvertures, l'œuvre romantique devient dans une certaine mesure incompréhensible⁹³, car il est impossible de la saisir dans un état définitif, à l'image de l'univers dont elle se veut le reflet. Alors que l'œuvre classique évoque une structure mécanique, l'organisation qui conviendra au romantisme sera plutôt « chimique⁹⁴ », évoquant le mélange, la symbiose.

Pour Schlegel, à l'artifice s'opposant à la nature participe également l'« arbitraire », lequel est néanmoins justifié, car comme l'indique le fragment L.37 : « ce qui apparaît et doit apparaître purement arbitraire, et donc irrationnel ou supra-rationnel, n'en est pas moins tenu d'avoir sa nécessité et sa raison ». L'arbitraire est le produit du « génie », une trouvaille du *Witz* du poète⁹⁵, et son origine n'est pas à situer dans la raison mais plutôt dans la fantaisie, dans la poésie. Schlegel, toutefois, en voit également la trace dans la philosophie, en y incorporant la notion de « grotesque », empruntée au vocabulaire de l'art pictural. Employée comme synonyme d'arabesque,

⁹²A.400. Il n'existe pas encore de scepticisme digne de ce nom. Un tel scepticisme devrait s'ouvrir et s'achever sur l'affirmation et l'exigence d'une infinité de contradictions. Le fait que, par voie de conséquence, il entraînerait son auto-destruction totale, n'a rien de caractéristique. C'est une chose que cette maladie logique partage avec toutes les non-philosophies. Respecter les mathématiques et faire appel au sain entendement humain sont les signes cliniques du demi-scepticisme inauthentique.

Voir également Alain Muzelle, « Friedrich Schlegel, lecteur de Jacobi », *Études Germaniques*, n° 277, 2015, p. 74 : « [...] tandis que pour l'empiriste le divin, le sacré, la noblesse et la beauté n'ont aucun sens, le sceptique nie le savoir et ne voit partout que des contradictions. »

⁹³Voir, à ce sujet, le dernier texte de l'*Athenæum*, « Über die Unverständlichkeit » (*KFSA* II, 363-372), traduit sous le titre « De l'inintelligibilité » dans Schlegel, *Sur le Meister de Goethe*, présentation de Jean-Marie Schaeffer, trad. de l'allemand par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Hoëbeke, coll. « Arts & esthétique », 1999, p. 71-91; et sous le titre « De l'impossibilité de comprendre » dans Denis Thouard, *Critique et herméneutique*, *op. cit.*, p. 265-276.

⁹⁴Cf. LC.1148, cité *supra* p. 29, note 77.

⁹⁵Notre propos ne peut faire l'économie de cette notion qui travaille l'ensemble de la pensée des Romantiques allemands, néanmoins il en sera plus spécifiquement question au chapitre III.

au sens où on l'entend au XVIII^e siècle, la grotesque désigne une image « composée principalement de personnages et d'assemblages d'éléments divers qui sont le plus pur produit de l'imagination du peintre⁹⁶ ».

A.389 Si toute combinaison purement arbitraire ou purement contingente de forme et de matière est grotesque, la philosophie a ses grotesques tout comme la poésie; mais elle en sait moins sur eux et n'a pas encore pu trouver la clef de sa propre histoire ésotérique. Certaines de ses œuvres sont un tissu de dissonances morales, dont on pourrait tirer une leçon de désorganisation, ou apprendre comment construire la confusion avec méthode et symétrie. Plus d'un savant chaos [*Kunstchaos*] philosophique de ce genre a eu assez de consistance pour durer plus longtemps qu'une église gothique. Notre siècle construit plus légèrement, dans les sciences aussi, sans pour autant donner moins dans le grotesque. La littérature ne manque pas de pavillons chinois. Telle par exemple la critique anglaise, qui n'est rien d'autre qu'une application à la poésie – sans aucun sens de la poésie – de cette philosophie du sain entendement, qui n'est elle-même qu'une transposition de la philosophie naturelle et de la philosophie technique. Car chez Harris, Home et Johnson⁹⁷, les coryphées du genre, on ne trouve pas, du sens de la poésie, la plus pudique indication.

On comprend ici que, la philosophie, donnant une « leçon de désorganisation » et enseignant à « construire la confusion », fournit aux romantiques le modèle du « *Kunstchaos* », le chaos d'artifice se substituant au chaos originel⁹⁸. À la différence de la philosophie, et même de la philosophie de l'art, la poésie a ceci qu'elle est à même de « trouver la clef de sa propre histoire ésotérique ». Ainsi, la poésie « en sait plus » sur sa propre confusion que la philosophie. Comme le soutient Olivier Schefer,

Si en philosophie Novalis veut procéder à la systématisation de l'absence de système [*Systemlosigkeit*], comme il le note dans ses cahiers sur Fichte, le poète

⁹⁶Alain Muzelle, *L'Arabesque : La théorie romantique de Friedrich Schlegel dans l'Athenäum*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Monde Germanique – Histoires et Cultures », 2006, p. 17.

⁹⁷J. Harris (1709-1780), esthéticien anglais; H. Home (1696-1782) est connu pour ses *Éléments de criticisme* (1762); S. Johnson (1709-1784), critique, auteur d'un dictionnaire et d'un célèbre recueil de vies de poètes. [*Note de Lacoue-Labarthe et Nancy*]

⁹⁸« Pour décrire cette construction “spirituelle”, Schlegel évoque dans son *Discours sur la Mythologie* une “confusion ordonnée avec art” [*künstlich geordnete Verwirrung*] (*KFSA* II, 318), cette même confusion dont il a déjà été question à propos des arabesques picturales et que l'on voit régner maintenant dans la première poésie romantique. Cette notion nous renvoie bien sûr directement au “chaos artificiel” que doit être tout roman. » Muzelle, « Arabesque et roman dans l'œuvre de Friedrich Schlegel », *loc. cit.*, p. 45.

philosophe entend travailler la matière du chaos naturel. Il faut à cet égard relire le début prodigieux des *Disciples à Saïs*, ou Novalis, à la suite d'une longue tradition hermétique, évoque l'écriture chiffrée de la nature. Il dit et affirme dans ces lignes la concrétude et la disparité de cette langue fondamentale, soit encore son morcellement, car on la rencontre partout : « [...] sur les ailes, sur la coque des œufs, dans les nuages, dans la neige, dans les cristaux, dans les formes des rocs, sur les eaux congelées, à l'intérieur et à l'extérieur des montagnes, des plantes, des animaux, des hommes, dans la clarté du ciel, sur les disques de verre et de poix lorsqu'on les frotte et lorsqu'on les attouche : dans les limailles qui entourent l'aimant, dans les conjectures du hasard. »⁹⁹

Dans le fragment A.429, Schlegel affirme que « l'essence du bizarre » réside dans la « confusion arbitraire et insolite dans la pensée » qui, en conjonction avec « la plus haute culture et la plus grande liberté » amène « quelque chose de divin¹⁰⁰ » dans l'art¹⁰¹. Contrairement à une définition classique qui voudrait que la nature soit sauvage et que la culture y apporterait un certain contrôle, Schlegel postule plutôt que la culture permet à l'individu d'imposer son arbitraire fantaisie, en d'autres mots son *Witz*, à un ordre qui autrement irait de soi. Cette opposition avec le classicisme, ou du moins avec une culture du « raisonnable », est supportée par le fragment I.12 :

I.12 Y a-t-il des Lumières? Cela devrait simplement signifier : la possibilité, par décision arbitraire, de mettre en libre activité dans l'esprit de l'homme, et non de fabriquer artificiellement, un principe tel que l'est la lumière dans le système de notre monde.

Malgré la contradiction avec le sens accordé généralement par Schlegel à « l'artifice », compris ici comme « imitation », le fragment souligne surtout la distinction entre les *Bildungen* classique et romantique : alors que la *Bildung*

⁹⁹Cf. Olivier Schefer, « Fragment(s) et tout, écriture de la modernité », dans Augustin Dumont et Laurent van Eynde (dir.), *Modernité romantique : Enjeux d'une relecture*, Paris, Kimé, 2011, p. 150. Le critique cite la traduction de Maurice Maeterlinck, « Les Disciples à Saïs », dans *Fragments*, José Corti, Paris, 1992, p. 69.

¹⁰⁰Cf. A.429 : « [...] l'essence du bizarre semble précisément consister en certaines associations et confusions arbitraires et insolites dans la pensée, la composition poétique [*das Dichten*] et l'action. Il existe une bizarrerie de l'inspiration qui va de pair avec la plus haute culture et la plus grande liberté, et qui non seulement renforce le tragique, mais l'embellit et lui donne quelque chose de divin; [...] »

¹⁰¹Voir également le fragment I.8 : « L'entendement, dit l'auteur des Discours sur la religion [*Schleiermacher*], n'a connaissance que de l'univers; que règne la fantaisie, et vous aurez un dieu. À parler juste, la fantaisie est l'organe de l'homme pour la divinité. »

classique consiste en « fabriquer artificiellement » [*durch Kunst hervorbrächte**] l'esprit de l'homme, la *Bildung* romantique propose plutôt à ce dernier d'aller chercher à l'extérieur de lui ce qui est déjà à l'intérieur.

L'absolu, pour les romantiques, procède d'une double condition historique : d'une part, il est présent *a priori* et de lui sont extraites toutes choses, mais d'autre part, il faut le constituer *a posteriori* par l'assemblage, le collage, l'accumulation, le mélange. Cette condition de l'absolu *a priori* / *a posteriori* amène une autre dichotomie, celle-ci se déployant entre organique et chimique. L'élément organique est naturel, il émane tel quel du monde, il est marqué par la différence, l'hétérogénéité, et il évoque l'idée du système, de la classification qui sépare les choses en fonction de leurs propriétés. S'y oppose le procédé chimique, qui conjure plutôt la possibilité de la transformation, le mélange, la réaction, et ultimement l'homogénéité possible des éléments qui composent la réalité.

A.426 Il est naturel que les Français exercent une certaine domination sur notre époque. Ils sont une nation chimique, le sens chimique connaît chez eux l'éveil le plus universel, et jusque dans la chimie morale ils font toujours leurs expériences en grand. L'époque est de même une époque chimique. Les révolutions sont des mouvements universels, non pas organiques mais chimiques. Le grand commerce est la chimie de la grande économie; il en existe d'ailleurs une alchimie. La nature chimique du roman, de la critique, du *Witz*, de la socialité, de la rhétorique moderne et de l'histoire jusqu'ici, est évidente. Tant qu'on n'est pas parvenu à une caractéristique de l'univers et à un classement de l'humanité, il faut se contenter d'indications sur le ton fondamental et les manières particulières de l'époque, sans pouvoir ne serait-ce qu'esquisser la silhouette du géant. Sans ces notions préalables, en effet, comment déterminer si l'épique [*sic*¹⁰²] est vraiment un individu, ou n'est que le point de collision d'autres époques, et où elle commence et finit au juste? Comment serait-il possible de comprendre avec justesse et de ponctuer la période présente du monde sans pouvoir avancer aucune anticipation de la suivante, tout au moins dans son caractère général? Selon l'analogie de la pensée invoquée, l'époque chimique devrait être suivie d'une époque organique, et les citoyens de la terre de la prochaine révolution solaire [*Sonnenumlauf*¹⁰³] pourraient bien alors ne pas nous priser, et de loin, aussi fort que nous le faisons nous-mêmes, et tenir bien des choses

¹⁰²Le texte allemand dit bien « *Zeitalter* », c'est-à-dire « époque ».

¹⁰³Le mot *Revoluzion* est réservé au politique. [*Note de Lacoue-Labarthe et Nancy*]

aujourd'hui contemplées avec stupéfaction pour de simples exercices de jeunesse utiles à l'humanité.

La théorie romantique de Schlegel postule donc l'activité romantique dans l'entre-deux d'un rapport temporel par rapport à une Histoire universelle mythifiée : le passé serait marqué par un infini naturel duquel aurait découlé un ordre organique, alors que l'avenir verrait se déployer un infini d'art obtenu par un mélange chimique des éléments qui le constituent. Pour Schlegel, infini et chaos sont à la fois l'origine et la destination, la distinction étant cependant que celle-là est naturelle et organique, alors que celle-ci est plutôt artificielle et chimique. L'expérience humaine évoluerait selon une suite de cycles passant de l'organique au chimique. Les cultures classique et romantique ne s'opposent pas par leur situation dans cette ligne du temps, l'une comme l'autre sont des étapes dans la *Bildung* universelle, cependant, l'esthétique romantique se donne pour tâche d'assembler (chimiquement) ce que la culture classique sépare. La « nature chimique du roman, de la critique, du *Witz* » pose une correspondance entre roman et fragment : l'un comme l'autre sont occupés à révolutionner « chimiquement » le système « organique » de la théorie des genres classiques, le roman par l'assemblage des différents modes de discours (lyrique, dramatique, épique), le fragment, quant à lui, s'échappe hors de la nomenclature traditionnelle par le biais du *Witz* qui l'anime.

Ainsi, le romantisme, pour Schlegel, n'est pas un courant artistique, une esthétique ou un mouvement en lui-même mais plutôt une posture historique, un statut. Le romantisme ne s'oppose pas au classicisme, ou alors, pas selon la nomenclature habituelle, et d'ailleurs, selon le fragment LC.31, il y aurait des « classiques romantiques¹⁰⁴ ». La ligne de démarcation entre classique et romantique se brouille lorsque Schlegel évoque le « devenir » de la poésie romantique. Celle-ci aspire à devenir classique, sans toutefois pouvoir le faire, car la progressivité de l'œuvre romantique s'inscrit dans le processus de la *Bildung*, c'est-à-dire de la

¹⁰⁴LC.31 Des classiques romantiques seraient ceux dans lesquels la progression du genre se montrerait le mieux.

« formation » tant de l'œuvre que de l'artiste et de la culture à laquelle ils participent, voire du monde¹⁰⁵. La relation qu'entretiennent classique et romantique est donc moins une opposition qu'une dialectique : devient classique le progressif qui peut se fixer tout en restant en dialogue avec l'agilité¹⁰⁶. L'œuvre classique n'est pas la totalité immuable, elle est un point fixe dans cette totalité, et la progressivité romantique se positionne pour appliquer en littérature le principe de *Bildung* qui permet au sujet fichtéen de dépasser la contradiction entre Moi et Non-Moi, par l'action du devenir. Le couple « régressif/progressif » est à mettre en relation avec les couples « réel/idéal » et « objectif/subjectif ». L'œuvre classique, régressive, est occupée à extraire l'idéal du réel : à partir d'un objet, les « fragments tirés du passé » (A.22), il s'agit d'en déduire l'essence. L'œuvre romantique, progressive, projette au futur la réalisation de son idéal, dont l'origine est subjective, plutôt que dans un objet hérité du passé. Cependant, la démarche transcendantale que propose Schlegel n'oppose pas l'un à l'autre, mais les positionne comme complémentaires, comme « un individu impartageable et vivant » (A.22). Entre poésie de nature et poésie d'art, la poésie romantique permet de résoudre la contradiction entre A et non-A¹⁰⁷. Puisque

¹⁰⁵« Comme nous ne supposons d'autre réalité que spirituelle, tout ce qui est réel est génial. L'idéalisme considère la nature comme une œuvre d'art, comme un poème. L'homme poétise pour ainsi dire le monde, mais il ne le sait pas tout de suite. » Friedrich Schlegel, « Philosophie transcendantale », *op. cit.*, p. 192.

¹⁰⁶« Le motif de la réunion de l'Ancien et du Moderne, tel qu'on peut le voir circuler si souvent dans les Fragments, revient toujours à l'exigence de faire renaître selon la poésie moderne l'ancienne naïveté. Ce qui reconduit au fragment : le fragment n'est qu'en germe puisqu'il n'est pas encore pleinement accompli (Ath. 77), et le fragment est un germe, une semence, selon le dernier des Grains de pollen de Novalis : "Des fragments de ce genre-ci sont des semences littéraires : il se peut, certes, qu'il y ait dans leur nombre beaucoup de grains stériles, mais qu'importe, s'il y en a seulement quelques-unes qui poussent!" – la fragmentation n'est donc pas une dissémination, mais la dispersion qui convient à l'ensemencement et aux futures moissons. Le genre du fragment est le genre de la génération. » Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 70.

¹⁰⁷« Instead, Schlegel asserts that reality is contradiction or, more precisely, becoming. For becoming is a type of contradiction. In the process whereby A becomes not-A, there must be a period when it must be considered to be both A and not-A. Hence, A = not-A in-the-act-of-becoming. » Anne K. Mellor, « On Romantic Irony, Symbolism and Allegory », *Criticism*, vol. 21, n° 3, 1979, p. 225. [« Schlegel affirme plutôt que la réalité est une contradiction, ou plus précisément, un devenir. Car devenir est un type de contradiction. Dans le processus par lequel A devient non-A, il doit y avoir un moment pendant lequel il doit être considéré comme à la fois A et non-A. Ainsi, A = non-A en-devenir. » (*Notre traduction.*)]

le classique est l'objet de la philologie, et que Schlegel est conscient d'exister dans une époque indéterminée (et c'est toujours le cas pour le présent), il entend « former » une œuvre qui sera un jour regardée comme représentative de son temps. Mais, conscient de la nature inachevée de cette formation, il ne peut, ironiquement, que la représenter par fragments. L'esthétique romantique consiste donc, pour Schlegel, en adopter une attitude par rapport à l'œuvre d'art, et cette attitude sera l'ironie, dont l'objet est le « devenir classique », d'abord de l'œuvre d'art en elle-même, puis de l'artiste, mais surtout de la culture dans laquelle ceux-ci s'inscrivent. Il est important de comprendre, afin de pouvoir suivre Schlegel, que la « progressivité » ou encore la « naïveté » ne sont pas des notions qu'il applique à telle ou telle œuvre, mais bien à un système, à une époque, à une nation ou à une discipline. La poésie doit être romantique pour éventuellement devenir classique, et l'œuvre de tel ou tel poète n'est en fait qu'un fragment de cette *Bildung* à l'échelle du monde.

C'est en ce sens qu'il faut lire le fragment I.134 : « Tu présumes aussi en moi quelque chose de plus haut, et tu demandes pourquoi je me tais juste à la limite? – C'est parce qu'il est encore trop tôt. » Autrement dit, il est encore trop tôt pour être classique¹⁰⁸. La réflexion historique que propose Schlegel postule le romantisme comme un état transitoire, et non comme une fin. La destination ultime de la *Bildung* romantique est bien la « classicité » annoncée par le fragment A.116, on ne peut cependant y parvenir que par l'étape progressive qu'est le romantisme. Et, à en croire Schlegel, les classiques « d'imitation » tels que Schiller font fausse route en s'appliquant à « refaire » l'Antiquité.

¹⁰⁸Voir également le fragment A.334, attribué à Schleiermacher : « Notre temps n'est pas encore mûr pour cela, disent-ils toujours. Est-ce une raison pour y renoncer? – Ce qui ne peut encore être, il faut au moins que cela ne cesse de devenir. »; de même que la conclusion du fragment A.412 de Schlegel : « [...] Leurs thèses là-dessus sont très vraies, c'est-à-dire philosophiques : mais les antithèses y font défaut. L'heure ne semble pas venue d'une physique de la philosophie, et seul l'esprit accompli pourrait penser un idéal sur le mode organique. »

CHAPITRE II

BILDUNG, INFINI ET (IN)COMPRÉHENSION

2.1. Sur le concept de *Bildung*

Le romantisme, pour Schlegel, est avant tout une attitude à adopter devant l'œuvre d'art. Il s'agit de la considérer, quelle qu'elle soit, comme la partie, le fragment d'un processus global de formation, la *Bildung*, que Schlegel décrit comme la « nostalgie de l'infini », une poussée vers l'avant, une aspiration à la transcendance, une échappée hors de la matérialité du monde. L'œuvre classique expose l'apparence du fini, c'est l'œuvre complète en elle-même, l'œuvre circulaire, monumentale. L'œuvre romantique, par contre, est une allusion à l'infini, un point de fuite vers celui-ci. Si elle est la forme de quelque chose, c'est d'abord la mise en forme de la *Bildung* elle-même, de l'aspiration elle-même. Afin de l'accomplir, Schlegel s'attarde à en comprendre l'objectif, c'est-à-dire l'infini. Ce dernier, étymologiquement, est nécessairement constitué par ce qui n'est pas fini, ce qu'il faut entendre comme ce qui ne comporte pas « l'erreur du fini¹⁰⁹ », qui ne pèche pas par limitation. Cependant, le sujet, étant prisonnier du monde réel, se trouve en face d'un paradoxe : d'une part, toute chose est nécessairement limitée, et d'autre part, le cumul de ces mêmes objets donne sa forme à l'infini, de sorte que l'infini est constitué d'objets finis, de fragments, lesquels en retour participent à la totalité. Pour l'artiste,

¹⁰⁹« La dernière formule, à savoir a = Moi, est la formule de notre philosophie. La proposition est *indirecte* et veut supprimer l'erreur du *fini* afin que *l'infini* se produise de lui-même. » Friedrich Schlegel, « Philosophie transcendantale », *op. cit.*, p. 172

conscient de la nature inachevée de cette formation, et de la tension entre création et destruction que ce processus implique, toute œuvre qui se voudrait complète, n'est en fait que fragment de l'Œuvre, de sorte qu'il tombe sous le sens de présenter son art sous la forme même du fragment « de droit », œuvre à la fois ruinée et inachevée. La publication des « Fragments » par les Schlegel tient à la fois de la « bouffonnerie transcendante¹¹⁰ » et de la plus stricte honnêteté par rapport à la compréhension historique qu'ils ont de la *Bildung*, laquelle s'adresse tant à la culture de la société qu'à l'individu qui la produit. La notion de *Bildung* est un concept déjà présent dans la culture allemande, qu'Antoine Berman définit comme suit :

Qu'est-ce donc que la *Bildung*? À la fois un processus et son résultat. Par la *Bildung*, un individu, un peuple, une nation, mais aussi une langue, une littérature, une œuvre d'art en général se forment et acquièrent ainsi une forme, une *Bild*. La *Bildung* est toujours un mouvement vers une forme, vers une forme qui est une *forme propre*. C'est donc qu'au commencement, tout être est privé de sa forme. Le commencement, dans le langage spéculatif de l'Idéalisme allemand, peut être la particularité à laquelle manque la dimension de l'universel, l'unité à laquelle fait défaut le moment de la scission et de l'opposition, l'indifférence panique ignorant toute articulation, la thèse sans son antithèse et la synthèse, l'immédiat non médiatisé, le chaos qui n'est pas encore devenu monde, la position privée du moment de la réflexion, l'illimité qui doit se limiter (ou l'inverse), l'affirmation qui doit passer par la négation, etc. Ces formulations abstraites ont leur versant concret et métaphorique : l'enfant qui doit devenir homme, la vierge qui doit devenir femme, le bouton qui doit devenir fleur, puis fruit. L'emploi presque constant d'images organiques pour caractériser la *Bildung* indique qu'il s'agit d'un processus nécessaire. Mais en même temps, ce processus est aussi un déploiement de la liberté¹¹¹.

Nous allons voir maintenant comment les premiers romantiques allemands se l'approprient, et comment comptent-ils le transposer dans les arts, notamment à l'aide du fragment, forme ouverte qui permet de soutenir les contradictions inhérentes à un

¹¹⁰Cf. L.42 : « [...] Seule la poésie là encore peut s'élever à la hauteur de la philosophie; elle ne prend pas appui, comme la rhétorique, sur de simples passages ironiques. Il y a des poèmes, anciens et modernes, qui exhalent de toutes parts et partout le souffle de divin de l'ironie. Une véritable bouffonnerie transcendante vit en eux. À l'intérieur, l'état d'esprit qui plane par-dessus tout, qui s'élève infiniment loin au-dessus de tout le conditionné, et même de l'art, de la vertu et de la génialité propres : à l'extérieur, dans l'exécution, la manière mimique d'un bouffon italien traditionnel. »

¹¹¹Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1984, p. 73.

tel projet, car comme le rappelle Françoise Susini-Anastopoulos, « La contradiction ne gêne en rien un esprit habitué à considérer les choses sous tous les angles possibles, conscient de saisir à chaque fois une parcelle de vérité, mais jamais la vérité toute entière. De toute façon, plus qu'une réponse sans ambiguïté, c'est le questionnement lui-même qui fait la valeur de la pensée [...]»¹¹².

Appliquée aux arts, la *Bildung* est donc une idée dont le déploiement est assez vague. Schlegel, pourtant, en donne une définition assez précise dans les leçons sur la « Philosophie transcendante » :

Si l'on a une *aspiration* [Streben*] à un idéal et si cette *aspiration* est liée à un *désir de l'infini*, on aura alors un *sens* [Sinn*], c'est-à-dire de *l'amour pour tous les idéaux*. Mais si le *désir de l'infini* est relié au *sentiment* [Gefühl*] *du sublime*, on voudra toujours avoir ce sentiment, et l'on devrait appeler cet état *formation* [Bildung].

(Ce que l'on comprend ordinairement par formation est de la culture [Kultur] ou de la politesse [Politur]. On devrait parler de formation [Bildung] uniquement à propos de l'état ci-dessus.)¹¹³

Cette définition est confirmée par les fragments I.80 :

I.80 Ici nous sommes unis, parce que nous avons un seul Sens; mais pas ici, parce que toi ou moi manquons de Sens. Qui a raison, et comment pouvons-nous nous unir? *Par la culture seulement* [Nur durch die Bildung*], *qui élargit chaque Sens particulier jusqu'au Sens universel infini; mais par la croyance à ce Sens ou à la religion, nous sommes déjà unis, maintenant, avant même de le devenir.*¹¹⁴

et A.412 :

A.412 Un idéal tenu pour inaccessible est précisément de ce fait non point un idéal, mais le fantôme mathématique d'une pensée purement mécanique. *Celui qui a le sens de l'infini* [Sinn für Unendliche*] *et sait où il veut en venir par là voit en lui le*

¹¹²Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 140.

¹¹³Friedrich Schlegel, « Philosophie transcendante », *op. cit.*, p. 174. Thouard traduit ici « *Sehnsucht nach dem Unendlichen* » par « désir de l'infini », alors que partout ailleurs il écrit « nostalgie [*Sehnsucht**] de l'infini », qui est une traduction plus juste et qui a l'avantage de souligner le caractère lancinant de l'expression. On cherche à posséder l'objet du désir, alors qu'on cherche à *retrouver* l'objet de la nostalgie.

¹¹⁴Nous soulignons.

produit de forces qui ne cessent de se diviser et de se combiner, il se représente ses idéals du moins de manière chimique, et lorsqu'il s'exprime sans ambages formule de pures contradictions. La philosophie de l'époque semble parvenue jusque-là; mais non la philosophie de la philosophie : car il n'est pas rare que les idéalistes chimiques n'aient eux aussi qu'un idéal mathématique unilatéral du philosophe. Leurs thèses là-dessus sont très vraies, c'est-à-dire philosophiques : mais les antithèses y font défaut. L'heure ne semble pas venue d'une physique de la philosophie, et seul l'esprit accompli pourrait penser un idéal sur le mode organique.¹¹⁵

La *Bildung* occupe une place centrale dans la pensée de Schlegel, celui-ci n'hésitant pas à faire de la nostalgie le principe directeur de sa philosophie.

EL.1142. La *nostalgie* est comme l'indifférence entre l'aspiration et le sentiment. – Concept de la *philosophie expérimentale*.

Par l'indifférence entre l'aspiration et le sentiment¹¹⁶, la nostalgie fait coïncider le désir d'une chose et son actualité. En ce sens, la nostalgie engendre une volonté toujours renouvelée, qui motive la progressivité revendiquée par les romantiques¹¹⁷. De même, lorsque Schlegel affirme dans le fragment L.69 que « on peut aimer quelque chose avec ardeur précisément parce qu'on ne la possède pas », ce qu'il décrit correspond à la nostalgie de l'infini, impossible à posséder, mais qu'il faut, néanmoins aimer, désirer, et chercher à réaliser. On aura alors une *Bildung*, et qui plus est, une *Bildung* qui ne se fera jamais *Bild*, et par conséquent continuera toujours son travail de formation, de progression.

L.69 Il existe aussi un Sens négatif qui est bien mieux que rien mais bien plus rare. On peut aimer quelque chose avec ardeur précisément parce qu'on ne la possède pas : cela en donne au moins un avant-goût sans la suite. Une incapacité absolue,

¹¹⁵Nous soulignons.

¹¹⁶Le texte allemand dit « *Gefühl* », c'est-à-dire « 1. sensation – 2. sentiment – 3. intuition – 4. pressentiment » (*Pons Grosswörterbuch*).

¹¹⁷« On sait depuis les travaux de Hans Eichner que le trait sémantique dominant est pour Schlegel celui de romanesque au sens générique du terme. Lorsqu'on songe que le théoricien définit comme son idéal poétique une œuvre présentant un fond sentimental, c'est-à-dire érotique, dans une forme fantastique, donc soumise aux lois de l'imagination, on ne s'étonnera plus qu'il choisisse le terme de romantique, donc de romanesque, pour qualifier la poésie qu'il considère comme authentiquement moderne et porteuse d'avenir. » Alain Muzelle, « Friedrich Schlegel et la notion de poésie à l'époque de l'*Athenäum* », *Études Germaniques*, n° 262, 2011, p. 273.

clairement reconnue ou même avec une forte antipathie, est impossible dans le cas d'un manque pur, et laisse du moins supposer capacité partielle et sympathie. Semblable à l'Eros platonicien, ce Sens négatif est donc le fils de la surabondance et du dénuement. Il apparaît chez celui qui a l'Esprit sans avoir la Lettre; ou à l'inverse chez celui qui a seulement les matériaux et les formes, la coque sèche et dure du génie productif, sans le noyau. Dans le premier cas, cela aboutit à de pures tendances, à des projets aussi lointains que dans le bleu du ciel, ou au mieux à des esquisses harmonieusement cultivées qui fait le classicisme des plus grands critiques anglais. *Le premier genre, le Sens négatif de l'esprit, a pour signe distinctif d'être porté à toujours vouloir, sans jamais pouvoir; d'être porté à toujours écouter, sans jamais percevoir.*¹¹⁸

Il est à noter que le « Sens négatif » provient « de la surabondance et du dénuement », donc du trop-plein et du trop peu, qui correspondent à la condition du fragment face à la totalité, celui-là donnant « un avant-goût sans la suite ». La *Bildung* apparaît quand une forme finie rencontre le sens de l'infini, ce que le fragment I.98 affirme ainsi : « Imagine-toi le fini dans la forme de l'infini, et tu penseras l'homme. » L'enjeu de la *Bildung* romantique n'est pas de réaliser la forme à laquelle elle aspire, mais de mettre en œuvre une constante activité auto-formatrice.

A.331 Il est des hommes qui ne prennent à eux-mêmes aucun intérêt. Les uns parce qu'ils en sont en général incapables, et tout autant de s'intéresser à autrui. *D'autres, parce qu'ils sont sûrs de leur progression régulière et que leur force auto-formatrice n'a plus besoin d'une participation réflexive, parce qu'ici la liberté, dans toutes ses plus hautes et plus belles manifestations, est en quelque sorte devenue nature.* Ici encore se touchent donc, dans la manifestation, le plus infime et le plus sublime.¹¹⁹

La *Bildung* est un processus qui flotte entre l'infini et le fini, couple avec lequel il faut mettre en relation les concepts schlegeliens d'absolu et d'anéantissement, parce que le passage de la totalité au fragment (et inversement) se fait par la dialectique transcendantale entre le réel et l'imaginaire, entre l'erreur et l'absolu. La philosophie fournit à l'artiste les objets finis dont il doit ensuite détruire les limites, en les mettant en relation, en les poussant par la fantaisie au-delà de leurs limites respectives, afin d'en faire émerger un nouvel objet dont la complexité évoque le sentiment de l'infini.

¹¹⁸Nous soulignons.

¹¹⁹Nous soulignons. Ce fragment est attribué à Schleiermacher.

La philosophie vise l'absolu. Pour ce faire, il lui faut donc « anéantir » ce qui n'est pas « utile ».

La philosophie a affaire à la conscience de l'infini; si elle le considère sans conscience, elle descend jusqu'aux abîmes les plus profonds, mais si elle le considère avec conscience, elle s'élève jusqu'aux cimes suprêmes que l'esprit humain peut atteindre.

La tendance de la philosophie vise à l'absolu. D'où les deux articles suivants pour la philosophie.

1) *Il faut développer en chaque homme la nostalgie de l'infini.*

2) *L'apparence du fini doit être anéantie; pour ce faire, tout savoir doit être placé dans un état révolutionnaire¹²⁰.*

Ainsi, l'anéantissement que propose Schlegel se renverse en construction, dans laquelle on peut voir l'essentiel d'une poétique du fragment, sorte de composition par soustraction : l'anéantissement (du fini) est un facteur de *Bildung*, laquelle constitue par ailleurs une auto-crédation de son sujet, en composant à la fois la conscience de l'infini et la conscience de soi-même. Par la confrontation des idées, des « vérités relatives¹²¹ » et des « symboles », l'erreur est éliminée, et l'infini peut être ressenti.

La conscience commence avec l'erreur, c'est-à-dire avec le fini. S'il n'y a qu'une science, la science de la nature, la tâche devient celle d'éliminer l'erreur – et c'est ce qui constitue la philosophie. *Elle serait donc un exercice méthodique de l'entendement et de la force pensante, l'anéantissement du fini¹²².*

Ce passage des leçons sur la « Philosophie transcendantale » est confirmé par les fragments EL.1095 :

EL.1095. La conscience de l'infini doit être constituée – en annihilant son opposé. – On doit se constituer par un acte, qui n'est rien d'autre que l'anéantissement de cette imagination du fini.-|

¹²⁰Friedrich Schlegel, « Philosophie transcendantale », *op. cit.*, p. 177.

¹²¹« Toute vérité est relative; à cette proposition est associée : *il n'y a à proprement parler pas d'erreur du tout.*

D'après notre système, la vérité est le réel dans la mesure où il est pensé avec conscience et force. L'explication habituelle est : accord du subjectif et de l'objectif – Bon, *mais la forme et la matière aussi s'accordent l'une avec l'autre*, et cela s'appelle la *beauté*. C'en est l'expression la plus précise.

La beauté, pensée avec la conscience et la réalité, est la force. *Donc la vérité et la beauté sont une même chose*, toutes les séparations ne sont que relatives (c'est l'essence de l'idéalisme). » *Ibid.*, p. 183.

¹²²*Ibid.*, p. 184.

et EL.1108 :

EL.1108. La conscience de l'infini est là, il n'y a que l'imagination du fini à anéantir, comme on l'a montré. Dans le conflit de l'illusion, la vérité se produit.-|

2.2. Infini et herméneutique

La *Bildung* n'est pas seulement un processus de formation, c'est aussi un processus de compréhension. La connaissance n'est pas, pour Schlegel, synonyme de compréhension, et la *Bildung* romantique passe d'abord par l'événement, le détour fichtéen par l'expérience sensible de l'altérité. Ainsi, la compréhension romantique est avant tout une dynamique, l'opposition des « erreurs », qui comprend une part de non-compréhension, ainsi que le remarque Guillaume Lejeune :

Chez Schlegel, ce qu'il s'agit de comprendre, c'est moins l'autre, que le « comprendre » lui-même, y compris le « non-comprendre » que tout « comprendre » comprend. Plutôt que d'être orienté vers un accord [*Einverständnis*], l'herméneutique de Schlegel est orientée vers un pur « comprendre » [*Verständnis*]. Le problème de cette herméneutique est qu'elle risque de sombrer dans l'incompréhension¹²³. Elle ne distingue pas entre le contenu et la forme de la pensée¹²⁴.

Par la « poésie de la poésie », la poésie se regarde elle-même, et comme le fait remarquer Thouard, l'herméneutique romantique, intersubjective, s'oppose au mode de compréhension classique (monumental, sculptural, fixe, etc.) qui repose sur la connaissance.

Le lecteur ou décrypteur d'un texte n'a pas affaire à une nature déjà existante qu'il lui faudrait objectiver en la formant d'après les catégories universelles ou concepts de l'entendement pur; il est devant ce qui se présente déjà comme une synthèse de langage (histoire) et d'intention auctorale (esprit), de philologie et de philosophie réunies dans l'individualité d'une œuvre. Autrement dit, il est déjà en pleine

¹²³Ce que Schlegel reconnaît en 1800 dans son texte clôturant l'expérience de l'*Athenæum* : « *Über die Unverständlichkeit* ». [Note de Lejeune]

¹²⁴Lejeune, Guillaume, « Vers une pensée moderne du dialogue F. Schlegel et F.D.E. Schleiermacher », *Archives de Philosophie*, t. 77, n° 1, 2014, p. 146.

intersubjectivité. [...] C'est ce déplacement du paradigme de la *connaissance* (d'objet) à celui de la *compréhension* (intersubjective) qui fait tout l'intérêt du « tournant herméneutique » opéré par Schlegel [...] ¹²⁵

Schlegel rejette une compréhension absolue qui serait basée sur une connaissance qui devrait être totale. Il reconnaît, par contre, la possibilité d'une compréhension du monde dans la mesure où celle-là serait fragmentaire, à l'instar de sa connaissance. L'art peut rendre compte de ce constat s'il s'affranchit du fardeau interprétatif classique. Face à la confusion d'un monde inconnaissable dans sa totalité, seule la compréhension fragmentaire d'un « mieux comprendre¹²⁶ » peut espérer être adéquate, et cette attitude est tributaire de la fonction *Bildung*.

En résumé, la *Bildung* romantique opère un processus dialectique entre poésie et philosophie qui se développe ainsi : la fantaisie crée l'infini (création); la philosophie limite l'infini (analyse); la philosophie idéalise le fini (idée); la poésie détruit le fini, par la combinatoire des idées distillées par la philosophie, grâce au génie du *Witz*, lequel doit ultimement déboucher sur le roman, genre où se retrouvent unifié fantaisie et philosophie. On retrouve encore ici la structure chiasmatique propre à la pensée de

Schlegel¹²⁷, parce que le chiasme est en lui-même une figure synthétique, qui rassemble par équivalence logique : l'infini est finitisé pour que le fini soit infinitisé.

¹²⁵Denis Thouard, *Critique et herméneutique*, *op. cit.*, p. 264.

¹²⁶« Le problème spécifique de la théorie du comprendre de Friedrich Schlegel consiste en ce que nous ne pouvons jamais entièrement connaître la confusion, et donc le véritable contenu objectif de l'auteur et de l'œuvre, mais que nous en restons toujours au mieux comprendre. Le concept du comprendre propre à Schlegel est pour cette raison entretissé de non-compréhension ou "d'incompréhensibilité". » Ernst Behler, « La Théorie de la compréhension de Friedrich Schlegel », *op. cit.*, p. 121.

¹²⁷« L'ironie s'y présente [*dans les "Fragments critiques" du Lyceum*] le plus souvent sous la "forme du paradoxe", dans des expressions comme "tout offert à cœur ouvert, et profondément dissimulé", "conflit entre l'inconditionné et le conditionné", "l'impossibilité et la nécessité d'une communication sans reste". On le voit d'emblée : ces fragments, eux aussi, peuvent être mis en relation avec le "courant alternant du discours et du contre discours" [*formulation tirée de la Philosophie de la langue et du mot, 1829, citée plus haut par Behler, p. 93*]. La plus célèbre formulation utilisée par Schlegel pour désigner ce flot alternant consiste cependant dans les dénominations "autocréation" et "autodestruction", qui expriment elles aussi un contre-mouvement, un mouvement alternant qui s'exprime dans l'approbation et la négation, dans une sortie débordante en dehors de soi-même et un retour autocritique en soi-même, dans la succession de l'enthousiasme et du scepticisme. » Behler, *Ironie et modernité*, *op. cit.*, p. 94.

Par cette suite d'inversions sans fin, la composition des parties donne à voir mouvement du réel et en découle le rapport de la mythologie à la philosophie et à la poésie : la mythologie se « finitise » en philosophie et poésie, pour ensuite revenir à sa forme initiale. Schleiermacher affirme d'ailleurs « Pas de poésie, pas de réalité » :

A.350 Pas de poésie, pas de réalité. Tout comme, en dépit de tous les sens, sans fantaisie il n'y a pas de monde extérieur, de même en dépit de tout Sens il n'y a sans cœur [*Gemüt*] pas de monde spirituel. Qui n'a que du Sens ne voit pas des hommes, ne voit que de l'humain : seul la baguette magique du cœur [*Gemüt*] fait tout éclore. Il pose des hommes et les saisit; il les contemple comme l'œil, sans avoir conscience de son opération mathématique¹²⁸.

La poésie, pour les romantiques, est donc vecteur de réalisation. Le Sens, c'est-à-dire dans ce contexte la Raison, ne peut qu'idéaliser, abstraire, spéculer. Elle permet de saisir le général mais pas le particulier, ce qui est l'affaire du cœur et c'est à la « fantaisie » que revient de percevoir le monde extérieur. Le romantisme renverse ainsi la phénoménologie traditionnelle : alors qu'on comprend généralement la « poésie du cœur » comme lyrisme, introspection et réflexion, et la raison comme la voie privilégiée pour appréhender ce qui nous est étranger, les « Fragments » proposent plutôt que la raison, parce qu'elle ne permet que de « connaître » les choses et non de les « comprendre », est un facteur d'idéalisation. La poésie devient ainsi, pour les romantiques, non pas un outil d'introspection mais quelque chose comme un « coup de sonde¹²⁹ » qui permet alors de faire l'expérience de ce qui est hors du Moi. En ce sens, la philosophie idéalise le fini, « finitise » les objets en les enfermant dans une définition, alors que la poésie « infinitise » le monde, réalise l'infini par sa fantaisie¹³⁰.

¹²⁸Fragment attribué à Schleiermacher.

¹²⁹Nous empruntons l'expression à Françoise Susini-Anastopoulos (*op. cit.*, p. 149) : « En d'autres termes, systématiser n'est pas comprendre, car rien ne vaut le coup de sonde focal du fragment pour toucher, comme par une intuition immédiate, le vif de l'objet. »

¹³⁰De même, l'œuvre est la réalisation de l'idéal, alors que le travail de la critique consiste à retracer cet idéal et de les confronter, cf. LC.1149 [1135] : « La critique compare l'œuvre avec son propre idéal. »

I.96 Toute philosophie est idéalisme et il n'existe d'autre réalisme que celui de la poésie. Mais philosophie et poésie ne sont que des extrêmes. De sorte que si l'on dit : les uns sont de purs idéalistes, les autres des réalistes résolus, c'est là une remarque tout à fait juste. En d'autres termes, cela revient à dire : il n'existe pas encore d'hommes complètement formés [*keine durchaus gebildete Menschen**], il n'y a pas encore de religion.

La *Bildung*, c'est donc rassembler dans l'individu idéalisme et réalisme, philosophie et poésie, et par là substituer la religion d'art au mythe de nature, d'où l'ambition littéraire de rassembler aussi ironie destructrice et *Witz* créatif, afin de former également, par le roman, le texte d'un mythe nouveau, quitte à ce qu'il ne s'agisse que d'un texte fragmentaire, « un roman en miniature¹³¹ ».

L'artiste, dans la philosophie de Schlegel, est au centre du processus de transformation de l'infini de nature à l'infini d'art. La *Bildung*, en tant que processus inspiré aux romantiques par l'idéalisme de Fichte, est un processus ironique qui demande au sujet de faire l'expérience de l'infini qui lui est extérieur avant de retourner dans les limites de son Moi, comme en témoigne le fragment I.55.

I.55 Pour atteindre à la diversité, il ne faut pas seulement avoir un système d'une vaste ampleur mais aussi le sens du chaos, en dehors de lui; de même que pour atteindre l'humanité, il faut le sens d'un au-delà de l'humanité.

Or, les poètes romantiques, à la différence des philosophes idéalistes, ne considèrent pas qu'il soit possible d'accomplir cette formation par la raison seule¹³², mais qu'une forme lui est nécessaire, car, bien qu'elle constitue en elle-même une limite, comme le faire remarquer Laurent Margantin, c'est par cette forme seulement que l'absolu peut, ne serait-ce que fugacement, être perceptible.

¹³¹*KFSA* XVI, 205, fragment 14 : « Chaque trouvaille du *Witz* est un roman en miniature. » Cité par Montandon, p. 126. [« en miniature » : en français dans le texte (*Nous précisons.*)]

¹³²« Alors que, chez Fichte, le mode de conscience originaire du Moi est l'auto-intuition, caractérisée par la lucidité et la transparence à soi, la théorie romantique de la subjectivité s'émancipe de Fichte du fait que l'essence du Moi n'est accessible qu'à un obscur sentiment, à un être intérieur non-thétique, lequel n'est pas lui-même transparent mais bien énigmatique. [...] Le fondement ontologique du Moi n'est saisi que comme un "seulement-être" [*Nur Seyn*] ou comme un "chaos" [*Chaos*] qui ne peut être compris d'aucune manière. » Christian Iber, « La Critique du sujet dans le premier romantisme allemand », dans Augustin Dumont et Laurent van Eynde (dir.), *op. cit.*, p. 59.

À la différence de l'idéalisme, le romantisme établit une barrière infranchissable entre la conscience de soi – limitée à une série infinie de perceptions conditionnées – et « l'Absolu », ou ce que Schlegel et Novalis appellent « l'Inconditionné » [*das Unbedingte*]. D'un côté, les choses [*Dinge*] perçues par la conscience, de l'autre l'Inconditionné [*das Unbedingte*], au-delà de toute connaissance humaine, dualité que l'on trouve exprimée chez Novalis dans l'aphorisme suivant, le premier des *Grains de pollen* : « Nous cherchons partout l'Inconditionné et ne trouvons que des choses¹³³. »

Le travail théorique de Schlegel ne vise en réalité qu'une seule chose : changer la forme de l'activité intellectuelle, qu'il s'agisse de la philosophie ou de la critique, pour en faire une poésie. Il ne s'agit pas de « mélanger poésie et philosophie », de rendre la philosophie poétique en lui donnant le vernis de l'art, par la beauté d'un style littéraire, mais bien de faire de la philosophie une poésie en elle-même, dans ses mécanismes, par la fantaisie de la forme, par la fonction analogique du langage poétique. Le fragment IT.534 affirme que la critique est l'art universel¹³⁴, dont la forme serait le chaos universel; le quatrième aphorisme des leçons sur la « Philosophie transcendantale » constate que la forme de la philosophie est un chaos de système¹³⁵. Par conséquent, la forme qu'entend donner Schlegel à la philosophie est bien celle d'une multitude de systèmes rassemblés artistiquement, avec fantaisie. Or, si Schlegel compte faire de la philosophie une poésie, et inversement faire de la poésie un outil épistémologique, c'est parce qu'il sent que la possibilité de comprendre ne peut s'accomplir que par la voie oblique de l'analogie¹³⁶, qu'on la nomme métaphore, métonymie, « langage indirect », fantaisie, poésie ou magie¹³⁷.

¹³³Laurent Margantin, « L'Allégorie romantique », *Romantisme*, n° 152, 2011, p. 15.

¹³⁴IT.534 La philologie doit entièrement passer par l'archéologie dans l'histoire et l'histoire de même par la critique dans la philologie. – Tout se | retrouve ainsi dans la critique, l'histoire et la philologie, l'archéologie – la poésie et la philosophie – et même l'encyclopédie; elle est le chaos universel. Elle est l'art universel, comme l'encyclopédie est la science universelle.

¹³⁵Cf. le quatrième aphorisme de la « Philosophie transcendantale », cité *supra*, p. 30, note 80.

¹³⁶Cf. I.150 « L'univers, on ne peut ni l'expliquer ni le comprendre, on peut seulement l'intuitionner ou le révéler. [...] »

¹³⁷« [...] la *Lucinde* de Fr. Schlegel reprend la forme autoréflexive du roman goethéen (sentences, allégories, rêveries introspectives), bien qu'il ne s'agisse pas d'un simple "roman de formation", puisqu'au contraire le héros du roman a, dès le début, achevé la sienne propre dont il exprime par son comportement et ses paroles le caractère de rupture avec les idéaux classiques [...] Le thème du chaos créateur y est constamment présent : le chaos est ce à quoi le héros retourne pour y créer une unité

2.3. Nouvelle mythologie

Alors que la mythologie classique donne à la philosophie antique son corpus de référence, selon Schlegel il manque à la philosophie moderne, c'est-à-dire la philosophie transcendantale, le texte poétique qui lui servirait de représentation populaire. L'enjeu de la *Bildung* appliquée à la littérature elle-même, « traduire Kant en allemand¹³⁸ », est de donner une forme agréable à la philosophie, lui donner un texte, un récit, une mythologie – il n'y aurait pas, pour les romantiques, de « texte » de la philosophie, à l'exception du corpus socratique. Il s'agit de « planter » le germe de l'idéalisme, de l'introduire dans la totalité générative qu'est le langage. Afin de rendre la philosophie de Kant accessible, il faut en faire une fable, d'où l'intérêt pour le romantisme de fonder sa poésie dans une narration philosophique, ce que la forme du roman rend possible.

Aux yeux de Schlegel, la mythologie constitue le langage premier, une synthèse « de fait » pour reprendre la nomenclature que Thouard applique au fragment antique et moderne, elle aurait surgi « naturellement¹³⁹ » comme explication au monde. Ce processus de reformation de la totalité originelle a pour modèle le corpus mythologique antique, et l'idée que se font les romantiques de la nature du mythe. Dans la compréhension qu'ont les frères Schlegel de l'histoire des idées, la mythologie serait la source première de la culture, qui se serait par la suite raffinée en philosophie (mythologie sans poésie) et en poésie (mythologie sans philosophie). Comme le fait remarquer Stanguennec, cette perception de la mythologie est

vivante des opposés à l'encontre des séparations et dualismes conformistes de toutes sortes qu'il a rencontrés dans son monde d'enfant. » André Stanguennec, *op. cit.*, p. 158-159.

¹³⁸ *KFSA* XVIII, 21, fragment 29 : « Man sollte Kant ins Deutsche übersetzen; vielleicht ginge da d[en] Schülern ein *Licht* auf.- » [« Il faudrait traduire Kant en allemand; peut-être qu'alors les étudiants pigerait quelque chose. » (Notre traduction.)]

¹³⁹ Rappelons le fragment A.51 : « [...] La naïveté belle, poétique et idéaliste doit être instinctive et intentionnelle tout ensemble. [...] Et quand bien même Homère lui-même n'aurait eu nulle intention, sa poésie, et celle qui en est l'auteur véritable, la nature, en a une. »

tributaire des « idées de Herder » sur l'origine du langage comme *Dichtung*, mot qui contient selon lui précisément trois éléments : l'élément fictif et imaginatif de la poésie [*die Poesie*], l'élément formateur d'une vision du monde (le mythe qui la condense) et l'élément sacré d'un sentiment religieux¹⁴⁰. » Pour les romantiques, il est du devoir du poète de les rassembler afin de rendre l'un et l'autre intelligible : la philosophie, afin de transmettre son contenu didactique, doit pouvoir se communiquer sous une forme populaire, agréable; et la poésie doit adopter une forme finie et claire, pour être apte à susciter « l'aspiration à l'infini ».

Les œuvres antiques, tout comme leur fond mythologique, constituent le poème originel, « naturel », la véritable œuvre classique que Schlegel entend non pas imiter, mais recréer. Le rapport de l'art romantique à la mythologie est similaire à celui qu'il entretient avec la culture classique : mythe et classique se définissent mutuellement, et l'un comme l'autre se situe dans le passé idéalisé ou dans le futur que le poète romantique se doit de réaliser. Cependant, ce retour à l'absolu doit passer par une période de formation [*Bildung*], qui correspond au genre romantique, lequel, par conséquent, est nécessairement fragmentaire, et ne peut être autre chose. C'est peut-être en ce sens qu'il faut fournir (encore) une nouvelle interprétation du fragment et de sa correspondance avec le « hérisson » : le fragment est « clos sur lui-même » puisque, justement, il n'est pas un roman, donc inapte à fournir la véritable mythologie générative sans délaisser son statut fragmentaire pour se faire roman. C'est ce « devenir éternel » que Schlegel entend lorsqu'il parle de « classicité appelée à croître sans limite » (A.116). Chaque nouvelle lecture, par chaque individu, fait d'un texte un classique nouveau. Autrement dit, selon Schlegel, le classique « antique » est une œuvre dont on ne peut épuiser le sens, parce que ce dernier se trouve dans une antériorité cyclique. Un « classique romantique », quant à lui, est

¹⁴⁰ André Stanguennec, *op. cit.*, p. 106. Nous précisons qu'il s'agit de Johann Gottfried Herder (1744-1803), auteur du *Traité sur l'origine des langues* (1771).

autrement inépuisable puisqu'il repousse toujours sa pleine compréhension à un avenir indéterminé.

PI.51. Preuve que l'on ne peut avoir le classique sans le progressif ?? Non. [Pour la totalité de la culture classique]¹⁴¹.

De sorte qu'il y a en fait deux absolus, d'abord l'absolu de nature, le chaos naïf d'où émerge la littérature antique, duquel on extrait des fragments finis, que l'on confronte et combine les uns aux autres pour ensuite les « détruire » (en tant que fragments) en les assemblant pour former un nouveau chaos, second absolu, chaos d'art [*Kunstchaos*] qui serait équivalent à la nature, si semblable à l'original qu'il deviendrait lui-même classique, naïf, naturel.

PII.77 Chaque philologue se réfère à une quantité *incommensurable* de connaissances conditionnées, souvent éminemment micrologiques. C'est *l'absolu* <philologique>. En s'y référant constamment, la <philologie> devient *idéale*.

En se « référant constamment » à un « nombre incommensurable » d'objets finis, autrement dit en multipliant le fini par l'infini, on atteint inévitablement l'absolu, la totalité ainsi créée ayant « anéanti l'erreur du fini » en lui ajoutant son contraire, ce qui nous renvoie au quatrième aphorisme des leçons sur la « Philosophie transcendante » : « La forme de la philosophie est l'unité absolue¹⁴² ». C'est pourquoi Schlegel n'est pas tout à fait en contradiction avec lui-même lorsqu'il qualifie dans le fragment PI.223 l'épideixis absolue comme une « confusion » du classique et du progressif.

2.4. *Bildung* et fragment

En plaçant l'Homme comme intermédiaire mobile entre le fini et l'infini, Schlegel peut passer de « l'erreur du fini » à « Il n'y a à proprement parler pas

¹⁴¹Voir également le fragment LC.31, cité *supra* p. 38, note 104.

¹⁴²Friedrich Schlegel, « Philosophie transcendante », *op. cit.*, p. 171.

d'erreur du tout », ce qui l'amène à considérer la construction de l'œuvre d'art par ces deux voies parallèles se répondant l'une à l'autre. À l'intérieur de la *Bildung* sont opposés un certain nombre de concepts qui s'articulent autour de l'opposition dialectique entre fini et infini. Comme ces oppositions sont irréductibles, en définitive leurs termes sont complémentaires, d'où la difficulté de comprendre, puisque la mise en relation de contraires ne peut qu'aboutir à un paradoxe logique, dans lequel A participe à non-A et inversement. Par conséquent, on a pu observer que l'aspect fini des données sensibles impose une non-compréhension qui s'exprime dans l'ironie romantique, et la forme infinie du monde trouve sa représentation dans le *Witz* cumulatif. Or l'ironie n'est pas seulement un processus de destruction dans la mesure où, par l'anéantissant du principe de raison, elle permet la fantaisie combinatoire du *Witz* et ce dernier, s'exprimant par saillie, tient sa force dans la forme brève et perd en efficacité s'il cherche à se prolonger. En ce sens, le fragment ne constitue pas seulement la forme privilégiée de la pensée romantique, il en est la forme nécessaire.

L'enjeu du romantisme de Jena est de faire passer la *Bildung* de sa double origine sociale (telle qu'on la trouve représentée dans les *Bildungsroman* de Goethe et de Wieland) et idéaliste (la *Doctrine de la science* de Fichte) à une représentation purement artistique, de donner une forme finie à la formation infinie, et c'est en ce sens que Schlegel récupère la forme antique du fragment et la structure moderne qu'est le fragmentaire, structure textuelle ironique qui ne se déploie pas nécessairement sous la forme de fragments, mais qui en emploie la nature ouverte et combinatoire, telle qu'il la perçoit dans les œuvres de Dante et Cervantès, par exemple.

Il y a « tout » et « tout' », une représentation de la totalité qui se donne à voir par soustraction et donne le contrepoint de la métonymie. Le fragment agit comme une loupe qui met en relief tel ou tel aspect du chaos universel. Ainsi, totalité, chaos, ensemble de fragments et fragments eux-mêmes répliquent l'incompréhensible sur le

modèle des poupées gigognes. D'un état à l'autre, ce qui est souligné est le manque, d'abord moindre, ensuite plus grand. Mais le manque est toujours « présent », y compris dans la totalité : au chaos total manque l'ordre, à la totalité incompréhensible manque la compréhension. À défaut de combler le manque, l'art peut le représenter.

Le chaos infini est l'étoffe même de la réalité qui se finitise dans les œuvres. L'art (la poésie) est ainsi premier par rapport à l'entendement compréhensif, qui ne pourra jamais surmonter son retard. *Schlegel pose la nécessité de l'obscurité, qui relativise d'emblée toute entreprise herméneutique : la compréhension totale est impossible, compte tenu du caractère contradictoire et chaotique de l'être*¹⁴³.

Le fragment, et l'idée de progression qu'il implique, par un mouvement de balancier oscillant entre les contradictions, permettent d'appivoiser l'infini, en une sorte de prise en main de cette omniscience. À cet égard, l'interprétation épistémologique que Ginette Michaud fait du fragment est tributaire de l'inintelligibilité schlegelienne.

L'exigence fragmentaire indiquerait ainsi que le seul rapport du savoir au réel (et encore plus lorsqu'il se donne la forme du Savoir Absolu) se trouverait au plus près de la discontinuité elle-même; il n'y aurait rien d'autre à « connaître » dans les fragments que cette discontinuité. [...] Et cependant, cette pensée-là ne conduirait pas elle-même suffisamment de négativité pour que le lecteur ne s'épuisât à vouloir, malgré tout, maintenir l'imaginaire depuis toujours projeté sur le savoir : celui d'un fantasme de maîtrise, qui n'aurait jamais été l'affaire des fragments¹⁴⁴.

Le fragment romantique étant d'abord un outil spéculatif, l'admission de son incapacité à rendre pleinement compte du monde, ou inversement de sa capacité à montrer l'irrégularité du monde et à mettre en relief notre inadéquation à l'appréhender dans sa totalité constitue paradoxalement la puissance de sa forme. La compréhension de l'incompréhensible, par le biais de l'art, pose celui-ci comme étant plus proche du sentiment que du discours. C'est par l'impression esthétique seulement qu'il nous est possible d'entrevoir l'infini. La prescription que propose Schlegel, par contre, n'est pas celle de réduire l'infini à une forme finie, afin de la rendre compréhensible, mais bien l'inverse : « donner au fini la forme de l'éternel ».

¹⁴³Denis Thouard, *Critique et herméneutique*, op. cit., p. 35.

¹⁴⁴Ginette Michaud, op. cit., p. 73.

I.16 Le clerc purement et simplement comme tel ne l'est que dans le monde invisible. Comment peut-il apparaître parmi les hommes? Il ne voudra rien d'autre, sur la terre, que donner au fini la forme de l'éternel et c'est pourquoi, quelque nom qu'il veuille donner à son activité, il doit être et demeurer un artiste.

La figure de l'artiste dont il est question ici se décline selon trois types, que le long fragment A.428, que l'on doit à Schleiermacher, nous présente. Le premier type s'ancre dans l'infini, il le désire, le pourchasse, en est à la recherche. Il s'agit du type romantique, animé par la « nostalgie de l'infini ».

A.428 [...] Les hommes de cette espèce, entre l'instant présent et celui où ils atteignent un certain but, *font de l'espace fini un espace infini, et une grandeur divisée à l'infini*¹⁴⁵. Celui que séduit toujours ce talent de traiter le fini comme un infini pourrait les appeler ainsi : mais ce n'est là que la description d'une impression. Pour l'essence de ce caractère, qui passe souvent et sans peine de l'intérêt qu'on porte à un moyen à un intérêt immédiat, la langue n'a pas de signe. [...]

Le deuxième type, dans lequel on croit reconnaître Goethe, représente l'individu naturel, qui produit des chefs-d'œuvre sans même s'en rendre compte. C'est l'antique, le maître, motivé d'abord par une volonté que l'on peut qualifier de lyrique.

A.428 [...] Parler des effets et de l'impression produits par un tel caractère est bien facile : la grandeur de jeter le fini par-dessus bord quand on s'élançait vers l'infini; l'originalité de renverser les barrières là où d'autres restent accrochés, de frayer des voies nouvelles là où d'autres croient voir un cercle fermé, *parcourir de grandes passions d'un vol impétueux et d'édifier des chefs-d'œuvre comme en passant*¹⁴⁶ – car telles sont les manifestations naturelles d'un tel caractère, s'il ne s'éteint pas – la langue ne manque pas de mots pour dépeindre tout cela. [...]

Le troisième type, pour sa part, est constitué par la synthèse des deux précédents, c'est celui qui reconnaît la limite, mais seulement pour pouvoir la transgresser. Pour lui, l'infini est une « création nécessaire¹⁴⁷ ». Il n'y sombre pas, il le postule pour pouvoir l'utiliser.

¹⁴⁵Nous soulignons.

¹⁴⁶Nous soulignons.

¹⁴⁷« Mais, pourrait-on fort bien objecter, *l'infini* n'est-il pas lui-même une *création de l'imagination [Erdichtung]* ? N'est-il pas une *erreur*, ou une *illusion*, ou un *malentendu*? À cela, nous répondons ainsi : oui, c'est une *création de l'imagination*. Mais une création de l'imagination absolument nécessaire. » Friedrich Schlegel, « Philosophie transcendante », *op. cit.*, p. 175.

A.428 [...] Qu'un tel caractère est un génie pratique accompli, que chez lui tout est à la fois intention et instinct, arbitraire et nature, on peut bien le dire, mais un mot pour désigner l'essence de ce caractère, on le chercherait en vain.

Le premier type, romantique, correspond à la forme du fragment, forme finie mais ouverte sur l'infini. Le second se rapporte aux formes classiques de la poésie et du drame. Quant au troisième, qui trouve un écho dans le fragment A.116¹⁴⁸, il représente l'idéal du roman, au-delà des contraintes propres aux œuvres classiques ou romantiques.

2.5. *Bildung* : conclusion

Le romantisme se propose de « réaliser » l'idéalisme, c'est-à-dire de l'amener du côté du réel, de le mettre en forme, d'où son appellation de « romantisme », car si Schleiermacher, en accord avec Schlegel, perçoit la posture romantique comme transitoire, c'est que celle-ci doit mener au roman, ce dernier étant la forme souhaitée parce que la plus apte à rassembler les différents tons et genres littéraires, et ainsi à reformer la confusion qui correspondrait à la forme du monde. Ce dernier, par ailleurs, se construit par deux procédés : d'abord, d'un point de vue formel, un assemblage de petites trouvailles qui, mise bout à bout, forment un récit : il s'agit du fragment, entendu comme la partie du tout, ainsi que Schlegel l'écrit dans sa recension du *Wilhelm Meister* de Goethe :

Cette impression qui se dégage d'eux [les personnages], ils ne la doivent pas vraiment à leur nature ou formation : car c'est seulement chez quelques-uns que celle-ci s'approche – à différents titres et à des degrés divers – de l'universalité. C'est le type de représentation choisi qui fait que même le détail le plus insignifiant paraît doté d'une existence individuelle et autonome, et en même temps être seulement un aspect parmi d'autres, une nouvelle transformation de la nature

¹⁴⁸« [...] mais un mot pour désigner l'essence de ce caractère, on le chercherait en vain. » (A.428) rappelle la caractérisation de la poésie romantique par Schlegel au fragment A.116 : « [...] Aucune théorie ne peut l'épuiser, et seule une critique divinatoire pourrait se risquer à caractériser son idéal. [...] »

humaine qui reste fondamentalement la même à travers toutes ces métamorphoses – un élément infime du monde infini¹⁴⁹.

Les « éléments infimes » rassemblés dans le « monde infini » du roman peuvent également être perçus comme autant de fragments assemblés par la fiction, ce qui signifie, selon la formule heureuse de Daniel Lancereau, que « le roman permet d'écrire ce que l'encyclopédistique¹⁵⁰ a tenté de rassembler¹⁵¹. » Ainsi, la poésie romantique, comprise comme s'agissant du roman, met en forme la pensée philosophique afin de donner au lecteur une version de l'idéalisme qu'il pourrait comprendre. C'est également cette qualité de faire voir l'infini, par le texte lui-même, dans sa structure et dans ses éléments thématiques, mythologiques, que Schlegel perçoit la qualité de *Bildung* du *Meister*. C'est par le « type de représentation choisi » qui exprime « par le détail le plus insignifiant » l'individualité de chaque chose, que se fait voir la « logique combinatoire » qui indique l'infini, et c'est là le deuxième procédé qui motive le roman romantique : du point de vue du sens, le roman consiste également en un assemblage de parties finies qui, ensembles, donnent l'intuition de l'infini, sous une forme finie : c'est le fragmentaire, l'œuvre qui, si elle n'a pas l'aspect matériel du discontinu, procède néanmoins du même esprit.

Produit d'une culture artificielle, où la théorie prime la pratique poétique et où l'entendement constitue un « principe directeur supérieur¹⁵² », la poésie moderne

¹⁴⁹Friedrich Schlegel, *Sur le Meister de Goethe*, Paris, Hoëbeke, coll. « Arts & esthétique », 1999, p. 32.

¹⁵⁰Néologisme de Novalis pour décrire la « science de l'encyclopédisme », qu'Olivier Schefer explique comme suit : « La dimension active et opératoire qui caractérise cette "encyclopédistique" l'apparente davantage à un Système auto-productif, celui par exemple de la philosophie fichtéenne comme Science des Sciences, savoir se sachant et s'exposant soi-même. Pour autant, le refus délibéré de la forme auto-centrée systématique et de la résolution des opposés rend fragile cette comparaison. L'"encyclopédistique" de Novalis est en fait la reprise du modèle mathématico-philosophique du système proposé par Leibniz. Celui d'une combinatoire de concepts, reposant sur une logique symbolique. » Cf. Novalis, *Le Brouillon général*, Allia, p. 315. [*Nous précisons.*]

¹⁵¹Cité par André Stanguennec, *op. cit.*, p. 154 : « Le passage de la totalisation encyclopédique, avortée, à la totalisation romanesque davantage réussie, bien qu'encore incomplète, fut un indubitable motif d'écriture chez Novalis : "le roman permet d'écrire ce que l'encyclopédistique a tenté de rassembler" [D. Lancereau, "Poésie, philosophie et science chez Friedrich von Hardenberg (Novalis)", *Études philosophiques*, 4, 1992, p. 478. (*Note de Stanguennec*)]. »

¹⁵²Friedrich Schlegel, *Über das Studium der Griechischen Poesie in Studienausgabe*, 6 vol., (E. Behler, H. Eichner dir.), Paderborn, München, Wien, Schöningh Verlag, 1988, t. 1, p. 75. [*Note de Muzelle.*]

reproduit, elle, dans son développement sans fin la progression de l'esprit humain vers l'absolu. Le genre romanesque est donc une forme progressive. De ce fait, il est en perpétuel devenir, il ne saurait être achevé, il est condamné à se concrétiser toujours dans des œuvres forcément fragmentaires, puisqu'il tend, de par sa loi même, à atteindre au terme d'un mouvement synthétique ininterrompu la forme idéale, donc inaccessible, le Roman, qui serait assimilable au Grand Tout¹⁵³.

Réaliser l'idéalisme, c'est-à-dire « traduire Kant » sous la forme du roman, demande un état intermédiaire, ironique, qui sera le fragment. Le passage de la philosophie à la littérature ne peut se faire, dans la logique de Schlegel, que par cette forme hybride, laquelle fonde historiquement tant la littérature que la philosophie, par ses instances antiques. Ainsi l'aspiration à l'absolu, la volonté de briser l'unité classique, d'ouvrir l'œuvre à un achèvement toujours repoussé à l'infini, n'est pas tant motivé par un désir de rupture avec le classicisme que par le constat fait par les romantiques qu'il ne peut en être autrement. Le fragment poétique est idéal pour la *Bildung* au sens de « ce qui se forme » : la poésie doit fournir le moyen terme entre l'idéal et la réalisation, car la poésie étant un « symbolisme indirect¹⁵⁴ », elle seule est apte à développer la « nostalgie de l'infini », nécessaire à la compréhension du chaos, parce qu'elle s'inscrit dans le registre du sentiment, et non du rationnel.

L'artiste romantique doit posséder du génie afin de produire du *Witz* et le donner au monde sous la forme du fragment, lequel, par le travail de l'ironie, peut « réfléchir » sa forme, la « potentialiser », afin de produire une *Bildung*, c'est-à-dire un sentiment, un désir, un amour, une aspiration, un sens. La connaissance apportée par le fragment est plutôt d'ordre heuristique, elle s'opère par l'éternel retour sur soi-

¹⁵³ Alain Muzelle, « Arabesque et roman dans l'œuvre de Friedrich Schlegel », *loc. cit.*, p. 34.

¹⁵⁴ « Si, de l'image poétique, par exemple, il [Kant] affirme qu'il est possible "d'en faire usage au profit du supra-sensible et pour ainsi dire comme schème du supra-sensible" [Kant, *Critique de la faculté de juger*, §49. (*Note de Stanguennec*)], il y a deux restrictions. D'une part, l'usage de la poésie renvoie à un Absolu qui ne s'exprime pas directement en elle, et, d'autre part, il ne s'agit pas effectivement, mais "pour ainsi dire", d'un schématisme : car le symbolisme indirect n'est pas en toute rigueur de termes le schématisme qui exposerait directement ou intuitivement son contenu de sens. Sur ces deux points, nombre de romantiques effaceront les limites : l'Art sera l'autoprésentation ou l'autodiction de l'Absolu et l'image sensible – du sens interne médiatisant le sens externe – le mode de sa présence sensible comblant le discours vide de la métaphysique discursive qu'elle soit prékantienne ou kantienne. » André Stanguennec, *op. cit.*, p. 108.

même qui permet au sujet de nouvelles trouvailles à chaque tour. Ce symbolisme indirect, réfléchi, permet de réconcilier fragment et unité, objet et sujet, extérieur et intérieur, et toutes les autres dichotomies, par l'action du « génie », soit la faculté combinatoire propre à l'artiste. Il faut cependant se garder d'y établir des équivalences. Les termes « limitation », « abstraction », « fini/infini » ne prennent pas le même sens s'ils déterminent le sujet, l'objet, la philosophie ou l'œuvre d'art. Appliqué à l'un, ils permettent l'opposé dans l'autre : limiter le sujet permet l'infini de l'idéal, « finir » les objets rend possible la combinatoire qui doit réaliser l'infini. Ainsi, l'arbitraire du poète n'est pas l'arbitraire de la fantaisie (soit la poésie pure), l'arbitraire du poète lui permet de trancher, de déterminer son poème, alors que l'arbitraire de la fantaisie rassemble tout. Ce que l'ironie sépare, fragmente, et met en tension, le génie le rassemble et le manifeste dans le *Witz*.

CHAPITRE III

IRONIE ET FORME

3.1. De la *Bildung* à la forme

Nous avons établi ce que Schlegel entend par romantisme, ce qu'il comprend de l'histoire littéraire et de ses contemporains, de même que ce qu'il comprend (ou non) du monde. De cela, il déduit une destinée, que l'on peut identifier comme la *Bildung*, qu'il croit imposée à tous les hommes et en particulier aux artistes, et cette destinée constitue la trame de fond du romantisme, sa motivation idéaliste. Afin de transposer ce qui précède dans le texte, il faut à Schlegel une méthode, qui consistera en l'ironie et le *Witz* se renvoyant l'une à l'autre indéfiniment, et une forme qui lui corresponde, soit le fragment. Le fragment romantique, donc, s'oppose à la conception de l'œuvre d'art dont la fonction principale serait le représentatif, et plus précisément, il s'oppose à la dimension philologique du fragment comme monument. Parce qu'il n'est pas un « témoin » comme peut l'être le fragment antique, tout d'abord, mais ensuite parce qu'il ne s'inscrit pas dans une épistémologie de la totalité parfaite et contrôlée, ne rend pas compte des « grands hommes » ou des « grands événements », à entendre comme des unités classiques signifiant par métonymie leur époque et leur société. Le romantisme ne reconnaît pas le caractère transcendant d'un passé statique, mais recherche plutôt la transcendance à l'œuvre. Le fragment, dans son acception romantique, n'est pas une forme négative qui voudrait s'abstraire du monde. S'il y a rupture, c'est dans le procès de l'ironie dont la fonction est de toujours relancer la

combinatoire du *Witz*, lequel insuffle une volonté de composition au fragment, sur laquelle nous allons maintenant nous pencher.

L'ironie, dans sa forme traditionnelle, consiste à « dire, par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser¹⁵⁵. » En rhétorique, la formule est héritée de Socrate, et employée sous cette forme elle vise à faire admettre à son vis-à-vis qu'il y a contradiction dans une prise de position donnée. Cependant, bien que les romantiques, Schlegel et Schleiermacher en particulier, admiraient l'œuvre de Platon¹⁵⁶, leur emploi de l'ironie s'écarte de celle du philosophe antique, notamment par la reconnaissance de la posture ironique dans les textes de Dante, Cervantès, Sterne et Diderot.

L'ironie qui apparaît ici ne se manifeste pas dans tel ou tel passage du discours ou de la conversation : elle tient plutôt à la manière dont on présente l'entretien avec art, entretien dans lequel on ne voit pas émerger des opinions et des résultats définitifs, mais, dans une alternance flexible des perspectives, l'inadéquation mais aussi l'impossibilité des résultats obtenus au bout du compte¹⁵⁷.

Inspiré par les textes de ce qu'il perçoit comme la première période romantique, Schlegel comprend d'abord l'ironie comme un jeu sur le sens, ce que Philippe Hamon décrit comme un discours qui s'exprime « de biais » et qui s'oppose au « discours sérieux¹⁵⁸ », qui permet de rendre compte de la négativité inhérente à l'activité de compréhension. L'ironie antique peut être qualifiée d'intradiégétique, et se déploie d'un personnage à l'autre, par exemple de Socrate à son interlocuteur. L'ironie

¹⁵⁵Bernard Dupriez, d'après Pierre Fontanier, *Gradus : Les Procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1984, p. 264.

¹⁵⁶À l'époque de l'*Athenæum* (1798-1800), Schlegel et Schleiermacher forment le projet commun de traduire en allemand l'œuvre de Platon. Cf. Friedrich Schleiermacher, *Introductions aux dialogues de Platon (1804-1828), Leçons d'histoire de la philosophie (1819-1823), suivies de textes de Friedrich Schlegel relatifs à Platon*, trad. de l'allemand et introduction par Marie-Dominique Richard, Paris, Cerf, 2004, p. 12-13.

¹⁵⁷Behler, *Ironie et modernité, op. cit.*, p. 9-10.

¹⁵⁸Cf. Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire : Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Université, Recherches littéraires », 1996, p. 65 : « Car le discours ironique n'est pas un discours "irréaliste", ou "non-réaliste", déconnecté de toute référence ou de tout désir de dire le réel. Simplement il le dira "de biais", en dehors de tout pacte de croyance fort et autoritaire. »

moderne ou romantique, « processus au cours duquel l'auteur prend le rôle du dissimulateur, emploie des tournures ironiques et se complaît en outre dans une pose ludique, subjective, gratuite, flottante et sceptique¹⁵⁹ », pour sa part, opérerait plutôt sur un plan extradiégétique, entre l'auteur et le lecteur. L'ironie proprement schlegelienne, cependant, se distingue de l'ironie moderne en posant la réflexibilité de l'art (« poésie de la poésie¹⁶⁰ »), et en s'articulant de texte à texte, voire d'un texte donné à lui-même. L'ironie romantique ne s'inscrit pas dans le même registre humoristique que le sarcasme, elle opère plutôt une méthode qui consiste à coupler l'alternance de compréhension et d'incompréhension avec celle de la création et de la destruction, comme le soutient Laurent Margantin :

Il [*Schlegel*] voit en effet dans l'ironie non pas la figure de la rhétorique qui consiste à dire une chose pour exprimer son contraire, mais un mode de pensée et de dialogue inventé par Socrate à partir de son affirmation initiale d'un non-savoir qui serait propre à la philosophie. L'ironie est à la fois conscience du caractère intangible de l'absolu et présentation d'une forme finie exprimant toujours de manière inadéquate cet absolu qu'elle ne peut qu'approcher indéfiniment; elle est donc un mouvement de va-et-vient incessant entre l'infini et le fini. Plus qu'à Socrate, Friedrich Schlegel doit cette idée d'un balancement propre à l'ironie entre fini et infini à Fichte, qui parlait quant à lui de l'imagination en ces termes : « L'imagination est une faculté qui flotte au milieu entre détermination et non-détermination, entre le fini et l'infini ». Par ce flottement constant entre des positions contradictoires (le conditionné et l'inconditionné, le réel et l'idéal, le fini et l'infini), l'ironie romantique a un double visage : elle est à la fois conscience du caractère limité de toute connaissance humaine et ouverture sur l'univers infini¹⁶¹.

Face à l'incompréhension, l'ironie n'est plus une posture rhétorique mais agit comme une méthode. Elle balance ce que l'on comprend avec ce que l'on ne comprend pas, elle permet leur interaction, de sorte que « le complexe et le contradictoire n'y sont pas [*dans l'ironie*] le contraire absolu du simple, mais plutôt le regard de la simplicité

¹⁵⁹Ernst Behler, *Ironie et modernité*, op. cit., p. 2.

¹⁶⁰« Il existe naturellement des points communs fondamentaux entre ces deux types de l'ironie, que Schlegel a discernés, par exemple, dans l'attitude de la réflexion. Pour le mode d'observation autocritique de l'ironie socratique, il utilisait volontiers le terme de "philosophie de la philosophie", et qualifiait à l'inverse l'ironie littéraire, par analogie, de "poésie de la poésie" ». *Ibid.*, p. 57.

¹⁶¹Laurent Margantin, « Le *Witz* et l'ironie selon Friedrich Schlegel », *Œuvres ouvertes*, en ligne, mis en ligne le 31 juillet 2012, récupéré de <http://oeuvresouvertes.net/spip.php?article1706>, consulté le 13 août 2014.

sur elle-même¹⁶² », ce qui a pour résultat de miner la forme de la « belle unité » classique, qui ne peut plus faire office de représentation dans un monde maintenant jugé chaotiquement organisé.

La pensée de Schlegel s'efforce de présenter des forces contradictoires, des tensions qui amènent le lecteur simultanément dans des directions inverses, pour ensuite en occuper le centre, et dans le fragment se trouvent confrontés deux attitudes opposées : d'une part, la progression de la *Bildung* et d'autre part la « parabase » de l'ironie.

Un autre exemple de cette technique de transfert, emprunté non à la rhétorique mais à la poétique, et tout spécialement à la théorie de l'ancienne comédie, est la parabase, *παράβασις* – une technique dramatique que Schlegel, d'ordinaire, désigne sous le nom de *parekbase*. Il s'agit d'une interruption de l'action qui se déroule sur la scène, effectuée par le chœur qui se retourne vers le public pour lui faire des déclarations satiriques. Schlegel considérait manifestement que ce procédé était une forme précoce de la sortie de l'auteur hors de son œuvre [...] Dans un fragment de 1797, tiré des *Philosophische Lehrjahren*, on lit ensuite cette phrase laconique : « L'ironie est une *parekbase* permanente » (*KFSA* XVIII, 85¹⁶³) [...] ¹⁶⁴

La « parabase permanente » est en contradiction apparente avec la progression pourtant revendiquée par Schlegel. Cependant, la progression dont il est question n'est pas celle d'un récit, mais bien celle de la *Bildung* elle-même, de l'univers réel qui se construit à l'aide de la poésie. La méthode romantique consiste en construction/destruction, ou progression/parabase, et chaque moment est une étape qui rend possible son contraire, possibilité qui, comme le souligne Behler, est due à la rencontre dans la fiction de la forme souple qu'est le langage et de la faculté d'imagination qui l'anime, ce qui fait de la poésie un art à la fois « bien plus corruptible » et « infiniment plus perfectible¹⁶⁵ » que tout autre médium.

¹⁶²Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 217.

¹⁶³*KFSA* XVIII, 85, fragment 668 : « Die Ironie ist eine permanente Parekbase.- » [*Nous précisons.*]

¹⁶⁴Behler, *Ironie et modernité*, *op. cit.*, p. 111.

¹⁶⁵*KFSA* I, 265 et 294 [*Schlegel*, Sur l'étude de la poésie grecque, 1794 (*nous précisons*)], cité dans Ernst Behler, « La Théorie de la compréhension de Friedrich Schlegel », *op. cit.*, p. 129.

3.2. *Witz*

L'ironie romantique naît du constat de l'impossibilité de comprendre. Puisqu'il est impossible de saisir la totalité, chaque prétention en ce sens doit être minée par « l'autodestruction » ironique, sous peine d'être une « fausse tendance¹⁶⁶ ». Cependant, l'impossibilité de comprendre laisse voir une faille dans la pensée structurée et ouvre ainsi une liberté dans la création qui rend possible au poète de combiner des objets hétérogènes ainsi que l'explique Alain Muzelle :

Non seulement il [*le Witz*] procède par rapprochements intuitifs qui ont valeur d'évidences et permet de rendre compte d'un monde conçu comme un ensemble complexe, sous-tendu par un réseau secret de relations, de reflets et de correspondances, grâce auquel tout se révèle relié à tout, garantissant donc à la fois la richesse et l'unité profonde de l'univers¹⁶⁷.

C'est pourquoi le *Witz* combinatoire est fonction de l'ironie, et la relation de l'une à l'autre suit la dialectique romantique entre tout et partie, infini et fini, progressif et régressif. Si l'ironie n'est plus, pour les romantiques, une forme de rhétorique mais bien une attitude philosophique, le *Witz* est pour sa part l'attitude proprement poétique qui lui correspond.

Passant de la belle reproduction de la nature à la production de belles ressemblances, le *Witz* va se confondre avec les doctrines de l'imagination créatrice comme faculté active et productive et avec les théories du génie. [...] Le *Witz* devient pour les romantiques allemands une forme qui dépasse toutes les formes : « Le *Witz* est un mélange, une chimie qui transcende tout. »¹⁶⁸

L'origine du *Witz* est le « bon mot », le trait d'esprit qui fait briller un individu en société. Il s'agit d'abord d'une forme de discours, érudite et cultivée, qui apparaît en premier lieu dans l'art de la conversation et dans les salons érudits. Sous la plume de Schlegel, il conserve son essence de liaison, de dialogue, mais il doit être

¹⁶⁶Cf. L.37, A.304, A.421.

¹⁶⁷Alain Muzelle, « Friedrich Schlegel et la notion de poésie à l'époque de l'*Athenäum* », *loc. cit.*, p. 270.

¹⁶⁸Alain Montandon, *op. cit.*, p. 124.

« universalisé », c'est-à-dire que sa portée ne doit plus être réduite à la ponctualité d'un événement donné.

A.394 C'est une grande erreur que de vouloir limiter le *Witz* à son usage en société. Par leur force foudroyante, leur teneur infinie et leur forme classique, les meilleures trouvailles provoquent souvent dans la conversation un silence désagréable. On ne peut se représenter le véritable *Witz* qu'écrit, comme les lois; on doit apprécier ses produits à leur poids, tout comme César soupesait avec soin dans ses mains les perles et les pierres précieuses. La valeur grandit hors de toute proportion avec la taille; et plus d'un qui ajoute à un esprit enthousiaste et à une expression baroque des accents pleins d'âme, de fraîches couleurs et certaine transparence cristalline comparable à l'eau du diamant, sont absolument impossibles à évaluer¹⁶⁹.

Cependant, pour Schlegel, l'intérêt du *Witz* est d'abord sa faculté à dépasser les idées reçues par la combinaison d'éléments de prime abord incompatibles. La combinatoire n'est donc pas une synthèse qui fait système, c'est plutôt une synthèse qui « absolutise », qui abolit les hétérogénéités pour provoquer une unité dont la hiérarchie des constituants serait brouillée. Le *Witz* devient alors « de bons morceaux qui partent dans le chaos universel¹⁷⁰ » et pour cette raison ce serait « une grande erreur que de vouloir limiter le *Witz* à son usage en société » et donc « [o]n ne peut se représenter le véritable *Witz* qu'écrit, comme les lois ». Le *Witz* romantique, contrairement au *Witz* cosmopolite, est « arraché¹⁷¹ » à la conversation, sorti de son

¹⁶⁹Fragment attribué à Friedrich Schlegel, mais d'attribution douteuse. La vision de Schlegel est à opposer à celle de La Rochefoucauld, pour qui la maxime est indissociable du salon. Cf. Roland Barthes, « La Rochefoucauld : 'Réflexions ou Sentences et Maximes' », dans *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p. 87 : « Tel est le lien ambigu qui semble unir La Rochefoucauld à sa caste; la maxime est directement issue des Salons, mille témoignages historiques le disent; et pourtant la maxime ne cesse de contester la mondanité; tout se passe comme si la société mondaine s'octroyait à travers La Rochefoucauld le spectacle de sa propre contestation [...]. »

¹⁷⁰A.421 [...] [*à propos de Jean Paul*] Sa poésie humoristique se distingue toujours plus de sa prose sentimentale; souvent elle apparaît sous forme d'épisode, comme des chansons parsemant l'ouvrage, ou bien, sous forme d'appendice, elle annule le livre. Mais il ne cesse de lui échapper çà et là de bons morceaux qui partent dans le chaos universel.

¹⁷¹A.383 Il est un genre de *Witz* que pour sa pureté, sa précision et sa symétrie on aimerait appeler le *Witz* architectonique. Dans ses expressions satiriques, il donne les véritables sarcasmes. *Il doit être systématique à souhait, et aussi ne pas l'être; il faut qu'en dépit de toute complétude quelque chose paraisse manquer, qui serait comme arraché.* Ce baroque pourrait bien proprement engendrer le grand style du *Witz*. Il joue un rôle important dans la nouvelle : car seule une telle étrangeté d'une insolite beauté garde indéfiniment la fraîcheur d'une histoire. L'intention peu comprise des Entretiens [Ouvrage de Goethe (*note de Lacoue-Labarthe et Nancy*)] d'émigrés paraît aller dans ce sens. Personne

contexte et universalisé. Il devient facteur de *Bildung*, et se situe également dans un état intermédiaire entre le fini et l'infini.

I.109 Fantaisie et *Witz* sont pour toi Un et Tout! – donne sens à l'apparence délicate, convertis le jeu en sérieux, et tu saisis le centre, tu retrouveras l'art vénéré dans une lumière supérieure.

Également :

IT.592. Le *Witz* est la synthèse de la fantaisie et de l'entendement, donc le centre de toute la faculté de représentation.-|

Ensemble, *Witz* et fragment constituent la *Bildung* de l'art romantique, ils sont l'ironie en action, la progressivité romantique qui doit ultimement mener au roman, lequel serait à son tour la mise en forme poétique et mythologique, encore impossible pour l'instant, de la critique philosophique.

Ce qui anime les fragments, c'est donc le génie et l'esprit combinatoire, sous la forme du *Witz*, qui permettent à leur tour la « synthèse absolue d'absolues antithèses¹⁷² », soit du pluriel au singulier. La « séparation » des fragments n'est donc qu'illusoire, ou plus justement, la séparation des fragments en vue de leur publication constitue le positionnement des antithèses qui rend possible leur synthèse. La méthode combinatoire ne peut être mise en pratique que s'il y a séparation au préalable, de sorte que la forme du fragment éloigne le texte de l'œuvre, mais son assemblage en recueil l'en rapproche. L'œuvre par fragments participe ainsi au « flottement » de l'imagination fichtéenne entre fini et infini. Si la *Bildung* est le développement de la nostalgie de l'infini, alors une œuvre d'art « totale » ne répondrait pas à son exigence, puisque, étant complète, elle n'évoquerait pas l'aspiration à la totalité mais donnerait plutôt cette dernière à voir. Nostalgie, désir, aspiration et sentiment sont des termes qui ne signalent pas l'accomplissement, mais

sans doute ne s'étonne que le goût pour les pures nouvelles n'existe plus guère. Il ne serait pourtant pas mauvais de le réveiller, pour cette raison entre autres qu'on ne saurait autrement comprendre la forme des drames shakespeariens. [*Nous soulignons.*]

¹⁷²A.121.

bien une volonté non accomplie (à l'exception de « sentiment », qui est cependant à comprendre ici au sens de « pressentiment »). La poésie romantique, en tant que progression véhiculée par la *Bildung*, est un objet heuristique : sa capacité à donner du sens repose sur sa capacité à le « trouver », à le mettre en lumière à partir non pas d'une pensée raisonnante mais plutôt d'un hasard heureux.

3.3. Fragment

L'examen des prises de positions philologiques de Schlegel, de même que de sa compréhension des concepts de *Bildung* et d'ironie, nous ramène à la forme du fragment. Car si la forme romantique projetée dans un avenir indéfini est bien le roman, encore faut-il trouver la forme de l'*hic et nunc* romantique. Il ne peut, assurément, s'agir d'aucun des genres de la rigide poétique aristotélicienne, ni du roman, dont l'actualité manque encore, et ce, malgré l'exemple de Goethe, dont la conclusion du *Meister*, par ailleurs, s'inscrit en faux avec le romantisme¹⁷³. Il faut aux romantiques trouver une forme qui corresponde au « flottement » de l'imagination, qui serait le « moyen terme » permettant de faire le pont entre les différentes dichotomies, qu'ils ne perçoivent pas, du reste, comme des antinomies, mais bien comme des paradoxes en relation dialectique. Comme l'indique le fragment A.350 dans lequel est affirmé que « pas de poésie, pas de réalité », la philosophie est d'abord associée au fini, à la raison, à l'ironie, à la partie, à la nature « analysée », et elle doit être « mêlée » à la poésie pour se dépasser, d'une part, mais d'autre part pour

¹⁷³« De même, l'ironie, comme alternance entre d'autocréation et d'autodestruction, fournit le moyen conceptuel de comparer les héros du *Sturm und Drang*, *Les Brigands* de Schiller (1781), le *Prométhée* (1773) ou le *Werther* (1774) de Goethe, et les héros mis en scène par les romantiques allemands dans leurs romans. Les premiers visent à transformer par la révolte une situation donnée et échouent, puis sombrent dans le désespoir suicidaire ou la résignation. Les seconds visent à faire la preuve de leur infinité et détruisent d'eux-mêmes leurs réalisations finies, pour en produire de nouvelles, au-delà et à l'infini. Ils ne sont guère gênés par l'échec de leurs productions, car ce qu'ils visent, c'est l'infinité du Moi qui a fait ainsi la preuve de lui-même en se reprenant au-delà d'elles. Le *Stürmer* visait à se réaliser dans le fini, d'où son désespoir ou son conformisme final; le romantique vise à s'accomplir, non dans la réalité finie, mais dans l'infini de sa transgression idéale sans cesse renouvelée. » André Stanguennec, *op. cit.*, p. 154-155.

se « réaliser » en tant que nouvelle mythologie, nouvelle nature d'artifice et moteur de « formation ». L'enjeu n'est pas de faire de la poésie l'objet de la philosophie, mais bien de donner à la philosophie une force d'évocation d'ampleur poétique. Pour ce faire, il faut recourir à la mythologie, et réintroduire une part de mystère dans la philosophie. Incidemment, la philosophie idéaliste, en positionnant le sujet au centre du problème épistémologique, se prête assez bien à un glissement vers l'imagination fantaisiste, comme le fait remarquer Christian Iber :

La première question à se poser est de savoir pourquoi les romantiques écrivent en fragments.

Pour pouvoir répondre à cette question, on doit faire retour sur le cœur de la différence entre « romantique » et « idéaliste ». Romantique est la philosophie dans laquelle la spéculation renonce au droit d'atteindre l'absolu par la pensée. L'accès à l'absolu en lui-même inaccessible nécessite le moyen de l'art¹⁷⁴.

De Kant à Fichte, il y a un déplacement de l'objet de la connaissance, du monde vers le sujet. Cette particularisation du savoir est récupérée par les romantiques qui, à leur tour, réduisent le champ épistémologique à une fraction de connaissance, le fragment comme « cohérence suffisante¹⁷⁵ ». Le fragment se situe donc bien « en dessous » de l'art, en ce sens qu'il en constitue le fondement, la pierre angulaire. Il constitue « l'intuition » de l'œuvre, le pressentiment depuis lequel celle-ci se formera, tout comme, d'une manière plus générale, la *Bildung* repose sur le « sentiment du sublime », relié à la « nostalgie de l'infini ».

Dans la poétique schlegelienne, il se dégage un réseau sémantique autour des termes sens, sensible et sentimental¹⁷⁶. La compréhension de l'incompréhensible

¹⁷⁴Iber, « La Critique du sujet dans le premier romantisme allemand », *op. cit.*, p. 55.

¹⁷⁵L'expression est empruntée à André Jolles, *Les Formes simples*, Paris, Seuil, 1972, p. 90. « À côté du jugement qui revendique l'universalité, existe le Mythe qui fait surgir la cohérence suffisante. »

¹⁷⁶« Le sentimental schlegelien n'est assimilable, quant à lui, ni à la sensibilité volontiers larmoyante que l'on désigne généralement par ce terme, ni, contrairement à ce qu'a longtemps affirmé la critique, à la notion schillerienne de sentimental. Pour Schlegel, est sentimental ce que régit le sentiment, lequel trouve sa source dans l'amour, dont l'esprit doit planer partout, invisiblement visible, dans la poésie romantique. » Alain Muzelle, « Arabesque et roman dans l'œuvre de Friedrich Schlegel », *loc. cit.*, p. 30.

passe par l'expérience sensible de la contradiction, qu'il faut « désirer », dont il faut avoir le sens, le sentiment, qu'il faut vivre. Le sentiment devient ainsi un « moyen terme » qui permet à l'imagination de flotter entre fini et infini, création et destruction, objectif et subjectif, et ainsi de suite en suivant toutes les dichotomies de la pensée romantique, dont le sens réalise par la suite la synthèse postulée par le flottement de l'imagination. Alors seulement il sera possible, selon Schlegel, de suivre le mouvement indéterminé de la nature et d'épouser une posture de « devenir ». En résumé, le but que doit poursuivre l'art est de devenir classique, c'est-à-dire complet en lui-même, dont il est possible d'en faire le tour, à la manière d'une sculpture. Mais l'œuvre classique n'est possible que si son référent, le monde, est lui-même possible à circonscrire, ce qui, par définition, est impossible dans le paradigme kantien auquel les premiers romantiques allemands souscrivent. Face à l'impossibilité de comprendre, l'œuvre classique ne peut qu'éternellement devenir, c'est-à-dire être à la fois classique et non-classique, tout et fragment, infinie et finie, etc. La conséquence pour le texte est de le rendre « illisible » sans une certaine implication du lecteur, lequel doit alors, par une lecture active, « compléter » le processus de *Bildung* lancé par le fragment.

3.4. Style et forme du fragment schlegelien

Or si l'alternance ironique entre une chose et son contraire est bien le principe qui structure le romantisme schlegelien, on doit alors se demander si elle structure également le texte des fragments. C'est-à-dire : y a-t-il une « stylistique » de l'ironie propre aux fragments de l'*Athenæum*? Qu'il s'agisse du fragment, de l'ironie ou du *Witz*, dans tous les cas les critiques s'entendent pour dire qu'il n'y a pas de « forme »

propre à l'un comme à l'autre¹⁷⁷, et la nature toujours changeante de ces différents concepts confirme bien cette absence de forme.

Cependant, si l'on isole leur emploi proprement romantique, et schlegelien en particulier, serait-il possible de déterminer une stylistique propre à leur expression, et qui plus est, propre à leur rencontre dans le texte romantique? Est-il possible de dégager, non pas une figure de l'ironie, mais la ou les figure(s) privilégiée(s) par Schlegel pour mettre en forme une certaine poétique romantique de l'ironie? Il s'agit ici de voir comment, au-delà de la nature philosophique des « Fragments », ceux-ci possèdent également une vertu littéraire, voire poétique, et que leur structure relève de la composition pratiquée avec art. Celle-ci n'étant pas manifeste, comme en témoigne le silence de la critique à cet effet, la démonstration exige une quantité abondante d'exemples, d'une densité certaine, afin d'assurer que ce que nous affirmons constitue bien la marque de la poétique de Schlegel et des « Fragments ». Sans prétendre épuiser l'ensemble des figures à l'œuvre dans les « Fragments », nous nous proposons d'en examiner quelques-unes, notamment celles qui se trouvent dans les fragments les plus célèbres de l'*Athenæum*, soit les fragments A.51, A.116, A.206 et A.216.

L'ironie est traditionnellement considérée comme une structure de langage négative. Cependant, les choses se compliquent dans la poétique romantique. En effet, l'ironie romantique est bien décrite par Schlegel comme le procédé opérant par « autocréation/autodestruction » (A.51), et donc comme comprenant à la fois le *Witz* et l'ironie rhétorique, qui ne sont ici ni des figures comiques ni des « figures de dénouement¹⁷⁸ » dont le résultat serait d'ordre négatif, mais plutôt des figures complémentaires. Sous la plume de Schlegel, l'ironie devient un élément positif de la

¹⁷⁷Philippe Hamon remarque assez justement qu'aucune figure de style, aucun type de discours, aucun genre littéraire n'est proprement ironique, et le réitère avec insistance tout au long de son essai sur *L'Ironie littéraire*, *op. cit.*, cf. p. 3, 18, 23, 30, 84, 94 et 107-108.

¹⁷⁸Cf. André Jolles, *op. cit.*, p. 198.

communication, notamment par sa relation étroite avec le *Witz* dont la capacité combinatoire ne serait pas possible sans l'apport de l'ironie qui bouscule les contradictions. Les fragments sont formés par l'interaction de ces deux forces en apparence opposées, d'une part le *Witz* qui tend à (r)assembler des éléments hétéroclites, animé par l'enthousiasme, la création, le désir d'unité; et d'autre part, l'ironie qui cherche plutôt, par le scepticisme, à « détruire » l'idée d'un système unifiant, perçu comme trop simple. Cependant, l'ironie n'est pas seulement un principe de destruction, elle permet également de supporter les paradoxes; le *Witz* n'est pas seulement un principe d'assemblage des contraires, il est aussi « chant sans art » (A.116) qui rabaisse la poésie idéaliste à une forme « impure », celle de la rencontre imparfaite du sublime et du prosaïque.

La figure qui structure les fragments de Schlegel, comme nous l'avons déjà remarqué, est le chiasme qui se présente tant sous sa forme syntaxique que sous sa forme paradigmatique, c'est-à-dire que les fragments se terminent régulièrement par la même idée que celle avec laquelle ils ont commencé (A.22, A.116, par exemple). Cette figure représente à la fois l'ironie réflexive qui, à l'image de la *Bildung*, revient sur elle-même après s'être dissolue dans l'extériorité (A.121), et le *Witz* lorsqu'elle est employée pour mettre en forme une synthèse (A.116). Subordonnées au chiasme, les deux autres figures qui reviennent avec le plus d'insistance sont l'antithèse (déclinée en antiphrase et antilogie, que Schlegel préfère au « style-oxymore » que Philippe Hamon associe au romantisme français¹⁷⁹) et la « métabole » au sens où l'entend Dupriez à la suite de Fontanier, c'est-à-dire « [a]ccumuler plusieurs expressions synonymes pour peindre une même idée, une même chose avec plus de force¹⁸⁰ » Nous employons le terme de « métabole » pour désigner la formule conjonctive qui, tout au long des « Fragments », met l'emphase sur un changement

¹⁷⁹« L'ironie devient un mode de pensée plus qu'un mode de discours, une attitude philosophique plus qu'une position éthique, et le "style-oxymore" devient, sous la plume des écrivains comme sous celle des critiques et des théoriciens qui la décrivent, la seule manière adéquate, semble-t-il, d'en traiter [...] » Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 129.

¹⁸⁰Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 284.

des modalités d'un objet donné, comme les expressions « veut et doit » (A.116), « est ou doit être » (A.116), « veut et peut » (L.37), « veut et veut dire » (A.252), « peut et doit » (A.406), et ainsi de suite. On pourrait être tenté d'associer l'antithèse à l'ironie et la métabole au *Witz*. Nous verrons cependant que les choses sont plus complexes.

3.4.1. Le chiasme métabolique

Le chiasme schlegelien n'est jamais un véritable retour sur lui-même. Le chiasme romantique, même lorsqu'il retourne exactement à son point d'origine, comporte toujours un moment intermédiaire, une certaine transformation qui opère une certaine synthèse, où l'état initial se trouve dépassé. Ainsi, le fragment A.401 possède une structure « ABCBA », dont le terme C constitue le moment du dépassement¹⁸¹.

A.401 Pour comprendre /quelqu'un/ [A] qui ne se comprend qu' /à moitié/ [B], il faut d'abord /le comprendre à fond et mieux que lui-même/ [C], puis /à moitié/ [B] et tout juste comme /lui/ [A]¹⁸².

Dans certains cas, notamment dans les fragments plus longs, le terme central qui agit comme pivot du chiasme paradigmatique apparaît comme une digression, une parabase *non sequitur* qui semble s'éloigner de l'affirmation initiale et perturbe la pensée du fragment comme un « kyste lexical¹⁸³ ». De plus, le chiasme est parfois

¹⁸¹Afin d'identifier les termes de notre analyse des fragments, nous adoptons la convention linguistique de « /terme/ » pour identifier les éléments en cause.

¹⁸²A.401 Um /jemand/ [A] zu verstehen, der sich selbst /nur halben/ [B] versteht, muss man /ihn erst ganz und besser als er selbst/ [C], dann aber auch /nur halb/ [B] und grade so gut wie er /selbst/ [A] verstehn.

¹⁸³Les « bonzes chinois » du fragment A.121 (cité *infra*, p. 86-89) sont un bon exemple de ce procédé. L'expression est empruntée à Philippe Hamon qui l'emploie pour désigner l'ironie à l'œuvre dans l'énumération : « Lieu et trace d'une insistance de l'écriture, d'une jubilation à accumuler les mots, elle est par essence "suspecte". Sorte de kyste lexical inassimilable et perturbateur (les éléments qui la constituent paraissent à première vue redondants et permutables), sorte de "mécanisation" du signifiant qui paraît déborder le "vivant" du texte (pour paraphraser Bergson), elle bloque le "*post hoc ergo propter hoc*" de la narrativité, et peut prendre des dimensions variables [...] elle est, sur le plan sémantique, le moyen privilégié d'introduire les valeurs, en général fortement négatives, de l'hétéroclite, du boursoufflé, de l'incohérent, du désordonné ou du dépareillé [...] » Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 90-91.

déséquilibré par une prescription ajoutée en hyperbate. Ainsi en est-il du fragment A.406 qui présente trois chiasmes successifs amenant le passage de « individu » à « prêtre ».

A.406 Si tout /individu infini/ [A] est /dieu/ [B], il y a autant de /dieux/ [B] que /d'idéals/ [A]. Et le /rapport/ [B] de /l'homme véritable et de l'artiste véritable/ [A] à /leur idéal/ [A] est de part en part une /religion/ [B]. /Celui/ [A] dont la vie entière a pour /but et occupation/ [B] ce /culte intérieur/ [B] est un /prêtre/ [A], et c'est ce que chacun peut et doit devenir¹⁸⁴.

Nous observons une première suite « individu/Dieu/Dieux/idéals » (ABBA, l'idéal étant ici compris comme une conception subjective), et la phrase suivante décompose la prémisses pour nous présenter les individus (l'homme véritable et l'artiste) qui composent l'affirmation précédente, pour former une nouvelle suite avec « rapport/homme-idéal/religion » (BAAB). De l'individu, Schlegel nous ramène à l'infini postulé en ouverture, par le « culte intérieur » de l'idéal qui est, selon la première phrase, la condition de l'infini, dans une dernière suite formée par « celui/but-culte/prêtre » (ABBA). La conclusion du fragment propose plutôt une formule impérative « peut et doit » (« ce que chacun peut et doit devenir ») que nous identifions comme une métabole : de « peut » à « doit » s'opère un glissement de sens, du plus faible au plus fort. Il est à noter, par ailleurs, que la même majoration est à observer dans tous les chiasmes précédant : d'« individu » à « idéal », de « rapport » à « religion », de « celui » à « prêtre », et si l'on considère les trois séquences comme un seul chiasme, d'« individu » à « prêtre ». Le dernier terme reprend le premier en lui ajoutant un peu plus de force, et il n'est pas indifférent que la clef du fragment soit précisément l'hyperbate du « devenir » conclusif.

¹⁸⁴A.406 Wenn jedes /unendliche Individuum/ [A] /Gott/ [B] ist, so gibts so viele /Götter/ [B] als /Ideale/ [A]. Auch ist das /Verhältnis/ [B] /des wahren Künstlers und des wahren Menschen/ [A] zu seinen /Idealen/ [A] durchaus /Religion/ [B]. /Wem/ [A] dieser /innre Gottesdienst/ [B] /Ziel und Geschäft/ [B] des ganzen Lebens ist, der ist /Priester/ [A], und so kann und soll es jeder werden.

Bien que la pensée de Schleiermacher soit plus proche de celle de Friedrich Schlegel que ne l'est celle de son frère August Wilhelm Schlegel¹⁸⁵, les fragments de Schleiermacher sont en général orientés vers un devenir plus linéaire¹⁸⁶ que celui, réflexif, de Schlegel. Par contre, le fragment A.338, attribué à Schleiermacher, montre bien la dynamique de formation de l'intérieur par le passage à l'extérieur.

A.338 Il n'y a de variable en l'homme que la force formatrice et créatrice [*bildende und schaffende Kraft**] tournée vers l'extérieur; elle seule a ses saisons. Varier est un mot réservé au monde physique. Le Moi ne perd rien et rien en lui ne disparaît; il habite avec tout ce qui lui appartient, pensées et sentiments, la libre citadelle de l'Impérissable. On ne peut perdre que ce qu'on pose tantôt ici, tantôt là. Dans le Moi tout prend forme organique et tout a sa place. Ce que tu risques de perdre ne t'a encore jamais appartenu. Cela vaut même pour les pensées isolées.

La structure de ce fragment oscille entre le Moi intérieur et l'extérieur créé par le Moi. Il s'ouvre sur la capacité à « former » l'extérieur, assure ensuite la stabilité du Moi (« rien en lui ne disparaît »), stabilité fixée par une organisation interne s'opposant à « ce qui est posé », extériorisé, comme les « pensées isolées », autrement dit, les « fragments », qui sont à la fois intégrées au Moi (« tout prend forme ») et « perdues » parce que relevant du « Non-Moi ». De même, le fragment A.356, également attribué à Schleiermacher, suit la structure du chiasme métabolique de façon exemplaire. Le monde ne change pas, mais il est « un peu plus mince », c'est-à-dire en partie « compris », « réalisé », mais en partie seulement.

¹⁸⁵On sait, par exemple, que August Wilhelm Schlegel s'est montré réticent à l'égard de l'écriture fragmentaire : « Mais au moins est-il nécessaire de rappeler que c'est en effet la question du fragment qui provoque la première divergence sérieuse entre August et Friedrich, et donc, puisque tout se tient, la première menace réelle (c'est-à-dire ouverte) de dissension au sein du groupe – dont l'unité ne fut peut-être jamais que l'utopie du seul Friedrich : derrière August, qui préférerait que la revue cessât à l'avenir de publier des fragments, il y a de fait Caroline – son hostilité déclarée à toute expérience de “collectivisation” de l'écriture et sa méfiance à l'endroit des projets (toujours innombrables et souvent confus ou gênants) de Friedrich; et derrière Friedrich non seulement il y a un peu tous les autres, mais se profile aussi l'ombre de Goethe – Weimar, l'*establishment* littéraire, l'autorité en matière de goût et de bienséance, d'édition, de postes universitaires. » Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 182.

¹⁸⁶Cf. A.328, A.334, A.350, par exemple.

A.356 /Connaître le monde/ [A], c'est savoir /qu'on y signifie peu de chose, croire qu'aucun rêve philosophique n'y est réalisable/ [B], et espérer que /ce monde ne deviendra jamais autre/ [B], si ce n'est /un peu plus mince/ [A']¹⁸⁷.

C'est que le chiasme romantique n'en est pas tout à fait un, il ne construit pas une opposition, il la sublime pour en dépasser le paradoxe et en constituer une *Bildung*. Ainsi la forme typique du chiasme, AB/BA, se trouve remplacée par AB/BC/CB/BA'. Ce passage de A à A' est encore plus frappant lorsqu'on considère l'ensemble des « Fragments ». Le fragment A.1 affirme laconiquement qu'« Il n'y a pas d'objet sur lequel ils philosophent plus rarement que sur la philosophie. » Le fragment A.451, qui ferme le texte des « Fragments », porte sur « l'esprit universel », qui « unit » poésie et philosophie en un « authentique polythéisme » et « porte en lui l'Olympe tout entier¹⁸⁸. » Or on sait que selon l'Histoire romantique des idées, la philosophie est une mythologie sans poésie, et inversement. L'ensemble des « Fragments », donc, se termine en répondant à son affirmation initiale : la philosophie (A) devient mythologie (A') par la traversée des différentes matières des « Fragments » (B) et de leur parcours sinueux, comme celui du fragment A.427.

A.427 Ce qu'on a coutume d'appeler recherche d'information est une expérimentation historique. Son objet et son résultat est un fait. Pour être un fait, il lui faut avoir une rigoureuse individualité, être à la fois un mystère et une expérimentation, à savoir une expérimentation de la nature formatrice [*ein Experiment der bildenden Natur**]. Tout ce que seuls l'enthousiasme et le sens philosophique, poétique ou moral permettent d'appréhender est secret et mystère.

Les deux premières phrases sont enracinées dans le réalisme, dans le concret de « l'information » et de l'Histoire, dont le produit est un « fait ». La phrase centrale, sur laquelle nous reviendrons à l'instant, transmute le fait en mystère. La dernière

¹⁸⁷A.356 /Die Welt kennen/ [A], heisst wissen, dass /man nicht viel auff derselben bedeutet, glauben, dass kein philosophischer Traum darin realisiert werden kann/ [B], und hoffen, dass /sie nie anders werden wird/ [B], höchstens /nur etwas dünner/ [A'].

¹⁸⁸A.451 L'universalité est variation à satiété de toutes les formes et de toutes les substances. Elle ne parvient à l'harmonie que par l'union de la poésie et de la philosophie : aux œuvres de la poésie et de la philosophie isolées, si universelles et achevées qu'elles soient, la synthèse ultime semble faire défaut; elles touchent au but de l'harmonie et restent inachevées. La vie de l'esprit universel est une chaîne ininterrompue de révolutions intérieures; en lui vivent tous les individus, les individus originels, c'est-à-dire éternels. Il est un authentique polythéisme et porte en lui l'Olympe tout entier.

phrase se pose en synthèse entre fantaisie (« enthousiasme » et « poétique ») et réalisme (« sens philosophique » et « moral »), mais sa cible est en fait l'idéalisme (« secret et mystère¹⁸⁹ »), philosophie absolue, donc scepticisme, sans erreur, propre, auto-suffisant. Le passage de la « recherche » au « secret » (antilogie) se produit dans le « fait », « formé » à la fois par la nature et par une recherche dont la condition est d'être expérimentale. En renvoyant la recherche à l'expérimentation de la nature, Schlegel renvoie aussi la compréhension à l'incompréhension, c'est-à-dire à la nature comme un au-delà qui ne peut être que partiellement compris. De sorte que la « recherche » ne peut aboutir que sur le « mystère », que sur l'expérience du mystère, car c'est bien cela qui se trouve, irréductible, à la fin de tout raisonnement. L'antilogie du fragment se résout dans une philosophie qui, comme celle de Schlegel, repose sur le mythe d'une nature originelle dynamique.

De même, le fragment L.4 préfigure le fragment A.1. Aucune philosophie n'est philosophie de la philosophie, aucun poème n'est poème de la poésie :

L.4. Il y a tant de poésie, et rien n'est plus rare qu'un poème! Cela fait cette masse d'esquisses, d'études, de fragments, de tendances, de ruines et de matériaux poétiques.

Le fragment suit une logique de la « décomposition », son parcours va de la synthèse (poésie), à la présentation des thèses (l'énumération finale) à la suite de l'antithèse (« rien n'est plus rare qu'un poème »). La même structure antilogique se trouve également au début du fragment A.419¹⁹⁰ : « Le monde est beaucoup trop sérieux, le

¹⁸⁹Cf. A.121, dans lequel le terme de « mystique » est réservé à la « philosophie absolue », « celle où l'esprit considère *comme secret et comme miracle* tout ce que, sous d'autres angles, il trouve théoriquement et pratiquement comme naturel. » Nous soulignons.

¹⁹⁰A.419 Le monde est beaucoup trop sérieux, le sérieux est pourtant bien rare. Le sérieux est le contraire du jeu. Le sérieux a un but précis, le plus important de tous; il ne peut ni musarder ni s'illusionner; il poursuit inlassablement son objectif jusqu'à ce qu'il l'ait atteint. Il y faut de l'énergie, une force spirituelle purement illimitée en étendue et en intensité. Si, pour l'homme, il n'y a pas de hauteur et d'amplitude absolues, le mot grandeur au sens moral est superflu. Est grand ce qui possède à la fois enthousiasme et génialité, ce qui est à la fois divin et accompli. Est accompli ce qui relève à la fois de la nature et de l'art. Est divin ce qui jailli de l'amour de l'être et du devenir purs, éternels, amour plus élevé que toute poésie et philosophie. Il y a une divinité paisible, sans la force foudroyante du héros ni l'activité formatrice de l'artiste. Ce qui est à la fois divin, accompli et grand est parfait.

sérieux est pourtant bien rare. » Le fragment A.255 opère également une transition du poète au philologue par le passage de la science. De « plus la poésie devient science, plus elle devient art », Schlegel déduit qu'il « faut que le poète philosophe sur son art », qu'il « réfléchisse son art », comme le fragment A.1 en reproche le manque à la philosophie.

A.255 Plus la poésie devient science, plus elle devient art. Si la poésie doit devenir un art, si l'artiste doit avoir une intelligence et une science approfondies de ses moyens et de ses buts, de leurs obstacles et de leurs objets, il faut que le poète philosophe sur son art. S'il doit être non seulement découvreur et artisan, mais aussi connaisseur en sa partie, et pouvoir comprendre ses concitoyens du royaume de l'art, il faut qu'il devienne aussi philologue.

C'est-à-dire que la poésie, pour être art, doit devenir « science de son art », elle doit être potentialisée circulairement. De cette première assertion Schlegel déduit encore qu'il faut au poète devenir « aussi philologue ». Ainsi le premier terme fort du fragment est « poésie » et le dernier est « philologue », de sorte que la circularité du retour sur soi du fragment se fait par la synthèse du « devenir science » et du « devenir art »; en allemand, il s'agit d'un chiasme qui renvoie l'art à la science¹⁹¹, et cette synthèse se trouve simplifiée dans le « devenir philologue » final. Mais le fragment déplace aussi l'action de l'objet au sujet, de la poésie au poète :

[...] Si la /poésie/ [A] doit /devenir/ [C] un /art/ [B], si /l'artiste/ [A] doit /avoir/ [C] /une intelligence et une science approfondies de ses moyens et de ses buts, de leurs obstacles et de leurs objets/ [B'], il faut que le /poète/ [A] /philosophe/ [C] sur son /art/ [B]¹⁹². [...]

Le cœur du fragment, qui est le lieu du changement de poésie à poète, tourne autour des trois verbes « devenir », « avoir » et « philosopher ». D'abord, Schlegel place la poésie comme le sujet d'un « devenir » (« Si la poésie doit devenir un art »), devenir subordonné à la condition que « l'artiste doive *avoir* une intelligence et une science ».

¹⁹¹Je mehr die Poesie /Wissenschaft/ [A] /wird/ [B], je mehr /wird/ [B] sie auch /Kunst/ [A].

¹⁹²Soll die /Poesie/ [A] /Kunst/ [B] /werden/ [C], soll der /Künstler/ [A] von /seinen Mitteln und seinen Zwecken, ihren Hindernissen und ihren Gegenständen grundlegende Einsicht und Wissenschaft/ [B'] /haben/ [C], so muss der /Dichter/ [A] über seine /Kunst/ [B] /philosophieren/ [C].

De sorte que le « devenir art » de la poésie est conditionnel à l'acquisition d'une connaissance par le poète, et ce, par le « philosopher », action qui devient elle-même synthèse de « devenir » et « avoir ». Le terme « art » [B] se trouve décomposé et analysé dans la phrase centrale de ce passage : intelligence et science, moyens et buts, obstacles et objets, ce qui permet à Schlegel d'effectuer le passage de la poésie d'art à la philosophie de l'art. Ainsi, la condition épistémologique de l'art que l'on trouve dans la dernière phrase [B'] n'est plus la même que celle de la première : l'art réfléchi par l'artiste est un art supérieur en qualité.

Le chiasme métabolique est aussi à l'œuvre dans les fragments plus longs, dans lesquels il s'accompagne généralement de figures d'antithèse et de gradation. Ainsi, le fragment A.51 oppose « nature » et « intention », et opère le passage de l'une à l'autre par une structure circulaire.

A.51 Est naïf ce qui est naturel, individuel ou classique – ou le paraît – jusqu'à l'ironie, l'alternance d'auto-crédation et d'auto-destruction. S'il est pur instinct, il est enfantin, puéril ou niais; s'il est pure intention, il engendre l'affectation. La naïveté belle, poétique et idéaliste doit être instinctive et intentionnelle tout ensemble. Prise en ce sens, l'intention a pour essence la liberté. La conscience n'est de loin pas l'intention. Il existe une certaine contemplation complaisante de son propre naturel ou de sa propre niaiserie qui est elle-même d'une indicible niaiserie. L'intention ne réclame pas précisément de calcul ou de plan. Le naïf homérique lui non plus n'est pas de pur instinct; il est au moins aussi intentionnel que la grâce d'enfants aimables ou d'innocentes jeunes filles. Et quand bien même Homère lui-même n'aurait eu nulle intention, sa poésie, et celle qui en est l'auteur véritable, la nature, en a une.

La première phrase pose d'emblée la « naïveté » en la définissant par une énumération coupée court par un bathos (« ou le paraît », situé en fin de phrase dans le texte allemand¹⁹³) et entrecoupée par l'antithèse de l'alternance entre autocrédation et autodestruction. La phrase suivante oppose « instinct », associé sémantiquement à la « nature », et « intention » dans une structure parallèle entre « pure instinct » et « pure intention », objets qualifiés positivement, dont le prédicat est cependant

¹⁹³Naiv ist, was bis zur Ironie, oder bis zum steten Wechsel von Selbstshöpfung und Selbstvernichtung natürlich, individuell oder klassisch ist, oder scheint. [Nous soulignons.]

négatif (« enfantin, puéril et niais » et « il engendre l'affectation »). Schlegel opère ensuite un glissement de la naïveté à l'intention en enchevêtrant l'une et l'autre dans la poésie :

La /naïveté/ [A] belle, poétique et idéaliste doit être instinctive et /intentionnelle/ [B] tout ensemble. Prise en ce sens, /l'intention/ [B] a pour essence la /liberté/ [A]¹⁹⁴.

On doit comprendre que « naïveté » et « liberté » participent d'un même paradigme, celui de « l'absence de système ». C'est ici le cœur, le pivot du fragment. Celui-ci se poursuit par une rupture de ton ironique, qui pourtant permet de définir « l'intention poétique », qui est à distinguer de l'intention « calculée », par son rapport dialectique à l'instinct. Le dernier segment construit par antithèse (AABA/BBAB) le retour de la nature sur l'intention :

Le /naïf homérique [A]/ lui non plus n'est pas de /pur instinct [A]/; il est au moins /aussi intentionnel [B]/ que /la grâce d'enfants aimables ou d'innocentes jeunes filles [A]/. Et quand bien même /Homère lui-même [B]/ n'aurait eu nulle /intention [B]/, sa poésie, et celle qui en est l'auteur véritable, /la nature [A]/, en a /une [B]/.

Le fragment A.51 compose par antilogie l'identification de l'instinct et de l'intention, pourtant présentés d'abord comme étant en opposition. La structure du texte place d'abord une première partie portant sur la naïveté, puis le cœur opère un retournement complexe qui s'approche de l'anacoluthie en s'éloignant du sujet, et finalement la dernière partie reprend le thème de la première (la naïveté jusqu'à l'ironie) pour se conclure sur l'intention, rapportée cette fois-ci à la nature par le biais de l'œuvre d'Homère.

Le fragment A.116 est autrement plus complexe. Il commence par une série de gradations ayant pour fonction de pousser la poésie vers l'universel, de faire passer la partie (la poésie) à la totalité : « réunir tous », « se faire toucher », « tantôt mêler,

¹⁹⁴Das schöne, poetische idealische /Naive/ [A] muss zugleich /Absicht/ [B], und Instinkt sein. Das Wessen der /Absicht/ [B] in diesem Sinne ist die /Freiheit/ [A].

tantôt fondre ensemble », et ainsi de suite, jusqu'à se conclure par l'antilogie de « l'enfant poète » et de son « chant sans art », double oxymore, antithèse « potentialisée » : il ne s'agit pas de « poésie de la poésie » mais de la « poésie sans poésie du poète qui n'en est pas un ».

A.116 La poésie romantique est une poésie universelle progressive. Elle n'est pas seulement destinée à réunir tous les genres séparés de la poésie et à faire se toucher poésie, philosophie et rhétorique. Elle veut et doit aussi tantôt mêler et tantôt fondre ensemble poésie et prose, génialité et critique, poésie d'art et poésie naturelle, rendre la poésie vivante et sociale, la société et la vie poétiques, poétiser le *Witz*, remplir et saturer les formes de l'art de toute espèce de substances natives de culture, et les animer des pulsations de l'humour. Elle embrasse tout ce qui est poétique, du plus grand système de l'art qui en contient à son tour plusieurs autres, jusqu'au soupir, au baiser que l'enfant poète exhale dans un chant sans art. [...]

S'ouvre alors un passage réflexif, dans lequel Schlegel multiplie les références à l'image, l'imagination, la représentation : « miroir », « image », « pareille », « réflexion », « multiplier », dont le cœur est un chiasme qui énonce l'essence de la *Bildung* inspirée de la philosophie de Fichte : « du dedans vers l'extérieur, mais aussi du dehors vers l'intérieur¹⁹⁵ », chiasme que Schlegel décline ensuite par l'antilogie entre la « totalité formée » qui pourtant « ouvre » « la possibilité d'une classicité appelée à croître sans limite ».

[...] Elle peut se perdre dans ce qu'elle présente au point de donner à croire que son unique affaire est de caractériser des individualités poétiques de toutes sortes; et pourtant il n'y a aucune forme capable d'exprimer sans reste l'esprit de l'auteur, si bien que maint artiste, qui ne voulait qu'écrire un roman, s'est par hasard présenté lui-même. Elle seule, pareille à l'épopée, peut devenir miroir du monde environnant, image de l'époque. Et cependant c'est elle aussi qui, libre de tout intérêt réel ou idéal, peut le mieux flotter entre le présenté et le présentant, sur les ailes de la réflexion poétique, porter sans cesse cette réflexion à une plus haute puissance, et la multiplier comme dans une série infinie de miroirs. Elle est capable de la plus suprême et de la plus universelle formation; non seulement du dedans vers l'extérieur, mais aussi du dehors vers l'intérieur; pour chaque totalité que ces produits doivent former, elle adopte une organisation semblable des parties, et se voit ainsi ouverte la possibilité d'une classicité appelée à croître sans limite. [...]

¹⁹⁵« [...] von innen heraus, sondern auch von aussen hinein[...] » Nous soulignons.

Puis la poésie effectue un retour vers le particulier, un art parmi les autres. On notera cependant que si la poésie romantique n'est plus ici qu'une partie d'un tout, il ne s'agit pas d'une partie quelconque, mais bien de celle qui relie les autres. Le *Witz*, évoqué en ouverture du fragment comme quelque chose à être « poétisé », apparaît maintenant comme l'élément fantaisiste de la philosophie.

[...] La poésie romantique est parmi les arts ce que le *Witz* est à la philosophie, ce que la société, les relations, l'amitié et l'amour sont dans la vie. [...]

Schlegel joue encore sur la sémantique de cette « décomposition » dans le passage suivant : « D'autres genres poétiques sont achevés, et peuvent à présent être disséqués [zergliedert werden*¹⁹⁶]. Le genre poétique romantique est encore en devenir [im Werden*]. » Le verbe « devenir » [werden*] est ici employé d'abord comme auxiliaire du futur, comme c'est la norme en allemand, puis substantivé en « *Werden* », « devenir » philosophique. Cette antanaclase pose un parallélisme inversé entre poésie « accomplie » dont le futur est la « décomposition » [zergliedern*] alors que la poésie romantique se situe plutôt dans l'avenir.

[...] D'autres genres poétiques [*Dichtart*] sont achevés, et peuvent à présent être disséqués. Le genre poétique [*Dichtart*] romantique est encore en devenir; et c'est son essence propre de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et jamais s'accomplir. Aucune théorie ne peut l'épuiser, et seule une critique divinatoire pourrait se risquer à caractériser son idéal. Elle seule est infinie, comme elle seule est libre, et elle reconnaît pour première loi que l'arbitraire du poète ne souffre aucune loi qui le domine. Le genre poétique [*Dichtart*] romantique est le seul qui soit plus qu'un genre, et soit en quelque sorte l'art même de la poésie [*Dichtkunst*] : car en un certain sens toute poésie est ou doit être romantique. [...]

Le « *werden* » auxiliaire construit également un chiasme avec le préfixe « *voll-* » signifiant la complétude. Le texte allemand dit :

Andre Dichtarten sind fertig, und können nun /vollständig [complètement]/ [A]
zergliedert /werden/ [B]. Die romantische Dichtart ist noch /Werden/ [C]; ja das ist

¹⁹⁶Le verbe allemand *zergliedern*, signifiant « décomposer », s'applique selon le *Pons Grosswörterbuch* uniquement au texte, à la phrase : nous voilà bien en présence d'une analyse, d'une « dé-composition » de la création langagière.

ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig nur /werden/ [B], nie /vollendet [*accomplit*]/ [A] sein kann.

Autour du « devenir » central s'opposent la poésie « achevée » qui peut « complètement devenir décomposée » et la poésie romantique qui ne peut que devenir, mais jamais complètement. De même, la construction en parallèle qui souligne l'antithèse entre « la théorie qui épuise » et la « critique divinatoire qui idéalise » renvoie la circularité réflexive du chiasme dans une progression lancée vers l'avenir. La phrase suivante est également formulée sur une structure parallèle antithétique, présentant d'abord la poésie et sa loi, subordonnée ensuite au poète qui « ne souffre aucune loi », ce qui construit un parallèle complexe avec l'antithèse précédente : le couple « poésie/loi » est lié à celui de « théorie/épuisement », lesquels, ensemble, forment un axe paradigmatique du « fini », alors qu'un autre axe, qui renvoie à l'infini, est à trouver dans la « critique divinatoire/idéal » et « poète/absence de loi ».

La conclusion du fragment A.116 renvoie à ses premières lignes : « Toute poésie est ou doit être romantique. », dont on doit comprendre le présent « est » comme un état universel et l'impératif « doit être » comme une prescription progressive. Pourtant, dans ce retour sur soi-même, le fragment ne propose pas tout à fait un retour au même. Entre « La poésie romantique est une poésie universelle progressive. » et « [...] toute poésie est ou doit être romantique. », il y a un glissement de l'affirmation à l'impératif. Plus encore, la poésie romantique, d'abord partie d'un tout (elle est « une » poésie parmi d'autres), devient la totalité englobante (« toute poésie » est romantique).

Le célèbre fragment A.206 participe également de cette forme « métabolisée » du chiasme. Cependant, le mystère de son interprétation s'y prolonge. On lit habituellement ce fragment en posant une équivalence entre la « petite œuvre d'art » et le hérisson, ainsi que le laisse entendre la traduction de *L'Absolu littéraire* :

A.206 Pareil à une /petite œuvre d'art/ [A], un /fragment/ [C] doit être /totalement détaché du monde environnant/ [B] et /clos sur lui-même/ [B] comme un /hérisson/ [A].

En rapportant l'œuvre d'art en ouverture, cette traduction rend symétrique les évocations de l'œuvre et de l'animal, plaçant au cœur du fragment les qualités de « détaché » et de « clos », qui peuvent alors s'appliquer à l'un comme à l'autre des objets unis en comparaison avec le fragment. Le texte allemand, par contre, positionne les éléments de telle sorte que la lecture en est différente :

A.206 Ein /Fragment/ [C] muss gleich einem /kleinen Kunstwerke/ [A] /von der umgebenden Welt ganz abgesondert/ [B] und /in sich selbst vollendet sein/ [B] wie ein /Igel/ [A].

L'absence de ponctuation dans le texte allemand rend la traduction problématique, mais on peut, à la suite de la traduction anglaise de Behler et Struc, voir une coupure syntaxique dans la conjonction « et » [*und**] :

A.206 An /aphorism/ [C] ought to be /entirely isolated from the surrounding world/ [B] like a /little work of art/ [A] and /complete in itself/ [B] like a /hedgehog/ [A]¹⁹⁷.

Ainsi, la traduction de *L'Absolu littéraire*, en renvoyant l'œuvre d'art en début, donne la syntaxe ACBBA, la traduction Behler et Struc donne plutôt CBABA, alors que les traductions Le Blanc¹⁹⁸ et Firchow¹⁹⁹ respectent la syntaxe allemande (CABBA) et transposent dans leurs langues respectives la polysémie du fragment A.206. La traduction Behler et Struc a l'avantage de présenter non pas un seul attribut du fragment, mais plutôt deux : c'est-à-dire que le fragment est bien « détaché du

¹⁹⁷Friedrich Schlegel, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, trad. anglaise par Ernst Behler et Roman Struc, University Park & London, Pennsylvania State University Press, 1968, p. 143.

¹⁹⁸A.206. Un /fragment/ [C], comme une /petite œuvre d'art/ [A], doit être /complètement séparé du monde environnant/ [B] et /complet en soi/ [B], tel un /hérisson/ [A]. [Friedrich Schlegel, *Fragments*, trad. de l'allemand et présenté par Charles Le Blanc, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 1996, p. 161.]

¹⁹⁹A.206. A /fragment/ [C], like a /miniature work of art/ [A], has to be /entirely isolated from the surrounding world/ [B] and be /complete in itself/ [B] like a /porcupine/ [A]. [Friedrich Schlegel, *Philosophical Fragments*, trad. anglaise par Peter Firchow, University of Minnesota Press, Minneapolis & London, University of Minnesota Press, 1991, p. 45. Il est à noter qu'ici le hérisson se trouve mystérieusement transformé en porc-épic...]

monde » et « clos sur lui-même », mais l'œuvre d'art n'est pas nécessairement close sur elle-même et le hérisson n'est pas nécessairement détaché du monde.

Il s'ensuit que le fragment A.206, abondamment cité pour justifier l'isolement du fragment romantique, n'est peut-être pas tout à fait aussi catégorique qu'on voudrait bien le croire, et qu'il joue, lui aussi, sur un glissement de sens qui repose sur une analogie à l'intérieur d'un même champ paradigmatique : le fragment n'est pas comme l'unité « œuvre d'art/hérisson », le fragment est comme l'œuvre d'art, laquelle est elle-même semblable au hérisson et inversement, et il en va de même de leurs propriétés, « détaché/clos », qui sont similaires sans pour autant être équivalentes. Le chiasme « œuvre – détachée / clos – hérisson » doit être, encore une fois, formalisé par la structure métabolique AB/B'A'.

3.4.2. Gradations, antithèses et figures de rupture

Le fragment A.121, pour sa part, repose avant tout sur l'antithèse et les figures de rupture, lesquelles sont néanmoins au service d'un retour sur soi-même qui va de pair avec la forme réflexive évoquée jusqu'ici. Si nous avons précédemment employé la « synthèse absolue d'absolues antithèses » (A.121) pour signaler l'importance du chiasme dans l'articulation de la pensée de Schlegel, il nous faut ici apporter quelques précisions.

A.121 Une idée est un concept accompli jusqu'à l'ironie, une synthèse absolue d'absolues antithèses, l'échange constant, et s'engendrant lui-même, de deux pensées en lutte. [...]

La traduction de Lacoue-Labarthe, Nancy et Lang ne respecte pas la syntaxe originale (« *eine absolute Synthesis absoluter Antithesen* »), qui propose plutôt une structure parallèle²⁰⁰. La traduction de *L'Absolu littéraire*, par contre, a l'avantage de

²⁰⁰La traduction Firchow est plus fidèle, Le Blanc inverse plutôt pour donner « synthèse absolue d'antithèses absolues », et le fragment A.121 est étonnamment absent de la sélection présentée par

synthétiser le mouvement de ce fragment, particulièrement complexe. La première phrase, dont est extraite la « synthèse absolue », fonctionne bien comme un chiasme :

Une /idée/ [A] est un concept accompli jusqu'à /l'ironie/ [B], /une synthèse absolue d'absolues antithèses/ [C], /l'échange constant/ [B'], et s'engendrant lui-même, de /deux pensées/ [A'] en lutte.

Le sujet, une idée, est soumis au processus de déstabilisation de l'ironie, puis posé comme « synthèse absolue d'absolues antithèses », inversé, réfléchi et multiplié, du singulier au pluriel, pour devenir l'« échange constant », qui renvoie à l'ironie, de « deux pensées en lutte », c'est-à-dire que l'idée, unique synthèse absolue, est maintenant formée par deux « antithèses absolues ». Nous sommes donc bien en présence d'un chiasme métabolique (AB/C/B'A'), dont le passage litigieux forme le cœur.

La seconde phrase fait monter l'abstraction d'un échelon, de l'idée on s'élève vers l'idéal, pour aussitôt retomber dans le réel, ce qui n'est pourtant pas présenté comme une dévaluation mais bien comme une nécessité. Cependant, la « factualité » de l'idéal est comparée à l'individualité des « dieux de l'Antiquité », opposés au corps par le parallèle entre l'artiste contemplant les dieux et le bonze contemplant son nez, dans une périphrase ironique où le ton noble est rompu par l'absurde de la description. Cette périphrase renferme un autre chiasme, celui balançant la réalité matérielle et l'abstraction stérile par le passage du « jeu de dés » aux « formules creuses », puis de la « morne contemplation » au « nez²⁰¹ ». Par la suite, « secret et miracle » et « théorie et pratique » sont mis en relation dialectique, pour ultimement mettre en tension nature et philosophie absolue, laquelle, une fois libérée des limites de la pensée empirique, peut verser dans la mystique.

Behler et Struc.

²⁰¹[...] ein langweiliges und mühsames /Würfelspiel/ [A] mit /hohlen Formeln/ [B], oder ein nach Art der chinesischen Bonzen, /hinbrütendes Anschauen/ [B] seiner eignen /Nase/ [A].

[...] Un idéal est à la fois idée et fait. Si les idéaux n'ont pas pour le penseur autant d'individualité qu'en ont pour l'artiste les dieux de l'Antiquité, toute activité avec les idées n'est rien qu'un jeu de dés ennuyeux et pénible avec des formules creuses, ou, à la manière des bonzes chinois, une morne contemplation de son propre nez. Rien de plus lamentable et méprisable que cette spéculation sentimentale sans objet. Mais on ne devrait pas la nommer mystique, car nous avons absolument besoin de ce beau mot ancien pour la philosophie absolue, celle où l'esprit considère comme secret et comme miracle tout ce que, sous d'autres angles, il trouve théoriquement et pratiquement comme naturel. [...]

On trouve ensuite une nouvelle séquence d'antithèses : à la « spéculation en détail » est opposée « l'abstraction en gros », ruptures de ton ironique relevant à la fois du vocabulaire peu poétique du commerce et de l'élitisme cosmopolite, puisque « en détail » et « en gros » sont en français dans le texte. Cette antithèse complexe est elle-même doublée en opposition au *Witz*, souligné par « et pourtant » [*und doch**], *Witz* qualifié superlativement comme « supérieur », « suprême » et « spirituel ».

[...] La spéculation en détail est aussi rare que l'abstraction en gros²⁰², et pourtant ce sont elles qui engendrent la substance du *Witz* scientifique, elles qui sont les principes de la critique supérieure, les degrés suprêmes de la culture spirituelle. La grande abstraction pratique fait que les Anciens, chez qui elle était instinctive, sont proprement les Anciens. C'est en vain que les individus auraient exprimé l'idéal entier de leur espèce, si les espèces elles-mêmes n'avaient été à leur tour rigoureusement isolées et laissées en quelque sorte à la liberté de leur originalité. [...]

Le fragment se conclut par une suite d'anaphore, la répétition de l'adverbe de temps « tantôt²⁰³ » brutalement coupée par un bathos (« oublier délibérément... ») qui met fin aux alternatives pour fixer la pluralité dans une individualité. De sorte que la conclusion du fragment inverse la gradation originale (idée/pensées/idéal/idée et fait) pour décroître en nombre et ramener le lecteur à l'unité initiale : pluralité d'esprits, système de personnes, univers, monade.

²⁰²« En détail » et « en gros » en français. [*Note de Lacoue-Labarthe et Nancy*]

²⁰³Schlegel emploie en fait les mots *bald* (« bientôt ») et *jetzt* (« maintenant »). Il est à noter que la traduction littérale des deux adverbes de temps, quoique peu élégante, donne une toute autre force au passage : « Mais se transporter *bientôt* dans cette sphère, *bientôt* dans cette autre, [...] renoncer librement *bientôt* à cette partie de son être, *bientôt* à cette autre, [...] chercher et trouver ce qui vous est tout *maintenant* dans cet individu, *maintenant* dans celui-là, et oublier délibérément tous les autres. »

[...] Mais se transporter arbitrairement tantôt dans cette sphère tantôt dans cet autre, comme dans un autre monde, et non seulement avec son entendement et son imagination, mais avec toute son âme; renoncer librement tantôt à cette partie de son être, tantôt à cette autre, pour se limiter sans réserve à une autre; chercher et trouver ce qui vous est tout tantôt dans cet individu, tantôt dans celui-là, et oublier délibérément tous les autres : seul le peut un esprit qui contient en quelque sorte une pluralité d'esprit et tout un système de personnes en lui, et dans l'intérieur duquel a grandi et mûri l'univers qui doit, comme on dit, être en germe dans chaque monade.

Dans le fragment A.339, il y a une tension entre « avoir » et « devenir », ou entre un état de fait et une action. Le premier passage met en opposition l'extérieur social et l'intérieur subjectif. Lorsque le « Sens » devient réflexif en « se voyant lui-même », il fait l'expérience d'une dynamique plurielle représentée par des marqueurs relationnels (« sociabilité », « amabilité »), tout en recherchant l'unité (« force vitale », « beauté », « accomplissement »), ultimement symbolisée par le « cœur ». Au centre du fragment s'opposent « avoir de l'esprit sans âme » ou « de l'âme sans cœur » au processus actif « d'apprendre », ce qui mène au point tournant du texte, le « Sens du tout ». À partir de ce moment, la suite du fragment se referme sur l'unité. L'esprit est « comme une musique de pensées » (plurielles, organisées par l'esprit unique) tout comme l'âme module les sentiments en « nobles arrangements et coloris attachants ».

A.339 Le Sens qui se voit lui-même devient esprit; l'esprit est socialité intérieure, l'âme est amabilité cachée. Mais la véritable force vitale de la beauté et de l'accomplissement intérieurs est le cœur [*Gemüt*²⁰⁴]. On peut avoir quelque esprit sans âme, et beaucoup d'âme sans beaucoup de cœur. Mais qu'apprenne à parler l'instinct de la grandeur morale que nous appelons cœur, et il a de l'esprit. Qu'il s'éveille et qu'il aime, et il est tout âme; et lorsqu'il est mûr, il a le Sens de tout. L'esprit est comme une musique de pensées; là où il y a de l'âme, les sentiments ont aussi figure et contour, nobles arrangements et coloris attachants. Le cœur est la poésie de la raison sublime et c'est de lui, uni à la philosophie et à l'expérience morale, que jaillit l'art sans nom qui s'empare de la vie confuse et fugitive pour lui donner forme d'éternelle unité.

Le cœur unitaire apparaît à nouveau en fin de fragment, et de son action conjointe à la philosophie et à la morale « jaillit un art sans nom » qui fait de la pluralité du monde

²⁰⁴Et de même dans tout ce fragment. [*Note de Lacoue-Labarthe et Nancy*]

extérieur une « éternelle unité ». De sorte que « poésie » [A] en conjonction avec « philosophie et morale » [B] donne un « art sans nom » [A', dans lequel il faut voir la nouvelle mythologie], et que celui-ci se trouve lui-même en conjonction avec la « vie confuse et fugitive » [B'] pour former « l'unité » [(A'')]. La dernière phrase est un elle-même une mise en abyme du mouvement du fragment : AB/A'B'/A'', de l'unité au pluriel, encore, puis retour sur l'unité.

Le changement qui s'opère dans le fragment peut aussi être d'ordre négatif. Le fragment A.216 est structuré autour du principe de juxtaposition, que l'on peut associer au *Witz*. Il commence par une énumération célèbre : « La Révolution française, la doctrine de la science de Fichte et le *Meister* de Goethe sont les grandes tendances de l'époque. », dont il souligne ensuite le caractère antilogique, la juxtaposition « choquante » de la Révolution « bruyante et matérielle » et des révolutions philosophique et poétique, jugées moins immédiatement perceptibles.

A.216 La Révolution française, la doctrine de la science de Fichte et le *Meister* de Goethe sont les grandes tendances de l'époque. Celui que choque une telle juxtaposition, celui à qui une révolution qui n'est ni bruyante ni matérielle paraît sans importance, ne s'est pas encore haussé à la perspective élevée et vaste de l'histoire de l'humanité. Même dans l'histoire besogneuse de nos civilisations, qui le plus souvent ressemble à une collection de variantes, avec commentaire continu, d'un texte classique perdu, maint petit livre auquel la foule tapageuse ne prit pas garde en son temps joue un plus grand rôle que tout ce que cette foule mis en œuvre.

Le développement qui suit est lui-même une triade d'antithèses entre matérialisme et idéal : « histoire besogneuse » et « civilisation », « collection de variante » et « texte classique perdu », « petit livre » et « foule tapageuse » (soit : AB/AB/BA). Le dernier segment, qui inverse l'ordre hiérarchique des éléments en présence, renvoie aussi à l'énumération initiale : un « petit livre » (Fichte, Goethe), « joue un plus grand rôle que tout ce que cette foule mis en œuvre », soit la Révolution. Le fragment, donc, retourne sur lui-même en concluant comme il a commencé, mais la Révolution s'en trouve cependant dépréciée : de « grande tendance de l'époque », elle devient

« l'œuvre de la foule tapageuse ». Ainsi, le *Witz*, qui juxtapose, énumère et accumule, est ici au service de l'ironie, qui ré-évalue la position initiale au profit de l'idéalisme (la « perspective élevée et vaste de l'histoire de l'humanité »).

Le fragment A.302 résume bien le rôle des fragments, et de leur dynamique à la fois circulaire et progressive : alors que les deux premières lignes du fragment posent une équivalence entre « pensées mêlées » dans la philosophie, discipline abstraite, et les « cartons » en peinture, qui possèdent une réalité physique, la troisième phrase définit le travail philosophique par une périphrase qui s'inscrit dans la modalité de la « réalisation », par les champs sémantiques de la création (« crayon », « plume », « esquisser ») et de la réalité physique (« monde », « caractériser », « physionomie »).

A.302 Des pensées mêlées devraient former les cartons de la philosophie. On sait la valeur de ceux-ci pour les connaisseurs en peinture. Celui qui ne sait pas esquisser au crayon des mondes philosophiques, caractériser en trois traits de plume chaque pensée douée de physionomie, ne fera jamais de la philosophie un art, et donc pas davantage une science. Car en philosophie la seule voie vers la science passe par l'art, de même que le poète, à l'inverse, ne devient un artiste qu'en passant par la science.

Ainsi la réalisation de la philosophie passe nécessairement par le fragment littéraire : d'abord par le passage de la philosophie par l'art pour devenir science, puis, en retour, par celui de la poésie par la science pour devenir un art. Autrement dit, la philosophie devient une science lorsqu'elle rencontre l'art, et la poésie doit se constituer en science pour devenir un art, de sorte que l'art se trouve ainsi potentialisé, « l'art de l'art », puisque celui-ci joue à la fois le rôle de source de la science et du produit engendré par celle-ci. Cette rencontre de la philosophie et de la poésie se nourrissant l'une et l'autre, qui doit trouver sa forme idéale dans la mythologie, ne peut être formée par le poète qu'à l'aide des travaux préparatoires que sont les « pensées mêlées », c'est-à-dire les fragments.

Par ailleurs, la métaphore du chiasme schlegelien trouve son explication dans la fin du fragment A.252.

A.252. [...] Seul peut employer la philosophie d'un objet celui qui a ou connaît cet objet; lui seul pourra comprendre ce qu'elle veut et veut dire. Des expériences et des Sens, la philosophie ne saurait en donner, ni par inoculation, ni par magie. Elle ne doit d'ailleurs pas non plus le vouloir. *Celui qui le sait déjà* n'apprend d'elle à vrai dire *rien de neuf*; mais elle seule en fait pour lui *un savoir*, et par là une *figure nouvelle*.²⁰⁵

Par cette figure, qui n'est pas un chiasme mais une antilogie [A(~B)/AB], Schlegel joue encore une fois sur l'opposition du verbe et du substantif de même racine (« celui qui le sait déjà » : « *Wer es schon gewusst hat* » / « un savoir » : « *ein Wissen* »). L'action de savoir engendre un Savoir, donne une réalité définie à la connaissance, et c'est par ce processus de réalisation que la nouveauté est produite. De sorte que dans le chiasme ABBA' dont nous proposons la lecture ici, le changement de A à A', opéré soit par le *Witz*, soit par l'ironie, soit par la synthèse (de la pluralité à l'unité) ou la décomposition (de l'unité à la pluralité), est d'abord un processus de connaissance ou de compréhension inclus dans la perspective plus large du Savoir²⁰⁶.

On le voit, le fragment romantique s'organise selon une structure semblable à celle de la poésie. Si Françoise Susini-Anastopoulos rejette une analyse stylistique de la forme aphoristique au profit d'une étude des « effets poétiques » de celle-ci, qu'elle rassemble sous « une poétique du pauvre et du délié²⁰⁷ », une telle approche nous

²⁰⁵Nous soulignons.

²⁰⁶Voir également le fragment A.434 : « La poésie doit-elle être purement et simplement divisée? ou doit-elle rester une et indivisible? ou passer alternativement de la division à la réunion? Les représentations du système poétique universel sont pour la plupart encore grossières et puérides que celles du système astronomique de Copernic. Les divisions usuelles de la poésie ne sont que cloisonnement mort pour un horizon limité. Le savoir-faire d'un quiconque, ou ce qui est sans plus admis, voilà la terre, centre immobile. *Mais dans l'univers de la poésie rien n'est en repos, tout devient et se transforme et se meut harmoniquement; et les comètes elles-mêmes ont leur trajet fixé par des règles immuables. Mais tant qu'on ne peut calculer la course de ces étoiles, ni prévoir leur retour, le vrai système cosmique de la poésie n'est pas découvert.* » [Nous soulignons.]

²⁰⁷Cf. Françoise Susini-Anastopoulos, « De quelques effets poétiques spontanés du choix aphoristique », dans Christian Moncelet (dir.), *Désir d'aphorismes*, Clermont-Ferrand, Association des

paraît au contraire essentielle à une lecture littéraire de la théorie romantique. S'il n'est pas possible de parler de versification, on peut néanmoins lire les fragments comme une poésie syntaxique, par l'emploi des figures de chiasme et de métabole. Les fragments répondent à ce que Alain Frontier décrit comme « poésie combinatoire », dans laquelle, par l'emploi du chiasme, « la phrase s'ouvre et se referme » sur un mot pour « l'entoure[r] et l'enferme[r] tout entière²⁰⁸ » sur une idée. De même, Frontier souligne dans ce type d'écriture l'importance des répétitions, qui amène « le discours poétique » à « rebondi[r] sur le mot qui à chaque fois est répété avec une fonction grammaticale nouvelle [...] de telle sorte qu'il donne l'impression à la fois de toujours avancer et de toujours être immobile²⁰⁹ », mouvement que nous avons identifié dans les fragments sous la forme de la métabole. Plus encore, le fragment romantique, en se construisant sur la structure propre au *Bildungsroman* du « retour sur soi-même, mais grandi », projette vers le roman la structure stylistique de la poésie, et agit ainsi comme un véritable intermédiaire entre une poésie classique, fondée sur la rhétorique, et un roman poétique orienté vers la fantaisie sans toutefois renier un idéal d'organisation interne, mais en intégrant plutôt celle-ci à une dynamique plus vaste que la poétique aristotélicienne ne le prescrirait. Ainsi, le fragment romantique, dans sa mise en forme de la *Bildung*, ne néglige pas le texte au profit de l'idée comme on a pu vouloir le croire. Il est plutôt juste de voir dans le fragment une véritable volonté de composition, qui en fait un texte poétique, sinon d'après les normes de la versification classique, du moins selon la pratique moderne de la poésie en prose, dont il constitue en quelque sorte un précurseur.

Publications de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1998, p. 44.

²⁰⁸Alain Frontier, *La Poésie*, Paris, Belin, 1992, p. 410.

²⁰⁹*Ibid.*, p. 411.

CONCLUSION

Ainsi, l'ironie, le *Witz* et le fragment romantique possèdent bien une forme qui propose une réalisation autre que le « dénouement » par la négative associée à l'ironie rhétorique, au « trait d'esprit » comique, au fragment antique considéré comme « ruine » ou encore au fragment contemporain considéré comme « non-œuvre ». Autrement dit, les fragments ne sont ni « absence d'œuvre », ni « décomposition » du littéraire, mais opère bel et bien la mise en forme littéraire de la *Bildung* philosophique, par la rencontre du *Witz* et de l'ironie. Le rôle des fragments est celui avancé dans le fragment A.139 :

A.139 Du point de vue romantique, les sous-genres de la poésie, y compris les excentriques et les monstrueux, ont aussi leur valeur, comme matériaux et exercices préparatoires de l'universalité, pour peu qu'il y ait quelque chose en eux, pour peu qu'ils soient originaux²¹⁰.

Le fragment est bien un « sous-genre », et il occupe à l'intérieur de la théorie des genres la même place que la parabase, le terme « C » qui opère comme « pivot » du chiasme métabolique de la *Bildung* (ABCBA'). Le fragment joue le rôle de « matériau monstrueux » qui prépare le roman, il est la poésie qui n'est pas un poème (L.4) et la philosophie qui ne philosophe pas (encore) sur elle-même (A.1). Le sujet des « Fragments » n'est donc pas *le* fragment (ou si peu), ils n'offrent pas le fragment comme forme, mais offrent *des* fragments, présentés comme une propédeutique, un matériau préparatoire, une « pensée mêlée », un « carton » (A.302) ou un « sel de Lessing » (A.259²¹¹), comme un objet transitoire entre antique et moderne, entre passé

²¹⁰Fragment sans attribution. Voir également I.71 : « Seule est un chaos la confusion d'où peut jaillir un monde. »; et I.74 : « Liez ensemble les extrêmes, et vous aurez le véritable milieu. »

²¹¹A.259 A. : Vous dites que les fragments seraient la forme même de la philosophie universelle. Peu importe la forme. Mais que peuvent bien fournir et constituer de tels fragments pour la plus grande et la plus grave préoccupation de l'humanité, pour l'accomplissement de la science? – B. : Rien d'autre qu'un sel de Lessing contre la corruption spirituelle, peut-être un cynique *lanx satura* dans le style de

et avenir, entre fini et infini, entre poésie (lyrique, dramatique ou épique) et roman, entre classique et romantique. Le sujet des « Fragments » est bien le *passage*, autrement dit, la *Bildung*, et si l'on a tort de chercher dans les « Fragments » une poétique du fragment, il faudrait plutôt y chercher une poétique de la *Bildung*, laquelle, paradoxalement, passe précisément par une poétique du fragment.

La structure progressive du chiasme romantique, qui retourne sur un nouveau lui-même à la suite d'une réflexion centrale ayant provoqué une transformation, si elle épouse bel et bien la forme de la *Bildung*, procède aussi d'une sorte de « fictionnement romanesque²¹² ». La transformation du philosophe en poète, du poète en artiste, de l'homme en prêtre, de la poésie en roman, et ce, par la construction du texte même, par le travail du texte, par la forme du fragment, correspond aussi au passage du sujet d'un état initial à un état final, dans la structure d'un récit, et à plus forte raison dans celle d'un *Bildungsroman*.

On a pu voir dans le fragment romantique un abâtardissement de l'idéal classique cristallisé dans la maxime, laquelle fait figure d'œuvre d'art d'une simplicité pure, ce que les romantiques auraient échoué à réaliser. Si, comme l'a montré Barthes, la maxime fonctionne comme une balance pour juger le poids respectif d'une idée par rapport à une autre²¹³, le fragment, quant à lui, se garde de tel jugement, et s'efforce plutôt de montrer la participation d'une idée à la formation d'une autre. Le fragment fonctionne à l'inverse de la maxime de La Rochefoucauld : dans le fragment, le premier « terme fort » se trouve renforcé par son passage par une réalité qui lui est

Lucilius l'ancien ou d'Horace, voire des *fermenta cognitionis* pour une philosophie critique, des gloses marginales au texte du siècle. » [*Il est généralement admis que ce fragment met en scène August Wilhelm Schlegel (A) et Friedrich Schlegel (B).*]

²¹²« Nul autre “concept” n'illustre sans doute aussi nettement que le *Witz* la technique schlegélienne de la conceptualisation, à la fois “recyclage” de catégories connues et construction, caractérisation de la notion, au cours d'un processus inédit, qui s'apparente davantage au fictionnement romanesque qu'au travail philosophique. L'effet de cette complexification est d'accentuer encore la structure abyssale du terme, défini successivement comme “sagesse en abrégée”, “logique transcendante” et “mystique fragmentaire”. » Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire*, *op. cit.*, p. 202

²¹³Cf. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 73.

extérieure, laquelle lui donne une forme plutôt que ne le déprécie. Il est donc faux de voir dans le fragment romantique une « absence d'œuvre », une « impossibilité d'accomplissement », un « désœuvrement » par rapport à la norme classique. Si la maxime est bien dotée d'une certaine ironie, cette dernière est négative et orientée vers le réalisme, alors que le fragment s'élève vers l'idéal. La pointe de la maxime « ferme la vérité²¹⁴ » alors que le *Witz* du fragment « ouvre la perception » d'une vérité à trouver au-delà du raisonnable et du réel trop prosaïque. Le chiasme ironique, pour Schlegel, n'est pas simplement une figure de « monde renversé » telle que l'a décrite Philippe Hamon²¹⁵, mais constitue plutôt, dans le contexte de l'*Athenæum*, un retournement dialectique du monde par un processus de progression réflexif.

Le fragment romantique ne peut être pleinement compris que s'il est replacé dans son contexte de production. Plus qu'une forme incomplète qui ne se voudrait qu'expérimentation ou fruit du hasard, caprice d'artiste aux prises avec les problèmes de la création, le fragment s'inscrit consciemment dans la structure de l'histoire littéraire, entre classicisme et modernité. Les romantiques de Jena, en choisissant de travailler cette forme, signalent d'une part une volonté de s'inscrire dans une filiation noble, celle de l'antiquité classique et de l'histoire des idées, et d'autre part un désir d'y échapper, en renouvelant la tradition de l'idée détachée par la fantaisie de la création libre. Cet état d'instabilité voulue, de paradoxe entre l'ancien et le nouveau, est tributaire de la recherche de la *Bildung*, de la formation continue de l'artiste et du monde qu'il habite.

On a voulu voir dans le fragment la signature essentielle du romantisme allemand, en oubliant souvent que le fragment n'est pas la fin, mais bien le moyen, pour atteindre le véritable idéal romantique, inscrit à même son nom, c'est-à-dire le roman. Si les romantiques allemands, ou du moins les « premiers » romantiques

²¹⁴Cf. *Ibid.*, p. 77-78.

²¹⁵Cf. Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 97-98.

allemands, sont surtout reconnus aujourd'hui pour leurs fragments plutôt que pour leur production proprement artistique, par ailleurs assez maigre, c'est que le romantisme de Jena fut d'abord un laboratoire pour la littérature, une étape sur le chemin qui devait amener l'idéalisme philosophique à une certaine littérature. Cet état transitoire du romantisme de l'*Athenæum* ne pouvait qu'engendrer son lot de contradictions et de paradoxes, dont on a pu voir les tenants et aboutissants dans les théories de la compréhension de Schlegel, soutenues par celles de Schleiermacher et de Novalis. Si le fragment romantique n'est pas complet, c'est parce qu'il procède à la fois de l'humilité de reconnaître ne pas pouvoir l'être, et de l'arrogance d'affirmer la possibilité d'être plus encore.

Le fragment(aire) [...] est une théorie inachevée de l'inachèvement. [...] Il y a toujours dans le texte fragmentaire une différence, un reste, une fracture qui s'exercent de l'intérieur et qui prévoient la lecture, ou tout essai de théorisation, comme une inévitable et essentielle mélecture. Cette lecture n'est pas un accident de parcours, elle fait partie du programme théorique du texte fragmentaire. Or, c'est ce que les diverses parties de cette lecture ont mis au jour, il ne saurait y avoir de fondement à la théorie du fragment(aire). Si au terme de cette analyse, quelque chose manque – et comment pourrait-il en être autrement? –, c'est parce que l'acte de manquer, la perte de fondement est partout à l'œuvre dans les fragments. Cette perte du fondement en vient même, très exactement, à constituer le fondement de l'exigence fragmentaire²¹⁶.

La fortune des fragments, au XX^e siècle, a voulu en faire une « non-littérature », une rupture avec la tradition, avec un système littéraire jugé trop rigide. Cette rupture du fragment contemporain n'est pas sans similarité avec le romantisme qui, on l'a vu, a voulu à la fois récupérer le classicisme et s'en écarter. À bien des égards, les auteurs contemporains ont regardé le fragment romantique du même œil que les romantiques eux-mêmes avaient regardé le fragment antique : comme un objet oublié dont il était possible de se revendiquer, une justification historique pour une démarche nouvelle. Cependant, accepter l'équivalence entre le fragment contemporain et le fragment romantique, de même qu'en amont avec le fragment antique, c'est oublier ce qui a fait la particularité du romantisme, à savoir son aspect non-définitif et sa volonté

²¹⁶Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 283.

d'être transitoire, voire éphémère, d'être la production mise en forme, et non un renoncement à la capacité à se réaliser. S'interroger sur le fragment comme forme, comme genre littéraire, sans tenir compte du contexte romantique de production, c'est se confiner à la condition d'incomplétude de l'œuvre, en écartant l'enjeu crucial de ce que le fragment fait au profit de ce qu'il ne fait pas : on s'interroge alors sur le pourquoi du fragment qui « ne fait pas œuvre » plutôt que de voir en quoi, précisément, est-il un objet dynamique qui « met en œuvre » les idées.

Le véritable tour de force du fragment romantique, par contre, c'est, avec l'aide des postures contradictoires et complémentaires que sont l'ironie et le *Witz*, de mettre en forme son propre paradoxe, de sorte à ce qu'il fournisse à l'esprit l'image même de son travail. Une lecture attentive des fragments, en particulier ceux de Friedrich Schlegel, nous fournit non seulement le sens de cette démarche, mais ce que nous oserions nommer un « récit », c'est-à-dire que l'action de la *Bildung* se donne à lire dans les antilogies, dans les gradations et ultimement dans les chiasmes et les métaboles. D'un fragment à l'autre, chaque retour du sens sur lui-même l'en trouve augmenté, quoique de façon presque imperceptible, de sorte que, comme nous l'avons démontré, du fragment A.1 au fragment A.451 on assiste à l'ascension de la philosophie au mythe, tout comme les leçons sur la « Philosophie transcendante » « racontent » le passage de la philosophie à la magie²¹⁷.

Le fragment romantique, donc, ne constitue pas qu'un simple marqueur de la crise épistémologique de la représentation qui sépare, à la suite des travaux de Kant et de Fichte, l'esthétique classique de l'esthétique moderne, mais il opère, au sens fort du terme, le passage dans sa mise en forme même. Le fragment, dans l'*Athenæum*, n'est pas statique, ses contradictions ne le paralysent pas mais, bien au contraire, lui

²¹⁷La conclusion des leçons sur la « Philosophie transcendante » se lit comme suit : « La philosophie doit construire une Réforme. Le tout organique des arts et des sciences est tel que chaque singulier devient le tout. Une science qui, comme la politique, relie la religion et la morale, relie tous les arts et les sciences en un, qui serait donc l'art de produire le divin, ne pourrait être désignée par un autre nom que la MAGIE. » Friedrich Schlegel, « Philosophie transcendante », *op. cit.*, p. 192.

donnent la mobilité nécessaire à son action. La réflexion circulaire proposée par Schlegel sous la forme de la « poésie de la poésie » n'est ni une crispation autotélique de la poésie, ni une autoréférence complaisante, mais doit se comprendre comme une suite de boucles progressives, enroulées sur elles-mêmes sous forme de spirale²¹⁸. Le fragment, de même que l'ironie, sont pour Schlegel une poussée vers l'avant, et la part négative de l'un comme de l'autre n'est qu'un levier pour mettre en marche la *Bildung*, « une chaîne ininterrompue des plus gigantesques révolutions²¹⁹ ».

²¹⁸Cf. *KFSA* XVIII, 31, fragment 133, cité *supra* p. 30, note 81.

²¹⁹*KFSA* XVIII, 82-83, fragment 637 : « La culture est synthèse antithétique, et parachèvement jusqu'à l'ironie. L'intérieur d'un homme qui a atteint une certaine altitude, une certaine universalité de la culture, est une chaîne ininterrompue des plus gigantesques révolutions. » Cité par Ernst Behler, *Ironie et modernité*, *op. cit.*, p. 119.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus romantique

Éditions allemandes

Schlegel, August Wilhelm et Friedrich (éd.), *Athenæum : eine Zeitschrift*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, 3 vol. Fac-similé de l'édition originale.

Schlegel, Friedrich, *Literary Notebooks*, éd. Hans Eichner, Toronto, University of Toronto Press, 1957, 342 p.

———, *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, éd. Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett et Hans Eichner, Paderborn, Verlag Ferdinand Schöningh, 1958, 35 vol.

———, *Kritische Schriften und Fragmente, Studienausgabe*, éd. Ernst Behler et Hans Eichner, Paderborn, Verlag Ferdinand Schöningh, 1988, 6 vol.

Traductions

Lacoue-Labarthe, Philippe, et Jean-Luc Nancy (avec la collaboration d'Anne-Marie Lang), *L'Absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, 450 p.

Schlegel, Friedrich, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, trad. anglaise par Ernst Behler et Roman Struc, University Park & London, Pennsylvania State University Press, 1968, 168 p.

———, *Philosophical Fragments*, trad. anglaise par Peter Firchow, Minneapolis & London, University of Minnesota Press, 1991, 112 p.

- , *Fragments*, trad. de l'allemand et présenté par Charles Le Blanc, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 1996, 344 p.
- , *Sur le Meister de Goethe*, présentation de Jean-Marie Schaeffer, trad. de l'allemand par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Hoëbeke, coll. « Arts & esthétique », 1999, 96 p.
- , *L'Essence de la critique : Écrits sur Lessing*, trad. de l'allemand sous la direction de Pascale Rabault, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Opuscules », 2005, 147 p.
- , *Sur l'étude de la poésie grecque*, trad. de l'allemand et présenté par Marie-Laure Monfort, Paris, Éditions de l'Éclat, coll. « Polemos », 2012, 231 p.

Thouard, Denis, *Critique et herméneutique dans le premier romantisme allemand : textes de F. Schlegel, F. Schleiermacher, F. Ast, A. W. Schlegel, A. F. Bernhardt, W. Dilthey*, introduits, traduits et annotés par Denis Thouard, Villeneuve-d'Ascq (Nord) : Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Opuscule », 1996, 385 p.

Thouard, Denis (dir.), *Symphilosophie : F. Schlegel à Iéna; avec la traduction de la Philosophie transcendantale (Introduction – Philosophie de la philosophie)*, Paris, Vrin, coll. « Textes philosophiques », 2002, 224 p.

Corpus complémentaire

- Fichte, Johann Gottlieb, *Œuvres choisies de philosophie première : Doctrine de la science (1794-1797)*, trad. de l'allemand par Alexis Philonenko, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1980 [1972], 318 p.
- , *Revendication de la liberté de penser*, trad. de l'allemand, présentation, dossier et notes de Jean-François Goubet, Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche/Classiques de la philosophie », 2003, p. 11-12.
- Goethe, Johann Wolfgang von et Friedrich Schiller, *Correspondance 1794-1805, II : 1798-1805*, trad. de l'allemand par Lucien Herr, Paris : Gallimard, 1994, 510 p. et 597 p.

- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Fantaisies à la manière de Callot*, trad. de l'allemand par Henri de Curzon, Phébus, coll. « Libretto », 2018 [1979], 480 p.
- Kant, Immanuel, *Essai pour introduire en philosophie le concept de grandeur négative*, trad. de l'allemand par Roger Kempf, Paris : Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1991 [1972], 68 p.
- Moritz, Karl Philipp, *Le Concept d'achevé en soi et autres écrits (1785-1793)*, trad. de l'allemand et présentés par Philippe Beck, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 1995, 235 p.
- Novalis, *Le Brouillon général*, trad. de l'allemand, annoté et précédé de « Encyclopédie et combinatoire » par Olivier Schefer, Paris, Allia, 2000, 352 p.
- , *Semences*, trad. de l'allemand par Olivier Schefer, Paris : Allia, 2004, p. 70-94.
- Ritter, Johann Wilhelm, *Fragments posthumes tirés des papiers d'un jeune physicien : Vade-mecum à l'usage des amis de la nature*, trad. de l'allemand par Claude Maillard, Charenton : Premières Pierres, 2001, 296 p.
- Schiller, Friedrich, *De la poésie naïve et sentimentale*, trad. de l'allemand par Sylvain Fort, Paris : L'Arche, 2002, 128 p.
- Schleiermacher, Friedrich *Introductions aux dialogues de Platon (1804-1828), Leçons d'histoire de la philosophie (1819-1823), suivies de textes de Friedrich Schlegel relatifs à Platon*, trad. de l'allemand et introduction par Marie-Dominique Richard, Paris, Cerf, 2004, 580 p.

Corpus théorique

Ouvrages généraux

- Pons Grosswörterbuch Französisch-Deutsch*, Stuttgart, Ernst Klett Sprachen GmbH, 2004, 753 p.
- Aquien, Michèle, et Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochotèque – Encyclopédies d'aujourd'hui », 1996, 757 p.

- Kunsmann, Peter, Franz Peter Burkard et Franz Wiedmann, *Atlas de la philosophie*, trad. de l'allemand par Zoé Housez et Stéphane Robillard, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque – Encyclopédie d'aujourd'hui », 1999, 285 p.
- Bandet, Jean-Louis, *La Littérature allemande*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je », n° 101, 1987, 127 p.
- Bianquis, Geneviève, *Histoire de la littérature allemande*, Paris, Armand Colin, coll. « U2 », 1969, 223 p.
- Dupriez, Bernard, *Gradus : Les Procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1984, 544 p.
- Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Classiques », 1977, 506 p.
- Mossé, Fernand (dir.), *Histoire de la littérature allemande*, Paris, Aubier-Montaigne, 1970, 1080 p.
- Ricalens-Pourchot, Nicole, *Dictionnaire des figures de style, 2^e édition revue et augmentée*, Paris, Armand Colin, 2011, 218 p.

Monographies

- Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, 192 p.
- Behler, Ernst, *Le Premier romantisme allemand*, trad. de l'allemand par Elisabeth Décaltot et Christian Helmreich, Paris, PUF, coll. « Perspectives Germaniques », 1996, 271 p.
- , *Ironie et modernité*, trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures européennes », 1997, 389 p.
- Benjamin, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, trad. de l'allemand par Sibylle Muller et André Hirt, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1985, 336 p.

- , *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. de l'allemand par Ph. Lacoue-Labarthe et A.M. Lang, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1986, 192 p.
- Berman, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1984, 314 p.
- Blanchot, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1969, 644 p.
- , *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1980, 224 p.
- Boyer, Philippe, *Le Romantisme allemand*, Paris, MA Éditions, coll. « Le Monde de... », 1985, 272 p.
- de Man, Paul, *Blindness and Insight : Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism (Second Edition, Revised)*, Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. « Theory and History of Literature », 1986 [1983], 308 p.
- Dumont, Augustin, et Laurent van Eynde (dir.), *Modernité romantique : Enjeux d'une relecture*, Paris, Kimé, 2011, 270 p.
- Dumont, Augustin, *L'Opacité du sensible chez Fichte et Novalis : Théories et pratiques de l'imagination transcendante à l'épreuve du langage*, Grenoble, Millon, coll. « Krisis », 2012, 558 p.
- Frontier, Alain, *La Poésie*, Paris, Belin, 1992, 523 p.
- Genette, Gérard, « Introduction à l'architexte », dans *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2004, p. 7-82.
- Gengembre, Gérard, *Le Romantisme*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & Études », 2008, 202 p.
- Hamon, Philippe, *L'Ironie littéraire : Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Université, Recherches littéraires », 1996, 160 p.
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, 338 p.
- Jolles, André, *Les Formes simples*, Paris, Seuil, 1972, 218 p.

- Michaud, Ginette, *Lire le fragment : transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, LaSalle (Québec), Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1989, 320 p.
- Montandon, Alain, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992, 176 p.
- Muzelle, Alain, *L'Arabesque : La théorie romantique de Friedrich Schlegel dans l'Athenäum*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Monde Germanique – Histoires et Cultures », 2006, 400 p.
- Rongier, Sébastien, *De l'ironie : Enjeux critiques pour la modernité*, Paris, Klincksieck, 2007, 240 p.
- Schefer, Olivier, *Poésie de l'infini : Novalis et la question esthétique*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 2001, 128 p.
- , *Résonances du romantisme*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 2005, 129 p.
- , *Mélanges romantiques : Hérésies, rêves et fragments*, Paris, Le Félin, coll. « Les Marches du temps », 2013, 193 p.
- Stanguennec, André, *La Philosophie romantique allemande*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des philosophies », 2011, 224 p.
- Susini-Anastopoulos, Françoise, *L'Écriture fragmentaire : Définitions et enjeux*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, 284 p.
- Szondi, Peter, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, 344 p.
- Vaillant, Alain, *Qu'est-ce que le romantisme?*, Paris, CNRS éditions, coll. « Biblis », 2016 [2012], 236 p.

Articles et chapitres d'ouvrages

- Barthes, Roland, « La Rochefoucauld : 'Réflexions ou Sentences et Maximes' », dans *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, p. 69-88.

- Bittner, Jacob, « Hölderlin and the Romantics : The Paradigm of Writerly Necessity in Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy's *The Literary Absolute* », *MLN*, vol. 131, n° 3, 2016 (German Issue), p. 770-790.
- Dumont, Augustin, « Qu'est-ce que dire 'Je suis'? Étude sur la question du langage chez Fichte », *Les Études philosophiques*, n° 105, 2013, p. 179-199.
- Feldman, Karen S., « The Temporal Aside: "Transzendente Buffonerie" in Two Works of Novalis », *The Germanic Review*, n° 85, 2010, p. 142-155.
- Gaskill, Howard, « Open Circles : Hoffmann's *Kater Murr* and Hölderlin's *Hyperion* », *Colloquia Germanica*, vol. 19, n° 1, 1986, p. 21-46.
- Gish, Theodore, « Wanderlust and Wanderleid : The Motif of the Wandering Hero in German Romanticism », *Studies in Romanticism*, vol. III, 1963-1964, p. 225-239.
- Landgraf, Edgar, « Comprehending Romantic Incomprehensibility. A Systems-Theoretical Perspective on Early German Romanticism », *MLN*, vol. 121, n° 3, 2006 (German Issue), p. 592-616.
- Lejeune, Guillaume, « Vers une pensée moderne du dialogue F. Schlegel et F.D.E. Schleiermacher », *Archives de Philosophie*, t. 77, n° 1, 2014, p. 131-150.
- Margantin, Laurent, « L'Allégorie romantique », *Romantisme*, n° 152, 2011, p. 13-26.
- , « Le *Witz* et l'ironie selon Friedrich Schlegel », *Œuvres ouvertes*, en ligne, mis en ligne le 31 juillet 2012, récupéré de <http://oeuvresouvertes.net/spip.php?article1706>, consulté le 13 août 2014.
- Matzner, Sebastian, « The Collapse of a Classical Tradition? 'The End of Rhetoric' in Germany around 1800 : Gottsched, Kant, Schlegel », *Publications of the English Goethe Society*, vol. LXXXII, n° 2, 2013, p. 104-123.
- Mellor, Anne K., « On Romantic Irony, Symbolism and Allegory », *Criticism*, vol. 21, n° 3, 1979, p. 217-229.
- Monroe, Jonathan, « Novalis' *Hymnen an die Nacht* and the Prose Poem *avant la lettre* », *Studies In Romanticism*, vol. 22, n° 1, 1983, p. 93-110.
- Muzelle, Alain, « Arabesque et roman dans l'œuvre de Friedrich Schlegel », *Sociétés et représentations*, n° 10, 2000, p. 23-54.

- , « Friedrich Schlegel et la notion de poésie à l'époque de l'*Athenäum* », *Études Germaniques*, n° 262, 2011, p. 265-274.
- , « Friedrich Schlegel lecteur critique de Jacobi », *Études Germaniques*, n° 277, 2015, p. 71-80.
- Newmark, Kevin, « *L'Absolu littéraire* : Friedrich Schlegel and the Myth of Irony », *Nineteenth-Century Literature Criticism*, Vol. 226, 1992, p. 905-930.
- Otabe Tanehisa, « Friedrich Schlegel and the Idea of Fragment : A Contribution to Romantic Aesthetics », *Aesthetics*, n° 13, 2009, p. 59-68.
- Phelan, Anthony, « The Content of silhouettes », *Paragraph*, vol. 21 n° 2, 1988, p. 150-168.
- Prado, Plínio Walder, Jr., « Fragments sur la crise et la critique : Schlegel et la détermination de la modernité comme *critique* », dans Chateau, D. (dir.), *À propos de « La Critique »*, Paris, L'Harmattan, 1994. Version remaniée, récupéré de https://www.academia.edu/34909832/Fragments_sur_la_crise_et_la_critique._Schlegel_et_la_modernit%C3%A9
- Schultz, Alexander, « The Mirror of Laughter : Mediation, Self-Reflection, and Healing in E.T.A. Hoffmann's *Princess Brambilla* », *European Romantic Review*, vol. 22, n° 3, 2011, p. 415-422.
- Susini-Anastopoulos, Françoise, « De quelques effets poétiques spontanés du choix aphoristique », dans Christian Moncelet (dir.), *Désir d'aphorismes*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1998, p. 41-48.
- , « Romantisme allemand et poétique du fragment », dans Pierre Brunel (dir.), *Romantismes européens et Romantisme français*, Montpellier : Éditions Espaces 34 et Institut Collégial Européen, 2000, p. 27-42.
- Thouard, Denis, « Friedrich Schlegel, entre histoire de la poésie et critique de la philosophie », *Littérature*, n° 120, 2000, p. 45-58.
- , « La Question de la 'forme de la philosophie' dans le romantisme allemand », *Methodos*, en ligne, 1, 2001, mis en ligne le 05 avril 2004, consulté le 13 août 2014, récupéré de <http://journals.openedition.org/methodos/47>, DOI : 10.4000/methodos.47

Verstraete, Ginette, « Friedrich Schlegel's Practice of Literary Theory », *The Germanic Review*, vol. 69, n° 1, 1994, p. 28-35.