

JEAN-MARIE SCHAEFFER

LA
NAISSANCE
DE LA
LITTÉRATURE

•

LA THÉORIE ESTHÉTIQUE
DU ROMANTISME
ALLEMAND

PENS

ARTS et LANGAGE

LA NAISSANCE
DE LA LITTÉRATURE

Jean-Marie SCHAEFFER

LA
NAISSANCE
DE LA
LITTÉRATURE

La théorie esthétique du romantisme allemand



PRESSES DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

45, rue d'Ulm - Paris

1983

Dans la même série
SYMBOLES DE LA RENAISSANCE
Volumes 1 et 2

© Presses de l'École normale supérieure
ISBN 2-7288-0093-6

SOMMAIRE

Avertissement	11
Explication du titre	13
Premier chapitre : Du romantisme	15
Deuxième chapitre : <i>Logos poetikos</i>	21
Troisième chapitre : Roman et romans	33
Quatrième chapitre : Critique et théorie du Roman	43
Cinquième chapitre : Le Roman comme poème universel	49
Sixième chapitre : Le Roman comme poème infini	65
Septième chapitre : Permanence de la théorie du Roman	81
Bibliographie	95

Le romantisme n'a pas une très bonne réputation. Il y a à cela deux raisons apparemment contradictoires. La première est que les images qui nous viennent spontanément à l'esprit quand nous entendons ce mot sont celles d'un poète qui se complaît dans son épanchement lyrique, d'une préférence pour la sentimentalité sur la raison analytique, d'un enfermement dans le monde des rêves, au mépris de la dure réalité : image peut-être désirable mais certainement pas estimable, et à vrai dire un peu mièvre. Or, le romantisme est beaucoup plus, et autre chose, que cela ; si la confusion a pu se produire, c'est qu'on l'a identifié à quelques-uns de ses représentants, souvent tardifs et français. Le romantisme a cependant connu son moment d'intensité maximale à sa naissance même : en Allemagne, au sein d'un groupe d'amis qui fréquentait la ville d'Iéna et qui se composait, en particulier, des deux frères Schlegel, Friedrich le cadet et August Wilhelm, de Novalis, Tieck, Schelling et Schleiermacher ; cela se passait autour de l'an 1800, et n'a duré que quelques années. Le programme mis en place par ce petit groupe était d'une telle puissance que pour ainsi dire tous les mouvements artistiques ou esthétiques qui ont existé depuis, ceux qui se réclamaient du romantisme comme ceux qui se dressaient contre lui, n'ont fait que réaliser des segments plus ou moins importants du programme initial.

La seconde raison n'est qu'en apparence opposée à la première : ce n'est plus d'une restriction mais d'une sur-extension qu'il s'agit. Restreignant le sens du mot « romantisme » à quelques-uns de ses représentants marginaux et aujourd'hui désuets, nous avons absorbé d'autant plus innocemment ses enseignements que nous en ignorions l'origine. Le résultat est que nos idées d'art et de littérature, mais aussi d'esthétique et même de science humaine sont enracinées dans l'idéologie romantique sans que nous le sachions et sans qu'elles nous apparaissent comme des produits idéologiques du tout, puisque nous les prenions pour des réalités empiriques, des faits quasiment de nature, ou bien encore pour la science, intemporelle et indépendante de son lieu d'origine, pour la vérité enfin révélée. Et ce n'est que depuis peu que le romantisme, dans le champ de la réflexion sur l'art, nous apparaît comme ce qu'il est : une théorie remarquablement puissante, mais qui n'est quand même qu'une théorie parmi d'autres.

La doctrine romantique est un ensemble de propositions interconnectées. Celle qui mérite ici la première place concerne l'existence même de l'art et de la littérature. Devant l'inadéquation tragique entre le monde et les signes, entre l'être et la raison, les romantiques trouvent une solution euphorique : oui, le monde

peut être dit, oui, il y a un accès à l'être; il suffit pour cela d'être poète. Au lieu de passer entre le monde et le langage, la rupture passe maintenant entre le langage essentiel qui est la poésie et qui s'ouvre vers l'absolu, et le langage utilitaire et rationnel de l'usage quotidien; au lieu d'être le signe de notre impuissance, elle devient la raison de notre orgueil. La poésie, et tout ce qui est conçu à son image – l'art, le mythe, le symbole –, deviennent le moyen de retrouver l'unité originelle, la jubilation de la communion.

De là partent mille chemins. Disons seulement ici qu'une des surprises qu'on allait vivre – mais en était-ce bien une? – était de découvrir que l'art et la poésie ne faisaient rien d'autre que se dire eux-mêmes; autrement dit que l'art n'exprimait pas l'absolu mais qu'il l'était. Et que, du fait de cette intransitivité, allait se constituer la notion d'œuvre, lieu dorénavant central de la production et de la réception artistiques, lieu de cohérence et de surdétermination. Et que l'analyse de la littérature et de l'art devait faire de cette autonomie et irréductibilité de l'œuvre son point de départ, et trouver dans son caractère systématique sa méthode même, organique et structurale. Les notions que la science de l'art croyait utiliser pour analyser son objet, elles les y avait trouvées auparavant, et sans le savoir.

Comment se fait-il qu'on soit aujourd'hui en mesure de percevoir la doctrine romantique, après l'avoir subie passivement, pendant près de deux siècles? N'ayons pas la présomption d'être plus intelligents que nos prédécesseurs. Si la doctrine romantique sort de l'invisibilité du naturel, c'est que le cadre idéologique a subrepticement changé, entre 1800 et aujourd'hui. Le romantisme est fondé dans l'individualisme, et il est solidaire des idées d'égalité et de totalité. Or l'homme nous apparaît aujourd'hui, non comme un individu irréductible, mais comme la rencontre de plusieurs langages sociaux; l'altérité, que refusait le romantisme, est aujourd'hui vécue comme irréductible. Et il en est de même de la littérature: la transtextualité prime pour nous, aux dépens de l'œuvre. Si nous pouvons commencer à analyser le romantisme, c'est que l'ère romantique commence à se terminer.

Le livre de Jean-Marie Schaeffer est à la fois une analyse lucide de l'esthétique romantique, et une voie qui mène au-delà d'elle. A partir d'une position qui n'est plus romantique, il va droit au cœur de la doctrine romantique, aux écrits de Friedrich Schlegel et Novalis, et en extrait le noyau: la théorie du roman, qui est aussi bien théorie de la littérature et théorie de l'art. Pour le faire, il maintient un équilibre délicat entre la fidélité aux préoccupations et au langage du groupe et leur traduction et interprétation dans notre vocabulaire à nous. Ce livre est court, et pourtant il couvre un champ vaste, philosophique, esthétique et artistique; c'est qu'il sait aller à l'essentiel, et s'y tenir. Après lui, on n'a plus le droit d'ignorer la révolution romantique, ni de croire que c'est la dernière révolution possible.

Tzvetan TODOROV

AVERTISSEMENT

Les livres ou articles cités le sont selon deux systèmes de renvois différents :

a) les textes romantiques et apparentés sont identifiés dans le texte par le nom de l'auteur (lors de leur première occurrence) suivi de la référence à l'édition citée. Les textes de F. Schlegel cités d'après la *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* sont identifiés par le sigle *K.A.*, suivi de l'indication du tome et de la page citée. Dans le cas des fragments posthumes tirés de *K.A. XVIII* et *XIX*, la première numérotation en chiffres arabes renvoie à la section, la deuxième au numéro du fragment dans cette section. Les fragments cités d'après les *Literary Notebooks* sont identifiés par l'abréviation *L.N.*, suivie du numéro du fragment ;

b) la littérature secondaire est citée conformément à l'usage anglo-saxon, c'est-à-dire par l'indication du nom de l'auteur, suivie de la date de parution.

La classification bibliographique en fin de volume est séparée en deux parties distinctes : une bibliographie des textes romantiques et apparentés et une bibliographie de la littérature secondaire utilisée.

Sauf indication contraire, les traductions des citations sont de l'auteur.

EXPLICATION DU TITRE

Les pages qui vont suivre seront essentiellement consacrées à l'analyse critique de la théorie du Roman (l'emploi des majuscules sera justifié plus loin) de Friedrich Schlegel. Comme le titre promet une analyse de la théorie esthétique du romantisme allemand et plus spécifiquement de sa théorie de la littérature, je dois quelques explications au lecteur.

Du sous-titre au texte, en passant par le titre, il semble y avoir en fait un double rétrécissement du champ d'investigation : d'abord la théorie esthétique se voit réduite à la théorie de la littérature, ensuite celle-ci est ramenée à la théorie du Roman. D'une certaine manière mon travail ne se propose rien d'autre que de montrer en quoi cette double réduction est constitutive du romantisme (et par là de la modernité théorique qui en est le plus souvent l'enfant illégitime).

Encore faut-il s'entendre sur l'emploi du terme «romantisme». Dans ce texte il sera identifié au *romantisme de Iéna*, que l'on peut considérer comme constituant le paradigme de tous les romantismes, du moins en ce qui concerne leur dimension théorique. Je ne me propose pas de livrer une étude historique du mouvement romantique de Iéna. Ma visée est plus limitée et plus large en même temps : il s'agit de dégager le noyau théorique qui est constitutif du romantisme comme tel, la matrice invariante sur le fond de laquelle se profilent les différents romantismes dans leur historicité concrète.

Le terme «Roman», avec majuscule, nécessite lui aussi une explication préliminaire. Le lecteur sera sans doute de prime abord réticent à associer la littérature romanesque au romantisme. Il refusera peut-être d'admettre qu'au-delà de l'homophonie il puisse y avoir aussi une homologie. Le romantisme, et surtout sa variante allemande, est en effet associé en général avec la poésie lyrique plutôt qu'avec les textes romanesques. Je répondrai en premier lieu que l'homologie que je postule ne concerne pas le *romantisme* et les *textes romanesques*, mais le *romantisme* et la *théorie du Roman*. La justification de la majuscule est la suivante : le Roman, objet mythique construit par le romantisme iénaen dans une vision poético-ontologique, ne saurait être confondu avec le roman comme genre (si tant est qu'il y ait un seul

genre romanesque, ce qui est plutôt douteux) historiquement concret. Je répondrai en deuxième lieu par une mise au point historique : le romantisme allemand a été identifié de manière abusive avec la production poétique du romantisme post-ïénaen (Brentano, Kleist, etc.), voire avec des gens qui s'opposent profondément aux visées romantiques (par exemple Hölderlin, du moins dans ses œuvres tardives). Or, dès qu'on redresse les perspectives historiques, c'est-à-dire dès qu'on se tourne vers le romantisme iénaen, vers Friedrich Schlegel ou Novalis, l'importance cruciale de la théorie du Roman en tant que paradigme de l'esthétique romantique comme telle saute aux yeux. C'est du moins ce que je me propose de démontrer ici.

Je terminerai par une remarque consacrée à l'identification de l'esthétique romantique et de la modernité théorique. Le sujet déborde largement le cadre de ce travail et je me suis borné à un aspect assez limité de cette permanence du romantisme théorique, à savoir la résurgence de l'esthétique de Iéna dans les théories du Roman (ici encore l'emploi de la majuscule s'impose) de Georges Lukacs et Mikhaïl Bakhtine. J'ai consacré par ailleurs un article (Schaeffer, 1980) au problème crucial de la survivance de la poétique romantique (et de l'ontologie sous-jacente) dans la théorie linguistique du langage poétique développée notamment par Roman Jakobson. Cette permanence de la théorie romantique, dont la conclusion de ce travail analysera un aspect particulier, a des conséquences importantes pour l'épistémologie générale de la recherche esthétique et poétique, comme l'ont montré plusieurs études récentes (Genette, 1976, 1977 ainsi que Todorov, 1977). Ce qui est en jeu ce n'est rien de moins que la soumission des recherches théoriques à une ontologie, datée par dessus le marché. L'analyse critique de l'héritage romantique, dont il ne saurait être question de nier les aspects positifs, intéresse donc au plus haut point le développement même des recherches esthétiques et poétiques actuelles.

Mes remerciements vont à Tzvetan Todorov et Gérard Genette. Sans leurs encouragements, sans leur aide, ce livre n'aurait pas vu le jour.

PREMIER CHAPITRE

DU ROMANTISME

1. Le terme même de «romantisme» est sans doute un des plus vagues de l'histoire littéraire. Dès 1924, A.O. Lovejoy peut ainsi écrire : «Le terme "romantique" en est venu à signifier tant de choses qu'en lui-même il ne signifie plus rien. Il a cessé de remplir sa fonction de signe verbal» (Lovejoy, 1924, 229). Et il poursuit : «Il y a le mouvement qui naquit dans les années quatre-vingt-dix du XVIII^e siècle en Allemagne — le seul à posséder un droit indiscutable au titre de «romantisme» puisque c'est lui qui a inventé le terme pour son propre usage. Un autre mouvement débuta dès les années quarante du XVIII^e siècle en Angleterre. Il y a le mouvement français de 1801. Il y a cet autre mouvement français qui vit le jour pendant la deuxième décennie du XIX^e siècle; il fut lié au mouvement allemand et en emprunta le titre. Il y a la collection d'idées riches et incongrues qu'on trouve chez Rousseau. Il y a de nombreuses autres choses appelées «romantisme» par les écrivains les plus variés... (Ibid, 232). La conclusion tirée par Lovejoy est que «nous devrions apprendre à utiliser le terme "romantisme" au pluriel».

Faut-il vraiment se résigner à abandonner toute tentative de définir *le* romantisme comme objet doté d'une unité interne? R. Wellek remarque en 1949 qu'il n'en est rien et il procède sur le champ à une démonstration éclatante de la thèse de l'unité du romantisme en proposant trois traits distinctifs, définition minimale du romantisme : l'imagination en tant que conception de la poésie, la nature comme vision du monde, le symbole et le mythe en tant que conception du style poétique (Wellek, 1949, 1963, 128-198). L'imagination, la nature, le symbole et le mythe constituent sans conteste les traits les plus essentiels, communs à tous les mouvements romantiques. Cependant un tel recensement empirique des thèmes communs ne suffit pas pour donner une définition opératoire de la spécificité du romantisme. Il faut noter en premier lieu que les termes en question ont rapport au romantisme théorique plus qu'au romantisme en tant que pratique littéraire (poétique, dramatique ou romanesque). Or l'analyse d'une théorie ne saurait se contenter d'une simple énumération des concepts : elle doit chercher à en dégager la logique interne, c'est-à-dire les relations qui les unissent les uns aux autres. La théorie romantique

n'est pas un simple conglomérat de concepts, mais une organisation discursive qui possède sa structure propre. Une analyse du romantisme doit donc se proposer de dégager la structure de sa théorie esthétique.

2. On a déjà gagné beaucoup, une fois qu'on a défini la spécificité du romantisme comme spécificité théorique. Cela laisse entière la question de l'éventualité d'une spécificité au niveau des productions non-théoriques. Il est en tout cas intéressant de noter que bon nombre d'études qui se proposent d'analyser la littérature romantique se retrouvent en fin de compte avec une analyse de la théorie romantique, *illustrée* par des exemples tirés de la littérature non-théorique. C'est que la théorie romantique continue à structurer l'analyse littéraire contemporaine, fût-ce de manière inconsciente.

Lorsqu'on analyse les différents romantismes européens à la lumière de leur *théorie* esthétique, on découvre que tous se réfèrent, explicitement ou implicitement, à un foyer théorique commun qui est celui du romantisme allemand. C'est le cas du romantisme anglais qui reprend les thèses de A.W. Schlegel et de F.W.J. Schelling (voir Mason, 1970). C'est aussi le cas du romantisme français qui, à travers Mme de Staël, ou encore grâce aux frères Schlegel, est mis en contact avec la théorie romantique allemande et s'en sert pour construire sa propre théorie, bien éclectique il est vrai.

La théorie romantique doit donc être recherchée dans le romantisme allemand. Mais quel romantisme allemand? Ici encore la confusion est grande. Deux conceptions dominantes semblent pourtant se dégager :

— la conception de la *Germanistik* traditionnelle basée sur l'opposition entre le classicisme (Goethe, Schiller) et le romantisme, ainsi que sur la distinction entre *Frühromantik* (c'est-à-dire le romantisme iénaen) et *Spätromantik* (tout le romantisme post-iénaen). L'opposition entre le classicisme et le romantisme se réfère aux querelles ayant opposé Goethe et Schiller aux romantiques, notamment à F. Schlegel. Goethe lui-même en avait donné une formule lapidaire : « Le classique est ce qui est sain, le romantique est ce qui est malade ». Jugement qui a été à l'origine de débats interminables. Mais même ceux qui jugeaient que la métaphore « médicale » était particulièrement malheureuse, n'en continuaient pas moins à accepter le principe même d'une opposition dichotomique ;

— la conception, répandue en France et dans les pays anglo-saxons, qui donne une définition très large du romantisme, englobant Goethe, Schiller et même Hölderlin. Parfois on pousse cette identification au point de voir en Goethe l'incarnation paradigmatique du romantisme allemand (ainsi déjà chez Nerval et Byron). Cette conception du romantisme se base en général sur la référence à des concepts centraux, tels ceux analysés par Welck.

3. L'opposition entre ces deux conceptions du romantisme allemand ne procède pas seulement d'un découpage historique différent, mais est due aussi à des différences dans les principes méthodologiques. Il n'y a par exemple pas de doute que la *Germanistik* traditionnelle a fait une véritable fixation sur la formule goethéenne, pourtant plutôt bête. En se basant essentiellement sur une prise en compte d'oppositions de personnes (celle entre Schiller et F. Schlegel notamment),

elle est en général passée à côté du fait qu'une opposition de personnes n'implique pas nécessairement une opposition conceptuelle. D'un autre côté la conception française et anglo-saxonne se révèle trop large dès qu'on quitte le niveau des généralités pour se tourner vers une étude de la matrice théorique fondamentale. Elle est notamment incapable de rendre compte des différences *réelles* existant entre le classicisme et le mouvement romantique tel qu'il est défini en Allemagne. La conceptualisation française et anglo-saxonne, essentiellement «structurale» (en un sens très vague en général), oublie que les oppositions entre le cercle de Weimar et les romantiques n'étaient *pas uniquement* des oppositions de personnes, mais mettaient aussi en œuvre des différences théoriques. A l'inverse, la *Germanistik* traditionnelle n'arrive pas à voir que ces différences théoriques interviennent dans le cadre d'une identité conceptuelle fondamentale.

L'opposition des deux conceptions résulte donc essentiellement du fait qu'elles se situent à des niveaux d'analyse différents. A un certain niveau d'analyse on peut affirmer tout à fait légitimement que Goethe est tout autant un représentant du romantisme que Schlegel ou Novalis; à un niveau d'analyse différent il n'en faut pas moins l'opposer à ces mêmes noms. Comme j'espère le montrer dans le chapitre II du présent travail, le romantisme iénaen, post-iénaen *et* le classicisme se fondent tous les trois sur les postulats métaphysiques de base qui définissent le romantisme théorique en tant que tel : la thèse de l'existence d'un langage poétique spécifique, l'affirmation de la supériorité de la poésie sur la philosophie et les sciences, le rapport privilégié de la poésie, en tant que paradigme de *tout* art, avec l'Absolu-Dieu, l'Être, pour ne citer que les postulats les plus généraux. Le romantisme iénaen d'un côté, Goethe *et* le romantisme post-iénaen de l'autre se distinguent néanmoins, voire même s'opposent, en ce qui concerne la configuration concrète qui est donnée à ces principes généraux. Pour le formuler brièvement : alors que la théorie goethéenne (et celle du romantisme post-iénaen) définit la poésie comme révélation de l'Être tel qu'il est reflété dans la Nature, le romantisme iénaen identifie purement et simplement l'Être et le logos poétique. On voit que cette opposition ne saurait être pertinente que dans le cadre d'une théorie ontologique de la poésie (la poésie en tant que rapport à l'Être, présence de l'Être), théorie que Goethe partage avec le romantisme iénaen et post-iénaen, et qui constitue le fondement du romantisme théorique comme tel.

4. Le romantisme iénaen est un mouvement historique, mais il est aussi une structure de pensée, celle précisément du romantisme théorique formulé dans toute sa radicalité. Il faut noter que F. Schlegel, qui constitue avec Novalis le représentant le plus important du radicalisme iénaen, est en même temps, dans ses écrits plus tardifs, un représentant du romantisme post-iénaen. Dans le cadre de ce travail le nom de F. Schlegel ne se référera qu'au Schlegel de l'époque iénaenne.

Dans une étude très intéressante, H. Eichner a recensé les variations sémantiques du terme «romantique» à travers l'œuvre de F. Schlegel. Il a dégagé huit niveaux de signification essentiels (voir K.A.II, Introduction) :

- a) la signification étymologique : «romantique» est identique à «d'origine romane» ;
- b) l'identification entre «romantique» et «littérature de langue romane», ainsi : «Lorsque nous parlons de la poésie romantique du point de vue historique, nous

nous référons aux poésies des nations possédant une langue qui vient du latin» (K.A. XI, 111);

c) le terme «romantique» se réfère à la poésie du moyen âge, d'expression romane ou autre;

d) «romantique» s'oppose à «antique», autrement dit il est identique à «post-antique»;

e) «romantique» s'oppose à «antique» *et* à «moderne» et se réfère au moyen âge, d'où sa parenté avec la signification c);

f) le terme est plus ou moins synonyme d'«incroyable», «fantastique», «irréel», «exotique». Ici Schlegel n'innove pas puisque c'est là un des sens courants du terme au XVIII^e siècle. Cependant alors que le XVIII^e siècle attachait en général une valorisation négative à cette signification, Schlegel y verra des caractéristiques positives;

g) «romantique» est mis en relation avec la nostalgie (Sehnsucht) et l'amour;

h) «romantique» est identique à «roman», c'est-à-dire au Roman et accessoirement aux romans.

Ces huit significations ne sont pas toutes concordantes, loin de là. C'est que leur diversité manifeste justement la scission des textes schlegéliens en textes iénaens et textes post-iénaens. La première, la deuxième et la sixième définition n'ont qu'une importance théorique limitée. Par contre l'opposition entre la troisième et la cinquième d'un côté, la quatrième et huitième de l'autre est très importante. Si on limite la poésie romantique à la littérature du moyen âge et si on la fait intervenir dans une triade historique qui l'oppose *à la fois* à l'antiquité et à la modernité, on se trouve dans le champ conceptuel post-iénaen. Du même coup, «romantique» ne saurait se référer aux romans, ni a fortiori au Roman. A l'inverse, si on identifie «romantique» et «Roman» et si on fait intervenir le terme «romantique» dans le cadre d'une opposition dichotomique à la poésie antique, on se trouve dans le champ conceptuel du romantisme de Iéna. Quant à la septième définition du terme (nostalgie et amour), elle est neutre par rapport aux deux champs conceptuels, c'est-à-dire qu'elle peut intervenir dans tous les deux.

Une simple recension terminologique permet ainsi de circonscrire le champ conceptuel du romantisme de Iéna et, de manière indirecte, son champ historique (qui s'étend de 1797 à 1804 environ). Bien entendu une telle recherche n'a de sens que dans le cas d'un théoricien qui, comme Schlegel, a vécu au-delà de l'époque iénaenne. Autant dire que dans le cas de Novalis elle serait sans pertinence.

5. Le romantisme iénaen est un romantisme théorique, mais il s'incarne aussi dans une pratique littéraire non-théorique. En tant que théorie du Roman il se réalise ainsi dans des textes romanesques. Autant l'identification de la techné poétique romantique aux concepts théoriques élaborés par le romantisme constitue un postulat pour le moins problématique, autant le recours à une lecture romantique des romans romantiques s'impose dans le cadre d'une étude sur la théorie romantique. Autrement dit, les textes romanesques doivent être à même d'offrir une *illustration plausible* de la théorie, sinon on comprend mal comment cette théorie ait pu se maintenir avec une telle constance à travers presque deux siècles d'histoire littéraire. Mais une illustration plausible est loin de constituer une preuve

pour la justesse d'une théorie : j'aimerais que les ébauches de lecture romantique (des textes romanesques romantiques) qui interviennent dans ce travail soient lues à la lumière de cette mise au point restrictive.

La force du romantisme iénaen réside certainement dans le caractère plausible de sa théorie poétique : d'où la faveur dont il bénéficie notamment dans les études consacrées aux analyses des structures romanesques, comme en témoignent les théories de Bakhtine et de Lukacs analysées plus loin. Cependant la plausibilité n'explique pas tout, car il existe des théories alternatives tout aussi plausibles. Il existe même des débuts d'analyse narratologique dont la pertinence dépasse le cadre de la plausibilité et s'insère dans une démarche épistémologiquement fondée. Les mêmes remarques pourraient être appliquées aux études des structures poétiques. Pourtant dans les deux cas, c'est en général la poétique romantique qui constitue le cadre conceptuel de base. D'où vient cette force de persuasion du romantisme ?

6. La question dépasse de loin le cadre de ce travail. Sans doute aussi les outils méthodologiques qui y sont mis en œuvre ne suffiraient-ils pas pour apporter une réponse satisfaisante. A de nombreuses reprises je qualifie la théorie romantique de théorie ontologique. On pourrait dire peut-être de manière plus simple qu'elle est une vision du monde. Je pense que ce trait la disqualifie comme théorie scientifique : un physicien peut accepter la théorie quantique quelle que soit sa vision du monde personnelle, qu'il soit philosophiquement parlant un partisan du déterminisme ou non. Il n'en va pas de même dans le cas de la poétique romantique : l'accepter c'est accepter la vision du monde, l'ontologie romantique. Or cette ontologie n'est pas avare dans la multiplication des entités qu'elle pose comme étants : l'Absolu, l'Univers, le langage poétique, le Roman, etc. Il s'agit là d'une tendance qui ne peut qu'indisposer ceux qui croient à la fonction indispensable du rasoir d'Occam, même si le succès historique de la théorie romantique semble indiquer que les disciples du vénérable moine ne sont guère nombreux.

Il faut croire que l'ontologie romantique est venue à point nommé : en face de la mise en crise des ontologies philosophiques et religieuses, elle s'est proposée comme ontologie alternative et a postulé un support inédit pour l'Être : l'art, c'est-à-dire *en fait* le discours sur l'art (car l'ontologie est toujours « discours *sur* »). La perte de crédit actuelle des ontologies politiques ne peut que renforcer le prestige de l'ontologie esthétique. L'histoire idéologique récente abonde en tout cas d'indices allant en ce sens.

Certes l'ontologie romantique en vaut bien une autre. Le seul problème concerne l'investissement des recherches esthétiques par cette ontologie. Ce n'est pas qu'une autre ontologie ferait mieux l'affaire, c'est qu'il faudrait que les recherches esthétiques soient ontologiquement neutres et tirent leur efficacité d'ailleurs que de leur plausibilité plus ou moins grande. Mais ceci est une autre histoire.

DEUXIÈME CHAPITRE

LOGOS POETIKOS

(*Naissance de l'ontologie esthétique-poétique*)

1. Le romantisme théorique du cercle de Iéna naît d'une crise du discours philosophique, crise instaurée par la philosophie critique de Kant qui semblait interdire tout discours sur l'Être en soi, sur l'Absolu. Le romantisme est une réponse, et sans doute la plus originale, à ce défi kantien. De même que Fichte, Schelling et Hegel, le romantisme de Iéna refuse la position kantienne tout en étant marqué par l'impossibilité de revenir en deçà, c'est-à-dire de revenir à une philosophie dogmatique inspirée par Wolff. L'originalité de la solution romantique et son importance historique résident dans le fait qu'elle ne tente pas de résoudre le problème à l'intérieur du discours philosophique, mais en changeant de terrain : si le discours philosophique est incapable de dire l'Être, ce n'est pas la visée de l'Absolu qu'il faut abandonner mais le discours philosophique. En lieu et place, les romantiques postulent le discours littéraire, qu'ils identifient au discours poétique. Ainsi naît la poétique romantique, en tant que lieu de refuge du discours ontologique, que la philosophie (à travers Kant) s'avoue incapable d'héberger.

La limite de la subversion romantique réside dans le fait que cet abandon de l'ontologie philosophique ne peut se faire qu'au prix de la constitution d'une esthétique ontologique, ou d'une ontologie esthétique (les deux vont de pair dans le romantisme). La poétique romantique est un discours qui vise à légitimer, sur une base ontologique, la suprématie du discours esthétique sur le discours philosophique. A travers cette légitimation, le discours qui dévalorise la philosophie demeure en fait de part en part philosophique. Sa problématique profonde reste celle de la tradition ontologique : l'Être, Dieu, le Monde, le Sujet, autant de têtes de chapitre philosophiques. Dans le romantisme iénaen, le discours philosophique s'enlève à lui-même la légitimation de dire l'Absolu pour la transmettre à la poésie.

L'ontologie esthétique du romantisme iénaen est une esthétique du *dire*, ou mieux elle identifie le *dire* et le *faire* : « (...) dire et faire ne sont que les modifications d'une même opération » (Novalis, *Werke III*, 326). D'où le rôle paradigmatique joué par le *dire* poétique pour toute l'esthétique et la réduction tendancielle

de celle-ci au littéraire. Comment ne pas penser ici par exemple à la peinture «littéraire» (qui se donne à lire) d'un Philipp Otto Runge? L'Être se dit, fût-ce dans un tableau.

2. J'ai dit que la réponse romantique au défi kantien se distinguait de celle fournie par l'idéalisme philosophique. Cette différence ressort particulièrement bien lorsqu'on confronte la position romantique à la démarche de Schelling, notamment dans les *Lettres sur le dogmatisme et le criticisme* (1795). Kant avait ménagé une possibilité philosophique au problème de l'Être en montrant que, s'il s'agissait d'un pseudo-problème théorique, il n'en restait pas moins que cela demeurerait un problème doué de sens, à savoir au niveau de la philosophie pratique. Schelling lui oppose deux arguments. Premièrement, comme la philosophie pratique est philosophie de la liberté et de la subjectivité, toute réalisation de l'Absolu n'y saurait avoir de valeur qu'individuelle. Deuxièmement, toute réalisation de la visée de l'Absolu serait auto-destructive, qu'on la conçoive dans le cadre d'un dogmatisme (philosophie de l'objet absolu) ou d'un idéalisme (sujet absolu). En effet un objet absolu ne serait plus un objet du tout, puisque d'objet il ne peut y avoir que par rapport à un sujet. Il en est de même dans le cas de l'idéalisme absolu : «Si une activité non limitée par des objets, c'est-à-dire une activité absolue, est identique à une activité dépourvue de conscience ; si toute activité illimitée est identique au repos absolu, si le moment suprême de l'Être est au plus près du Non-Être : alors, tout comme le dogmatisme, le criticisme tend vers son propre anéantissement» (Schelling, *Schriften von 1794-1798*, p. 204). Ainsi l'Absolu est hors d'atteinte de la philosophie pratique tout autant que de la philosophie théorique : il faut donc abandonner le discours philosophique. Mais contrairement aux romantiques, Schelling ne se tourne pas vers la poésie, ou vers l'art en général, mais vers la philosophie de la nature, c'est-à-dire vers une *autre* philosophie qui au-delà de la tradition rationaliste veut renouer avec les philosophies mystiques de la Renaissance. Certes, le romantisme iénaen collabore aussi à l'élaboration de la philosophie de la nature, mais chez Schlegel, aussi bien que chez Novalis, il s'agit toujours d'une reprise du discours philosophique dans le cadre d'un discours esthétique. Il n'en va pas de même chez Schelling : malgré certaines velléités poétiques passagères, le philosophe chez lui reprendra vite le dessus, et il deviendra le réalisateur du premier système de l'idéalisme objectif. Or rien n'est plus étranger à l'esprit romantique que le projet d'un système.

3. Friedrich Schlegel a, toute sa vie durant, cultivé des ambitions philosophiques. En témoignent de multiples textes, dont plusieurs véritables traités philosophiques. Et pourtant, à l'époque iénaenne (c'est-à-dire jusqu'à 1802 environ) du moins, le projet schlegélien est tout différent de celui de Schelling. Selon l'auteur romantique, la philosophie en tant que discours clos est impossible. Il va plus loin en affirmant qu'il est même impossible de délimiter un idéal philosophique universel (comme c'était encore le cas dans la philosophie pratique de Kant). La véritable philosophie est celle qui est consciente de sa propre impossibilité. D'où la lutte contre les projets, schellingiens et hégéliens, d'une philosophie qui se constituerait en système clos et achevé : «... dès que quelque chose est systématique il ne s'agit plus de l'Absolu» (*K.A.XII*, p. 5). Tous ceux qui prétendent que l'idéal

philosophique réside dans la démarche systématique se trompent. La nature profonde du discours philosophique n'est rien d'autre que la nostalgie (*Sehnsucht*) de la plénitude chaotique de l'Être, de l'«*en kai pan*». En tant que discours, la philosophie est toujours vouée à l'échec, et son unique intérêt réside dans l'intention spirituelle qui la guide : «Certains croient trouver la forme parfaite de la philosophie dans l'unité systématique ; mais entièrement à tort, car la philosophie n'est pas un ouvrage extérieur de présentation (*Darstellung*), mais uniquement une œuvre d'esprit et d'intention (*Gesinnung*). (...) Le concept et le nom même de la philosophie indiquent déjà, de même que toute son histoire, qu'elle n'est rien d'autre qu'un "chercher" et "non-trouver" infinis.» (*K.A.III*, 99).

Si la philosophie est incapable de se constituer en présentation de l'Être, la cause doit en être cherchée du côté de son langage. La représentation philosophique est nécessairement représentation conceptuelle. Or le concept est soumis à la linéarité de la démarche déductive, qui ne saurait être qu'infinie. Par ailleurs l'Être est plénitude chaotique, et rien ne saurait être plus étranger au chaos que l'ordre déductif. Une philosophie qui tenterait une présentation de l'Être devrait être auto-destructrice, nier sa propre particularité et partialité, ce qui manifestement est impossible.

4. Vu cette défaillance du langage philosophique, c'est à l'art, et à l'art comme logos, c'est-à-dire à la poésie, de prendre la relève : «La poésie et l'art se distinguent de la philosophie en ce qu'ils ne séparent pas aussi sévèrement les différents éléments qui, dans leur cas, se fondent les uns dans les autres comme un chaos. La philosophie par contre ne peut pas procéder ainsi, dans la mesure où l'essentiel réside ici dans la séparation la plus sévère des éléments entre eux.» (*K.A.XII*, 64). Texte qui manifeste le noyau le plus intime du romantisme : passage de la philosophie à l'art, réduction tendancielle de l'art à la poésie. La réduction s'explique lorsqu'on saisit que le lieu du passage de la philosophie à l'art, est celui du *mode* de (re)présentation, identifié subrepticement à la seule (re)présentation linguistique. La suprématie de l'art sur la philosophie se fonde sur la suprématie de la poésie sur la philosophie, et la suprématie de la poésie se fonde sur la suprématie de son langage.

Ainsi «toute représentation positive du Tout devient immanquablement poétique» (*K.A.III*, 7), ceci parce que seul le langage poétique est capable de (re)présenter d'une manière adéquate l'Être dans sa plénitude. Pour des oreilles éduquées par la modernité, il n'y a là point de son cloche nouveau. Et pourtant dans cette thèse centrale du romantisme se font jour plusieurs bouleversements fondamentaux. Ce qui s'y noue, ce n'est rien de moins que la conjonction du discours sur l'art au discours ontologique, ceci à travers un discours inédit sur le langage. La révolution romantique n'est pas une simple étape dans l'évolution des doctrines esthétiques : elle constitue leur remise en cause fondamentale en ce qu'elle prétend nouer l'art de façon indissoluble à l'ontologie (l'art dit l'Être). Inversément, toute théorie esthétique ou poétique basée sur la conception romantique du langage poétique, se fonde implicitement sur la métaphysique romantique : beaucoup de théoriciens modernes font ainsi de l'ontologie sans le vouloir.

5. La théorie romantique du langage poétique doit être vue dans le cadre d'un bouleversement plus global qui concerne le statut du langage comme tel. Le langage cesse d'être l'intermédiaire transparent qu'il avait été dans les théories classiques, pour se révéler soudain dans sa positivité, voire son opacité : des mots aux choses la traversée devient, sinon impossible, du moins précaire. D'un côté le langage s'émancipe de son rôle d'instrument, il prend donc une dignité nouvelle, mais d'un autre côté, et dans le même mouvement, il se révèle comme obstacle s'interposant entre le sujet et le monde, et interdisant une saisie « directe » de ce dernier.

La réponse romantique à cette découverte troublante passe justement par la constitution de la théorie du langage poétique. Pour le romantisme le langage possède deux pôles : un pôle représentatif, référentiel et où les signes sont arbitraires, opposé à un pôle expressif, autotélique et motivé. En fait le terme de pôles est trop faible : c'est bien de deux langages qu'il s'agit, puisqu'ils s'opposent en tout. Il va de soi que l'essence du langage ne saurait résider que dans le pôle expressif, autotélique et motivé, c'est-à-dire dans le langage poétique.

La scission est souvent projetée sur un axe historique : le langage poétique est le langage originaire. Ainsi chez A.W. Schlegel : « Le langage passe de la pure expression à l'usage en vue de la représentation ; mais quand l'arbitraire devient son caractère dominant, la représentation, c'est-à-dire la connexion du signe avec le désigné, disparaît ; et le langage n'est plus qu'une collection de chiffres logiques, apte à accomplir les comptes de la raison. Pour le rendre de nouveau poétique, on doit en rétablir le caractère imagé (*Bildlichkeit*), c'est pourquoi l'impropre, le contourné, le tropique sont considérés comme essentiels à l'expression poétique. » (cité par Todorov, 1977, p. 212). Si le langage poétique est à la fois l'origine et l'essence du langage, l'histoire des langues ne saurait être que l'histoire de leur décadence. La théorie romantique d'une poésie universelle à venir peut donc aussi être lue comme le projet d'un retour à l'âge d'or des origines. Si on se place dans une perspective plus synchronique on pourra dire que le langage véhiculaire, mais aussi le langage philosophique, constituent des formes déchues du langage. A cause du caractère arbitraire de leurs signes, ils instaurent un hiatus entre l'homme et l'Être, ils maintiennent l'homme dans une situation de manque. Le langage poétique au contraire abolit tout manque puisqu'à travers lui l'Être se dit de manière adéquate. Le langage poétique installe l'homme dans la plénitude de l'« en kai pan », où le *dire* et le *faire* coïncident.

6. L'aspect le plus important du langage poétique réside, selon les romantiques, dans le fait qu'il est motivé. Todorov (1977, p. 179-259) a montré que le romantisme a en fait développé deux théories de la motivation du langage poétique, la théorie de la motivation verticale (liée surtout à A.W. Schlegel) et la théorie de la motivation horizontale (défendue par Novalis et dans une moindre mesure par F. Schlegel).

La théorie de la motivation verticale postule une motivation entre signifiants et signifiés, ou entre signes et référents (les conceptions romantiques ici sont plutôt floues). Il s'agit en fait d'une théorie admettant un symbolisme imagé au niveau du langage : « Pour la (= la langue) rendre de nouveau poétique, on doit en rétablir le caractère imagé » (cité par Todorov, 1977, p. 212). L'image est rapprochement

fulgurant, saisie intensive qui s'oppose à la saisie extensive de l'«en kai pan» que se propose le discours philosophique. En vertu du caractère motivé de l'image poétique, l'œuvre poétique est une analogie microscopique du macrocosme de l'Être. Le langage philosophique se disperse en une course sans fin, alors que le langage imagé de la poésie se constitue à travers le mouvement contraire de la condensation signifiante. Par là le langage poétique est capable, comme l'affirme F. Schlegel, de lier les éléments hétérogènes, voire contradictoires, qui constituent l'«en kai pan» dans sa plénitude chaotique.

La symbiose de l'esprit (i.e. l'intention) et de la lettre (i.e. la (re)présentation), qui est interdite à la philosophie, peut être réalisée par le langage imagé de la poésie. Lorsque la philosophie s'extériorise, c'est-à-dire lorsqu'elle veut représenter, elle perd l'Unité absolue de l'«en kai pan» et se perd dans une fuite déductive infinie. La poésie par contre est capable de se constituer en organisme autonome, elle est donc à même de sauvegarder dans la *Darstellung* l'Unité de l'Être, ou du moins un analogon de cette Unité (c'est-à-dire l'unité de l'œuvre poétique).

La théorie de la motivation verticale intègre certains éléments de la philosophie leibnizienne. Chaque monade individuelle exprime la totalité des monades, en langage romantique : chaque être organique exprime l'Univers. Or l'œuvre d'art est un organisme : tout comme l'«en kai pan» elle se constitue comme intégration de multiplicités hétérogènes en une unité. L'unité de l'œuvre d'art est un analogon de l'Unité de l'Être.

7. La théorie de la motivation horizontale a été défendue essentiellement par Novalis, sans doute le représentant le plus radical, avec F. Schlegel, du romantisme iénaen. Elle est exposée par l'auteur de *Henri d'Ofterdingen* dans un texte célèbre intitulé *Monologue*, mais aussi dans de nombreux *Fragments*.

L'affirmation centrale de *Monologue* concerne l'autotélisme (c'est-à-dire le caractère autoréférentiel) du langage essentiel, c'est-à-dire poétique. Novalis le compare à un jeu mathématique, le réduit à un jeu de mots. Le langage n'est plus conçu comme un instrument de communication, mais comme l'expression d'une intériorité subjective. Comme les mathématiques, le langage dans sa réalité essentielle forme un monde radicalement autonome : les mots jouent avec les mots. Les mathématiques tout en ne suivant que les lois organiques de leur propre productivité, reflètent en même temps «l'étrange jeu des relations entre choses» (*Werke III*, 11) et se constituent en «délicate échelle et esquisse» du Monde. Il en va de même du langage autotélique de la poésie : ne se soumettant à aucune extériorité, obéissant uniquement à sa libre productivité interne, il manifeste l'âme du monde (pour employer un terme schellingien).

Pour que le langage puisse accéder à l'autotélisme, il doit cesser de se concevoir comme opposé à un monde objectal *sur* lequel devrait porter son discours. Le langage doit en quelque sorte devenir lui-même nature, au lieu de se concevoir comme ce qui parle *de* la nature. Il s'agit de reconnaître que dans les rêts du langage on ne saurait capter que du langage. Encore faut-il voir que le langage *est* alors le Monde concentré en un point d'intensité et de signification.

Inversément la nature devient langage : l'Univers est un poème infini. Dans cette conception toute trace du dualisme kantien est effacée. Le poète est celui qui

est au-delà de la dichotomie du sujet et du Monde, il se situe d'emblée au cœur de l'Être : «Le poète est véritablement in-sensé (sinn-beraubt) – voilà pourquoi tout est en lui. Il représente au sens propre le sujet-objet. Âme et Monde» (*Werke III*, 145). Le langage poétique n'est plus parole qui porte *sur* le Monde : l'Univers s'y dit, et se disant se fait. Ce *dire* poétique qui constitue l'acumen de toute conscience s'identifie à son évanouissement : «De la conscience parfaite on peut dire qu'elle est consciente de tout et de rien. Elle est un chant, une pure modulation de dispositions (Stimmungen). (...) L'expression : il ne se comprend pas lui-même, apparaît ici sous un jour nouveau» (*Ibid.*, 177).

Dans la théorie de la motivation horizontale, l'attraction «naturelle» des signifiants, les «affinités électives» entre phonèmes par exemple, remplissent la fonction qui est celle de l'image symbolique dans la théorie de la motivation verticale. Il est important de noter que la liberté du langage autotélique est liberté du langage, et non pas du sujet poétique empiriquement existant : au contraire, le poète est possédé par le langage, soumis à ses contraintes internes.

La pratique poétique qui correspondrait à une telle théorie serait celle d'une écriture automatique, d'un jeu phonématique polyphonique. Le romantisme lui-même, si l'on excepte quelques tentatives de Brentano, ne s'est guère avancé dans une telle pratique. Le fait qu'il ait pu la prévoir théoriquement n'en constitue pas moins une performance grandiose.

Il faut cependant ajouter que la théorie radicale de Novalis s'est vite dissolue dans la doxa romantique, à savoir la théorie du langage imagé, comme le montre l'importance qu'a prise dans la tradition romantique le terme de symbole (ainsi que son pendant, l'allégorie).

8. On sait que dans la tradition romantique le symbole et l'allégorie sont des termes théoriques importants. Malheureusement le sens des deux termes est loin d'être univoque en passant d'un auteur à l'autre. Les différences concernent surtout l'interprétation de l'allégorie.

Schelling emploie les deux termes, mais ce n'est que pour dévaloriser l'allégorie par rapport au symbole. La poésie doit être symbolique et non pas allégorique. En effet, dans le symbole, le particulier et l'universel fusionnent, alors que dans l'allégorie l'universel n'est que signifié (bedeutet) à travers le particulier. Dans le symbole l'être et la signification coïncident, le particulier est l'universel, et inversement. «Ici la signification est l'être même, elle a passé dans l'objet, elle lui est unie» (Schelling, *Philosophie der Kunst*, 55). Dans l'allégorie au contraire, l'être et la signification sont disjoints, l'objet qui signifie *ne vaut qu'en tant qu'il signifie* mais non pas pour lui-même : «Dès qu'on amène ces êtres à signifier, ils ne sont plus rien en eux-mêmes» (*Ibid.*, 55). D'une certaine manière l'opposition qui est instaurée ici entre le symbole et l'allégorie est identique à celle entre le langage poétique et le langage référentiel. Dans le langage référentiel, l'être du langage ne vaut que pour un «ailleurs», alors que dans le langage poétique il vaut pour lui-même.

La conception de Goethe rejoint celle de Schelling : le symbole réalise l'unité de la différence et de l'identité, alors que l'allégorie n'est que pure différence, qui ne trouve son identité, c'est-à-dire son être, que dans un «autre» : «Il y a une grande

différence entre le poète qui cherche le particulier correspondant à l'universel et celui qui *regarde* l'universel dans le particulier. La première démarche produit l'allégorie, dans laquelle le particulier ne possède qu'une valeur d'exemple, d'illustration de l'universel; mais c'est la seconde qui correspond à la véritable nature de la poésie, elle énonce quelque chose de particulier sans penser à l'universel et sans y renvoyer. Celui qui comprend de manière vivante ce particulier, recueille en même temps l'universel, sans s'en apercevoir, ou alors seulement sur le tard» (Goethe, *Werke IX*, 529).

Chez Novalis on trouve un fragment allant dans le même sens : «Image ; non pas allégorie, symbole d'un autre (Fremden). Symbole de lui-même» (*Werke III*, 168). La distinction est la même que chez Goethe et Schelling : l'allégorie signifie «ein Fremdes», alors que le symbole se signifie lui-même. La seule différence porte sur le vocabulaire : Novalis emploie le terme de «symbole» comme terme générique, dont il distingue deux formes, l'allégorie et l'image, c'est-à-dire le symbole au sens restreint.

9. Pourtant, malgré les apparences, la poétique novalisienne est profondément différente de la théorie goethéenne. Chez ce dernier la théorie du symbole s'insère dans une théorie plus générale qui porte sur les relations entre l'Être et l'apparence. Dans cette problématique, le terme de «voile» (Schleier) joue un rôle central : le «voile» constitue la condition de possibilité pour l'apparition de la vérité de l'Être. L'Être n'apparaît que voilé :

«L'esprit qui veut paraître se tisse un trouble délicat»

et

«Tissé de brouillard matinal et de clarté solaire

le voile de la poésie, issu des mains de la vérité»

(cité par Keller, 1972, 25).

Ce voile n'est rien d'autre que le symbole, il est ce qui à la fois montre et cache. Le *Urbild* ne se manifeste qu'à travers le *Abbild* du symbole poétique. Le fond secret de l'Être se montre et se dérobe en même temps : la déesse de Saïs ne peut apparaître que voilée.

Il en va tout différemment dans le romantisme iénaen. Si Schiller a écrit un poème dans lequel il montre que la tentative de soulever le voile de la déesse est nécessairement punie de mort, Novalis va riposter en affirmant qu'au contraire il faut soulever le voile pour pouvoir contempler la déesse dans la splendeur de sa nudité. La déesse de Saïs n'est autre que le moi profond du poète, soulever son voile c'est se contempler soi-même : «Il y en eut un qui réussit / il souleva le voile de la déesse de Saïs / Mais que vit-il ? / Miracle des miracles — il se vit lui-même» (*Werke II*, 237). L'Être n'est en quelque sorte rien d'autre que l'image spéculaire du moi poétique. Le voile peut et doit être soulevé.

Pourtant le romantisme iénaen a lui aussi recours à la théorie du symbole. Quelle fonction le symbole peut-il donc remplir, si ce n'est celle du voile ? Il faut rappeler ici que, contrairement à Goethe, le romantisme iénaen ne pense pas que l'Être constitue le fond secret des apparences, mais l'identifie avec l'infinité. La nécessité du symbole (ou mieux de l'allégorie, comme on le verra bientôt) découle

de cette infinité de l'Être. Le «pas tout» de la vérité n'est pas, chez les romantiques, référable à quelque profondeur secrète, mais au caractère nécessairement infini du logos poétique. Le poète goethéen *voit* l'universel dans le particulier, le poète iénaen *dit* l'infini de l'Être. Dans le premier cas l'Être se montre, dans le second cas le poète nomme l'Être, et, le nommant, le crée (voir ici-même p. 26).

10. Il arrive qu'on oppose la conception schlegelienne de l'allégorie à la théorie du symbole goethéen. Cela se fait en général dans le cadre d'une dichotomie entre le classicisme et le romantisme. Il est indéniable qu'il y a une différence entre les deux conceptions, comme je viens de le montrer. La thèse dichotomique semble d'autant plus défendable que, lorsqu'on compare les pratiques poétiques de Goethe avec celles de Novalis, on retrouve, du moins dans certains cas, la même opposition : par exemple d'un côté le conte symbolique des *Entretiens d'émigrés allemands* (Goethe), de l'autre le conte allégorique dans *Henri d'Ofterdingen* (Novalis). Pourtant on aurait tort de vouloir donner un caractère absolu à l'opposition : du point de vue du fondement ontologique de la théorie poétique, Goethe et le romantisme iénaen se rejoignent, de sorte que tous les deux font partie du romantisme au sens large du terme. L'opposition joue à l'intérieur d'une base ontologique commune et concerne la radicalité de la théorie poétique, comme le montre une analyse de la théorie schlegelienne.

Pour sortir des équivoques, il faut d'abord clarifier ce que Schlegel entend par le terme «allégorie». Notons d'abord qu'il ne travaille pas avec la dichotomie symbole-allégorie. Il emploie certes le premier des deux termes, mais c'est alors, soit comme équivalent de l'allégorie (p. ex. *K.A. II*, 414), soit dans le sens traditionnel d'un objet particulier représentant un concept général (sans la moindre référence à une problématique poétique). Il est vrai qu'il lui arrive aussi d'employer le terme dans un contexte poétique, mais c'est alors en un sens très vague, non théorique.

L'allégorie par contre joue un rôle central dans la poétique schlegelienne : «Toute beauté est allégorie. Le plus Haut est indicible, ne peut être dit qu'à travers l'allégorie» (*K.A. XVIII*, 4, 663). Et encore : «... L'impossibilité d'atteindre l'Absolu positivement à travers la réflexion, mène à l'allégorie, c'est-à-dire à la mythologie et aux arts plastiques» (*K.A. XIX*, 8, 227). Deux points me semblent importants : d'abord le fait que *tout* art est allégorique (voir aussi *K.A. XVIII*, 4, 710), ensuite la relation liant l'allégorie à la mythologie. Ce dernier terme joue un rôle important dans la théorie du Roman (voir ici-même p. 59). De par son universalité, l'allégorie est pour Schlegel ce que le symbole est pour Goethe. Cependant, l'allégorie de l'auteur de *Lucinde* n'est pas l'allégorie goethéenne. Schlegel rejette explicitement l'allégorie conçue comme personnification conventionnelle d'idées générales. On peut citer notamment ce passage consacré au Corrège : «L'allégorie constitue la finalité et le caractère de sa manière (Manier) de peindre. Et en l'occurrence, l'allégorie dont il s'agit est celle qui se propose de rendre visible la lutte sans fin, la contradiction entre le Bien et le Mal ; il va de soi qu'il ne saurait s'agir ici de l'allégorie commune, telle qu'on la connaît et telle qu'on la comprend de manière générale d'après les manuels d'enseignement, telle aussi qu'elle existe dans les têtes des peintres contemporains, — cette allégorie (si tant est qu'elle mérite encore ce nom) qui ne se propose pas de suggérer (andeuten) l'infini, mais se borne à traduire des

concepts abstraits, c'est-à-dire déterminés et limités, en emblèmes (Sinnbilder)» (K.A. IV, 23). L'allégorie n'est pas une représentation imagée de concepts abstraits, mais est identique à l'acte même de signifier (*an-deuten*) l'infini. Certes, il ne s'agit pas de la signification linguistique conventionnelle, mais plutôt d'une suggestion (*An-deutung*). Cependant fondamentalement l'allégorie est un «signifier», elle est même l'essence du «signifier», puisque le langage, pour autant qu'on le pense selon ses origines (*ursprünglich gedacht*), est identique à l'allégorie (K.A. II, 348). Or, le langage pensé selon ses origines (donc, selon son essence) n'est rien d'autre que le langage poétique.

Il serait faux d'interpréter la *Andeutung* allégorique comme une signification voilée. Il faut la voir plutôt en relation contradictoire avec la réflexion philosophique : la réflexion poursuit le but impossible d'une représentation *extensive* de l'Être (elle pense le Tout sur le modèle d'une énumération extensive), alors que l'allégorie signifie l'Être à travers une condensation signifiante (= l'image poétique). L'allégorie atteint l'Être dans l'intensité infinie de l'image poétique (chaque élément poétique *est* l'Être, parce que chaque élément poétique *est* infini, alors que les concepts philosophiques sont toujours finis).

11. Dans *Conclusion de l'essai sur Lessing*, nous pouvons lire : «Chaque poème et chaque œuvre doivent signifier (bedeuten) le Tout, le signifier vraiment et réellement. A travers la signification et la reproduction (Nachbildung) ils sont alors aussi vraiment et réellement le Tout ; car, à part le Supérieur (das Höhere) vers lequel elle pointe, seule la signification existe et est réelle» (K.A. II, 414). On doit en conclure que l'allégorie se caractérise, comme le symbole goethéen, par une certaine identité entre l'être et la signification. Cependant, alors que dans la fusion symbolique les deux termes se rencontrent à égalité, c'est-à-dire se tiennent l'équilibre, dans l'allégorie l'être de l'allégorie *est* la signification, ou mieux l'acte de signifier. Autrement dit, alors que le symbole est l'unité dialectique de deux contraires (être et signification), l'être de l'allégorie est l'acte de signifier, c'est-à-dire qu'il n'y a en fait plus qu'un seul pôle. L'allégorie n'est qu'en tant qu'elle *signifie*, alors que le symbole signifie (poétiquement) parce qu'il *est*. Selon la théorie de l'allégorie, l'«en kai pan» est identique à la signifiante poétique ; selon la théorie du symbole, il est le lieu où la signifiante s'abolit dans l'être.

En fait le statut de l'allégorie est ontologique : «L'essence (...) de l'art supérieur réside dans sa relation au Tout. C'est en cela que l'art est à la fois absolument téléologique et absolument a-téléologique (unbedingt zweckmässig und unbedingt zwecklos). (...) Voilà pourquoi toutes les œuvres forment une seule œuvre, tous les arts un seul art, tous les poèmes un seul poème. Cependant pour la même raison chaque membre individuel de cette création (Gebilde) suprême de l'âme humaine, a la volonté d'être conjointement le Tout. Si ceci était vraiment hors d'atteinte, comme les sophistes veulent nous le faire croire, alors autant abandonner sur le champ et complètement cette entreprise vaine et déraisonnable. Mais ce but peut être atteint, car il a déjà été atteint souvent, grâce à l'allégorie, grâce au symbole, qui mettent l'apparence du fini en relation avec la vérité de l'éternel et font que la première se fonde dans la seconde. Ainsi la signification remplace l'illusion. Car la signification est l'unique réel de l'existence (Dasein), parce que le sens seul, c'est-à-dire

l'esprit de l'existence, naît de ce qui est au-delà de toute illusion, au-delà de toute existence, et y retourne» (Ibid). L'existence, c'est-à-dire le fini, n'est qu'une illusion. La poésie, l'allégorie, abolit l'illusion en révélant le statut réel de l'existence qui n'est rien d'autre que la signifiante. L'existence est illusion en tant qu'elle se donne comme l'Être, c'est-à-dire en tant qu'elle prétend ramener l'Être à la particularité, à la multiplicité d'objets isolés et affectés de manque. L'allégorie révèle que l'existence est certes l'Être, mais uniquement en tant qu'elle le signifie, puisque l'être réel de l'existence ce n'est rien d'autre que la signifiante. Cela ne signifie pas que l'Être est au-delà de l'être de l'existence. L'Être (l'«en kai pan», l'Absolu, etc.) est l'être de l'existence, il est le «réel» (das Wirkliche) de l'existence, il est donc la signifiante. Quant à l'existence dans sa particularité, elle n'est rien d'autre qu'un élément de cette signifiante infinie de l'Être : en passant à travers les défilés de la signifiante allégorique, l'existence particulière rentre dans la vérité, c'est-à-dire dans l'Être. Son statut est celui d'une différence pure, pointe de signifiante dans le jeu poéto-logique de l'Être.

12. Si la définition schlegelienne de l'allégorie était la définition traditionnelle, elle serait en contradiction flagrante avec la théorie de l'autotélisme du langage poétique. Car l'allégorie au sens traditionnel est le contraire d'un signe autotélique, puisqu'elle pointe toujours vers un ailleurs, à savoir le concept abstrait qu'elle représente. On a pu constater cependant que l'allégorie schlegelienne s'opposait en fait à l'allégorie traditionnelle. Son statut n'est pas celui d'un signe qui pointe vers une altérité, d'où il recevrait sa légitimation. Si l'Être est identique à la signifiante poétique infinie, cela signifie qu'il cesse d'être transcendant. Le poème est une flèche qui pointe vers lui-même. L'altérité a le statut d'une illusion existentielle qui est abolie par l'allégorie. La signification allégorique est signification du Même, tout comme le langage poétique est auto-référentiel. Il y a certes une dimension infinie dans cette auto-signifiante de l'Être, d'où justement la nécessité de l'allégorie, qui seule est capable de condenser l'infini en une image poétique (il faut rappeler que cette condensation n'est possible que parce que l'image poétique est, par essence, infinie). Le poème individuel n'est certes jamais qu'un fragment, mais il est fragment de lui-même, c'est-à-dire que dans son existence particulière se révèle un horizon d'infinitude. Une conséquence importante de ce fait se manifestera dans la théorie du Roman : le refus de toute clôture textuelle (voir ici-même p. 75).

Le passage de la poétique goethéenne à la poétique iénaenne nous fait passer d'une théorie de la vision voilée de l'Être à une théorie de la signifiante infinie. L'œil poétique de Goethe contemple le *secret* de l'Être à travers le voile du symbole, alors que la *voix* romantique dit l'*infini* de l'Être. A la paix de la contemplation s'oppose l'aiguillon de la nostalgie infinie du Même pour le Même : tout arrêt, serait-il contemplatif, sur un objet particulier équivaut à une perte de l'Être, car l'Être n'est que dans le mouvement, dans le passage d'un objet à l'autre, d'un signifiant à l'autre. L'Absolu romantique réside dans le passage, dans les relations entre objets, non dans la permanence, dans l'identité des objets (voir à ce propos Peckham, 1951). Solger est peut-être celui qui a interprété de la manière la plus nette cette différence entre le symbole et l'allégorie : «Le contenu de l'allégorie est le même que celui du symbole ; sauf que dans le premier cas nous contemplons

surtout l'activité (das Wirken) de l'Idée, alors que dans le symbole nous la considérons comme par-faite (vollendet)» (*Vorlesungen über Aesthetik*, 131).

13. Philosophiquement parlant, la théorie de l'allégorie du romantisme de Iéna est un subjectivisme radical. On retrouve aussi cette radicalité dans la conception de la Nature de Schlegel et de Novalis. La fonction de la Nature est importante dans le cadre de la théorie du Roman, puisqu'une des multiples tâches du Roman absolu consiste dans l'élaboration d'une nouvelle mythologie basée essentiellement sur la philosophie de la Nature.

Dans le romantisme de Iéna, la conception de la Nature est partie intégrante de la théorie du moi poétique absolu : la Nature n'est que le miroir du sujet poétique, le passage de l'un à l'autre est le passage du Même au Même. On pourrait dire encore que la Nature est le lieu où le sujet poétique se signifie à lui-même (voir Kuhn, 1950/51). Fichte avait opposé la Nature en tant que non-moi au moi. Novalis lui répond en disant que la Nature n'est pas le non-moi, mais qu'elle est le «tu», c'est-à-dire un autre sujet, ou le miroir du sujet, puisqu'il ajoute : «Tout peut être moi, tout est moi et doit l'être» (cité par Kuhn).

Il n'en va pas de même chez Goethe, ou encore dans le romantisme post-iénaen. La Nature y est soit le *reflèt* de l'«en kai pan», c'est-à-dire le lieu de la saisie voilée de l'Être (Goethe), soit le lieu de la nostalgie de l'«en kai pan», qui est alors pensé comme perte (romantisme post-iénaen). Dans les deux cas, la quête de l'Absolu passe à travers son reflèt, elle est indirecte. On pourrait dire encore que chez Goethe et les romantiques post-ianaens s'élabore une projection de l'Absolu dans la Nature. Cela explique aussi pourquoi la théorie de Goethe est une théorie de la contemplation poétique, une théorie de la révélation. Dans le cas du romantisme post-iénaen la situation est un peu différente, puisque la contemplation de la Nature y est essentiellement nostalgique : chez Bonaventura par exemple, ou dans la peinture de C.D. Friedrich, la Nature n'est que l'écho de l'«en kai pan» perdu. Lorsque la conscience de la Perte prend le dessus sur la force du souvenir, nous voyons la Nature elle-même se pétrifier, devenir un cadavre minéral (comme dans maintes peintures de Friedrich).

En joignant la distinction entre symbole et allégorie à la différence dans la conception de la Nature, on pourrait parler de deux versants du romantisme : un versant radical, caractérisé par le subjectivisme poétique de Novalis ou de Schlegel, et un versant plus modéré incarné par Goethe et qui se constituera en *doxa* romantique à travers tous les romantismes post-iénaens. Quant à la théorie du Roman, elle n'est rien d'autre que l'incarnation paradigmatique du romantisme radical, c'est-à-dire de l'ontologie poétique pensée dans toute sa rigueur et menée jusqu'à ses conséquences extrêmes.

TROISIÈME CHAPITRE

ROMAN ET ROMANS

1. Le statut des textes romanesques dans les théories poétiques préromantiques a toujours été ambigu. A part quelques exceptions (par exemple Huet en France ou Blanckenburg en Allemagne), les critiques et théoriciens du XVIII^e siècle ont adopté une attitude plutôt négative à l'égard des romans. Les raisons en sont multiples. D'une part, la littérature romanesque, du fait de sa forme prosaïque, ne pouvait être intégrée qu'avec difficulté dans le canon des formes poétiques nobles, qui toutes présupposaient la versification. D'où un certain mépris pour la forme romanesque qu'on trouve chez bon nombre de critiques. Le plus souvent il s'y ajoute une méfiance morale : les romans sont «licencieux» et risquent de corrompre les mœurs. Contrairement aux œuvres poétiques nobles qui veulent éduquer le genre humain, les romans n'ont d'autre but que le divertissement le plus vulgaire. Les pédagogues insistent notamment sur leur caractère nocif pour les enfants : ils empêchent ceux-ci d'exercer leur esprit à des activités plus utiles et affaiblissent la mémoire, «car il serait ridicule de vouloir mémoriser des romans» (Kant, *Werke X*, 733). Par ailleurs ils transportent les lecteurs enfantins (donc aussi les femmes, ces enfants éternels) dans un monde d'illusions romantiques. Si les femmes sont incapables de «penser raisonnablement», c'est la faute des romans. Quant aux hommes qui lisent beaucoup de romans, ils s'efféminent, car la lecture de ces livres «amollit» et «effémine» (voir p. ex. K. Ph. Moritz, *Anton Reiser*, 89). L'accusation est tenace et les romantiques eux aussi en feront les frais : l'histoire littéraire traditionnaliste ne cesse d'opposer la force virile de Goethe et Schiller à «l'effémination pathologique» d'un A.W. Schlegel ou d'un Novalis (ainsi Huch, 1951 ; Körner, 1924).

Il ne faudrait cependant pas sous-estimer les problèmes que la littérature romanesque a posé à la critique du XVIII^e siècle du point de vue formel. D'une part, comme je l'ai déjà dit, les romans en tant qu'œuvres prosaïques, ne pouvaient être insérées dans le canon des formes poétiques nobles, c'est-à-dire versifiées. Ensuite, aucune des autorités antiques dans le domaine poétologique ne se référait aux romans, il fallait donc s'avancer à ses propres risques et périls. Enfin le foisonnement formel des romans n'était pas fait pour simplifier la tâche, et plus d'un auteur capitule devant la difficulté en affirmant que les œuvres romanesques sont

des œuvres dépourvues de forme. Il est intéressant de remarquer qu'alors qu'on employait le singulier pour les genres canoniques (on parlait *du* poème épique, etc.), le pluriel faisait le plus souvent son apparition lorsqu'il s'agissait de parler de la littérature romanesque (ainsi Gottsched, *Versuch...*, 505-527, se réfère à «die Romane», les romans). Ce malaise en face de la forme romanesque se retrouve encore chez Goethe qui, dans une lettre à Schiller, qualifie le roman de «forme impure» (Goethe-Schiller, *Briefwechsel*, 275).

Face à ces difficultés, on comprend mieux les tâtonnements des premiers théoriciens des formes romanesques, tels Huet en France et surtout Blanckenburg en Allemagne. La théorie du Roman des romantiques a fait tomber dans l'oubli ces pionniers, à tort à mon avis. Blanckenburg notamment a livré dans son *Essai sur le roman* des analyses du roman d'éducation qui, par leur finesse, peuvent être comparées aux meilleures études critiques produites par le romantisme.

2. Une brève analyse des traits essentiels de la théorie de Blanckenburg permettra de mieux comprendre la rupture introduite par le romantisme (voir Blanckenburg, *Versuch über den Roman*).

La théorie de Blanckenburg est certes un essai sur *le* roman, mais en fait pour l'auteur *le* roman est identique au roman d'éducation, dont la réalisation paradigmatique se trouve dans *Agathon* de M. Wieland. Autrement dit, la théorie est entièrement écrite *à partir* du roman de Wieland et *pour* le genre romanesque qu'il représente. C'est dire que l'identification entre le roman et le roman d'éducation a aussi une portée polémique, dirigée contre les romans «romantiques» (romantisch).

Blanckenburg se concentre surtout sur l'analyse de l'effet de réel produit par le roman d'éducation, effet qui, selon lui, passe principalement par la représentation des personnages. L'objet essentiel de l'écriture romanesque est le personnage principal. Il doit être doté d'une présence concrète et individuelle : une «figure pleine» (völlig runde Gestalt) et non pas un «maigre squelette» (dürres Skelett). Par ailleurs ce personnage est en évolution psychologique : l'action romanesque doit être le support d'une évolution intérieure, d'une maturation. Quant à la présence de l'auteur dans le texte, elle doit être aussi discrète que possible afin que l'effet de réel ne soit pas perturbé : «Le plus grand compliment qu'on puisse lui adresser, c'est de l'avoir oublié lors de la lecture de l'œuvre».

Certes, la poétique implicite de Blanckenburg est de nature mimétique : le microcosme romanesque imite le macrocosme, il en manifeste les lois éternelles sur une échelle plus réduite. Mais cette théorie de l'imitation est au service d'une éthique : le roman doit être un des outils de la perfection progressive du genre humain. En représentant la maturation éthique du personnage romanesque, le roman légitime en quelque sorte l'éthique de la *Aufklärung*.

Le roman possède chez Blanckenburg un statut strictement littéraire : il est phénomène littéraire, et par là phénomène analysable selon sa technicité propre. A aucun moment on n'assiste à une ontologisation de la structure romanesque. Certes le texte de Blanckenburg met aussi en scène une ontologie (celle de la *Aufklärung*), mais elle fonctionne uniquement en tant qu'exigence représentative : la représentation romanesque doit légitimer l'ontologie du «meilleur des mondes possibles». La

différence avec la théorie romantique est radicale : dans celle-ci c'est la structure romanesque elle-même, en tant que paradigme de la poésie absolue, qui est ontologisée. Il ne faudrait pas croire qu'il s'agit là d'une différence mineure : ce qui est en jeu c'est bien le changement de statut de l'objet poétique (ici : romanesque). Il n'est plus un phénomène littéraire mais un objet ontologique, objet d'une théorie et non plus d'une analyse.

Blanckenburg était un disciple de Lessing et la finesse de ses analyses rappelle parfois le génie critique de son maître. Les ébauches d'une esthétique positive développées par Lessing et ses disciples ont été balayées par la révolution romantique. Certes le romantisme iénaen a repris plus d'un outil analytique de Lessing, mais il les a insérés dans son projet fondamentalement ontologique, c'est-à-dire radicalement étranger au projet d'analyse purement phénoménale qui fut celui de l'auteur de *Nathan*.

3. La difficulté d'une définition générique des formes romanesques va être exploitée par le romantisme. En l'occurrence il s'agit d'un véritable coup de génie : l'indétermination sémantique d'un terme («roman») sera interprétée par eux comme indétermination de la forme littéraire sous-jacente. La théorie du Roman repose toute entière sur ce court-circuitage épistémologique. La portée historique de ce geste ne saurait être surestimée, puisqu'il continue à programmer la doxa poétologique actuelle. Lorsque A.W. Litz doit à propos d'*Ulysse* de Joyce : «Il faut que nous permettions à l'œuvre d'établir son propre genre intrinsèque pendant la lecture» (Litz, 1974, 115), qu'est-ce sinon un écho inconscient du texte de F. Schlegel consacré à *Wilhelm Meister* de Goethe : «... vouloir juger ce livre totalement nouveau et unique (...) par un concept générique issu de l'habitude et de la croyance (...) c'est comme si un enfant voulait attraper la lune et les étoiles par ses mains...» (*K.A. II*, 133). De même lorsque I.H. Buchen affirme : «Le roman (novel) n'a pas d'identité fixe et n'en aura jamais» (Buchen 1974, 97) il paraphrase, lui aussi, Schlegel : «Le genre poétique romantique (c.à.d le Roman) est encore en devenir; et c'est son essence propre de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et jamais s'accomplir». (*trad.* Lacoue-Labarthe et Nancy, 1978, 112).

Si le roman est irréductible à des catégories génériques, il n'en reste pas moins qu'il continue à être défini par rapport à elles. La théorie du Roman implique une théorie des genres, puisque l'a-généricité du Roman est définie comme *transgression* des limites génériques. C'est là sans doute un des aspects les plus contestables de la théorie du Roman : elle ne définit son objet que de manière négative. Par ailleurs elle évacue une question qui devrait s'imposer : s'il est impossible de donner une définition générique du «Roman», ne se peut-il pas que l'on ait à faire à un pseudo-objet? S'il n'y a pas *un* genre romanesque, cela pourrait tenir au fait qu'il y a plusieurs genres romanesques. Quant au terme de «roman», ne faudrait-il pas l'interpréter comme apparenté au terme de *récit* par exemple?

En réalité la théorie des genres romantiques interdit toutes ces questions. C'est que la théorie du Roman implique une théorie des genres *bien précise*, sans laquelle elle devient parfaitement incohérente. On ne saurait donc l'interpréter correctement qu'en faisant un détour par la théorie des genres romantique.

4. La problématique romantique des genres est indissociable de la dichotomie historique antiquité/âge romantique. Cette dichotomie a bien entendu un arrière-fond philosophique qui constitue un lieu commun du romantisme mais aussi de l'idéalisme objectif. L'antiquité est définie comme l'âge de l'unité du subjectif et de l'objectif, c.à.d. comme l'époque où l'homme vit dans la nature et ne s'en est pas encore dissocié. La naissance du christianisme rompt cette unité : à travers le devenir-homme de Dieu, l'objectif et le subjectif se dissocient, l'homme sort de la nature. Par conséquent, l'âge romantique peut être défini comme l'âge de la subjectivité, ou encore comme l'époque de la lutte entre subjectivité et objectivité : l'histoire romantique est le récit infini de la subjectivation du monde objectif, que l'on conçoive cette subjectivation comme soumission de la nature (Hegel) ou comme symbiose mystique des deux termes (romantisme de Iéna). Bien entendu l'antiquité elle aussi était en quelque sorte l'époque de la symbiose de la subjectivité et de l'objectivité. Pourtant la différence est radicale : dans l'antiquité la subjectivité était enfouie dans l'objectivité (le sujet était lui-même nature), à l'âge romantique au contraire l'objectivité est subjectivée, douée d'une âme (*beseelt*).

La théorie des genres découle directement de cette vision historico-philosophique. Les genres sont des formes objectives qui déterminent rigoureusement les œuvres individuelles, ou plus correctement : qui les produisent. La poésie générique ne saurait donc être que la poésie d'une époque objective : l'antiquité. A l'inverse, l'âge romantique est l'époque de la subjectivité qui s'est dissociée de l'objectivité. Il est donc aussi l'âge de la liberté subjective et du refus des contraintes objectives : la poésie romantique ne saurait être générique, i.e.. le Roman ne saurait être que transgénérique ou mieux a-générique.

Nous aurons donc d'un côté une théorie générique de la poésie antique et de l'autre une théorie a-générique du Roman. Lorsque l'antiquité est définie comme âge de l'objectivité et de l'unité, ces caractéristiques doivent se retrouver dans la définition de la poésie antique. L'objectivité est celle du genre comme loi productive. Quant à l'unité elle se manifeste dans la clôture systématique de la typologie générique. Le nombre et la succession des genres antiques ne sauraient être un simple fait historiquement empirique. Il faut au contraire que s'y reflète une structuration philosophiquement pertinente. Comme l'idéalisme objectif (et aussi l'idéalisme subjectif de Fichte), le romantisme travaille avec la triade dialectique de l'objectif, du subjectif et de leur synthèse. Certes, Schlegel notamment a tenté de découvrir des principes classificateurs alternatifs, empruntés par exemple à la philosophie de la nature. Mais pour des raisons complexes c'est toujours la conception triadique qui a primé, y compris chez Schlegel. Les termes génériques distribués sont empruntés à Aristote : épopée, drame, poésie lyrique. Il a été montré (Behrens, 1940; Genette, 1977) qu'en fait la triade ne remonte pas à Aristote puisque la poésie lyrique est absente dans le texte aristotélicien. Il n'en reste pas moins que dès le XVIII^e siècle cette triade s'est imposée. A travers le romantisme elle est dotée d'un fondement ontologique; d'où sa faveur ultérieure. Pourtant, comme le démontre l'étude toute en finesse de Genette (1977), elle repose sur une confusion entre modalités d'énonciation (récit, drame, forme mixte) et définitions génériques. Il semble que le romantisme ait été parfois près de la découverte de cette confusion, ainsi lorsque Schlegel remarque : «Il existe une forme épique, lyrique, dramatique,

sans l'esprit des genres antiques de ce nom, mais avec une différence spécifique éternelle» (*L.N.*, 322). Tout le problème est là : quel est le rapport de ces «formes» avec les genres ? Ici la philosophie romantique, basée, comme toute la tradition philosophique occidentale depuis Platon, sur la dichotomie de l'essence et de l'apparition, interdit cependant toute réponse correcte. Ces formes, dans le cadre de ce discours, ne sauraient être que des essences, des «formes pures» dira Goethe, dont les genres (concrets et multiples) ne sont que les manifestations empiriques. Cette méconnaissance des modalités d'énonciation et leur interprétation comme super-genres est cruciale aussi pour la théorie du Roman. La théorie du Roman n'est possible que parce que la parenté du terme de «Roman» avec la problématique des modalités d'énonciation est méconnue. Dans le cas de l'épopée, du drame et de la poésie lyrique, l'unité générique était garantie par la référence inconsciente aux modalités d'énonciation. Le Roman est le terme qui est en trop : à partir du moment où on interprète faussement la triade canonique comme triade générique, il va de soi que les romans, qui en effet forment des genres se distinguant fondamentalement des genres épiques de l'antiquité, ne sauraient qu'être a-génériques. S'il n'y a que trois genres et si ces trois genres sont l'épopée, le drame et la poésie lyrique, si en plus le Roman existe et existe comme terme en trop de cette triade, alors en effet il ne saurait y avoir de genre(s) romanesque(s).

5. Quel est le rapport entre le Roman et l'épopée antique ? On sait que dans l'idéalisme allemand le Roman constitue la forme moderne de l'épopée. Szondi (1974) a affirmé que chez Schlegel aussi il existe une relation étroite entre les deux formes littéraires. Il fonde sa théorie entre autres sur le fragment suivant : «Épopée = poésie subjective-objective; Drame = poésie objective; Lyrisme = poésie subjective» (*L.N.*, 1750). Or le Roman absolu est lui aussi poésie subjective-objective, il semble donc naturel d'y voir la forme moderne de l'épopée. Si cette thèse était exacte, rien ne s'opposerait à une conception générique du Roman. Cela rapprocherait évidemment la théorie schlegelienne des conceptions de l'idéalisme objectif.

Malheureusement la thèse de Szondi me semble difficilement soutenable. Certes dans le fragment 116 de l'*Athénée*, Schlegel compare la poésie romantique (c.à.d le Roman) à l'épopée : «Elle seule peut, pareille à l'épopée, devenir miroir du monde environnant, image de l'époque» (*K.A. II*, 182). Cependant alors que le fait d'être un miroir du monde constitue la définition de l'épopée, il n'en va pas de même dans le cas du Roman : il *peut* être un miroir du monde, mais il est encore bien d'autres choses. La caractéristique épique n'est qu'une des caractéristiques du Roman, et rien n'indique que Schlegel lui accorde quelque privilège particulier. Il semble bien que la thèse de Szondi soit le résultat d'une lecture hégélianisante de Schlegel, lecture qui ne peut que méconnaître la spécificité de la poétique romantique par rapport à l'idéalisme objectif (voir à ce propos Lacoue-Labarthe et Nancy, 1978).

6. Le Roman, expression de l'âge romantique est a-générique. Qu'entendre par ce terme ? Parfois Schlegel l'identifie tout simplement au mélange des genres : «Le romantique (das Romantische) réside dans le mélange des genres» (*L.N.*, 581). Comme exemple il donne la *Divine Comédie* et *Don Quichotte*, parfois aussi *Wilhelm*

Meister ou Shakespeare dont les drames sont qualifiés de «romans appliqués» (*angewandte Romane*). Dans d'autres textes au contraire, le Roman est défini comme ce qui est au-delà de toute problématique générique : «Les genres littéraires modernes ne forment qu'un genre ou une infinité de genres : chaque poème est un genre à part» (*L.N.*, 1090). Ou encore : «On peut dire qu'il y a une infinité de genres littéraires progressifs (i.e. romantiques — J. Sch.) ou qu'il n'y en a qu'un seul. Donc il n'y en a aucun : car un genre ne saurait être pensé que par rapport à un cogenre (Mitart)». (*L.N.*, 583). Dans cette perspective le Roman s'identifie à la littérature comme telle, du moins à la littérature post-antique : d'où aussi l'appellation de «romans appliqués» pour des drames. L'antiquité est l'époque de la poésie générique, l'âge romantique est l'époque de la littérature, c.à.d. du Roman, comme forme à la fois une et infinie dans laquelle s'incarne l'esprit humain dans sa reconquête progressive de l'objectivité, c.à.d. en fin de compte de la plénitude de l'Être.

Ainsi le Roman n'est pas seulement *une* expression de l'âge romantique, mais il en est l'expression la plus essentielle. L'histoire de l'âge romantique et l'histoire de la poésie romantique se confondent : l'Unité de l'Être ne saurait être réalisée que dans le logos poétique, le royaume divin sera royaume poétique. On peut dire que le Roman n'a qu'un seul objet : la plénitude de l'Être. Mais la quête de cet «en kai pan» est nécessairement infinie, d'où aussi l'infinitude, l'absence de clôture générique du Roman. Le Roman est transgression permanente de ses propres limites.

Le Roman n'est donc pas à vrai dire un super-genre puisque, non content d'abolir les autres genres, il est aussi transgression de ses propres limites. Cependant si la poésie romantique est définie comme «mélange de tous les genres» (*L.N.*, 581) ne faudrait-il pas qualifier le Roman de «poème mixte»? Schlegel répond : «Même "poème mixte" est une tautologie inutile dans la définition du roman. Le roman diffère uniquement selon le degré, non selon le genre ; chaque roman est un genre à part. L'instauration de rubriques n'est pas libérale en ce domaine» (*K.A. XVIII*, 2, 65). Ainsi le Roman ne se distingue pas des genres classiques en ce qu'il constituerait un genre nouveau, mais plutôt en ce qu'il représente un degré plus élevé de la poésie que ne l'est celui de la poésie générique. D'une certaine manière le Roman contient sans doute les genres antiques, mais son universalité dépasse de loin l'intégration des genres poétiques classiques.

Le Roman n'est rien d'autre que la multiplicité infinie des textes romantiques. Chacun de ces textes est à son tour une individualité irréductible : le Roman possède une sorte d'incommensurabilité interne, puisque chaque texte individuel nouveau est dépassement d'un texte antérieur. Il n'y a pas de *modèle* romanesque, ou plutôt il n'y a pas de reproduction d'un modèle, mais toujours dépassement : un roman a toujours pour objet un autre roman qui le précède et qu'il transcende.

7. Pourtant il semble que les genres antiques *survivent* encore à l'époque romantique : certes on n'écrit plus guère d'épopées, mais la poésie dramatique par exemple semble en pleine éclosion à l'époque romantique, et ceci non pas en tant qu'élément dramatique dans des œuvres par ailleurs romanesques, mais bien en tant que genre spécifique. En témoignent le fait que Schlegel lui-même consacre des études

à Shakespeare et Calderon par exemple. Quant à la poésie lyrique, qui pourrait en nier l'importance à l'époque romantique, que l'on prenne ce terme au sens schlegélien (c'est-à-dire en tant qu'identique à post-antique) ou au sens courant actuel ? Faut-il en conclure que la littérature romantique n'est pas toute la littérature post-antique ? Mais dans ce cas que resterait-il de l'universalité du Roman ? Ou bien devons-nous refuser l'appellation de « genres » à la poésie dramatique et lyrique post-antique ? Mais dans ce cas quel est leur statut réel ?

Les réponses schlegéliennes à ce problème font apparaître on ne peut plus clairement le statut mythique qu'il donne au Roman. Dans certains textes il semble tout simplement admettre une domination du Roman sur les genres : « Tout comme le roman imprègne toute la poésie moderne, la satire (...) a imprégné toute la poésie romaine, y donnant en quelque sorte le ton » (*K.A. II*, 188). On pourrait interpréter comme suit : quantitativement et du point de vue de l'intérêt qu'il suscite, le Roman domine la production littéraire moderne. Mais Schlegel emploie le terme d'imprégner (*tingieren*), c.à.d. qu'il suggère que le Roman ferait œuvre de *parasitage*, qu'il constituerait en quelque sorte le principe de *décomposition* des genres classiques. D'où le mot d'ordre : il faut « romantiser » tous les genres, c.à.d. les faire éclater de l'intérieur. C'est ce que font Shakespeare pour la poésie dramatique, Pétrarque pour la poésie lyrique (voir *L.N.*, 353). Cette romantisation concerne la forme aussi bien que le contenu, ou plutôt l'« esprit » : chez Shakespeare, tout comme chez Pétrarque, domine le même « esprit romantique », qui se caractérise par l'importance accordée au motif de l'amour (interprété comme nostalgie de la plénitude de l'Être). Les exigences de cet esprit romantique font à leur tour éclater les cadres formels traditionnels, comme Schlegel le remarque au sujet de *Hamlet* en se basant sur une théorie de Goethe. Ce dernier avait opposé, dans un passage de *Wilhelm Meister*, le drame au roman : alors que le premier possède un mouvement « précipité », « pressant », le second progresse lentement et accumule les moments retardants, c.à.d. les digressions de tout genre. Or, ajoute-il, *Hamlet* doit être qualifié, sous ce rapport, de drame se rapprochant d'un roman, car il ne progresse que lentement et possède un héros de type romanesque, c.à.d. selon Goethe, de type passif (Goethe, *Werke VII*, 330-331). Schlegel relève ce passage goethéen et ajoute : « Par sa nature retardante (retardierend) la pièce (i.e. *Hamlet* — J. Sch.) peut apparaître comme parente du roman » (*K.A. II*, 139). Autrement dit Shakespeare introduit le héros romanesque, et par là le temps romanesque, dans le cadre du genre dramatique, faisant ainsi éclater ce dernier. L'abandon par Shakespeare de la loi des trois unités devrait sans doute, dans l'optique romantique, être interprété comme conséquence de la « romantisation » du genre dramatique.

8. Ainsi tout livre romantique, quelles que soient ses survivances génériques est partie prenante du Roman. Inversement le Roman est l'unité (infinie) de tous les livres romantiques : « L'idée d'un roman, telle qu'elle a été établie par Boccace et Cervantes, est celle d'un *livre romantique*, d'une composition romantique, où toutes les formes et tous les genres sont mélangés et entrelacés. Dans le roman, la masse principale est constituée par de la prose, plus diverse que celle d'aucun genre établi par les Anciens. Il y a ici des parties historiques, rhétoriques, dialogiques, tous les styles alternent, ils sont entrelacés et reliés de la façon la plus ingénieuse et la plus artificielle. Des poèmes en tous genres, lyriques, épiques, didactiques, des

romances, sont éparpillés à travers l'ensemble et l'ornent dans une profusion, une diversité exubérantes et variées, de la manière la plus riche et la plus brillante» (*K.A. XI*, 159-160; souligné par moi). Qu'en est-il dans cette perspective des romans au sens traditionnel du terme? La dissociation de l'empirie (romans) et de l'objet mythique (Roman) est certes indéniable dans la théorie schlegelienne. Il n'en reste pas moins que les romans jouent un rôle stratégiquement important dans la constitution du Roman. Ceci s'explique facilement : la forme romanesque est la seule forme littéraire qui soit romantique de naissance. Certes il y a eu des romans antiques, mais Schlegel les interprète comme des indices de l'âge romantique en train de naître, plutôt que comme un genre antique autonome. S'y ajoute une deuxième raison : la forme romanesque (la forme des romans) est universelle, ce en quoi les romans sont structurellement liés au Roman. En effet, un roman peut parfaitement s'intégrer des dialogues dramatiques, voire un drame tout entier (Novalis semble avoir projeté quelque chose de ce genre, à en juger par ses notes consacrées à l'élaboration d'un roman universel dont *Henri d'Ofterdingen* aurait dû constituer une partie; voir *Werke II*, 192). De même la littérature romanesque abonde d'exemples où des poèmes lyriques ont été insérés dans une structure romanesque. Par contre l'intégration inverse semble difficilement réalisable. Pour toutes ces raisons, la constitution du Roman comme littérature absolue reste liée étroitement à l'histoire des romans. D'où l'importance extrême que Schlegel et Novalis ont accordée à *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe, texte dans lequel ils ont vu l'aube d'une époque nouvelle, un commencement de réalisation de leurs rêves.

L'importance de *Wilhelm Meister* pour la théorie et la pratique iénaenne est patente (voir aussi le chapitre suivant). La structure formelle de *Henri d'Ofterdingen* de Novalis, comme celle de *Franz Sternbald* de Tieck, est calquée en maints endroits sur la structure du roman de Goethe (voir p. ex. Walzel, 1915-1919). Quant à la théorie du Roman de Schlegel, elle saurait difficilement se concevoir indépendamment de la fonction de roman paradigmatique qu'y joue *Wilhelm Meister* (pour une vue différente, voir Körner, 1924). Cela ressort très nettement de l'étude que Schlegel lui a consacrée, étude où sont formulées pour la première fois certaines thèses centrales de la théorie romantique du Roman (*K.A. II*, 126-140) : «Il faut le (i.e. Wilhelm Meister — J. Sch.) référer uniquement aux idées les plus élevées, et ne pas le considérer comme un roman dans lequel les personnages et les péripéties constitueraient le but final. Car vouloir juger ce livre tout bonnement nouveau, unique et qui ne saurait être compris que par lui-même, selon un concept générique issu de l'habitude et de la croyance (...), c'est imiter l'enfant qui voudrait attraper la lune et les étoiles par les mains pour les fourrer dans sa petite boîte» (*K.A. II*, 143). Ainsi la nouveauté révolutionnaire de *Wilhelm Meister* réside dans le fait qu'il n'est pas un de ces romans du tout venant dans lesquels les actions et les personnages constituent l'objet essentiel. Autrement dit, si on le compare à la tradition romanesque du XVIII^e siècle, le roman de Goethe se distingue par le fait que la fonction diégétique n'y joue qu'un rôle restreint. Du même coup la fonction référentielle se trouve affaiblie et l'œuvre peut se révéler en tant qu'organisme autotélique programmé par la *fonction poétique* (Schlegel compare la structure du roman à celle d'une œuvre musicale).

Dans le roman de Goethe, la question de savoir «ce que la chose (représentée – J. Sch.) est au juste, où elle se trouve et doit se trouver dans le monde» (*K.A. II*, 140) devient oiseuse : la fonction poétique annule la fonction référentielle, l'œuvre n'obéit plus à une *esthétique mimétique* mais à une *poétique autotélique*. D'où l'inadéquation des critères génériques : les genres, formes objectives, constituent la charpente d'une poésie objective, c.à.d. représentative. Chaque genre est défini par l'objectivité de son domaine de représentation : la poésie épique par le monde de l'aristocratie archaïque, le drame (tragédie et comédie) par le monde de la cité politique, la poésie lyrique par le pathos de l'individualité (voir p. ex. *K.A. XI*, 35-86). Or dans l'œuvre romantique l'objectivité, et par conséquent la loi de la représentation, sont annulées : elle ne saurait donc se laisser circonscrire par des catégories génériques. Le Roman est «poésie de la poésie» (*K.A. XI*, 160), c.à.d. qu'il est auto-référentiel et ne connaît d'autre loi que celle de la subjectivité poétique absolument libre.

9. On a souvent remarqué que, contrairement au romantisme de Iéna, l'idéalisme objectif n'a pas su reconnaître l'importance de la littérature romanesque. Ainsi pour Hegel le roman ne constitue qu'une forme poétique abâtardie, et dans la *Philosophie de l'Art* de Schelling, pourtant proche des romantiques, le roman demeure essentiellement une forme impure, incapable de porter l'espoir de la poésie absolue. Celle-ci doit se réaliser plutôt sous forme d'une *épopée scientifique* (il en voit la préfiguration dans la *Divine Comédie* de Dante). On a souvent rapproché cet échec devant les formes romanesques de l'incapacité des poétiques du XVIII^e siècle à prendre en compte ce même domaine romanesque. Pourtant l'aveuglement de l'idéalisme objectif en face des romans a une portée tout à fait différente du refus que leur opposait le XVIII^e siècle. Les poétiques pré-romantiques refusent les romans, tandis que ce par rapport à quoi l'idéalisme objectif doit se définir, c'est le *Roman* tel qu'il a été construit par le romantisme iénaen.

Depuis le romantisme, le Roman en tant que *poïesis* (c.à.d. indépendamment de son contenu) possède un statut ontologique : il est le paradigme de la littérature en tant que réalisation infinie de la plénitude de l'Être. Il en suit de manière nécessaire que l'absence des romans dans les poétiques du XVIII^e siècle a une portée toute différente de leur absence dans les poétiques de l'idéalisme objectif. En effet le changement de statut du discours poétique a apporté aussi un changement de statut du discours sur les genres. Au XVIII^e siècle le statut générique était empirique, même s'il était conçu par rapport au canon générique antique. Les théories génériques constituaient des classifications non-closes. Si dans le cas des romans cette ouverture de principe se muait le plus souvent en une fermeture de fait, la raison était en général d'origine éthique : forme prosaïque et contenu «bas» excluaient les romans des genres nobles. Mais du point de vue de la classification générique il s'agissait là d'un rejet purement contingent.

Dans l'idéalisme objectif, chez Hegel par exemple, le statut des catégories génériques est très différent. Les genres poétiques sont des objectivations de l'Esprit Absolu, autrement dit leur statut est *ontologique*. Ils doivent donc aussi se révéler conformes à l'architectonique du système absolu, il ne saurait être question d'une classification empirique, ouverte. Les genres n'ont pas d'existence indépendante

mais fonctionnent comme des moments rigoureusement déterminés de l'auto-réalisation de l'Esprit Absolu. La charpente du système hégélien étant constituée par la triade dialectique qui était déjà à l'œuvre dans le romantisme de Iéna, il ne lui reste plus qu'à accepter les trois «genres» (épopée, lyrisme, drame) gracieusement fournis par la tradition romantique. Malheureusement Hegel ne se rend pas compte qu'en reprenant le système triadique élaboré par les romantiques, c'est un cadeau empoisonné qu'il accepte, à savoir un système qui est programmé pour son auto-destruction en ce qu'il est construit entièrement par rapport à une extériorité qui le nie : le Roman. Il faudrait étudier dans les détails comment le Roman en arrive à déséquilibrer l'esthétique hégélienne. Certes la logique du système lui interdit de fonctionner autrement que comme déchet ; mais c'est encore trop, car le Système Absolu ne saurait admettre de déchet. Le Roman, en tant que paradigme de la poésie absolue, avait été défini par le romantisme non seulement comme a-générique, mais aussi comme triomphe de la poésie sur les discours philosophiques : c'est au Roman qu'est dévolue la tâche de réaliser la plénitude de l'Être et non au système philosophique. D'où le refus du Roman par Hegel. Ce refus est principal : ce qui s'élève au-dessus de la triade poétique, ce ne saurait être le Roman, mais uniquement le discours philosophique (en tant que moment suprême de l'auto-réalisation de l'Esprit Absolu). Certes la poésie est le moment suprême de l'art, mais au-delà de la poésie il y a le Système Absolu.

10. Le passage des romans au Roman n'est pas le passage d'un non-savoir à un discours positif consacré à une(des) forme(s) littéraire(s) spécifique(s), mais celui d'une poétique éthique et pragmatique à une poétique ontologique. Le Roman est *l'index de la Littérature*, c'est-à-dire l'index d'un discours sur les arts littéraires qui en fait le support d'une théorie de l'Être. D'où le rapport étroit, bien que conflictuel, qui se scelle entre le Roman et le discours ontologique de la philosophie et plus tard celui, qu'on croit tel, de la science. Comme le Roman représente ici la Littérature et comme la Littérature est représentative de tous les arts, la référence logocentrique est dominante : à travers la dichotomie art/science par exemple, les pratiques artistiques dans leur diversité et dispersion sont continuellement repris (et méconnus) dans le cadre d'une théorie du logos (poétique). La dichotomie ne fonctionne qu'à ce prix et s'écroulerait dès qu'on cesserait de méconnaître le réel hétérogène des différents arts, c'est-à-dire dès qu'on cesserait de les soumettre à un discours logocentrique.

Le Roman, dans le mouvement réducteur qui est le sien, ne vise sans doute à rien d'autre qu'à effacer l'hétérogénéité irréductible du réel (y compris du réel artistique), la fragmentarité et inadéquation intrinsèques de notre rapport à ce réel (y compris de notre rapport langagier), pour leur superposer la vision mythique d'un Cosmos-Logos, d'une plénitude, certes infinie, mais sans faille. Le refus de l'hétérogénéité générique (le refus des romans, ou leur méconnaissance à travers le Roman) n'est qu'un des aspects de la constitution d'une vaste mythologie poétique qui continue d'informer bon nombre de nos évidences théoriques actuelles. Cependant, il n'en reste pas moins qu'on aurait tort de sous estimer la portée historique de ce geste romantique.

QUATRIÈME CHAPITRE

CRITIQUE ET THÉORIE DU ROMAN

1. La poétique iénaenne introduit un nouveau rapport entre la critique et la théorie littéraire générale. S'y joue aussi un rapport inédit entre la pratique poétique (au sens romantique du terme) et la théorie.

Les études littéraires préromantiques connaissaient essentiellement deux manières de procéder. La méthode dogmatique qui présupposait la valeur indubitable d'un schéma abstrait admis comme évidence apriorique, et la méthode critique-empirique qui au contraire essayait de faire interagir dialectiquement la théorie et les témoignages de la pratique. La méthode dogmatique pourrait aussi être qualifiée de normative. Ses concepts étant par définition inamovibles (parce que fondées sur la «nature humaine»), elle ne pouvait fonctionner que comme discours normatif auquel la réalité littéraire ou bien se soumettait ou bien ne se soumettait pas (par exemple les romans). Dans les deux cas la théorie était sûre de l'emporter. Le caractère évident des normes était d'autant plus fort qu'elles prétendaient en général se fonder sur les lois esthétiques élaborées par l'antiquité.

La méthode critique-empirique tentait au contraire de lier le développement de la théorie d'une manière plus étroite à l'analyse des œuvres individuelles, et de donner par ce biais plus de poids à la pratique artistique concrète. Il s'agissait en somme pour la critique et la théorie de naître conjointement et de se corriger mutuellement. Le plus grand représentant de cette démarche en Allemagne, et peut-être en Europe, fut G.E. Lessing.

Le romantisme iénaen, du moins en la personne de F. Schlegel, n'a jamais caché l'admiration qu'il éprouvait pour Lessing (voir par exemple *K.A. II, Über Lessing*). Cependant, malgré les apparences, la démarche schlégélienne est à l'opposé de celle de l'auteur de la *Dramaturgie de Hambourg*, et, ce qui est plus important, l'enjeu mis en œuvre par la recherche théorique a totalement changé de terrain. Pour Lessing il s'agissait de s'approcher au plus près du réel littéraire, pour Schlegel il s'agit de ramener ce même réel littéraire à l'ontologie romantique. Autrement dit, la conception schlégélienne des rapports entre critique et théorie générale, donc aussi entre pratique poétique et théorie poétique, constitue une partie intégrante de la théorie du Roman.

2. Dans *Über Lessing*, Schlegel remarque que ce qui manquait le plus à cet auteur c'était «l'esprit historique» (*K.A. II*, 115). Cette remarque qui pourrait être une simple critique portant sur la façon qu'avait eu Lessing de négliger le contexte historique des œuvres qu'il analysait (et dans ce cas ce serait une critique injuste), manifeste en fait un désaccord théorique de principe. Quelques années plus tard, dans *Abschluß des Lessing Aufsatzes*, Schlegel aborde le problème de l'établissement des «lois objectives de toute critique positive» (*K.A. II*, 411). Il note que la critique véritable «ne doit pas prendre note d'œuvres qui ne contribuent pas à l'évolution de l'art et de la science» (*Ibid.*), sinon dans une perspective polémique. Cela signifie qu'une critique véritable n'est possible que dans le cadre, non pas d'une simple vision historique, mais d'une *théorie* historique, c'est-à-dire en fait d'une théorie ontologique : selon l'avis de Schlegel, il s'agit bien entendu de la théorie romantique basée sur la dichotomie entre l'antiquité et l'âge post-antique. Or, cette rupture ontologique, Lessing la néglige, à tort si on se place dans la perspective schlegelienne : la théorie poétique qu'il vise à établir n'admet pas de distinction de principe entre une œuvre antique et une œuvre «romantique».

Dans la perspective théorique iénaenne, la distinction entre la poésie antique et la poésie romantique est par contre essentielle et détermine notamment les rapports entre critique et théorie littéraires. Le caractère fini (parce que générique) de la poésie antique, son achèvement aussi, permettent la constitution d'une théorie exhaustive et complète. Il n'en va pas de même dans le cas de la poésie romantique : elle n'est pas achevée et elle ne le sera jamais parce qu'elle est par nature infinie. Il est donc aussi impossible d'en livrer une théorie exhaustive ; la théorie de la poésie romantique aura nécessairement un caractère «divinatoire» : «Aucune théorie ne peut l'épuiser, et seule une critique divinatoire pourrait se risquer à caractériser son idéal» (trad. Lacoue-Labarthe et Nancy, 112). La théorie sera critique, mais «critique divinatoire», c'est-à-dire critique-théorie qui, en partant d'œuvres individuelles, projetera l'idéal de la poésie romantique.

L'importance de la critique peut encore être fondée d'une autre manière : l'art romantique est art de la subjectivité, il ne se soumet donc pas à des critères objectifs qui auraient une valeur transindividuelle (générique). La théorie de cet art ne saurait donc se développer qu'en prenant appui sur des œuvres individuelles, voire même en les prolongeant.

La théorie-critique comme prolongement de l'œuvre romantique est un dernier trait central de la métathéorie schlegelienne : la critique d'un roman prolonge ce roman, elle ne lui est donc pas extérieure. Le commentaire de l'œuvre fait partie de l'œuvre. La théorie du Roman est une partie intégrante du Roman.

3. La relation intime qui lie la critique et la théorie ressort particulièrement bien du texte que F. Schlegel a consacré à *Wilhelm Meister* de Goethe.

Dès la première lecture de cet essai on est frappé par le caractère quasi-poétique de la prose schlegelienne, par son caractère musical. Par ailleurs l'auteur se sert abondamment de métaphores musicales pour définir le texte poétique de Goethe. La prose musicale du texte schlegelien a une fonction mimétique, elle mime et prolonge la musicalité du texte-objet. En conformité avec la conception que Schlegel se

fait du commentaire critique, son essai se laisse donc envahir par le texte goethéen, il en constitue une expansion, voire une perfection. Il s'agit de supprimer toute distance entre le texte objet et le méta-texte.

L'essai débute par un synopsis des deux premiers livres de *Wilhelm Meister*. Or on constate tout de suite que ce qui intéresse Schlegel, ce ne sont pas l'intrigue et les personnages dans leur fonction diégétique, ni bien entendu dans une fonction référentielle. Ce qu'il recherche c'est la signification de ces éléments dans l'œuvre comme totalité, leur *Bedeutsamkeit* intratextuelle. La diégèse ne l'intéresse qu'en tant qu'elle constitue le support d'une structuration symbolique. D'où l'équipollence entre personnages, lieux, actions etc, autant d'éléments que Schlegel projette sur un plan unique qui est celui de la signifiante. L'emploi des métaphores musicales est un résultat de cette projection : ainsi la fin du premier livre est une dissonance qui « ressemble à une musique spirituelle où les voix les plus diverses, comme autant d'accords (Anklänge) du nouveau monde dont les miracles sont appelés à s'épanouir devant nous, alternent avec rapidité et véhémence » (*K.A. II*, 128).

Au lieu de poursuivre l'analyse synoptique, Schlegel s'interrompt brusquement pour remarquer : « Il est beau et nécessaire de s'abandonner entièrement à l'impression d'un poème, de laisser faire le poète ce qu'il veut avec nous et de confirmer le sentiment par la réflexion tout au plus sur quelques points particuliers, afin d'élever le premier jusqu'à la pensée. (...) Mais il n'est pas moins nécessaire de pouvoir faire abstraction de tout ce qui est particulier, de saisir en un survol les aspects généraux du texte, de dominer une masse entière et de bien tenir le tout, de rechercher jusqu'au plus caché et de relier ce qui est le plus éloigné. Nous devons nous élever au-dessus de notre propre amour et être capables de détruire en pensée ce que nous adorons. Sinon, quels que soient les talents dont nous disposons par ailleurs, le sens pour l'Univers nous fait défaut » (*Ibid*, 130-131). Le critique peut être comparé à un géologue : son intérêt n'est pas borné à la surface, il ambitionne aussi d'étudier la configuration interne. Il faut dépasser le niveau de la synopsis musicale et pénétrer jusqu'au fond de l'œuvre.

La synopsis musicale n'en demeure pas moins une étape première absolument nécessaire : elle décolle le texte de sa croûte référentielle et lui permet de se manifester dans sa littérarité concrète. Les premiers paragraphes de l'essai schlegélien ont une fonction heuristique : ils visent à interdire toute lecture référentielle du texte, préparant ainsi le terrain pour une lecture purement poétique. A travers le synopsis musical le texte romanesque se révèle comme jeu poétique et non pas comme représentation mimétique : « La méthode du roman est celle de la musique instrumentale. Dans le roman les caractères eux-mêmes peuvent être traités de façon arbitraire, comme la musique traite ses thèmes » (*L.N.*, 1359). Le roman est une incarnation du langage poétique autonome : « Le poète utilise les objets et les mots comme des touches de clavier, et toute la poésie repose sur une association active d'idées, sur une production du hasard, autonome, intentionnelle, idéale » (Novalis, *Werke III*, 130).

4. La critique romantique inaugure la critique purement intratextuelle. Le postulat central en est l'unité organique du texte (même si cette unité ne saurait être que celle du fragment, puisque tout texte romantique ne saurait être que fragmentaire - voir ici-même p. 76). « L'instinct inné de se constituer en totalité que

possède l'œuvre organisée et organisatrice de part en part, se manifeste dans les masses plus grandes aussi bien que dans les plus petites. Aucune pause n'est insignifiante, due au hasard ; il n'est pas faux de considérer ici, où tout est à la fois moyen et but, la première partie (du roman-J. Sch.) comme une œuvre valant pour soi, indépendamment de sa relation au tout» (*K.A. II*, 131). L'affirmation que rien n'est dû au hasard n'est qu'apparemment en contradiction avec l'opinion de Novalis selon laquelle l'œuvre poétique est une production du hasard : c'est que la production du hasard, le jeu arbitraire, révèle la structure de l'Univers et la révèle avec une nécessité absolue. La production est celle du hasard, mais la structure produite est de part en part signifiante, donc dénouée de tout hasard.

L'analyse intratextuelle ne remplace pas seulement l'analyse référentialiste pratiquée par la plupart des critiques du XVIII^e siècle, mais aussi l'analyse générique, que Schlegel rejette pour les raisons que l'on sait (voir ici-même p. 40). Le refus de l'analyse générique pose de manière très précise le problème des rapports entre la critique et la théorie. Il semble que dans la perspective romantique la théorie doive se soumettre à la critique, ce qui, comme je l'ai déjà dit, revient à doter la critique d'une nature théorique.

La partie spécifiquement esthétique de la critique pratiquée au XVIII^e siècle était en général de nature générique. L'œuvre dans son individualité n'était prise en compte que lors de l'analyse référentialiste des caractères et actions (le tout dans une perspective éthique). L'individualité de l'œuvre était individualité référentielle et non pas esthétique. Dans la critique romantique par contre, la critique esthétique elle-même se fait individuelle. Du même coup le romantisme doit postuler l'«œuvre», comme ce qui constitue le substrat de l'individualité esthétique. Il y a donc un lien essentiel entre la critique anti-générique et le postulat du texte littéraire comme totalité organique.

5. Le problème essentiel qui se pose à l'analyse intratextuelle réside dans la détermination des unités de signification élémentaires (par rapport à la totalité organique de l'œuvre). Schlegel fait preuve ici d'une clairvoyance épistémologique assez remarquable, ne serait-ce que parce qu'il voit qu'il y a là matière à problèmes : «... il faut que l'observation et l'analyse, afin de procéder de façon réglée des parties au tout, ne se perdent pas dans l'infiniment petit. Il faut plutôt qu'elles s'arrêtent, en les considérant comme des parties absolument simples, auprès de ces masses plus grandes dont l'indépendance se confirme aussi dans le fin traitement, le modelage et la transformation qu'elles font subir aux éléments qui leur ont été transmis par les parties précédentes, et dont le poète lui-même, par son aspiration à les achever, par des moyens très divers mais toujours poétiques, en un tout parfait, a reconnu la similarité interne et a-intentionnelle, ainsi que l'unité d'origine. Par le développement (*Fortbildung*), c'est la continuité (*Zusammenhang*) des différentes masses qui est assurée et confirmée, par l'enchâssement, leur diversité» (*Ibid*, 135). Les unités qu'on choisit comme éléments de base doivent être dans un rapport d'isomorphie, entre elles, mais aussi avec la totalité romanesque. Elles seront donc sélectionnées en tant que capables de soutenir la conception organiciste : micro-organismes s'intégrant dans le macro-organisme romanesque.

Schlegel avoue qu'en procédant de la sorte on ne prend pas en compte de manière exhaustive la signifiante linguistique, mais uniquement la signifiante qui intervient dans la constitution du texte comme organisme.

Le postulat du texte aboutit à un rejet de toute critique référentialiste : «Le poète et artiste voudra (...) présenter de nouveau (von neuem darstellen) la (re)présentation, re-façonner ce qui l'est déjà ; il complètera l'œuvre, la rajeunira, la formera de nouveau. Il ne divisera le tout qu'en membres, masses, parties (Stücke), sans jamais le décomposer en ses éléments originaires (ursprüngliche Bestandteile) qui sont morts par rapport à l'œuvre parce qu'ils ne comportent plus d'éléments qui soient du même genre que ceux du tout ; cela ne les empêche nullement d'être vivants par rapport à l'univers et d'en être des membres ou des masses. C'est à de tels éléments que le critique commun réfère l'objet de son art, et il est nécessaire qu'il détruise ainsi l'unité vivante, tantôt en décomposant l'objet en ses éléments, tantôt en ne le considérant lui-même que comme atome d'une masse plus grande» (*Ibid.*, 140-141). La critique non-poétique, celle du «critique commun», se présente sous deux aspects : la critique référentialiste, celle qui décompose l'œuvre en unités élémentaires qui sont signifiantes par rapport à l'univers mais non par rapport à l'œuvre ; et la critique englobante, c'est-à-dire sans doute générique, qui n'étudie pas l'œuvre dans sa spécificité individuelle mais l'insère dans une totalité qui l'englobe comme simple «atome».

6. Si la théorie poétique romantique ne peut se constituer qu'à travers la critique d'œuvres individuelles, et si cette poétique prétend être révolutionnaire (Schlegel ne laisse pas le moindre doute à ce sujet), il faut donc qu'elle se base sur une pratique romanesque révolutionnaire. La question est donc : en quoi le roman de Goethe, texte inaugural de la théorie du Roman, constitue-t-il un roman révolutionnaire (aux yeux de Schlegel) ?

J'ai déjà donné la réponse schlegelienne à cette question dans le chapitre précédent (voir p. 41) : la nouveauté radicale de *Wilhelm Meister* réside dans le fait qu'il n'est pas «un de ces romans du tout venant» dans lesquels les actions et les personnages constituent l'objet essentiel. Schlegel lui découvre trois caractéristiques essentielles :

a) L'autonomisation de la fonction poétique par rapport à la fonction référentielle. L'intérêt principal du roman goethéen ne réside pas dans sa diégèse mais dans son organisation symbolique.

b) La multiplicité structurelle du texte, le roman comme «système de systèmes». Schlegel essaie de capter cette multiplicité notamment à travers sa lecture «musicale» : harmonie, dissonances, consonances qui forment un tissu polyphonique. La multiplicité est en rapport avec l'autonomisation de la fonction poético-symbolique : à l'univocité du télos diégétique succède la plurivocité d'un télos symbolique qui agit à travers un système de renvois et reprises multiples.

c) L'individualité, autrement dit la non-généricité. Je renvoie ici au passage de l'essai schlegelien cité dans le chapitre précédent (voir p. 40).

La révolution romanesque incarnée par Goethe motive la révolution critique que Schlegel se propose de mener à bien. Révolution critique qui doit instaurer une «critique poétique» c'est-à-dire une critique qui analyse la poéticité du texte littéraire et uniquement elle. Or le texte individuel participe du Texte, c'est-à-dire du Roman. L'analyse critique de la poéticité du texte individuel est donc en même temps analyse théorique du Roman, puisque celui-ci n'est pas ce qui est au-delà des textes individuels mais se confond avec eux.

7. De tout ce qui précède on peut dégager deux traits essentiels de la théorie du Roman. Il s'agit d'abord de la relation inédite qu'elle entretient avec les textes romanesques, ensuite de son statut à la fois théorique et poétique.

La théorie du Roman se fonde comme critique de textes romanesques individuels, mais ces textes romanesques à leur tour ne sont pris en compte que dans leur relevance pour la théorie du Roman. La théorie doit donc être à la fois polémique et programmatique. Polémique en ce qu'elle doit lutter contre les «fausses tendances» (falsche Tendenzen) de la poésie, sous-entendu les tendances qui contredisent le projet du Roman absolu. Programmatique en ce qu'elle ne se contente pas d'énoncer l'état présent de la réalisation du Roman absolu, mais en indique déjà l'idéal futur. C'est là le cadre dans lequel il faut remplacer la remarque faite quelque part par Schlegel, qu'il doit être possible de construire des romans de manière apriorique : la théorie du Roman est aussi programme du Roman.

Mais elle est encore plus que cela. Dans *Abschluß des Lessing-Aufsatzes*, Schlegel reprend un fragment du *Lycée* en le changeant légèrement : «La poésie ne peut être critiquée que par la poésie. Un jugement sur l'art qui n'est pas lui-même une œuvre d'art, soit dans sa matière, comme présentation de l'impression (Eindruck) nécessaire dans son devenir, soit par une belle forme, n'a pas droit de cité au royaume de l'art» (K.A. II, 407). Si la théorie du Roman est aussi critique, et si la critique doit elle-même être poétique, il en découle que la théorie du Roman est poétique. Or la poésie romantique n'est rien d'autre que le Roman. La théorie du Roman est donc une partie intégrante du Roman. Schlegel, ici encore, se réfère à l'exemple de *Wilhelm Meister*, qui inclut un passage consacré à la discussion de la spécificité du roman par rapport à la poésie dramatique. L'œuvre goethéenne est donc véritablement un analogon du Roman, c'est-à-dire de l'unité indissoluble de la théorie et de la pratique du Roman comme devenir infini de la Littérature.

CINQUIÈME CHAPITRE

LE ROMAN COMME POÈME UNIVERSEL

1. La définition la plus célèbre de la poésie romantique se trouve dans un fragment de F. Schlegel : «La poésie romantique est une poésie universelle progressive» (Trad. Lacoue-Labarthe et Nancy, 1978, 112). La suite du fragment développe les deux pôles de cette définition : l'universalité et la progressivité. Cette dernière fera l'objet du chapitre suivant. Avant d'entrer dans une analyse plus poussée de l'universalité du Roman, il faudra répondre une fois pour toutes à la question suivante : de quel droit peut-on identifier, comme je le fais tacitement depuis le début de ce texte, la poésie romantique et le Roman ?

Notons d'abord que cette identification ne va pas de soi si on prend en compte toute la production théorique de Schlegel. Dans la plupart des textes datés d'après 1804, la littérature romantique est limitée à la période du moyen âge. Parallèlement les opinions qu'il professe au sujet des romans, montrent clairement qu'il ne saurait plus être question d'identifier la poésie romantique au Roman (c'est que le Roman, en tant qu'objet poético-ontologique n'existe plus pour Schlegel après sa conversion au catholicisme). Ainsi dans un texte de 1812, les contenus des romans sont définis comme «ce qui est contraire aux règlements de police» (*K.A. XI*, 275), et dès 1808 il dénonce dans les œuvres romanesques des «produits confectionnés (...) n'ayant que peu ou rien à faire avec la poésie» (*K.A. III*, 140). Quant à *Wilhelm Meister*, texte paradigmatique de la théorie du Roman, il appartient désormais à «la poésie moderne qui est totalement distincte de la poésie romantique et en est séparée par un grand gouffre» (*K.A. III*, 138). Cependant il ne s'agit pas là d'une difficulté majeure puisque tous ces textes sont postérieurs à l'époque iénaenne : or, comme j'ai déjà eu l'occasion de le dire au début de ce travail, l'espace conceptuel de la théorie du Roman est co-extensif au romantisme iénaen.

L'identification entre le Roman et la poésie romantique à l'époque iénaenne n'est possible que parce qu'à ce moment l'histoire romantique est identifiée à toute l'histoire post-antique. La périodisation triadique post-iénaenne, en époque antique, époque romantique et époque moderne, exclut d'avance la possibilité de la théorie du Roman. A l'inverse la périodisation dichotomique, en époque antique et époque romantique, en assure les fondements.

La thèse qu'à l'époque iénaenne le Roman est identifié à la poésie romantique, reçoit une confirmation éclatante lorsqu'on se tourne vers les ébauches du fragment que je viens de citer, ébauches qui se trouvent consignées dans les *Literary Notebooks* : là où le fragment publié emploie le terme de «poésie romantique», les ébauches emploient le terme de «roman» (voir *L.N.*, 55, 293).

Mais indépendamment des indices multiples qui parlent en faveur de cette identification, c'est la théorie du Roman elle-même qui l'impose, ceci à travers la définition du Roman comme poésie universelle. Cependant si le Roman est le poème universel, la dichotomie antiquité/âge romantique est-elle encore licite? Ne faudrait-il pas plutôt identifier le Roman à la poésie dans sa totalité?

2. Si la poésie romantique est la poésie universelle, elle ne saurait tolérer d'extériorité, elle devrait donc s'intégrer la poésie antique. Dans l'*Entretien sur la poésie*, la tâche suprême de la poésie est définie comme l'harmonie du classique (i.e. de l'antique) et du romantique. Schlegel ajoute que le pôle romantique constitue un «élément poétique» qui ne devrait jamais faire entièrement défaut (*K.A. II*, 355).

Mais dans ce cas, la dichotomie entre l'antiquité et l'âge romantique, constitutive de la théorie du Roman, ne risque-t-elle pas d'être dénuée de tout contenu (voir Todorov, 1977, 224)? On est en face d'un paradoxe : d'une part la poésie romantique en tant que poésie universelle doit s'intégrer la poésie antique, d'autre part en tant que poésie infinie elle doit s'opposer à la poésie antique.

Dans le cadre de la métaphysique iénaenne un tel paradoxe peut et doit cependant être assumé. Selon une conception philosophique développée par F. Schlegel (voir *K.A. XII*), il n'existe pas de contradictions absolues mais seulement des oppositions relatives : chacun des deux pôles d'une telle opposition participe toujours aussi de l'autre. L'identité du pôle est garantie par le fait que les deux éléments sont distribués de manière inégale, selon un plus et un moins. Cela implique l'idée d'une identité originaire plus fondamentale que l'opposition dichotomique. Dans notre cas cette identité fondamentale serait celle de la poésie absolue en devenir infini. Elle se séparerait en poésie antique (avec des éléments minimaux de poésie romantique : les romans antiques par exemple) d'un côté, en poésie romantique (avec des éléments minimaux de poésie antique : les «fossiles» génériques) de l'autre. Ceci n'impliquerait *pas* une symétrie entre la poésie antique et la poésie romantique : seule cette dernière réalise la caractéristique définitoire de la poésie absolue, à savoir l'universalité progressive. On pourrait donc dire tout aussi bien que la poésie absolue est la poésie romantique, mais en tant qu'elle se transcende elle-même pour s'intégrer son contraire, la poésie antique. La dialectique est fichtéenne plutôt qu'hégélienne : tout comme le moi fichtéen a pour tâche de se soumettre le non-moi et de se réaliser par là comme moi absolu, la poésie romantique a pour tâche de s'incorporer son contraire, la poésie antique, se réalisant ainsi en tant que Roman absolu.

On devrait donc distinguer entre la poésie romantique en tant que pôle de l'opposition et la poésie romantique en tant que poésie absolue. Or, cette dialectique est rigoureusement identique à celle qui joue entre le roman générique et le Roman comme poésie absolue (voir ici-même p. 40). Comme la poésie romantique

absolue *est* le Roman absolu, l'identification entre la poésie romantique au sens restreint et le roman générique s'impose. Du même coup le paradoxe s'éclaire : ce qui s'oppose à la poésie antique c'est le roman générique, ce qui inclut la poésie antique c'est le Roman, en tant qu'auto-dépassement du roman générique. L'inclusion de la poésie romantique se réalise bien entendu à travers l'intégration-dissolution des genres antiques dans le texte romantique.

Une conséquence importante sur le plan théorique en découle : la théorie générique du(des) roman(s) s'intègre dans et se met au service de la théorie ontologique du Roman. On pourrait dire aussi que la théorie générique sert de caution empirique à la théorie ontologique.

3. Le fragment cité au début de ce chapitre donne la définition suivante du caractère universel de la poésie romantique : «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, 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» (traduction Lacoue-Labarthe et Nancy, 1978, 112). Ce passage constitue en quelque sorte l'éclosion sémantique du terme de «poésie universelle», puisqu'on part d'une signification restreinte et spécifiée (mélange des genres) pour aboutir à un philosophème métaphysique (union de la vie et de la poésie).

Les paliers qu'on peut distinguer sont les suivants :

- a) Le mélange des différents genres poétiques.
- b) La mise en relation de la poésie avec la philosophie et la rhétorique, et d'une manière plus générale avec la prose. Celle-ci ne comprend pas uniquement la philosophie et la rhétorique, mais aussi les sciences naturelles «poétisées» par le romantisme : «La représentation la plus haute de la physique devient nécessairement un roman» (K.A. XVIII, 3, 379). A travers l'union de la poésie et de la prose se réalise celle de l'imagination et de la raison.
- c) L'union de la génialité et de la critique, ainsi que celle de la poésie naturelle et de la poésie d'art. Les deux oppositions se superposent : la poésie naturelle repose sur la génialité, tout comme la poésie d'art repose sur la critique, c'est-à-dire sur la réflexivité intrinsèque. C'est dire que nous retrouvons ici l'opposition entre la poésie antique et la poésie romantique.
- d) L'union de la poésie et de la vie : la poésie romantique doit rendre poétique la vie et rendre vivante la poésie. On peut interpréter cette exigence en un sens restreint et la référer uniquement au roman générique : il s'agit alors d'une référence au caractère social de la littérature romanesque, à son statut de véhicule pour la culture sociale. Cependant dans le cadre de la théorie du Roman une autre interprétation s'impose : la vie y est synonyme d'extériorité. L'union de la poésie et de la vie se réfère alors à la romanisation de la vie, c'est-à-dire à l'abolition de l'extériorité : la vie devient poésie.

Quant à la fin du texte cité, elle constitue en fait un retour à la problématique de l'union de l'imagination et de la raison. Le *Witz* est en effet en relation

étroite avec la raison, comme on le verra bientôt. La référence à l'humour ouvre au contraire la perspective de l'aspect infini du Roman et sera abordée dans le chapitre suivant.

Après la présentation des différentes facettes de l'universalité du Roman, le fragment passe à une description des perspectives illimitées qui s'ouvrent à cette poésie : « Elle embrasse tout ce qui est poétique, depuis le 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 (das Dargestellte) 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 encore aucune forme capable d'exprimer à ce point l'esprit de l'auteur : si bien que maint artiste qui ne voulait écrire qu'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 aussi elle 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 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 ses produits doivent former, elle adopte une organisation semblable des parties, et se voit ainsi ouverte la perspective d'une classicité appelée à croître sans limites. 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 » (Ibid).

Dans ce passage les thèmes de l'universalité et de l'infinité ne cessent de s'entrecroiser. Lorsque Schlegel affirme que la poésie romantique embrasse tout, qu'elle est à la fois miroir du monde et présentation de la subjectivité artistique, il se réfère à l'universalité. Par contre l'insistance sur la réflexion poétique, sur la capacité de potentialités infinies que posséderait la poésie romantique, nous renvoie à la progressivité du Roman.

L'aspect le plus intéressant du point de vue de l'universalité est celui du caractère systémique du Roman. Le texte poétique est un système de systèmes, c'est-à-dire qu'il y a un isomorphisme strict entre les éléments premiers et la totalité : « ... pour chaque totalité que ses produits doivent former, elle adopte une organisation semblable des parties... ». Cet isomorphisme est celui d'un système ouvert : une totalité de niveau 1 fonctionne comme élément d'une totalité de niveau 2 et ainsi de suite, d'où « la perspective d'une classicité appelée à croître sans limites ». L'isomorphisme est cependant aussi un élément de la progressivité du Roman puisqu'il est lié à sa réflexivité, c'est-à-dire que le Roman est toujours déjà Roman du Roman. Le caractère systémique du Roman doit garantir l'unité du *Texte absolu*. Dans son essai consacré à Goethe, Schlegel insiste sur le fait que l'analyse critique du Roman (donc aussi celle d'un roman) n'est rien d'autre qu'une *extension* de ce même Roman. Le Roman comme Texte est « un ».

4. Le premier palier de l'universalité du Roman est constitué par la transgénéricité, c'est-à-dire avant tout par le mélange des genres. Ce mélange peut être

réalisé sur plusieurs niveaux d'intégration. D'abord à celui, trivial aujourd'hui, de l'insertion de parties dialoguées ou de poèmes lyriques dans un texte romanesque.

L'insertion de passages dramatiques était très courante dans les romans du XVIII^e siècle et Novalis voulait sans doute reprendre cette tradition dans le cycle romanesque qu'il projetait : «La période épique doit devenir un drame historique, même si les scènes sont reliées par un récit» (*Werke II*, 192). Quant à l'inclusion de poèmes lyriques, l'exemple en avait été donné notamment par Goethe dans *Wilhelm Meister*. Le même procédé se retrouve dans *Henri d'Ofterdingen* de Novalis et *Franz Sternbald* de Tieck. Mais, dans tous les cas, il s'agit de simples interpolations plutôt que d'une véritable intégration structurelle. Et puis il serait plus correct de parler d'un mélange des modalités d'énonciation plutôt que d'un mélange générique au sens strict du terme.

Le rapport entre la structure générique du conte et la structure romanesque qu'on trouve dans le cas du conte de Klingsohr (dans *Henri d'Ofterdingen*) est déjà plus intéressant. Il s'agit ici d'une véritable intégration structurelle : le conte annonce des événements romanesques à venir, c'est-à-dire qu'il remplit la fonction d'une *prolepse* (voir Genette, 1972, 105). Cependant le procédé de Novalis ne touche pas l'autonomie générique du conte. Il y aurait plutôt au contraire une sorte de dissolution du genre romanesque dans le genre du conte, puisque la dernière partie du roman devait obéir entièrement aux *topoi* du conte (cette partie ne fut jamais réalisée).

Don Quichotte par contre semble nous donner un exemple valable de dissolution générique, notamment dans l'épisode de Marcella (chapitres XII à XIV de la première partie). On sait que cet épisode suit immédiatement la description de l'Âge d'Or par Don Quichotte et qu'il en constitue une sorte de contre-point : l'exaltation de l'idéal bucolique et idyllique est suivi du récit de la faillite de cet idéal. Il s'agit bien dans ce cas d'une intégration-destruction du genre bucolique : c'est le genre comme tel qui est visé. Erich Köhler a montré que l'épisode de Marcella reproduit sur une petite échelle et pour le genre bucolique, ce que le roman dans son entier effectue par rapport au genre du roman de chevalerie (Köhler, 1966). La dissolution de l'idylle bucolique passe à travers une perversion de ses thèmes centraux, la liberté et l'amour. Cervantes met en scène la destruction réciproque de ces deux thèmes : la jolie Marcella refuse l'amour du jeune Chrisostomo *justement* au nom de sa liberté. Dans l'idylle traditionnelle, amour et liberté se réalisent conjointement en triomphant sur les contraintes extérieures. Dans l'épisode de Marcella, l'idéal idyllique est représenté comme contradiction interne : liberté et amour sont antinomiques. Si Don Quichotte est une victime des romans de chevalerie, le jeune Chrisostomo se suicide pour avoir donné trop de crédit à la littérature bucolique.

L'exemple de *Don Quichotte* montre aussi de nouveau le lien très intime entre la dissolution générique et la réflexivité du Roman. A travers l'intégration-dissolution du roman de chevalerie, et sur une échelle plus réduite, du roman bucolique, le roman de Cervantes se révèle comme auto-réflexion de la structure romanesque, c'est-à-dire comme Roman du Roman.

5. La transgénéricité du Roman pose le problème d'une classification des textes romanesques qui ne serait pas générique. Car même Schlegel se rend compte du fait qu'on peut difficilement considérer comme non-existantes des différences aussi patentes que celles qui distinguent par exemple *Don Quichotte* de *Wilhelm Meister*. R. Belghardt (1973) fait état de la profusion des classifications alternatives proposées par Schlegel. Ainsi pour la seule année 1797, et en tenant compte uniquement des *Literary Notebooks*, il a relevé la série suivante : roman absolu, biographique, éthique, épique, fantastique, historique, comique, critique, mimique, philosophique, poétique, politique, prosaïque, psychologique, rhétorique, romantique, sentimental, synthétique, urbain, parfait. De ce fouillis on peut dégager trois termes centraux qui reviennent aussi dans les textes non-posthumes. Ce sont le roman fantastique, le roman sentimental et le roman mimique. Le troisième terme est parfois remplacé par «roman historique», plus souvent encore il disparaît tout simplement comme sous-forme du roman sentimental. C'est aussi le seul des trois termes qui ne pose pas de problèmes d'interprétation, puisqu'il se réfère manifestement à la composante représentative du Roman, que le fragment cité au début du chapitre identifiait comme composante quasi-épique : le Roman en tant qu'«image de l'époque».

Reste le noyau formé par le couple du roman fantastique et du roman sentimental. Il semble que la composante fantastique se réfère à la capacité que possède la poésie romantique de dissoudre, «fluidifier» le monde pétrifié des concepts et de l'extériorité empirique. Il s'agit donc d'une sorte d'idéalisation du réel. Quant à la composante sentimentale, il faut sans doute la comprendre à la lumière de la distinction schillérienne entre la poésie naïve (antique chez Schlegel) et la poésie sentimentale (romantique chez Schlegel) : la sentimentalité est l'expression de la scission entre l'objectif et le subjectif, ou pour être plus précis, elle exprime la nostalgie, la *Sehnsucht* de la subjectivité romantique, son désir de la plénitude de l'«en kai pan».

Dans un fragment des *Literary Notebooks*, Schlegel a essayé de rassembler les trois termes en une formule mathématique, ou pseudo-mathématique :

«L'idéal poétique :

$$\frac{1}{0} \sqrt{\frac{FSM \left(\frac{1}{0}\right)}{0}} = \text{Dieu}.$$

Les lettres F, S, M désignent respectivement le fantastique, le sentimental et le mimique. La résolution mathématique de la formule nous donne :

$$\left(\frac{FSM}{0}\right) 0 = 1 (= \text{Dieu}).$$

L'idéal poétique, donc le Roman absolu, en tant que combinaison du fantastique, du sentimental et du mimique, réalise l'Un, l'«en kai pan», Dieu. Le fait que Schlegel ait cru nécessaire de recourir à une formule mathématique n'est pas sans importance. La spécification du Roman en plusieurs sous-composantes ne saurait

être une classification d'éléments extérieurs les uns aux autres. La formule mathématique permet de sauvegarder l'unité dans la multiplicité. Par ailleurs elle permet d'inclure le caractère dynamique de l'idéal poétique : le processus de résolution de l'équation montre bien entendu l'identité du Roman et de l'Être, mais aussi le fait que cette identité n'est pas statique, qu'au contraire elle se constitue à travers un processus (= le caractère infini du Roman).

Si le Roman est l'unité du fantastique, du sentimental et du mimique, alors un roman seulement fantastique, seulement sentimental ou seulement mimique est un roman imparfait, n'est pas *un* (Roman), mais fragment. S'il y a classification c'est donc une classification non pas de romans, mais de fragments du Roman.

Dans l'*Entretien sur la poésie* Schlegel aborde la même problématique mais en laissant tomber la composante mimique. Un des participants de l'entretien, Antonio, déclare : «... selon ma conception et ma terminologie, est romantique précisément ce qui nous expose un fond sentimental sous une forme fastastique» (Lacoue-Labarthe et Nancy, 1978, 325). L'identification de l'opposition entre le sentimental et le fantastique à celle qui existe entre le fond et la forme, explique la disparition de la composante mimique qui aurait rompu la correspondance entre les deux conceptualisations. L'imperfection du fragment romanesque peut donc être une imperfection de contenu ou de forme. Schlegel donne l'exemple des romans de Jean Paul, imparfaits du point de vue formel : leur forme n'est pas assez fantastique, c'est-à-dire que la puissance imaginative n'y est pas assez développée. Inversement on peut penser que l'imperfection de *Wilhelm Meister* réside pour les romantiques dans son fond qui n'est pas assez sentimental, trop prosaïque comme s'exprimait Novalis (voir *Werke* III, 279).

6. L'identification du Roman absolu au Roman à la fois sentimental, fantastique et mimique, est cependant problématique. Cela ressort notamment du fragment suivant des *Literary Notebooks* qui affirme : «Il y a exactement quatre sortes (Arten - genres?) de romans imparfaits :

poétique

1. fantastique
2. sentimental : ton élégiaque, contenu historique, forme idyllique

prosaïque

3. philosophique : philosophie, rhétorique, synthèse, urbanité
4. psychologique : analyse absolue, intrigue» (*L.N.*, 340).

Si le roman fantastique et sentimental sont tous les deux des romans poétiques, ils ne peuvent évidemment être identiques au Roman absolu, puisque celui-ci est transpoétique. La fin du fragment devient encore plus explicite : «Tous ces sous-genres (Nebenarten) ne peuvent avoir qu'un analogon d'unité ou de totalité. Il n'y a en fait qu'un seul roman» (Ibid). Ainsi même le roman fantastique-sentimental (et éventuellement mimique) n'est pas le Roman, donc n'est pas *un* (Roman), puisqu'il est cantonné à la sphère poétique et exclut la sphère prosaïque.

Le versant prosaïque du Roman se divise en deux composantes : une synthétique et une analytique. Philosophie, rhétorique et urbanité constituent la composante synthétique. L'intrigue constituerait le versant analytique. C'est du moins

ainsi qu'il me semble que le fragment doit être lu, même si Schlegel présente les termes dans un ordre différent. L'analysité de l'intrigue et de la composante psychologique ne pose pas de problèmes. Par contre on voit mal en quoi la rhétorique, mais aussi la philosophie, seraient synthétiques plutôt qu'analytiques. Comme Schlegel malheureusement ne développe nulle part cette structuration du Roman, le lecteur reste sur sa faim.

La fusion de la poésie et de la prose constitue un aspect important de la théorie du Roman, puisqu'elle bouscule une tradition théorique solidement établie, qui insistait sur le fait qu'on ne devait à aucun prix mélanger ces deux domaines. Goethe réagira très défavorablement à cet aspect de la théorie romantique et exprimera son dégoût devant tous les genres «amphibies» (Goethe-Schiller, *Briefe*, 277). L'abolition des frontières entre la prose et la poésie joue un rôle central dans la constitution de l'objet «Littérature», qui ne saurait se concevoir qu'à partir du moment où on abandonne la spécification technique de la poésie (= versification) pour son universalisation ontologique (= identité du logos et de l'Être). Le romantisme iénaen devait insister sur le statut transpoétique du Roman à partir du moment où ce dernier était conçu comme index de la Littérature. L'idéal poétique est transpoétique.

7. La distinction de la prose et de la poésie recouvre celle de la raison et de l'imagination, ou en d'autres termes, celle de la communication (Mitteilung) et de la (re)présentation : «La différence entre la prose et la poésie réside dans le fait que la poésie veut (re)présenter, alors que la prose ne veut que communiquer (...). C'est l'indéterminé (das Unbestimmte) qui est (re)présenté, de sorte que chaque (re)présentation est infinie ; à l'inverse seul ce qui est déterminé peut être communiqué. Ce que les sciences dans leur totalité cherchent, ce n'est pas l'indéterminé mais le déterminé» (K.A. III, 48). Or c'est là la distinction entre le langage conceptuel et le langage poétique : communication/(re)présentation, déterminé/indéterminé, concept/intuition (image). La poésie est la présentation de l'infini et de l'indéterminé à travers un langage autotélique et imagé. La prose par contre est communication du déterminé et du fini à travers un langage conceptuel, c'est-à-dire transitif. Dans la poésie le sujet du *dire* est en même temps l'objet. La prose par contre les constitue en opposition polaire : le sujet vise une objectivité extériorisée *sur* laquelle porte la communication, il objectivise et pétrifie des lambeaux d'infini en entités particulières et finies.

Le Roman doit faire fusionner la prose et la poésie. Le problème qui se pose est de savoir comment cette unité peut être atteinte. L'unité des genres poétiques était garantie par l'unité de la fonction poétique qui leur était commune : il y avait donc une synthèse d'éléments homogènes. Dans le cas de l'unification de la prose et de la poésie par contre, les éléments en jeu sont hétérogènes, puisqu'ils appartiennent à deux structures langagières opposées. Il est vrai que d'après Novalis, la poésie romantique n'aime rien autant que le mélange d'éléments hétérogènes, mais cela ne répond pas à la question de savoir comment l'homogénéisation de ces éléments hétérogènes peut être garantie. Un fragment posthume de Schlegel postule : «Toute poésie doit être prose et toute prose poésie. Toute prose doit être romantique. Toutes les œuvres de l'esprit doivent se romantisier, s'approcher autant que possible

du roman» (*L.N.*, 602). Manifestement cette exigence ne saurait être réalisée qu'à condition qu'on dispose d'un terme de médiation, dont la fonction consisterait dans la «romantisation» de la prose. Le but est l'unification du concept et de l'intuition imagée, mais quel est le moyen qui serait capable de le réaliser ?

Dans le fragment 116 de l'*Athénée*, cité au début de ce chapitre, Schlegel parlait de la nécessité de «poétiser le *Witz*». C'est ce *Witz*, terme intraduisible qui signifie à la fois esprit, saillie, mot d'esprit, voire jeu de mots, qui constitue le terme de médiation cherché. Schlegel en donne la définition suivante : «La différence entre le *Witz* et la raison réside dans l'utilisation arbitraire (*zwecklos*), respectivement téléologique (*zweckmässig*) des pensées. L'utilisation arbitraire des pensées dans le *Witz* peut avoir lieu de deux manières différentes : soit par rapport à l'ordre et la combinaison, soit par rapport à l'invention. Cependant, en général, lorsque le *Witz* ordonne et combine, il invente du même coup» (*K.A.* XI, 91). Et un peu plus loin : «Le *Witz* est étroitement lié au savoir. Toute pensée, quelle que soit sa profondeur, peut être unie au *Witz*. Le *Witz* est une pensée connaissante isolée, sans liaison précise et réglée, réalisée dans une forme libre et arbitrairement entrelacée» (*Ibid.*). Le *Witz* c'est le savoir transformé en jeu, la nécessité et détermination en liberté et indétermination.

Si le *Witz* est le terme de médiation entre la prose et la poésie, il doit nécessairement aussi se distinguer de cette dernière : «L'imagination (Fantaisie) cherche de toutes ses forces à s'extérioriser. Cependant dans la sphère de la nature, le divin ne peut se communiquer et s'extérioriser que de manière indirecte. Voilà pourquoi, de ce qui à l'origine était l'imagination, il ne subsiste plus dans le monde des phénomènes que ce que nous appelons *Witz*» (trad. Lacoue-Labarthe et Nancy, 1978, 326). Or l'imagination correspond à la poésie : le *Witz* est ainsi le résultat de l'extériorisation de la poésie, de sa réalisation dans le monde des phénomènes. Il se situe donc bien entre la poésie et la prose, mais il est d'origine poétique, son énergie est l'énergie de la poésie. L'unification de la prose et de la poésie à travers le *Witz*, est œuvre de la poésie et non pas de la prose. Comme dans le cas de la transgénéricité, il s'agit ici encore d'un processus d'auto-dépassement.

8. Le *Witz* est en quelque sorte la méthode par laquelle la poésie «travaille» la prose dans le but de l'intégrer : il s'agit de transformer l'organisation instrumentale, téléologique de la prose en une organisation autonome et arbitraire. Le *Witz* transforme le «travail de pensée» (*Gedankenarbeit*) en «jeu de pensée» (*Gedankenspiel*) : l'organisation logique est remplacée par l'organisation de l'imagination, la déduction par le rapprochement d'éléments hétérogènes.

Cependant le *Witz* n'est pas seulement combinatoire mais aussi inventif : «Le *Witz* est créateur, il fabrique des ressemblances» (Novalis, *Werke III*, 139). En tant qu'*inventio*, il est une faculté de production. Par là il peut combler le manque constitutif de la prose. Ce manque réside dans le fait que la prose est le langage de l'altérité : le discours prosaïque est discours sur un objet extérieur, conçu selon le mode d'une altérité irréductible. L'*inventio* du *Witz* est par contre production libre : par son entreprise la *re*-présentation devient présentation libre. Novalis se demande dans un fragment : «Y a-t-il une faculté (re)présentative particulière — qui (re)présente uniquement pour (re)présenter ? — (Re)présenter pour (re)présenter c'est là

un (re)présenter libre. Par là est indiqué uniquement que ce n'est pas l'objet (en tant que tel) qui doit déterminer l'activité, mais le moi, en tant que fondement de l'agir» (*Werke III*, 794). Et un peu plus loin il ajoute : «Il faut que l'objet ne soit que le germe, le type, le point d'ancrage. — La puissance formatrice (*bildende Kraft*) seulement développe la belle Totalité (*das schöne Ganze*) au contact de l'objet, en lui et à travers lui. Autrement dit — *l'objet doit nous déterminer en tant que produit du moi, non en tant que simple objet*» (*Ibid*, souligné par moi). La *Darstellung*, lorsqu'elle passe à travers le filtre du *Witz*, cesse d'être re-présentation (imitation d'un objet qui la détermine) pour devenir libre présentation (*freie Darstellung*) déterminée par le moi poétique, c'est-à-dire s'autodéterminant. A travers le *Witz*, le langage prosaïque s'émancipe et s'élève au niveau du langage poétique autotélique, tout en sauvegardant la détermination essentielle de son caractère d'origine : d'être langage de la connaissance, du savoir. L'union de la poésie et de la prose est donc aussi l'union de la science et de l'art. Il est intéressant de remarquer que Goethe qui s'élevait contre la pratique de la «prose poétique» dans le domaine littéraire (au sens traditionnel), se fait le défenseur de l'union de la poésie et de la science, monstre amphibien pourtant plus redoutable que le roman poétique par exemple : «Nulle part on ne voulut admettre que la poésie et la science peuvent être unies. On oublia que la science s'était développée à partir de la poésie, on n'envisagea pas qu'après un changement des temps il se pourrait même que les deux se rencontrassent de nouveau cordialement, à un niveau plus élevé et à leur avantage réciproque» (*Werke XVII*, 90). Le projet de Schelling concernant la mise en œuvre d'une épopée spéculative, c'est-à-dire d'une épopée basée sur la philosophie de la Nature, fait bien entendu partie de la même visée (voir par exemple *Philosophie der Kunst*, 310-311).

9. L'unité de la prose et de la poésie est identique à la constitution de la Littérature. D'une certaine manière il s'agit d'une reconstitution, puisque Schlegel postule aussi une unité *originnaire* de la Littérature. Si l'univers est identifié au logos poétique, si le logos poétique se constitue dans et à travers l'unité infinie de la Littérature, alors le Roman universel est le Roman poético-prosaïque.

Cependant est-ce que le Roman poético-prosaïque abolit réellement la scission de l'Univers en un pôle subjectif et un pôle objectif ? Est-ce qu'il n'est pas plutôt l'abolition de cette scission en tant qu'elle se reflète à l'intérieur du pôle subjectif, c'est-à-dire à l'intérieur de la Littérature (comme synonyme de l'unité spirituelle du sujet) ?

Pour Novalis du moins, de telles questions sont sans objet : le problème de l'abolition de l'hétérogénéité du monde objectif ne se pose pas, pour la toute simple raison qu'une telle hétérogénéité n'existe pas. Le monde objectal est une *fictio* produite par le moi poétique. H. Kuhn rappelle fort à propos que Novalis veut être pris au pied de la lettre : l'imagination productrice du *Witz* fait naître le monde dans sa contexture empirique réelle. Il en découle que la contexture réelle du monde est pour Novalis radicalement subjective : elle est définie comme «forme poétique du monde (*poetische Weltform*)» (voir Kuhn 1950/51, 256). Dans l'imagination novalisienne, la production et le produit coïncident : le monde objectal est identique à l'auto-productivité infinie du moi poétique. L'auteur de *Henri*

d'Offerdingen emploie l'expression, très suggestive, de «*menstruum universale*», définition parfaitement adéquate du Roman absolu.

Il en va de même chez Friedrich Schlegel : nous avons déjà rencontré les identifications du Roman à Dieu, à l'Univers, etc. Dans un fragment des *Literary Notebooks* on trouve une remarque allant dans le même sens : «Chaque œuvre poétique doit être "en kai pan" — le poète entier et la nature entière» (*L.N.*, 1824). La Littérature-Roman absolu dit l'Univers, et le disant le crée.

10. Dans l'*Entretien sur la poésie*, Schlegel a inséré un texte appelé *Discours sur la mythologie*. Il s'agit en fait d'un plaidoyer en faveur d'une *nouvelle* mythologie dans laquelle l'auteur de *Lucinde* voit un élément central de la poésie romantique. Autrement dit, l'absence de mythologie constitue une carence de la poésie romantique : il lui manque une vision du monde unificatrice. Il en résulte un éparpillement de la poésie et une sorte d'impuissance devant «l'élément rebelle», c'est-à-dire devant la réalité prosaïque : «... la force de l'inspiration est-elle, même dans la poésie, destinée à se gaspiller indéfiniment et, quand elle s'est épuisée dans la lutte contre l'élément rebelle, à sombrer finalement dans le silence et la solitude ? Le Sacré suprême doit-il rester à jamais privé de nom et de forme, abandonné au hasard des ténèbres ? (...) Vous savez mieux que tous ce que je veux dire. Vous avez vous-même composé (*dichten*), et vous avez dû souvent ressentir, en composant, que pour faire œuvre il vous manquait une prise solide, un sol maternel, un ciel, un air vivifiant. C'est de lui-même que le poète moderne doit tirer tout cela : beaucoup l'ont fait de manière souveraine, mais chacun, jusqu'ici, seul — chaque œuvre comme une création nouvelle, à partir de rien» (trad. Lacoue-Labarthe et Nancy, 1978, 311). Deux thèmes, deux plaintes, se conjuguent ici : l'isolement subjectif du poète et son impuissance face à l'«élément rebelle», face à l'altérité. C'est cette impuissance qu'il faut rendre responsable de l'incapacité (partielle) de la poésie romantique à nommer/former le Sacré suprême. C'est donc elle aussi qui est cause du fait que le Roman est encore programme, au lieu d'être déjà réalité.

La nouvelle mythologie interviendra donc à un double niveau : elle mettra fin à l'isolement subjectif de l'artiste et elle permettra à la poésie romantique d'abolir l'altérité de l'«élément rebelle». Contrairement à la mythologie antique qui était de naissance naturelle, la nouvelle mythologie sera de naissance volontariste : création artificielle, œuvre d'art au sens profond du terme. Elle sera donc aussi basée sur le primat de la subjectivité : vision réaliste de la nature, mais issue de l'idéalisme subjectiviste constitutif de l'âge romantique.

Le contenu de la nouvelle mythologie sera emprunté à la physique romantique : elle viendra en lieu et place des sciences établies, leur insufflant l'imagination qui leur fait si cruellement défaut. Les sciences officielles visent le monde comme altérité qui leur dicte ses lois. L'imagination mythologique aura pour tâche d'idéaliser le monde, c'est-à-dire de le révéler comme produit de la libre subjectivité : «... toute belle mythologie, qu'est-elle d'autre qu'une expression hiéroglyphique de la nature qui l'entoure, transfigurée par la fantaisie (*Phantasie*) et l'amour ? La grande supériorité de la mythologie, c'est de donner à voir et de maintenir spirituellement sensible, ce qui d'habitude échappe éternellement à la conscience, — de même que l'enveloppe du corps fait briller l'âme à nos yeux et la fait parler à

nos oreilles. (...) La mythologie est une telle œuvre d'art de la nature : dans sa trame prend forme effective ce qu'il y a de plus haut; tout y est rapport et métamorphose, confrontation et transformation, et tels sont précisément son procédé propre, sa vie interne et sa méthode, si je puis m'exprimer ainsi» (*Ibid*, 315). Quelle est cette chose que la mythologie donne à voir et qui autrement échapperait éternellement à la conscience, sinon l'Univers dans son unité spirituelle et poétique? En tant que révélation de l'Un à travers une vision unifiante, la mythologie abolit l'isolement subjectif des poètes romantiques : mettant en œuvre une *même* vision du monde, c'est un même Texte qu'ils tissent : le Roman. Par ailleurs la mythologie transfigure la Nature, lui enlève son semblant d'altérité : comme l'enveloppe du corps fait briller l'âme, la Nature mythologisée révèle la subjectivité poétique qui est son fondement.

L'unité de la vision mythologique est, comme l'unité du Roman, un «système de systèmes», un chaos de systèmes, mais un chaos touché par la baguette magique de l'amour, c'est-à-dire un chaos-harmonie : «Vous avez bien envie de sourire à l'idée de ce poème mystique et du désordre que ne manqueraient pas d'engendrer l'affluence et l'abondance des poèmes. Mais la beauté suprême, oui, l'ordre suprême ne sont jamais que ceux du chaos, c'est-à-dire d'un chaos qui n'attend que la touche de l'amour pour se déployer en un monde d'harmonie, d'un chaos tel que l'étaient aussi la mythologie et la poésie anciennes, car mythologie et poésie, toutes deux, ne sont qu'un et sont inséparables. Tous les poèmes de l'Antiquité s'enchaînent les uns aux autres, croissent organiquement et finissent par former un tout. Tout se tient étroitement et partout règne un seul et même esprit, dont seule diffère l'expression. Aussi n'est-ce pas une image creuse que de dire : la poésie ancienne est un poème unique, indivisible, accompli. Pourquoi ce qui a déjà été ne serait-il pas à nouveau? D'une autre manière s'entend. Et pourquoi pas de manière plus belle et plus grande?» (*Ibid*, 312). La référence obsédante à l'antiquité dans ce passage me semble symptomatique. La théorie de la nouvelle mythologie est en effet le lieu où se marque le plus profondément la conscience malheureuse du romantisme : la part de nuit du subjectivisme en quelque sorte, l'expérience douloureuse de l'isolement subjectif et de la dispersion des discours. L'appel de l'unité est tellement fort, la conscience de son impossibilité tellement aiguë, que la conscience romantique cède à l'attraction d'une antiquité fantasmée, telle qu'on a plutôt l'habitude de la retrouver dans le classicisme.

11. Il y a manifestement une parenté très étroite entre la théorie de la nouvelle mythologie et la théorie du *Witz* : «Je trouve (...) une analogie frappante avec le grand *Witz* de la poésie romantique qui se manifeste non en boutades isolées mais dans la construction du Tout (...) Oui, cette confusion ordonnée avec art, cette séduisante symétrie des contradictions, cette admirable alternance perpétuelle d'enthousiasme et d'ironie qui vit même dans les plus petits membres du Tout, me semblent être, à elles seules déjà, une mythologie indirecte. L'organisation est la même...» (*Ibid*). Il existe une sorte d'identité fonctionnelle entre le *Witz* et la mythologie : tous les deux remplacent la prose (le discours scientifique *sur* le monde) par la poésie (transfiguration poétique de la nature). Pourtant la théorie de la mythologie possède une caractéristique qui est absente du *Witz* : la référence à une

vision du monde unifiante, c'est-à-dire en fait la conscience d'un manque inhérent à la poésie romantique. Cet aspect-là de la théorie de la mythologie annonce, je pense, le romantisme post-ïénaen et sa nostalgie du moyen âge, incarnation parfaite d'un âge basé sur la subjectivité (puisque participant de l'histoire chrétienne) et néanmoins doté d'une vision du monde unifiante (la doctrine catholique). Vue sous cet angle, la conversion de Friedrich Schlegel au catholicisme cesse d'être incompréhensible : au-delà de toutes les raisons idéologiques immédiates, on en trouve sans doute la racine profonde dans cet appel de l'universalité.

Certes, le retour à cette universalité-là implique l'abandon de l'universalité du Roman (voir ici même p. 18), et pourtant l'orientation sous-jacente demeure profondément la même : c'est *le même* désir de plénitude qui fait naître la théorie du Roman et qui cause la conversion au catholicisme. Il demeure que la deuxième solution est traditionnelle et de peu d'intérêt du point de vue des études littéraires, alors que la première est innovatrice, puisqu'elle fait naître la Littérature qui continue à faire nos beaux jours.

12. Le Roman universel ne saurait être autre chose que l'horizon infini du *dire* romanesque. Mais dans l'optique romantique, tout fragment romanesque (tout roman au sens courant du terme) doit se constituer en analogon du Roman. Construire un analogon du Roman universel, c'est précisément le projet de Novalis lorsqu'il entreprend *Henri d'Ofterdingen*. Dans un fragment consacré à *Wilhelm Meister* il oppose deux tendances du discours romanesque : la tendance vers l'achèvement, qu'il pense être illustrée par Goethe, et la tendance vers l'universalité, du côté de laquelle il situe son projet. Aux yeux de Novalis achèvement et universalité s'opposent : par nature infinie, l'universalité ne saurait jamais aboutir à l'achèvement. D'une certaine façon la tendance vers l'universalité est donc condamnée à l'échec partiel. Mais en même temps c'est cet échec qui constitue son succès le plus fondamental : parce qu'il ne peut achever le *dire* romanesque, le romancier romantique en maintient l'ouverture infinie, manifestation de sa nature profonde. A l'inverse le romancier goethéen aboutit à un échec profond à travers sa réussite apparente : son achèvement brise le mouvement infini du *dire* romanesque, il s'agit d'un pseudo-achèvement.

Le roman romantique sera nécessairement fragmentaire, il sera fragment du Roman. Parfois il reste fragment au sens le plus banal du cas, comme c'est le cas du roman de Novalis, mais aussi de *Lucinde* de Schlegel et de *Franz Sternbald* de Tieck ; parfois il est extérieurement achevé, mais en manifestant dans le même mouvement le caractère absurde et risible de toute idée d'achèvement, comme c'est le cas de *Godwi* de Brentano (au sujet de *Godwi*, voir ici même p. 72).

Dans le cas de *Henri d'Ofterdingen*, il est important de noter que, même si Novalis l'avait mené à terme, il n'en eût pas moins continué à posséder un statut fragmentaire, puisqu'il était censé s'insérer dans un cycle romanesque de sept textes consacrés respectivement à la physique, à la vie sociale, à l'action, à l'histoire, à la politique, à l'amour et à la poésie. Nous ne savons pas grand chose sur les six autres romans projetés par Novalis, sauf que le roman de la vie sociale devait constituer une critique en acte de *Wilhelm Meister*, illustrant ainsi la thèse schlegelienne de la nature auto-réflexive du Roman. Par ailleurs, d'après les notes de

Novalis, il semble que dans chacun des sept romans les six autres devaient se retrouver sous forme de thèmes mineurs. Autrement dit, chaque roman devait être en fait une variation de tout le cycle. Cette hypothèse se confirme à la lecture de *Henri d'Ofterdingen* : il est le roman de la poésie, mais il inclut les thèmes mineurs du roman social (les épisodes consacrés aux marchands), du roman physique (l'allégorie alchimique de Klingsohr), du roman historique (les croisades, la rencontre du comte de Hohenzollern), du roman politique (l'utopie politique de la fin du conte de Klingsohr) et bien entendu du roman d'amour (la passion amoureuse qui lie Henri et Mathilde). Le seul élément qui manifestement fait défaut est le roman d'action : mais on sait que, telle qu'elle était projetée, la deuxième partie de *Henri d'Ofterdingen* devait comporter maints passages épiques, donc sans doute des éléments du roman d'action.

En quel sens peut-on dire que *Henri d'Ofterdingen* est le roman de la poésie ? D'après Tieck, l'intention de Novalis « n'était pas de représenter tel ou tel événement, de saisir un des aspects de la poésie et de l'illustrer au moyen de personnages et de récits : il voulait au contraire, comme c'est d'ailleurs indiqué de manière précise dans le dernier chapitre de la première partie, énoncer l'essence propre de la poésie et expliquer son dessein profond » (in Novalis, *Werke II*, 174-175). Il ne s'agissait pas pour Novalis de donner une *illustration* du concept de la poésie (à la manière du roman moraliste qui se voulait *exemplum* d'un concept éthique), mais de la *réaliser* dans et à travers le texte romanesque. Il existe un fragment qui est particulièrement révélateur à cet égard : « Le roman comme tel ne contient pas de résultat déterminé — il n'est pas l'image et le fait (Faktum) d'une proposition. Il est une réalisation intuitive (anschauliche Ausführung) — réalisation d'une Idée. Mais une Idée ne se laisse pas appréhender dans une proposition. Une Idée est une série infinie de propositions, — une grandeur irrationnelle, — qui ne saurait être posée (unsetzbar), — incommensurable... » (*Werke III*, 130). En tant que réalisation d'une Idée (de l'Idée ?) le roman est infini, ce en quoi il est Roman. Il est bien entendu aussi impossible d'en indiquer le résultat final : on peut uniquement établir la loi de progression de l'Idée (das Gesetz ihrer Fortschreitung), et tout roman, en tant que texte empirique, doit être critiqué selon cette loi. L'impossibilité d'un résultat final est illustrée de manière frappante par l'absence de télos diégétique qu'on constate dans certains romans romantiques, surtout dans *Lucinde*. Le but du roman romantique est le Roman. Autrement dit, son but réside dans le mouvement même de sa progression et non pas dans quelque résultat final.

13. Projet de réalisation de l'Idée poétique, *Henri d'Ofterdingen* est demeuré un projet avorté. Lorsque la mort l'emporte, Novalis en a à peine esquissé les grandes lignes. En effet, à la lumière des notes laissées par l'auteur, il ne fait pas de doute que le roman, tel qu'il nous est parvenu, ne constitue qu'une partie très minime du projet initial. Les notes permettent de reconstruire à peu près la structure romanesque projetée. Il devait y avoir deux parties apparentes auxquelles était censée correspondre une structure profonde de nature triadique. Cette triade dialectique devait correspondre à la sphère du monde réel, du monde idéal et de l'union des deux. Le passage du premier au deuxième terme est marqué par la rupture que constitue l'expérience de la mort, alors que le passage du deuxième au

troisième terme devait se faire progressivement. Cette dissymétrie justifie d'ailleurs la structure superficielle dyadique : la rupture de la mort correspond au passage de la première partie (= le réel) à la deuxième partie (= l'idéal et l'union progressive du réel et de l'idéal).

La première partie se déroule entièrement dans le monde que Hölderlin a appelé le monde du Partage, c'est-à-dire dans le monde de la dissociation entre l'infini et le fini, l'idéal et le réel, le ciel et la terre. Du fait de ce clivage, l'idéal ne peut apparaître dans le réel que sous la forme du rêve, du récit et du conte. Il est important de se rappeler ici la définition schlegelienne du *Witz*, comme ce qui reste de la poésie lorsqu'elle s'objective dans le monde réel. Or le conte, le récit (comme *fictio*) et surtout le rêve reproduisent exactement la caractéristique structurelle du *Witz* : le rapprochement d'éléments hétérogènes.

Le clivage entre réalité et idéalité se retrouve aussi au niveau des personnages : d'un côté il y a ceux qui s'accommodent du Partage (par exemple le père de Heinrich et les marchands), de l'autre ceux qui le refusent et qui vivent dans la nostalgie de l'Unité, de l'«en kai pan» (Heinrich essentiellement, mais aussi Klingsohr, bien que dans une moindre mesure).

La sortie hors du monde du Partage n'est possible qu'à travers la mort. Suicide d'Empédocle chez Hölderlin, mort de Mathilde chez Novalis. La mort est l'expérience de la vie véritable, à travers le dévoilement du statut d'ex-sistence (hors de l'Être) qui qualifie la vie terrestre. A travers la mort de Mathilde, le monde terrestre s'ouvre à Henri dans sa *Bedeutsamkeit*, dans le fait qu'il est signifiante de l'«en kai pan». Du même coup Henri apprend la tâche du poète : lire l'Univers en tant que signifiant l'«en kai pan». L'expérience de la mort n'amène *pas* un renoncement à la vie terrestre, mais au contraire son acceptation joyeuse en tant que structure signifiante, c'est-à-dire en tant que partie prenante du monde idéal.

C'est ici que s'inaugure la deuxième étape du roman : la descente de l'Idée dans la vie terrestre et la révélation de l'ex-sistence comme ex-sistence du Même au Même. Alors que dans la première étape l'Idée était au-delà de la vie (elle n'apparaissait que sous forme de rêve, etc.), elle apparaît ici comme incarnée dans la vie.

Dans la dernière étape enfin, on assiste à la fusion complète du monde réel et du monde idéal : le conte de Klingsohr s'incarne dans la réalité, la réalité devient conte et le conte devient réalité. Le temps se trouve aboli et la plénitude de l'Être comme contemporanéité absolue se réalise dans cette nouvelle Atlantis qui n'est autre chose que le Roman.

SIXIÈME CHAPITRE

LE ROMAN COMME POÈME INFINI

1. L'universalité du Roman est en devenir infini : le Roman est poésie progressive. L'infinité, la progressivité font partie de la nature même de la poésie romantique, en définissent la spécificité tout autant que le fait l'universalité.

Le postulat de la progressivité est vital pour le bon fonctionnement de la théorie du Roman. Grâce à lui, l'hiatus qui existe entre l'universalité théorique du Roman et la particularité toute empirique des romans réellement existants, peut être rationalisé. La théorie «universaliste» tire une grande partie de sa crédibilité de la correction que lui apporte la définition «infiniste» : cette dernière permet de sauver les «phénomènes», mais du même coup c'est la théorie qui se sauve elle-même.

L'infinitude du Roman est strictement immanente. Il ne s'agit pas de l'approche infinie d'une transcendance, mais de la réalisation infinie d'une essence immanente. Le manque qu'implique la théorie de la progressivité est un manque du Même. Il en découle que l'infinitude n'est pas seulement une caractéristique du Roman mais doit aussi se retrouver au niveau des romans pris dans leur individualité : «Un roman individuel ne peut jamais être achevé, puisque même le concept du genre (*Begriff der Gattung*), son idéal, ne peut jamais être achevé» (trad. Lacoue-Labarthe et Nancy, 112). De l'infinitude de l'idéal romanesque découle l'inachèvement des romans individuels : il n'existe que des fragments romanesques.

L'infinitude du Roman met bien entendu en jeu la dichotomie antiquité/âge romantique, c'est elle qui constitue son fondement ontologique. Nous savons déjà que la poésie antique est de nature finie. Il y a à cela au moins deux raisons : d'une part elle est une poésie naturelle, de l'autre elle est générique. L'infinité de la poésie romantique tient au fait qu'elle est a-générique (voir ici-même p. 36), mais aussi artificielle, poésie de la poésie. Quant à la raison ontologique profonde, on la trouve dans l'essence subjective de l'âge romantique : «L'essence des Modernes réside dans la création *ex nihilo*. - Un tel principe se trouvait dans le christianisme, un principe apparenté se trouve dans la révolution (française-J. Sch.), dans la philosophie fichtéenne - et de même dans la poésie récente» (*K.A. XVIII*, 4, 1471).

Les deux notions poétologiques centrales dans lesquelles s'investit la théorie de l'infinitude du Roman, ce sont l'*ironie* et le *fragment*. Elles sont encore plus importantes que le mélange des genres et c'est en elles que la théorie iénaenne trouve son expression la plus fidèle.

2. Le terme même d'*ironie romantique* peut induire en erreur, en ce qu'il semble supposer qu'il y a une ironie romantique, alors qu'en fait il existe plusieurs théories différentes. Ainsi il serait pour le moins imprudent d'identifier l'ironie schlegelienne à celle de Solger ou de Jean Paul. Plus pernicieuse encore est la tradition tenace qui consiste à analyser l'ironie romantique à travers le prisme déformant des polémiques anti-romantiques de Hegel (voir notamment *Sämtliche Werke XII*, 101 et XX, 184-185) ou de Kierkegaard (*Sur le concept de l'ironie*, 1841). Pour ma part j'emploierai le terme comme synonyme d'ironie iénaenne, c'est-à-dire en fait, schlegelienne.

L'ironie romantique n'est identique ni à l'*ironie rhétorique* ni à l'*ironie socratique*. Schlegel avait une connaissance plus ou moins approximative de l'ironie comme terme rhétorique (voir *K.A. XIII*, 207 et *XVIII*, 4, 64). Il est d'autant plus significatif que l'ironie romantique s'en démarque nettement, en n'incluant aucune référence à la *dissimulatio* (pour une apparente exception, voir plus loin). Certes les deux impliquent un hiatus entre le *dire* et le *vrai*, mais dans l'ironie romantique il n'est pas dû à une intention dissimulatrice mais à une raison fondée dans l'ontologie romantique.

Le rapport entre l'ironie romantique et l'ironie socratique est plus complexe : l'ironie pédagogique du philosophe intervient fréquemment dans les textes schlegéliens consacrés au problème de l'ironie. Le fragment 116 du *Lycée* affirme que l'ironie de Socrate était dépourvue d'intention dissimulatrice, ou plutôt que cette intention ne visait que les niais (ce qui, sans doute, est aussi partiellement le cas de l'ironie romantique). Plus importante est la mise en relation de l'ironie socratique avec la spécificité du discours philosophique sur l'Être. Spécificité qui découle du fait que le discours philosophique ne saurait exprimer l'Être de manière adéquate. L'ironie socratique est donc une ironie philosophique, et en tant que telle elle ne saurait être identifiée avec l'ironie poétique. Il est vrai que certains fragments du *Lycée* postulent une telle identification (par exemple le fragment 42), mais il faut remarquer que ces fragments datent d'une période où la théorie du Roman est à peine ébauchée.

On peut en conclure que l'ironie romantique constitue une création autonome du romantisme iénaen, et elle ne doit que peu de choses aux traditions préromantiques de l'ironie, ne serait-ce que parce que son statut est celui d'un concept ontologique.

3. En suivant E. Behler (1972), on peut distinguer trois aspects différents dans la conception schlegelienne de l'ironie. Ces trois aspects ne sont pas développés en même temps mais successivement. Pourtant ils finissent par s'intégrer dans une conception globalisante, telle qu'on la trouve notamment dans l'*Entretien sur la poésie*.

Le premier aspect est celui de l'*auto-limitation* (*Selbstbeschränkung*). L'ironie en tant qu'auto-limitation possède une fonction de médiation entre l'auto-créeation (*Selbstschöpfung*) et l'auto-destruction (*Selbstvernichtung*). Nous trouvons cette

conception déjà dans les tout premiers textes de Schlegel et notamment dans *De la valeur de la comédie grecque* (1794). L'objet de cet essai est essentiellement un plaidoyer en faveur d'Aristophane, contre ses détracteurs modernes. L'auteur rappelle d'abord les griefs couramment adressés à Aristophane : ses pièces ne possèdent pas d'unité dramatique, leurs personnages sont caricaturaux et l'illusion théâtrale est sans cesse détruite. Seule la réponse au dernier reproche est intéressante du point de vue de la théorie de l'ironie : «Le dernier reproche n'est pas dénué de tout fondement. Le poète et le public apparaissent à travers de multiples allusions, non seulement dans l'intermezzo politique, la *parekbase* où le chœur s'adresse au peuple, mais encore ailleurs. Le motif en réside dans les circonstances politiques de la comédie, mais il me semble qu'il y a aussi une sorte de justification dans la nature de l'enthousiasme comique. Cette atteinte (aux règles-J. Sch.) n'est pas de la maladresse, mais de la malice réfléchie, force vitale débordante ; et souvent son effet n'est pas tellement mauvais, car de toute façon elle ne peut pas détruire l'illusion. L'activité suprême de la vie doit agir, détruire ; si elle ne trouve rien en-dehors d'elle, elle se retourne contre un objet aimé, contre elle-même, contre sa propre œuvre. Elle blesse alors afin de stimuler, sans détruire. Ce trait caractéristique de la vie et de la joie prend une signification spéciale dans la comédie, à cause de son rapport à la liberté» (reproduit dans *Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe Romantik*, 2, 117). Schlegel n'emploie pas encore le terme «ironie», mais c'est d'elle qu'il s'agit dans cette auto-destruction artistique qui n'est pas une destruction véritable. Ceci ressort nettement du fait que Schlegel met l'auto-destruction artistique en rapport avec la liberté : or ce dernier terme joue un rôle central dans la dialectique de l'auto-crédation, auto-destruction et auto-limitation. Notons que dès ce texte Schlegel affirme que la destruction véritable de l'illusion dramatique est impossible. Plus tard cette remarque sera reprise et généralisée : la destruction de la création artistique est toujours reprise à l'intérieur du jeu poétique. Plutôt que d'une véritable destruction, il s'agit donc d'un simulacre.

Le terme qui manque dans ce texte de jeunesse c'est la synthèse, c'est-à-dire l'auto-limitation, c'est-à-dire l'ironie en tant que résultante du mouvement contradictoire de l'auto-crédation et de l'auto-destruction. Les fragments posthumes mettent en œuvre le schéma suivant :

Enthousiasme	Ironie	Scepticisme
=	=	=
Auto-crédation	Auto-limitation (Indépendance)	Auto-destruction

Il en ressort clairement que l'ironie schlegelienne n'est *pas* identique à l'auto-destruction, comme le veut une certaine vulgate de l'ironie romantique (représentée notamment par les polémiques de Hegel). Tous les fragments posthumes, ou presque (une exception : *K.A. XVIII*, 5, 1023), insistent sur la fonction médiatrice de l'ironie. Ce témoignage est d'ailleurs corroboré par les fragments publiés : dès le fragment 37 du *Lycée*, nous trouvons l'auto-limitation comme opposée aux deux autres termes. La même thèse se retrouve dans le fragment 51 de l'*Athénée* : «Est naïf ce qui est naturel, individuel ou classique - ou le paraît - jusqu'à l'ironie, jusqu'à l'alternance incessante d'auto-crédation et d'auto-destruction...» (trad. Lacoue-Labarthe et Nancy, 104). Notons que la médiation ironique ne doit pas être confondue avec

une théorie du «juste milieu» : elle n'est pas statique mais dynamique. Il ne s'agit pas non plus d'une simple oscillation : un fragment posthume parle d'«changement réglé» (K.A. XVIII, 2, 475).

4. L'ironie est la loi de production interne de la poésie romantique en tant que celle-ci se constitue à travers la tension entre la tendance vers l'universalité et l'impossibilité d'un achèvement. L'enthousiasme de l'auto-crédation est l'organe de la tendance vers l'universalité (se rappeler le caractère *sinnberaubt* du poète selon Novalis). Quant au scepticisme de l'auto-destruction, il se confond avec la prise de conscience de l'impossibilité de tout achèvement. L'ironie en tant que médiation ne transcende pas cette contradiction, comme le ferait une synthèse hégélienne : elle permet à la contradiction de perdurer, elle empêche qu'elle ne s'achève en une destruction pure en simple de l'enthousiasme. L'ironie est ainsi une nécessité vitale pour la littérature romantique, qui ne peut se développer que dans le cadre de cette contradiction sans cesse relancée. Déjà le fragment 37 du *Lycée* avait insisté sur cette nécessité : «... Aussi longtemps que l'artiste s'abandonne à l'invention et à l'enthousiasme, il se trouve, du moins pour communiquer, dans un état illibéral. Il voudra tout dire ; c'est là une tendance fautive des jeunes génies, et un vrai préjugé des vieux bousilleurs. C'est méconnaître la valeur et la dignité de l'auto-limitation, qui est cependant, pour l'homme comme pour l'artiste, la tâche première et dernière, la plus nécessaire et la plus haute. La plus nécessaire : car partout où on ne se limite pas soi-même le monde vous limite, ce qui vous rend esclave. La plus haute : car on ne peut se limiter soi-même que sur les points et les plans où l'on a une force infinie, auto-crédation et auto-négation. Même un dialogue amical qu'on ne pourrait rompre librement à tout instant, par pur arbitraire, a quelque chose d'illibéral. Mais un écrivain qui veut et peut se raconter à l'état pur, qui ne garde rien pour lui et est porté à dire tout ce qu'il sait est fort à plaindre...» (Lacoue-Labarthe et Nancy, 84-85). Ici l'ironie n'intervient pas seulement par rapport à une possible auto-négation, mais aussi par rapport à une limitation qui risquerait d'être *imposée du dehors*, une limitation issue de la résistance du réel au *dire* poétique. Ceci fait sortir l'ironie de sa problématique purement intra-subjective, mais du même coup elle prend la figure d'un rempart contre la menace d'une intrusion de l'altérité. Si tel est le cas, l'auto-limitation ironique ne risque-t-elle pas de n'être qu'un autre nom pour le refus de l'altérité ? Cette question touche au fondement même de la poésie romantique qui se définit en effet comme refus de toute altérité.

5. Comment l'ironie en tant qu'auto-limitation structure-t-elle le texte poétique ? Schlegel donne à plusieurs reprises l'exemple de la *parekbase*, c'est-à-dire de l'apostrophe directe du public théâtral, pratiquée notamment dans le théâtre antique. Souvent le terme devient tout simplement le synonyme de l'ironie en tant que rupture textuelle : «L'ironie est une *parekbase* permanente» (K.A. XVIII, 2, 637). Plus concrètement l'ironie - *parekbase* intervient dans le rapport auteur (ou narrateur) - texte (récit).

Des illustrations parfaites de ce procédé se trouvent notamment dans les premières pièces de L. Tieck, *Le chat botté* et surtout *Le monde à l'envers*. Le sujet de cette dernière pièce n'est rien d'autre que le théâtre lui-même : elle constitue donc un exemple d'auto-réflexion poétique. Certes il s'agit d'un poème dramatique et pas

d'un roman au sens reçu du terme. Mais dans le cadre de la théorie romantique pour quoi ne pas parler d'un «roman appliqué», d'autant plus que la pratique théâtrale de Tieck a été rapprochée souvent du théâtre épique de Brecht?

L'enjeu essentiel de la pièce est la destruction ironique de l'illusion représentative, de l'effet de réel théâtral. Ainsi elle débute par l'Épilogue (personnifié) et se termine par le Prologue (personnifié lui aussi) qui apparaît sur scène alors que la salle s'est déjà vidée. Le reste est à l'image du début et de la fin : un chassé-croisé perpétuel entre fiction et réalité, représentation et représenté, acteurs et spectateurs. Y interviennent non pas *une* réalité et *une* fiction, mais une infinité de réalités-fictions :

«*Scävola* : - C'est trop dément ! Regardez-moi ça, bonnes gens, nous voici assis comme spectateurs qui voyons une pièce, et dans cette pièce une autre pièce est à son tour jouée à de troisièmes acteurs -.

L'autre : - Pensez maintenant qu'il est possible que nous-mêmes, nous soyons des acteurs de quelque pièce et que quelqu'un voie cette chose, tout ce mélange ! Ce serait la confusion des confusions. Soyons heureux de ne pas nous trouver dans cette situation déplorable...» (Tieck, *Werke II*, 323-324).

Toute cette mise en question de la fiction théâtrale se termine bien entendu par son triomphe le plus complet : la critique apparente de la fiction se mue en une critique de la «réalité». Ainsi l'ironie-*parekbase*, loin de détruire la fiction, fictionnalise la réalité. Elle est donc l'instrument qui permet à la fiction poétique de triompher sur la soi-disante «réalité». Ceci n'est pas sans rappeler la fonction qui est, selon Schlegel, celle de la poésie comme telle : abolir l'illusion qui nous fait croire à l'existence d'une réalité extérieure à nous et étrangère (voir ici-même p. 30). Par là est confirmée la place centrale qu'occupe l'ironie dans la poétique iénaenne, donc dans la théorie du Roman.

6. La *parekbase* est en quelque sorte l'aspect technique de l'ironie définie comme auto-limitation. Plus généralement cette dernière est aussi une *attitude poétique* combinant l'auto-crédation et l'auto-destruction. Elle est censée médiatiser entre la nécessaire création d'un objet poétique absolu et la non moins nécessaire négation de la possibilité de création d'un tel objet. Sous ce rapport Schlegel peut voir dans l'ironie le garant de l'«agilité» du poète, puisqu'elle l'empêche de jamais s'enfermer dans un objet poétique fini qu'il considérerait comme achevé, c'est-à-dire comme incarnation adéquate de l'Absolu. Illusion que Novalis avait dénoncée chez Goethe (voir ici-même p. 61).

L'ironie amène le poète à passer, dans un déplacement perpétuel, d'un objet à un autre, ceci dans un mouvement contradictoire qui le fait à la fois poser l'objet poétique à *produire* comme objet absolu, et en même temps le nier en tant qu'objet *produit*, donc objet fini, donc objet non conforme à l'infinité de l'Être. L'auto-limitation ironique ne décrit pas un état statique : elle n'est que le point de passage évanescant de l'agilité poétique passant et repassant sans cesse de l'auto-crédation à l'auto-destruction. L'ironie rejoint ici la théorie de l'allégorie en tant qu'elle manifeste une poétique dynamique, opposée à la poétique contemplative de Goethe. Selon Schlegel l'«en kai pan» est atteint à travers un mouvement dialectique infini qui à la fois pose et nie l'objet poétique. L'ironie médiatise entre l'esprit poétique

infini et la lettre poétique, toujours nécessairement finie. Le mouvement ironique est le flux poétique infini en tant qu'il combine deux séries de propositions qui se contredisent *in actu* :

c'est cela *et* cela *et* cela *et* cela

ce n'est *ni* cela *ni* cela *ni* cela *ni* cela

Ce qui demeure à travers cette annulation réciproque, c'est le mouvement comme tel, le passage permanent qui se répète dans le jeu infini de la conjonction anti-thétique des copules : *et/ni*. Ce en quoi l'ironie se révèle comme *analogon* de la structure même de l'«en kai pan», chaos infini en mouvement perpétuel.

7. Dans une deuxième signification, le terme «ironie» est identifié à la réflexion poétique dont parle notamment le fragment 116 de l'*Athénée* : «... c'est elle aussi (= la littérature romantique) 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» (trad. Lacoue-Labarthe et Nancy, 112). Comme l'auto-limitation, la réflexion poétique a une fonction médiatrice : elle flotte entre le présentant et le présenté, l'idéal et le réel. Un deuxième aspect très important est celui de la potentialisation : l'ironie est toujours réflexion sur une structure textuelle donnée qu'elle vise à dépasser. Le terme «poésie ironique» signifie donc «poésie de la poésie» : «*Meister* = poésie ironique, comme Socrate = philosophie ironique, parce qu'il est poésie de la poésie» (K.A. XVIII, 2, 475).

Comme Schlegel applique le concept de la réflexion poétique notamment à *Wilhelm Meister*, on peut admettre que la caractéristique textuelle visée est celle de l'autonomisation de la fonction poétique (voir ici-même p. 47). Un autre concept qui est en relation étroite avec la réflexion est celui de la *poésie transcendante*, telle qu'elle est définie par exemple dans le fragment 238 de l'*Athénée* : «Il y a une poésie toute entière occupée du rapport de l'idéal et du réel, et qui en analogie avec la terminologie philosophique devrait être nommée poésie transcendante. Elle commence comme satire avec la différence absolue de l'idéal et du réel, flotte comme élégie entre les deux, et se termine comme idylle avec leur identité absolue. Mais de même qu'on n'accorderait guère de valeur à une philosophie transcendante qui ne serait pas critique, qui ne présenterait pas, avec le produit, l'élément producteur, et ne contiendrait pas, dans le système des pensées transcendantes, une caractéristique de la pensée transcendante - de même cette poésie devrait réunir, aux matériaux et exercices transcendants, fréquents chez les poètes modernes, d'une théorie poétique de la faculté poétique, la réflexion artistique et le beau réfléchi de soi qu'on trouve chez Pindare, dans les fragments lyriques des Grecs et de l'élégie antique, et parmi les Modernes chez Goethe ; elle devrait ainsi dans chacune de ses présentations se présenter aussi elle-même, et être partout à la fois poésie et poésie de la poésie» (trad. Lacoue-Labarthe et Nancy, 132). Le flottement entre le réel et l'idéal n'est donc pas identique à la poésie transcendante, mais il en présente une étape. La progression triadique s'applique notamment à *Henri d'Ofterdingen* tel que j'ai tenté de l'analyser dans le chapitre précédent (voir p. 62).

Le cheminement de la poésie transcendante est celui d'une potentialisation. Ceci se manifeste notamment dans le fait qu'elle est toujours auto-réflexive (= ironique) : elle intègre la (re)présentation de sa propre production. Tout comme la philosophie transcendante n'est pas seulement présentation des pensées mais aussi du processus de pensée (*Gedanken* versus *Denken*), la poésie transcendante n'est pas seulement présentation du produit poétique, mais aussi de la *poïésis* comme processus. La poésie transcendante intègre ses conditions de production : produit et production fusionnent.

8. *Don Quichotte* constitue aux yeux de Schlegel la réalisation paradigmatique de la poésie ironique auto-réflexive. Il se réfère aux interventions du narrateur dans le récit et surtout au lien métatextuel unissant la deuxième partie du roman à la première. Cette deuxième caractéristique est formulée par Schlegel en un raccourci frappant : le sujet dont traite la deuxième partie n'est autre que la première partie. La thèse est plausible : il suffit de penser au chapitre 3 (de la deuxième partie) dans lequel Don Quichotte et Sancho Panza ont un entretien avec le bachelier Samson Carrasco *au sujet de la première partie du roman*. Interrogés par Carrasco, les deux compères s'empressent de donner leur caution au livre et déclarent que ce qu'il raconte correspond parfaitement à la réalité. Il s'agit bien ici d'une auto-réflexion ironique. Cervantès pousse le jeu au point de profiter de l'occasion pour régler son compte au «Pseudo-Quichotte» d'Avellaneda et pour corriger en passant quelques «erreurs» c'est-à-dire incohérences de la première partie du roman : «Il y a bien quelques-uns, dit Carrasco, qui ont accusé dans l'auteur une absence de mémoire, parce qu'il oublie de conter qui fut le voleur qui vola l'âne de Sancho, il est dit seulement dans le récit qu'on le lui vola, et deux pas plus loin nous voyons Sancho à cheval sur le même âne sans qu'il l'eût retrouvé» (553). Sancho, en bon bougre qu'il est, et sachant ce qu'il doit à son créateur, fournit alors gratuitement les détails oubliés. Quant au règlement de comptes avec Avellaneda au chapitre 59, il n'est pas moins intéressant. Don Quichotte et Sancho Panza rencontrent deux gentilshommes ayant en leur possession un exemplaire du texte apocryphe d'Avellaneda. Les deux hommes sont justement en train de discuter quant à savoir si cette deuxième partie livrée par Avellaneda est véritable ou apocryphe, lorsque Don Quichotte en personne intervient pour leur certifier qu'il ne s'agit de rien d'autre que d'une vulgaire falsification. Le héros du roman se voit même contraint de prendre la défense de Cervantès, injurié dans le roman d'Avellaneda (974-978). Schlegel pouvait-il rêver meilleure illustration du triomphe de la poésie : l'auteur pris en charge par ses propres créatures, le monde fictionnel comme critère du monde réel ? Le chassé-croisé entre la fiction et le réel atteint son sommet lorsque Don Quichotte accuse Avellaneda d'être un ignorant, puisqu'il appelle la femme de Sancho Panza du nom de Marie Gutierrez, alors que, ajoute-t-il, elle s'appelle en réalité Thérèse Panza. Et il se donne même la peine d'ajouter : «... celui qui se trompe en un point capital doit faire craindre qu'il se trompe en tout le reste de l'histoire» (975). Malheureusement au chapitre 7 de la première partie, Sancho a bien appelé sa femme du nom de Marie Gutierrez, après l'avoir affublée quelques lignes plus haut du nom de Juana Gutierrez (54) ! Aussi la remarque de Don Quichotte s'applique-t-elle à Cervantès, pas moins qu'au pauvre Avellaneda. Réalité, fiction légale, fiction apocryphe,

réalité fictive se trouvent engagées dans une véritable danse de Saint-Guy dont toute issue est impossible.

9. Dans sa troisième signification, l'ironie se rattache à l'allégorie. Ernst Behler parle ici de l'ironie comme fonction symbolique. Afin d'éviter toute possibilité de confusion avec la théorie goethéenne du symbole, je préfère garder le terme de *fonction allégorique*. Un fragment posthume définit l'ironie comme «surrogat de ce qui doit aller vers l'infini» (K.A. XVIII, 2, 995). L'ironie en tant qu'allégorie est ce qui permet à l'œuvre d'art romantique de faire de l'impossibilité même de la présentation exhaustive de l'«en kai pan» sa monstration paradoxale. L'ironie exhibe l'identité virtuelle de l'universalité et de l'infinité à travers la monstration de son impossible actualité : «L'ironie est en quelque sorte *épideixis* de l'infinité, de l'universalité, du sens pour l'univers» (K.A. XVIII, 3, 76). Ou encore, l'ironie est la «conscience claire de l'éternelle agilité, de la plénitude infinie du chaos» (trad. Lacoue-Labarthe et Nancy, 213). L'ironie est négation de la finitude, puisqu'elle nie (en le transcendant) tout objet poétique fini qui se voudrait universalité achevée. On ne s'étonnera donc pas de l'affirmation suivante : «L'ironie est en rapport très étroit avec Dieu» (K.A. XVIII, 4, 57). En effet l'ironie n'est rien d'autre que l'infinitude-universalité du Roman en devenir : or nous savons que Schlegel identifie le Roman absolu avec Dieu, c'est-à-dire avec l'«en kai pan».

L'ironie schlegelienne n'est cependant pas à lire dans le cadre d'une théorie de la transcendance de l'Absolu, mais dans celle de son immanence : «L'article de foi pour la philosophie de l'univers c'est l'Autre Monde (jene Welt). - Tout comme l'homme a un sens infini pour d'autres hommes, de même l'humanité a un sens pour l'Autre Monde - pour un Au-delà (Jenseits). Mais pourquoi cette antithèse ? L'Autre Monde est déjà ici. Aussi longtemps qu'on dit encore : «ce monde et l'Autre Monde», on n'a pas de sens du tout pour le Monde. - Y a-t-il un autre mot pour mon ironie, n'est-elle pas vraiment le mystère le plus profond de la philosophie critique» (*Ibid.*, 4, 1067). Ce qui vaut pour la philosophie critique vaut a fortiori pour le Roman : l'ironie, en réalisant la médiation entre l'infinitude et l'universalité du Roman, abolit le Partage (mieux : l'illusion du Partage) entre un ici-bas et un Au-delà, elle détruit donc l'illusion de la transcendance de l'Être. A travers l'ironie, l'Être se réalise comme présence, mais présence qui n'est jamais donnée toute, qui se constitue à travers un devenir infini.

10. Que serait un roman romantique ironique ? Il ressemblerait certainement beaucoup à *Godwi. Un roman sauvage* de Clemens Brentano. Et je ne pense pas ici tant à sa thématique (voir à ce propos Ayrault, 1961-1977, tome 4) qu'à la *techné* romanesque qu'il met en œuvre. Trois aspects me semblent devoir être retenus :

- a) la mise en jeu des traditions romanesques ;
- b) les rapports entre fiction et «réalité» ;
- c) la subversion de la fonction du narrateur.

Extérieurement le roman se présente comme divisé en deux parties bien distinctes, un premier tome et un deuxième tome, qui s'opposent de multiples façons et entretiennent des relations très complexes. La première partie obéit à la forme

du roman épistolaire : elle consiste en 28 lettres reliant 10 personnages, dont les plus importants sont *Godwi le Jeune* et son ami *Römer* (qui se révélera être en fait le demi-frère de Godwi). La deuxième partie est un récit à la première personne, divisé en chapitres.

En fait la première partie, tout en mimant la structure du roman épistolaire, s'en écarte sur deux points qui se révéleront essentiels par la suite. D'une part la partie épistolaire de *Godwi* correspond uniquement à la première partie d'un roman épistolaire traditionnel : l'installation des énigmes. La seconde partie, à savoir la résolution des énigmes, n'est plus présentée dans la forme du roman épistolaire, mais dans celle du récit à la première personne. D'autre part, à l'intérieur même de la structure épistolaire, survient un élément qui fonctionne comme indice de la destruction ironique à venir. Il s'agit de l'occurrence, dans une lettre de Römer à Godwi, d'une référence à «l'auteur du roman *Godwi*». Ayrault a bien marqué la fonction de cette dissonance : «... avec cette fausse note volontaire, la première partie porte en elle le principe d'un changement de l'accent par une rupture de la forme. Car Maria en se citant s'est condamné à apparaître...» (*Ibid*, 367). Maria, c'est le nom de l'auteur (fictif) du roman, ou du moins de la première partie du roman.

La seconde partie, entièrement écrite à la première personne possède trois narrateurs :

- Maria d'abord, qui, à court de lettres, rencontre Godwi, afin que celui-ci lui raconte de vive voix la suite de ses aventures ;
- Godwi ensuite, qui continue le récit lorsque Maria, d'abord tombe malade, puis meurt ;
- un narrateur anonyme enfin, qui rédige une sorte de nécrologie de Maria et présente quelques-uns de ses poèmes «posthumes».

Dès les premières pages de la seconde partie on nous apprend qu'en fait la première partie n'était qu'un leurre : toutes les lettres, sauf une, sont des «faux» fabriqués par le poète Maria à partir des lettres véritables que lui avait données Römer. La pluralité narrative apparente du roman épistolaire n'est qu'une tromperie derrière laquelle se cache un narrateur unique : Maria. On assiste à une sorte de destruction rétrospective de la légitimité narrative de la première partie du roman. Mais la relation n'est pas à sens unique : cette destruction n'était-elle pas déjà programmée par l'écart que Maria (car maintenant nous savons que c'était lui) s'était permis à l'intérieur de la première partie, à savoir la référence à l'auteur de *Godwi* ? C'est donc en fait la première partie qui a programmé sa propre destruction et a en quelque sorte prédéterminé le plan narratif de la seconde partie, en obligeant Maria à s'afficher comme narrateur véritable.

Cependant Maria lui-même deviendra une victime de la dynamique narrative : il meurt, et grâce à cette mort il peut réaliser la gageure extraordinaire de se transformer de narrateur en narré, et qui plus est, narré par son propre héros. Narrateur et narré échangent leur place : l'auteur se transforme en héros (posthume) de son propre roman, tandis que le héros qu'il a «créé» s'installe à la place de l'auteur.

Enfin, dans la notice nécrologique anonyme qui clôt le roman, Godwi retombe dans son statut de narré. Le narrateur véritable serait-il le rédacteur, anonyme, de la

notice nécrologique? Impossible de répondre à la question, car tout ce qui entre dans le discours romanesque s'y fictionnalise. Et Brentano lui-même n'échappe à la *fictio* qu'en refusant d'obéir à l'injonction d'apparaître que lui lance le dernier poème du roman, intitulé: «A Clemens Brentano». Appel vampirique auquel l'auteur ne peut se soustraire qu'en faisant le mort.

11. L'ironie ne détruit pas seulement la fonction narrative, elle s'attaque aussi aux traditions romanesques. Il y a d'abord la destruction du code générique du roman épistolaire, dont j'ai déjà parlé. Ce qui est visé à travers le roman épistolaire, c'est l'effet de réel littéraire. Cette mise à nu du caractère conventionnel de l'effet de réel n'aboutit cependant pas à une dévalorisation de l'art romanesque. Au contraire: le livre en son entier ne démontre rien d'autre que la capacité de fictionnalisation infinie qui est celle du romanesque. Si les conventions du roman épistolaire sont dénoncées comme mensongères, ce n'est pas en vertu d'une prise de parti réaliste mais en vertu du souci inverse de montrer que le texte romanesque ne saurait admettre d'extériorité, qu'il ne cesse de fictionnaliser le réel. Schlegel dit quelque part que les fictions sont *buchstäblich wahr*, vraies au sens fort du terme. C'est ce que le roman de Brentano veut illustrer: la fiction est vérité et elle est *toute* la vérité.

Ce qui est en jeu à travers la destruction ironique du narrateur et du vraisemblable épistolaire, ce sont les rapports entre «réalité» et fiction. La fonction narrative (la fiction narrative) notamment sert d'ancrage du monde poétique dans un monde réputé réel. Elle est un des aspects d'une stratégie globale qui vise à présenter le texte romanesque comme un texte mimétique, c'est-à-dire comme un texte décrivant une réalité préexistante, réalité de laquelle il tirerait sa légitimité. On peut donc dire qu'à travers la destruction de l'identité narrative, Brentano s'attaque à la stratégie mimétique: la porte est ouverte à un tournoiement sans fin entre fiction et «réalité», un chassé-croisé qui aboutit à la constitution d'une fiction absolue qui est *la* réalité.

La stratégie de l'effet de réel n'est cependant pas détruite uniquement au niveau de la problématique de l'identité narrative, mais aussi au niveau diégétique. On se rappelle que le roman de Brentano est divisé en deux parties: un roman épistolaire qui pose un certain nombre d'énigmes, et un récit à la première personne qui prétend les résoudre. On se trouve donc en présence de ce que Barthes a appelé le code herméneutique (Barthes, 1970), dont la fonction dynamique est la révélation progressive de la vérité: «L'attente devient (...) la condition fondamentale de la vérité: la vérité, nous disent les récits, c'est ce qui est au bout de l'attente. Ce dessein rapproche le récit du rite initiatique (un long chemin marqué d'embarras, d'obscurités, d'arrêts, débouche tout à coup sur la lumière); il implique un retour à l'ordre, car l'attente est un désordre: le désordre est le supplément, ce qui s'ajoute interminablement sans rien résoudre, sans rien finir, l'ordre est le complément, ce qui complète, remplit, suture et congédie précisément tout ce qui menacerait de compléter: la vérité est ce qui complète, ce qui clôt» (Barthes, 1970, 82). Le code herméneutique est donc en rapport étroit avec la clôture du récit, avec son achèvement.

Le code herméneutique est particulièrement mis à mal dans le roman de Brentano. Certes la présentation des énigmes dans la première partie du roman se fait plus ou moins en accord avec la «normalité» de ce code. Il n'en va plus de même

lors de la résolution des énigmes dans la deuxième partie. En premier lieu nous apprenons que la première partie déjà était partiellement mensongère puisque Maria a «travaillé» les lettres qu'on lui avait transmises. Mais ce qui est plus important : la résolution des énigmes ne constitue pas le sujet central de la deuxième partie qui est plutôt la rencontre de Maria et de Godwi. La résolution des énigmes intervient uniquement dans le cadre des entretiens qu'ont ces deux personnages. Et de toutes les choses qu'ils ont à se raconter, la résolution des énigmes est celle qui les ennue le plus. Si durant la première partie du roman, le temps de la narration était quasi-contemporain du temps du récit, il n'en va plus de même dans la deuxième partie : la résolution des énigmes se fait sur le mode du «souvenir», le lecteur ne participe pas à la résolution, elle lui est racontée comme quelque chose qui est achevé depuis longtemps. Tous les personnages qui, dans la première partie étaient traités avec sérieux et pathétique, se voient soumis maintenant à l'ironie, voire aux sarcasmes de Godwi et de Maria. Ainsi Godwi fait remarquer à Maria qu'il a eu de la chance de rencontrer son héros en chair et en os, car autrement il n'aurait sans doute jamais réussi à se sortir du récit sentimental dans lequel il s'était enfermé. Autrement dit, il faut l'intervention externe et destructrice de Godwi pour que le récit puisse être mené à son terme. Aussi Maria n'en peut plus : «Continuez votre récit (dit-il à Godwi), afin que peu à peu nous nous débarrassions de tous ces gens ; je vous assure que ça se traîne comme un convoi mortuaire, et je serai tranquille lorsque toute l'histoire sera terminée, continuez donc» (Brentano, Werke II, 382). Godwi lui-même a hâte d'en finir : «... nous aurons bientôt une migration merveilleuse, une migration des peuples qui nous donnera de l'air» et : «Nous en aurons bientôt fini avec cette histoire fâcheusement embrouillée» (*Ibid*, 383). Et lorsque tout est terminé Maria (le poète) s'écrie : «Nous voilà débarrassés de cette bande maudite» et, se mettant à genoux devant Godwi, il promet : «Je ne le ferai plus jamais» (*Ibid*, 386). Hélas, il subsiste un déchet, un reste : Godwi lui-même. Qu'en faire, sinon raconter ses aventures ultérieures ? C'en est trop pour Maria : il tombe malade, une «inflammation maligne de la langue», et il meurt. Il n'y a de fin du récit qu'à travers la mort de l'auteur.

12. La théorie de l'ironie se situe dans le cadre du postulat de l'infinité du Roman. A première vue, le roman de Brentano semble s'inscrire en faux contre ce postulat, puisqu'il a été achevé. En réalité, la manière dont il se termine, montre l'impossibilité de tout achèvement autre qu'absurde : «C'est le paradoxe de *Godwi* que, premier roman mené à sa fin dans le romantisme, il vienne confirmer les romans inachevés qui le précèdent ou l'accompagnent, en démontrant l'inanité pratique de l'idée de fin» (Ayrault, 378).

Du même coup le roman de Brentano révèle l'infinité réelle de tout roman, du Roman. Chaque trait de totalisation qui est produit dans *Godwi*, se transforme, du fait même de son intégration dans la fiction, en un trait parmi d'autres, promesse à son tour d'un trait final ultérieur, lui tout aussi illusoire. La fin du récit ne saurait être que conventionnelle, garantie par un code, qu'il soit herméneutique ou autre. A partir du moment où on refuse les codes (et c'est le cas du romantisme iénaen), le récit devient virtuellement infini. Bien entendu cette virtualité est une virtualité de la langue et non pas de la parole : toute parole est finie comme le prouve la mort de Maria.

Dans cette perspective-là, la problématique de la mort de l'auteur dans *Godwi* prend une toute autre résonnance : c'est comme si le bannissement de tout télos transcendant (codé), faisait tomber le texte sous la loi de la coupure/mort. Loin d'aboutir à l'infini, l'ironie romantique exhiberait ainsi le réel insoutenable contre lequel se dresse l'ontologie poétique du romantisme : la mort comme limite absolue du sujet, fût-il poétique.

13. L'analyse de *Godwi* mène au deuxième aspect central de la théorie de l'infinitude du Roman, à savoir à la notion de *fragment*. On a pu dire du fragment qu'il était le genre romantique par excellence (ainsi Lacoue-Labarthe et Nancy, 1978). Mais c'est en général au fragment théorique qu'on pense, tel qu'il s'exemplifie dans les fragments de l'*Athénée* de Schlegel, ou dans *Grains de Pollen* de Novalis. Il me semble cependant nécessaire d'insister sur le fait que le fragment n'est pas seulement *fragment théorique*, mais aussi *fragment poétique*. Les deux ne s'excluent d'ailleurs nullement dans la perspective du Roman absolu : lorsque plus tard Goethe intégrera des Maximes dans *Les Affinités électives* ou dans *Les années de voyage de Wilhelm Meister*, il ne fera en somme que se conformer à un des aspects de la théorie du Roman. Plus fondamentalement bien entendu, l'infinitude du Roman implique la fragmentarité de tout roman individuel, comme je l'ai déjà fait remarquer à plusieurs reprises.

De tous les fragments théoriques ce sont sans conteste les fragments de l'*Athénée* qui correspondent le mieux à la définition schlegelienne de la fragmentarité. D'une part ils portent non pas sur un sujet précis, mais sur une multiplicité d'objets divers. D'autre part ils n'ont pas d'auteur identifiable (même si entretemps la critique historique a réussi à identifier les auteurs respectifs des différents fragments) : F. Schlegel, A.W. Schlegel mais aussi Novalis ont livré des exemplaires.

Le dernier point, l'absence d'auteur individuel, renferme cependant un paradoxe puisque par ailleurs les fragments sont définis par rapport à une unité d'esprit (Geist). C'est que l'unité d'esprit n'est pas nécessairement celle d'un individu, mais peut aussi être celle du poème romantique transindividuel. L'esprit individuel n'est lui-même que fragment, fragment de lui-même, en tant qu'il est potentiellement esprit transindividuel. Nous reconnaissons ici la structure du Roman : chaque roman est fragment, fragment de lui-même en tant que Roman absolu en devenir infini. La fragmentarité, loin d'exclure l'unité du texte, ne se comprend que par rapport à elle. Le fragment est toujours fragment du Texte. Et plus une collection de fragments manifeste d'hétérogénéité apparente, plus elle se constitue en preuve par l'absurde de l'unité du Texte (romantique).

14. La théorie du fragment est aussi une théorie de l'*arabesque*. Dans la *Lettre sur le Roman*, Schlegel emploie ce terme à propos de *Jacques le Fataliste* de Diderot, dans lequel il voit d'ailleurs un exemple du Roman (ce qui ne saurait étonner, vu le caractère de part en part ironique, donc réflexif du roman de Diderot qui, peut-être encore plus que *Don Quichotte* est « roman du roman »). « A vrai dire, ce n'est pas de la haute poésie, mais seulement une arabesque. Et c'est précisément pourquoi ce n'est pas à mes yeux une œuvre sans grandeur : car je tiens l'arabesque pour une forme ou pour un mode d'expression tout à fait déterminé et essentiel de

la poésie» (trad. Lacoue-Labarthe et Nancy, 323). Il ajoute que l'arabesque n'est pas un produit de l'art (Kunstprodukt), mais un produit de la nature (Naturprodukt), c'est-à-dire une manifestation poétique spontanée à une époque anti-poétique (référence au classicisme du XVIII^e siècle). L'arabesque est une manifestation du sens pour le grotesque, l'étrange et le fantastique. Outre le roman de Diderot, Schlegel cite les arabesques de Swift, Sterne et Jean Paul. Autant d'auteurs qui ont en commun d'intégrer la réflexion sur le romanesque à l'intérieur de leurs romans. Dans un texte reproduit dans l'édition *Minor* des écrits de jeunesse de Schlegel, l'arabesque est pratiquement identifiée à l'ironie (voir Behler, 1981, 72).

La différence essentielle entre l'arabesque et le fragment réside sans doute dans le fait que ce dernier est toujours un produit de l'art et non pas un produit naturel. L'arabesque est la forme spontanée, inconsciente en quelque sorte, du fragment, de la même manière que les romans de Diderot, Sterne, Jean Paul sont des esquisses spontanées du Roman absolu.

Cette différence ne doit pas faire oublier le trait fondamental qui les unit, à savoir le rapport à l'inachèvement. Rapport paradoxal dans la mesure où l'inachèvement manifeste toujours en creux l'achèvement impossible comme idéal poétique.

Si le fragment se constitue comme mise en évidence de l'unité du Texte, il faut qu'à travers son inachèvement il possède pour le moins un analogon de cette unité. Cet analogon réside dans le fait que le fragment se démarque toujours de son contexte, c'est-à-dire qu'il en souligne l'hétérogénéité (apparente): «Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson» (trad. Lacoue-Labarthe et Nancy, 126).

15. La théorie du fragment poétique, du fragment romanesque ne doit pas seulement être recherchée dans les textes théoriques de Schlegel, mais aussi, et peut-être avant tout, dans son roman *Lucinde*. *Lucinde* est la mise en pratique de la théorie du fragment poétique, mais en même temps la réflexion théorique sur cette pratique. Le roman réalise ainsi, dans sa fragmentarité, le programme schlegélien: être à la fois texte poétique et texte théorique, union de la poésie et de la prose, texte universel. Le fait que *Lucinde* n'ait pas été mené à terme ne m'intéresse pas ici, la fragmentarité dont il s'agit est celle de la structure textuelle telle qu'elle nous est parvenue, indépendamment du fait de savoir si cette structure en elle-même est «achevée» ou non.

Lucinde est structuré comme un système de fragments, disposés symétriquement autour d'un centre textuel qui s'en distingue à la fois par son ampleur et par son aspect de texte clos. L'enchaînement même des fragments est arbitraire, du moins du point de vue diégétique. Schlegel justifie d'ailleurs cet arbitraire dès les premières lignes du roman: «... pour moi et pour cet écrit, pour mon amour à son égard et pour sa forme en soi, il n'est point de propos qui soit plus à propos que d'ancêtre dès le début ce que nous appelons ordre, de m'en tenir bien loin, de m'adjudger nettement le droit à une ravissante confusion et de l'affirmer en acte» (trad. Anstett, 1971, 57).

La motivation diégétique est remplacée par une motivation symbolique: les fragments se groupent selon des parentés thématiques, voire psychologiques.

Autrement dit l'unité à laquelle se réfèrent les différents fragments est celle de l'esprit romantique qui y règne.

L'aspect le plus intéressant de *Lucinde* réside certainement dans la mise en œuvre de ce que l'on pourrait appeler la *fragmentarité générique*. En effet la plupart des fragments qui constituent le roman se réfèrent à des genres littéraires précis, ou plutôt à des *rhétoriques génériques* précises. Cela ressort déjà des titres des fragments : *Allégorie* de l'impudence, *Idylle* sur l'oisiveté, *Caractéristique* (Charakteristik) de la petite Wilhelmine (souligné par moi). D'autres fragments mettent en scène, sinon dans leur titre, du moins dans leur textualité, le genre épistolaire (Julius à Lucinde), le dithyrambe (Fantaisie en style dithyrambique), le roman de formation (Les années d'apprentissage), le dialogue dramatique (Fidélité et badinage) etc.

L'intégration générique est en même temps une distorsion générique : à côté de la mise en œuvre d'un dispositif de reconnaissance rhétorique, on a aussi un dispositif qui joue en sens inverse, c'est-à-dire qui vise à subvertir la thématique du genre reproduit. John Hibbard (1977) a analysé ce phénomène en ce qui concerne le genre de l'idylle (dans l'*Idylle sur l'oisiveté*) : Schlegel remplace le topos traditionnel de l'idylle, c'est-à-dire celui de la beauté et de la bonté, par le thème de la paresse. Par ailleurs alors que l'idéal de l'idylle traditionnelle était la « simplicité rustique », nous trouvons ici l'idéal d'une culture raffinée et oisive. La même distorsion pourrait être analysée en ce qui concerne les rapports des *Années d'apprentissage* avec leur modèle générique, à savoir Wilhelm Meister de Goethe.

16. Le projet du roman fragmentaire est la médiation entre l'universalité et l'infinité du Roman absolu. Ainsi, lorsqu'on analyse cet aspect spécifique de l'universalité que constitue l'universalité générique, on voit que la conception du *fragment de rhétorique générique* aboutit à une mise en évidence de l'universalité générique à travers la fragmentarité. D'un autre côté, la fragmentarité met aussi en scène l'infinité du Roman : la discontinuité même du roman fragmentaire fait que chaque fragment isolé fonctionne comme une sorte d'échappée vers l'infini. Nous retrouvons aussi la mise en œuvre de l'addition paradoxale d'une série infinie d'affirmations et de négations : chaque fragment est l'infini, et en même temps il ne l'est déjà plus, puisqu'en tant que fragment il renvoie nécessairement à la série infinie de ses compléments, eux tout aussi fragmentaires.

D'une certaine manière on pourrait penser que c'est dans sa théorie du fragment que le romantisme de Iéna est le plus subversif, le plus moderne. Mais à la vérité il faudrait plutôt retourner la proposition : c'est dans sa conception de la fragmentarité littéraire que la modernité se révèle dans sa dépendance la plus intime du romantisme. Car la pensée de la fragmentarité est pensée de l'unité : le fragment est vécu comme fragment d'une totalité à venir ou déjà perdue, mais qui dans tous les cas constitue l'horizon idéal qui commande le fragment. Loin de mettre en échec le fantasme de la Littérature, du Texte, la théorie du fragment (du roman fragmentaire) en constitue une composante indispensable. Ce n'est qu'à travers elle, et à travers les concepts apparentés de l'ironie, de l'arabesque etc, que la théorie du Roman absolu peut se constituer en théorie plausible, puisque c'est le fragment qui médiatise entre le Roman absolu postulé et les romans empiriquement réels, toujours

défaillants par rapport à l'idéal postulé, et pourtant les seuls à pouvoir lui donner corps.

La théorie du Roman, théorie de l'organisme absolu, trouve donc son aboutissement dans une théorie du fragment, c'est-à-dire de ce qui est toujours défaillant par rapport à l'unité organique, tout en étant seul à même de la signifier, de la suggérer pour employer un terme romantique. L'objet n'est jamais qu'objet partiel, mais la théorie du Roman fait tout son possible pour nous faire voir autre chose : son complément fantasmatique, le Texte comme plénitude sans manque.

SEPTIÈME CHAPITRE

PERMANENCE DE LA THÉORIE DU ROMAN

1. l'histoire de la transmission de la poétique romantique, du romantisme iénaen à nos jours, reste encore en grande partie à écrire. Dans ces quelques pages finales je me bornerai à envisager le point d'aboutissement de cette histoire complexe et tortueuse. Or, il semble qu'en ce point d'aboutissement de la poétique romantique que constitue la modernité théorique, on puisse dégager deux investissements nettement différents :

– *la doxa poétologique* : c'est un fait que la plupart de nos évidences poétologiques «quotidiennes» ne constituent qu'une variante plus ou moins abâtardie de la doxa romantique. La portée ontologique de l'esthétique, son caractère logocentrique, la notion d'une littérature unifiée, la théorie du langage poétique comme langage essentiel et essence du langage, ne sont que quelques-uns des thèmes romantiques qu'on rencontre presque inévitablement dans tout discours esthétique actuel. En tant qu'il s'agit là d'une doxa, il serait évidemment absurde de poser la question du *quid juris* ; on ne peut qu'en prendre acte et éventuellement en décrire le fonctionnement.

– *l'épistémé poétologique* : le legs romantique y intervient sur deux niveaux : celui des métaphores théoriques fondatrices (organisme, cosmos, etc. ; voir Abrams, 1953) et sur celui des concepts théoriques plus spécifiques (autotélisme, motivation, etc.). Dans le champ de l'épistémé, la théorie est en principe toujours en situation d'interpellation réciproque avec le réel (littéraire, dans notre cas). Autrement dit, la valeur cognitive des concepts et notions doit pouvoir être contrôlée par des processus de vérification de dimensions finies. Il va de soi cependant que ces processus de vérification peuvent devenir très complexes, notamment lorsqu'il s'agit des métaphores et analogies fondatrices du discours théorique (il faut se situer hors d'une théorie pour pouvoir en analyser les fondements, on doit donc se baser déjà sur une autre théorie). Cependant ces difficultés réelles ne suffisent pas à brouiller les frontières entre la doxa et l'épistémé, ne serait-ce que parce que la première exclut a priori tout processus de vérification.

2. Si on passe au problème plus spécifique de l'état actuel des recherches sur les formes romanesques, il semble que là encore on puisse distinguer deux directions :

– *une direction ontologique* : ce qui se présente comme une théorie d'un objet littéraire est en fait une théorie sur l'Être. Le Roman y fonctionne comme révélateur d'une structure ontologique et c'est en tant que tel qu'il intéresse le théoricien, non en tant qu'objet littéraire. L'objet littéraire n'est qu'un détour à travers lequel on vise à établir des thèses ontologiques.

– *une direction phénoménale* : il s'agit dans ce cas d'analyser les phénomènes romanesques comme ils se donnent, c.à.d. en tant que discours littéraires. On s'y propose d'instituer la théorie de l'empirie romanesque plutôt que celle d'un objet transcendant (le Monde, l'Être).

Cette distinction est une disjonction non-exclusive : les deux directions peuvent se combiner, comme l'a prouvé l'exemple de la théorie du Roman du romantisme de Iéna, et comme le montrera aussi la théorie de Mikhaïl Bakhtine. Ceci étant dit, il va de soi que l'héritage romantique, que ce soit celui de la doxa ou celui de l'épistémé, s'investit de façon privilégiée dans la direction ontologique des théories romanesques. Car la poétique romantique *est* justement cette constitution du discours poétique en discours ontologique que vise aussi la direction ontologique des recherches sur le romanesque. Dans cette optique, il n'est pas surprenant de constater que des théories purement phénoménales, comme par exemple les recherches de I. Watt (Watt, 1957), ne doivent que peu de choses à la théorie romantique. Que cette ignorance de la théorie du Roman ait aussi des conséquences négatives sur l'analyse même de Watt, constitue un autre problème.

Les deux théories du Roman que je me propose d'analyser brièvement se distribuent sur des versants différents de l'héritage romantique. Si la théorie de Georges Lukacs illustre à la fois la doxa et l'ontologie romantique, celle de Mikhaïl Bakhtine se caractériserait plutôt par une scission entre une ontologie du Roman d'un côté, des analyses concrètes à un niveau phénoménal de l'autre. S'y ajoute le fait que la théorie du Roman de Bakhtine renoue avec la radicalité de l'épistémé iénaenne, laissant loin derrière elle la doxa lukacienne.

3. En ce qui concerne Georges Lukacs, je me bornerai à sa théorie du Roman pré-marxiste, et plus précisément à son essai *La théorie du roman*, écrit en 1914-1915, mais publié seulement en 1920. Lors de la réédition de cet écrit de jeunesse, en 1962, Lukacs a essayé dans une préface de déterminer a posteriori les positions théoriques ayant influencé son texte. Il distingue quatre facteurs :

– *la Geisteswissenschaft*, telle qu'elle est conçue par Max Weber ou Wilhelm Dilthey. Selon Lukacs la démarche épistémologique fondamentale de son essai, à savoir le postulat de l'intuition de l'essence du Roman à travers l'étude de quelques réalisations individuelles exemplaires, est empruntée à la *Geisteswissenschaft*.

– *l'esthétique hégélienne* d'où proviennent la dichotomie roman/épopée, le système dialectique des genres ainsi que la notion de «totalité» qui gouverne tout le texte.

– *la philosophie de l'Histoire de Fichte* serait responsable de la dévalorisation de l'époque contemporaine : à la suite du philosophe idéaliste, Lukacs définit l'époque

contemporaine comme «époque du péché accompli» (Zeitalter der vollendeten Sündhaftigkeit). Le statut problématique du Roman tient bien entendu au fait qu'il est intimement lié à cette époque du péché accompli.

— *le romantisme* (au sens large du terme), c.à.d. les théories esthétiques du jeune Friedrich Schlegel ainsi que celles de Solger, mais aussi la théorie goethéenne du démoniaque (das Dämonische).

En fait, les quatre facteurs que Lukacs isole ici font tous partie de l'héritage romantique. Autrement, le romantisme ne constitue pas *une* des influences parmi d'autres de la théorie lukacienne : il est leur fondement commun, l'élément fondateur de leur efficace propre.

La nature romantique de la *Geisteswissenschaft*, notamment des théories de Dilthey, est trop flagrante pour qu'il soit encore besoin d'y insister ici : on n'a qu'à penser au rôle central qu'y joue l'herméneutique schleiermachiennne. Quant à l'*esthétique hégélienne*, s'il est vrai qu'elle se sert de l'esthétique iénaenne comme repoussoir, il n'en demeure pas moins qu'en tant qu'ontologie poétique elle n'a été rendue possible que par ce même romantisme. Autrement dit, la lutte anti-romantique de Hegel n'est possible qu'à l'intérieur du champ ouvert par l'«ennemi» (voir Lacoue-Labarthe, 1975). Le pessimisme culturel (du *présent* culturel) d'un Fichte n'est lui aussi qu'*une* des manifestations de la nostalgie pessimiste qui caractérise tout le romantisme *post-iénaen*. Fichte passe de l'optimisme révolutionnaire de ses premiers écrits au pessimisme et au nationalisme de ses écrits tardifs, comme Schlegel passe de la théorie du Roman à un catholicisme des plus conservateurs. Ainsi à travers les quatre influences dénombrées par Lukacs, c'est une même figure commune qui se profile : le romantisme, non pas tellement comme mouvement historique, mais plutôt en tant que système conceptuel (tel qu'on a essayé de le dégager ici).

4. Il est sans doute inutile de s'attarder longtemps auprès de la méthodologie lukacienne, entièrement empruntée à la *Geisteswissenschaft*, c.à.d. à la doxa romantique. Le principe général qui la guide postule, comme je l'ai déjà dit, que l'essence de l'universel (par exemple de la poésie) se réalise dans un particulier exemplaire. Concrètement cela signifie que la théorie du Roman de Lukacs est la théorie d'un ou de quelques romans considérés comme exemplaires et qui sont interprétés dans une déduction apriorique. En voici les éléments essentiels :

- a) L'époque historique du Roman est caractérisée par une scission entre l'âme et le monde.
- b) Le Roman exprime cette dissociation.
- c) La dissociation entre l'âme et le monde se différencie en deux formes : soit l'âme est plus vaste que le monde, soit le monde est plus vaste que l'âme.
- d) *Conclusion* : il existe deux types romanesques, dans le premier l'âme est plus vaste que le monde, dans le deuxième c'est l'inverse (Lukacs, 1971, 47, 77, 83).

Les deux romans individuels qui réalisent la double essence du Roman sont, d'une part *L'éducation sentimentale*, d'autre part *Don Quichotte*. Le Roman de Flaubert est la réalisation exemplaire du *romantisme de la désillusion* (âme plus vaste que le monde), alors que celui de Cervantes exprime le versant de

l'*idéisme abstrait* (monde plus vaste que l'âme). Tous les autres romans seront lus à la lumière a) des deux types généraux b) des deux réalisations essentielles (c.à.d. réalisant l'essence) de ces types. Cette méthodologie fait de la théorie lukacienne une théorie fermée, d'autant plus qu'elle prétend être systématique et totale. On notera que la déduction apriorique des deux formes romanesques *possibles* est en fait une déduction ontologique, mettant en œuvre la problématique dualiste des rapports âme/monde. L'apriori n'est donc pas formel, mais bien métaphysique : il n'y a d'efficace romanesque qu'en tant qu'expression d'une structure ontologique.

Ainsi, plutôt qu'une théorie littéraire, la théorie du Roman de Lukacs est une *ontologie historique*. L'analyse littéraire proprement dite y est très réduite et quelqu'un qui s'intéresserait au statut littéraire de *Don Quichotte* ou de *L'Éducation sentimentale* ne saurait être que déçu. C'est principalement de l'Être du monde que Lukacs veut entretenir le lecteur, et seulement accessoirement de la littérature romanesque. Le problème essentiel qui l'occupe est celui du statut ontologique du monde dans lequel survient le Roman. La réponse à ce problème mobilise tout l'héritage romantique :

- Schiller et le romantisme iénaen pour la dichotomie antiquité/modernité, interprétée comme opposition entre le monde de l'unité et le monde de la dissociation ;
- Schelling et Hegel pour le statut ambigu du romanesque : forme transitoire (Schelling), forme incapable de réaliser la totalité objective caractéristique de son paradigme antique, l'épopée (Hegel), enfin forme non-poétique mais prosaïque, au sens technique *et* péjoratif du terme (Hegel) ;
- Fichte et plus généralement le romantisme post-iénaen pour la haine viscérale de l'époque contemporaine, c.à.d. de la « déchéance prosaïque ».

5. Commençons par la dichotomie antiquité/modernité. Le monde antique est le monde de la totalité de l'Être, époque définie par l'absence de toute rupture entre l'âme et le monde. Pour nous Modernes, les Grecs se caractérisent à la fois par leur perfection et leur étrangeté (*Fremdheit*) absolues. La modernité est par contraste l'époque de l'im-perfection, de la dissociation entre l'âme et le monde, de la perte de la totalité harmonieuse et du Cosmos. A l'époque contemporaine cette imperfection atteint son maximum, la dissociation est complète, la prose triomphe, bref c'est l'époque du péché accompli. Mais cette déchéance absolue contient en même temps la promesse d'un renouveau : en effet, contrairement à l'antiquité qui était le règne de la nature, la modernité est le règne de la productivité de l'esprit, d'où certes son caractère inachevé, mais d'où aussi sa possibilité d'un développement infini.

Voilà qui ne nous change guère des thèses schlegéliennes (si l'on excepte le pessimisme en face de l'époque contemporaine, absent chez le jeune Schlegel). Lukacs reprend notamment le postulat romantique affirmant la nécessité, imposée à l'homme moderne, de *créer* la totalité, alors que dans l'antiquité elle était une donnée naturelle. Mais, et ceci est typique du pessimisme lukacien, cette tentative est vouée à l'échec : il ne saurait y avoir de re-création de la totalité esthétique. L'explication de cette impossibilité est hégélienne : l'art constitue un moment dépassé de l'auto-réalisation de l'Esprit, de sorte que vouloir recréer la totalité

esthétique des Grecs, ce serait commettre une hypostase esthétique. L'art tel que nous le connaissons (c.à.d. le Roman) est le lieu de passage entre l'unité originaire du monde antique et l'unité post-historique qui se situe au-delà de la sphère artistique. Ici encore la thèse logocentrique fonctionne à plein : à travers le Roman, c'est l'art comme tel qui est visé. Chaque art dans sa *spécificité* est postérieur à l'unité originaire (puisque tout art est différenciation), le Roman ne constitue que l'aboutissement extrême de cette dissociation progressive entre l'âme et le monde. A l'inverse l'épopée en tant qu'*origine* de l'art comme tel se situe avant tout art spécifique : elle est l'unique manifestation esthétique de l'unité originelle, ou plutôt elle en est une manifestation quasi-esthétique. Le Roman, situé à l'autre bout de la chaîne n'est donc lui aussi qu'un quasi-art. Entre les deux se situe l'art exemplaire, le drame.

6. La définition que Lukacs donne du Roman conjugue la thèse hégélienne du *prosaïsme* romanesque à la thèse fichtéenne de l'époque du péché accompli :

a) Le Roman et l'épopée constituent les deux objectivations fondamentales de la forme épique.

b) Leurs différences ne sont pas dues à des intentions formatrices différentes (*gestaltende Gesinnungen*), mais à des conditions historico-philosophiques différentes.

c) Le Roman est l'épopée d'un âge auquel fait défaut la totalité de l'Être et qui néanmoins tend vers cette totalité, d'un âge pour lequel l'immanence du sens à la vie fait problème.

d) Corollaire : il serait «superficiel et seulement artistique» de voir dans le vers et la prose les caractéristiques génériques les plus décisives (Ibid, 47).

La définition lukacienne rejette donc implicitement une conception purement «artistique» du Roman, en faveur d'une conception historico-ontologique. Il y a là un net recul par rapport au romantisme iénaen pour lequel les déterminations artistiques étaient *en même temps* les déterminations historico-philosophiques : la poïésis romanesque elle-même s'y constituait en ontologie, alors que dans le cas de Lukacs l'ontologie constitue une donnée de départ qui détermine *de l'extérieur* les possibilités du Roman.

Ce recul de la théorie lukacienne par rapport aux positions du romantisme iénaen est sans doute dû au fait que chez Schlegel l'âge romantique était l'âge esthétique par excellence, alors que chez Lukacs il est l'âge de l'échec de l'esthétique. Ce faisant le Roman n'intervient pas en tant que réalisation de l'Esthétique, mais en tant que révélateur de son échec tragique.

7. La typologie du Roman que propose Lukacs n'est pas sans rappeler la théorie schellingienne. Dans les deux cas, le Roman fait partie d'une triade historique dont il constitue le moyen terme, encadré d'une part par l'épopée originaire, d'autre part par la promesse d'une épopée finale, d'une «forme renouvelée de l'épopée» dont, selon Lukacs, Dostoïevsky serait le précurseur ou l'annonciateur (Ibid, 136, 137). Chez les deux penseurs les trois stades de la triade sont des stades historico-ontologiques : l'épopée originaire correspond à l'âge de l'unité

originnaire (stade de la nature), le Roman à l'âge de la rupture entre la nature et l'homme (ou l'âme), l'épopée finale à l'âge de l'unité supérieure (chez Lukacs, l'âge de l'homme en tant qu'homme). Dans le romantisme négatif de Lukacs l'âge de la rupture est en même temps l'âge du péché accompli, ce qui n'est pas le cas chez Schelling (du moins pas à l'époque de *La Philosophie de l'art*). Les deux se rejoignent cependant en ce qui concerne la nature méta-esthétique de l'épopée renouvelée.

La nécessité d'une dichotomie des formes romanesques découle de cette triade historico-philosophique : puisque l'âge du Roman est l'âge de la dissociation, il doit y avoir une dissociation du romanesque en deux pôles. Il en était déjà ainsi chez Schelling qui distinguait entre le roman (au sens restreint) et le poème chevaleresque (*Rittergedicht*). Toute dualité étant l'expression d'un manque, la poésie romanesque appelle un dépassement. Et en l'occurrence il ne s'agit pas de l'auto-dépassement du Roman schlegélien mais du dépassement vers/par un ailleurs/autre : l'épopée renouvelée.

Dans la mesure où il n'y a pas d'auto-dépassement romanesque chez Lukacs, l'ironie y fonctionne d'une manière tout autre que chez Schlegel. Chez ce dernier il s'agissait d'un concept positif : l'ironie était l'indice de la puissance infinie du Roman, de sa capacité d'auto-dépassement perpétuel. Chez Lukacs elle est définie comme «*Selbstkorrektur*», mais sa fonction est toute différente de celle de l'auto-limitation schlegélienne : la «*Selbstkorrektur*» ne garantit pas l'adéquation du Roman à son télos infini, mais au contraire, elle dévoile l'Idéal romanesque comme *simple postulat subjectif*. L'ironie lukacienne est l'indice de l'incapacité du Roman à s'auto-dépasser, à s'auto-transcender ; elle indique la nécessité d'un dépassement venant d'ailleurs, d'une transcendance au sens strict du terme. D'où sa liaison avec l'absence de Dieu : l'ironie est «la mystique négative d'un âge sans Dieu : une docta ignorantia en face du Sens» (Ibid, 79). La théorie lukacienne de l'ironie est une théologie négative, le signe de l'absence de Dieu.

La dichotomie des formes romanesques et la théorie en tant que théologie négative sont autant de manifestations du caractère provisoire du Roman et aussi de sa nécessaire abolition future. On voit qu'on est loin du Roman iénaen. Ce qui ne signifie pas pour autant un abandon du romantisme : on n'a fait que changer son signe, de positif il est devenu négatif. Là encore, Lukacs n'innove pas, mais reprend la doxa du romantisme négatif post-iénaen.

8. A côté des deux types romanesques paradigmatiques, Lukacs admet encore deux formes marginales sans objectivation (c.à.d. réalisation empirique) adéquate, les raisons de cet échec étant bien entendu d'ordre historico-ontologique : il s'agit du *roman de formation* et du *roman-épopée*. Le roman de formation vise à réaliser la *Versöhnung* de l'individu et du monde, autrement dit il vise à dépasser la dissociation constitutive du romanesque. Le roman-épopée de son côté représente une tentative de retour à la nature, c.à.d. à l'épopée originnaire où l'âme était encore immanente au monde. Ces deux tentatives sont vouées à l'échec. Pour le roman de formation, Lukacs se réfère à *Wilhelm Meister* : le projet goethéen était de poser l'expérience individuelle de Wilhelm comme sens constitutif du réel. Mais l'entreprise était un échec : le réel (la prose du monde) se révélait imperméable au sens

conféré par l'individu (Ibid, 117-124). Le roman-épopée a été tenté par Tolstoï : mais ce projet visant à transcender la vie sociale vers la nature fut lui aussi un échec (Ibid, 128-136).

Le Roman n'a donc pas réussi à dépasser le dualisme, autrement dit il s'est révélé incapable de tout auto-dépassement. L'emploi du passé est parfaitement justifié ici dans la mesure où, selon Lukacs, la littérature récente n'est qu'épigonale et uniquement productive dans des domaines «formellement inessentiels» (im formell Unwesentlichen) (Ibid, 136), comme le lyrisme et le psychologisme. Le Roman est déjà chose du passé, chose dépassée aussi, à savoir par les textes de Dostoïevsky, sur le caractère non-romanesque desquels Lukacs insiste.

On a donc une typologie à quatre termes à laquelle s'ajoute un terme transcendant :

Type	Caractéristiques	Exemples
idéisme abstrait	âme < monde	<i>Cervantes</i> , Balzac, Pontoppidan
romantisme de la désillusion	âme > monde	<i>Flaubert</i> , Jacobsen, Gontcharow
roman de formation *	union de l'âme et du monde	<i>Goethe (Wilhelm Meister)</i> Novalis
roman-épopée *	intériorisation de l'âme dans nature	<i>Tolstoï</i>
?	↓	? <i>Dostoïevsky</i>

(Les astérisques indiquent les types ayant échoué; la flèche indique le sens de l'évolution de la problématique : on passe de l'idéalisme abstrait au romantisme de la désillusion. Les tentatives d'auto-dépassement constituent la suite logique de ces deux types, mais ne les suivent pas nécessairement du point de vue historique : la tentative de conciliation de *Wilhelm Meister* est antérieure à la grande réalisation du romantisme de la désillusion que constitue *L'éducation sentimentale*).

On est amené à se poser la question du statut exact du dépassement dostoïevskien. Cependant on n'apprend rien sinon qu'«il n'a pas écrit de romans» (Ibid, 137) et que son intention formatrice est sans rapport avec le romantisme. Mystérieusement on nous parle encore d'un «nouveau monde» que Dostoïevsky aurait représenté, «loin de toute lutte contre le présent». Dans sa préface en 1962 Lukacs résume lui-même très bien le caractère symptomatique de cette perspective finale : «Que le livre atteigne son point culminant dans l'analyse de Tolstoï et que sa perspective finale s'ouvre sur Dostoïevsky, qui n'aurait «plus écrit de romans», voilà qui montre clairement que ce qui est attendu ici, ce n'est pas une forme littéraire nouvelle mais, expressément, un monde nouveau» (Ibid, 14).

9. On ne peut pas s'empêcher de penser que l'échec du roman de formation et du roman-épopée est programmé d'avance, puisque leur succès aurait mis en danger la thèse du statut historico-ontologique du Roman (expression d'un âge de la dissociation). La typologie romanesque n'est que le paravent derrière lequel se

déroule une dynamique historico-ontologique d'origine romantique. La gageure, intenable dans une perspective strictement littéraire, de qualifier les romans de Dostoïevsky de non-romans, peut être tenue dans le cadre de cette vision historico-ontologique. Non pas parce qu'il y aurait des critères contraignants prouvant sa véracité, mais parce que comme toute vision du monde, comme toute doxa, elle n'est guère criticable : c'est à prendre ou à laisser.

Il serait donc stérile de discuter la valeur interne de la typologie de Lukacs. On peut tout au plus montrer ses limites constitutives qui tiennent à sa méthodologie : on pourrait la qualifier de «thématique transcendante». En effet la typologie est fondée uniquement sur une analyse thématique réifiante des personnages centraux. Réifiante parce que le personnage n'est pas considéré en tant que fonction et élément de la structure romanesque, mais quasiment en tant que sujet psychologique réel. Démarche transcendante puisqu'elle postule une identité ontologique au-delà du texte romanesque dans lequel le personnage intervient comme fonction structurante et structurée. Le texte romanesque est analysé uniquement comme révélateur d'un sujet ontologique, abusivement identifié au personnage central.

Le caractère appauvrissant de la démarche lukacienne est illustré notamment par l'analyse consacrée à *Don Quichotte*, c.à.d. à l'objectivation la plus parfaite du premier grand type romanesque, celui de l'idéalisme abstrait. Admettons pour un moment la thèse (contestable), selon laquelle une typologie adéquate des formes romanesques peut être dégagée en se basant uniquement sur une analyse thématique des héros romanesques. Il s'avère très vite que, du moins dans le cas du roman de Cervantes, les résultats de Lukacs sont très contestables. L'âme de Don Quichotte, dit-il, est «tranquille, fermée et parfaite en elle-même, comme une œuvre d'art ou une divinité» (Ibid, 86). Elle est l'exemple canonique d'une «âme démoniaque», c.à.d. d'une âme possédée par un idéal abstrait (coupé du monde réel). Cette coupure entre l'âme et le monde est par certains côtés *grotesque*, mais plus fondamentalement elle possède une dimension *sublime* (erhaben). On a donc une interprétation tragique de *Don Quichotte*, en accord avec toute la tradition romantique : la satire du monde chevaleresque n'est que le manteau grotesque d'une tragédie ontologique qui vise la dénonciation de l'intériorité subjective *et* du monde.

Erich Auerbach s'est élevé, avec raison il me semble, contre les interprétations tragiques de *Don Quichotte*. Il insiste notamment sur le caractère constamment *ludique* des confrontations entre Don Quichotte et le monde réel, en rappelant que le roman de Cervantes est avant tout un *livre comique*. Il ne pouvait être question pour Cervantes et ses lecteurs d'y voir autre chose qu'un «honesto entretenimiento» (voir Auerbach, 1968, 359). Par ailleurs la thèse projective de Lukacs postule l'unité de caractère de Don Quichotte. Ici encore, Auerbach remarque avec raison que le héros de Cervantes est loin de se conduire toujours en fou : au contraire, Don Quichotte est un homme très sensé, fin analyste de la réalité dans bien des circonstances. Il n'a des bouffées de folie que pour autant que son idée fixe prend possession de lui. L'identifier purement et simplement à sa folie, c'est donc passer à côté de sa complexité. Une des caractéristiques les plus importantes du roman de Cervantes réside justement dans le jeu entre la folie et le comportement sensé de Don Quichotte, mais aussi (surtout dans la deuxième partie du roman) de Sancho Pança.

Le recul de Lukacs par rapport à la finesse des analyses iénaennes me semble hors de doute. Cela ne concerne pas la valeur philosophique éventuelle de l'ontologie lukacienne, mais uniquement ses aspects de théorie littéraire. Avec Lukacs on ne quitte guère le domaine de la doxa romantique (l'ontologie historique, etc.), et c'est en vain qu'on y chercherait plus que des échos, c.à.d. des développements, de l'épistémé iénaenne.

10. Tout comme Lukacs, Mikhaïl Bakhtine se situe dans la mouvance du romantisme. La différence essentielle entre les deux théoriciens réside dans le fait que, contrairement à Lukacs, Bakhtine renoue avec la radicalité de la théorie iénaenne du Roman. Cette radicalité du romantisme bakhtinien amène un dépassement de la doxa romantique et une véritable re-création de l'épistémé iénaenne.

Au niveau de sa théorie générale du Roman, Bakhtine reprend fidèlement les thèses de Friedrich Schlegel, quitte à les reformuler autrement. C'est le cas surtout dans les textes programmatiques, tel le célèbre *Récit épique et roman*, dont la deuxième phrase déjà contient une quasi-citation de Schlegel : «... le roman est le seul genre en devenir et encore inachevé» (Bakhtine, 1978, 441). À l'inverse, les autres genres sont achevés : «Nous connaissons les autres genres en tant que tels sous leur aspect achevé — moules solides où se coule l'expérience de l'art littéraire (...). Le récit épique se découvre à nous comme un genre non seulement achevé de longue date, mais déjà extrêmement vieilli. On peut en dire autant, avec certaines restrictions, des autres genres initiaux, voire de la tragédie. Leur existence historique, telle que nous la connaissons, est celle de genres constitués avec une ossature calcifiée et déjà raidie. Chacun d'eux a son canon, qui, en littérature, agit comme une force historique réelle» (Ibid, 441). On retrouve aussi la thèse historico-ontologique de la liaison du Roman à l'histoire moderne : la littérature romanesque est liée essentiellement à «l'ère moderne de l'histoire universelle», alors que les autres genres «ne font que s'adapter, bien ou mal, à leurs nouvelles conditions d'existence» (Ibid, 442). Le Roman, expression privilégiée de la littérature post-antique, «combat pour sa suprématie en littérature, et là où il l'emporte, les autres genres se désagrègent (Ibid, 442). Désagrégation qui, comme chez Schlegel, passe à travers une romantisation des genres établis, grâce (chez Bakhtine) à la parodie : «Le roman parodie les autres genres (justement en tant que genre); il dénonce leurs formes et leur langage conventionnels, élimine les uns, en intègre d'autres dans sa propre structure en les réinterprétant, en leur donnant une autre résonance» (Ibid, 443). Le Roman se caractérise aussi par sa réflexivité : «l'autocritique du roman est un de ses traits remarquables» (Ibid, 444). D'où son infinité : il «est un genre qui *éternellement* se cherche, s'analyse, reconsidère toutes les formes acquises» (Ibid, 472, souligné par moi). Ajoutons encore que, tout comme chez Schlegel, le Roman amène avec lui la nécessité d'une révolution de la théorie poétique, et plus précisément de la théorie des genres : «Face au problème du roman, la théorie des genres se trouve devant la nécessité absolue d'une refonte radicale» (Ibid, 445).

11. A chacune des thèses avancées par Bakhtine on pourrait facilement faire correspondre un fragment ou un texte de Schlegel. Mais il me semble plus intéressant de présenter brièvement le noyau central de la théorie bakhtinienne :

a) Le Roman est l'expression littéraire fondamentale de l'âge moderne. Thèse historico-ontologique basée sur la distinction entre une société organique-unitaire et une société éclatée-plurielle. Cette thèse n'est pas simplement socio-historique mais bien aussi ontologique : l'éclatement structure la subjectivité de l'homme post-antique. On y reconnaît évidemment la dichotomie romantique entre l'objectivité de l'antiquité et la subjectivité de la modernité.

b) Le Roman est en devenir éternel, c.à.d. qu'il est infini. Cette infinité est liée à deux constantes du Roman : l'absence de tout canon générique et l'auto-critique permanente.

c) Le Roman est tendancielllement universel. Bakhtine n'emploie pas ce terme, mais c'est bien de cela qu'il s'agit lorsque le Roman est dit combattre pour sa suprématie et pour la désagrégation/intégration parodique des autres genres. L'universalité s'appelle chez Bakhtine *plurilinguisme*, terme qui se réfère au fait que le Roman tend à s'intégrer *tous les autres discours sociaux*.

Toutes ces thèses, rappelons-le, sont exposées essentiellement dans les textes programmatiques de Bakhtine, tel *Récit épique et roman*. L'aspect central de l'œuvre de Bakhtine ne réside certainement pas dans ces textes-là, mais plutôt dans ses analyses fascinantes des traditions romanesques concrètes et multiples, qu'on trouve par exemple dans *Du discours romanesque* ou dans *Formes du temps et chronotope*, et bien entendu dans *L'œuvre de François Rabelais...* et dans *La poétique de Dostoïevsky*. Il faut donc se poser la question de savoir en quoi ces études concrètes constituent des confirmations de la théorie générale du Roman, ou encore en quoi la théorie du Roman éclaire les problèmes concrets que rencontre l'analyse historique des traditions romanesques. Question qui met en jeu le problème de la productivité de l'épistémè romantique telle qu'elle s'incarne dans la théorie du Roman : l'ontologie romantique touche-t-elle un réel littéraire ?

12. La romantisation des genres établis, la parodie, le dialogisme/plurilinguisme jouent des rôles éminents dans les analyses bakhtiniennes des traditions romanesques. Et pourtant aucune des analyses concrètes n'arrive à fonder ces trois thèses de la théorie du Roman, prises dans leur radicalité historico-ontologique. Commençons par la thèse qui affirme le caractère fondamental du Roman pour l'époque moderne. Il est bien entendu facile à Bakhtine de montrer le caractère marginal de la tradition romanesque antique, et tout le monde acceptera sa thèse selon laquelle le romanesque antique naît en dehors du canon des formes établies. Et pourtant, dans ses analyses comparatives entre le style linéaire et le style pictural il se réfère essentiellement à des paradigmes antiques (*Leucippe et Clitophon* versus *L'âne d'or* et le *Satiricon*). Fait qui ne parle guère en faveur de la thèse du caractère foncièrement post-antique du romanesque. Quant à l'autre versant de la thèse, à savoir l'affirmation selon laquelle le Roman serait le genre *fondamental* de l'époque moderne, l'affaire ne se présente guère mieux. L'argument ici est historico-ontologique (subjectivité éclatée), ou sociologique (caractère éclaté de la société), mais aucune analyse strictement intra-littéraire ne vient l'étayer. Et pour cause : s'il est facile de montrer que le romanesque joue un rôle plus grand (du moins quantitativement) à l'époque moderne que pendant l'antiquité, il me semble par contre impossible de montrer qu'il joue un rôle plus fondamental que le drame ou

la poésie lyrique. Il en va de même de l'affirmation selon laquelle la tragédie serait un genre achevé : comme si Sophocle, Shakespeare et Beckett (pour prendre trois noms au hasard) pouvaient être mis dans le même sac ! Cette objection vaut aussi pour les genres lyriques. Bakhtine lui aussi confond peut-être la constance trans-historique des modalités d'énonciation (notamment en tant que condition de possibilité de toute poésie dramatique) avec un pseudo-achèvement générique. Or au niveau des modalités d'énonciation en tant que conditions de possibilité de tous les genres la question de l'achèvement respectivement de l'inachèvement n'est pas pertinente.

La thèse du caractère infini du Roman n'est pas mieux fondée. En premier lieu, si le Roman est auto-critique, il en va de même de la poésie dramatique : le théâtre épique de Brecht qu'est-il d'autre sinon la critique d'un genre dramatique par un autre ? Ensuite, en admettant même que «le Roman» soit demeuré inachevé jusqu'à aujourd'hui, rien ne prouve qu'il le sera *éternellement* comme l'affirme Bakhtine. Évidemment on peut objecter que Bakhtine ne se réfère pas à une infinitude historique réelle, mais à une infinitude interne à la structure générique, une infinité potentielle en quelque sorte. Mais dans ce cas, comme je l'ai déjà dit, rien ne distingue la littérature romanesque de la poésie dramatique ou lyrique par exemple.

La troisième thèse, celle de l'universalité de la poésie romanesque, est liée étroitement à la première (en fait elles forment les deux versants d'une seule et même thèse) : le roman est universel parce qu'il romantise les autres genres (genres littéraires et genres du discours), parce qu'il les intègre en vertu de son plurilinguisme fondamental. Ici encore il y a extrapolation abusive : à partir du plurilinguisme limité à *certaines œuvres romanesques* (magistralement analysé par Bakhtine, là n'est pas la question), on passe à l'affirmation du plurilinguisme *du Roman* (voir Ibid, 448). Quant à la romantisation des autres genres, pourquoi serait-elle plus significative que par exemple la dramatisation du roman (notamment au XVIII^e siècle) ?

Toutes ces constatations sont triviales, mais elles montrent clairement le caractère ambigu de l'*épistémè* romantique chez Bakhtine. Il est indéniable que des notions d'origine romantique, tels que l'auto-critique réflexive, le mélange des genres (plurilinguisme), le dialogisme, l'intégration-dissolution générique, etc., interviennent de manière centrale dans les recherches de Bakhtine ; d'un autre côté il n'est pas moins indéniable que ces recherches n'arrivent nullement à fonder la composante historico-ontologique de ces notions (composante qui précisément les constitue en théorie *du Roman*). Cette rupture entre la théorie du Roman et les recherches concrètes est illustrée notamment par le fait suivant : dans les textes programmatiques, par exemple *Récit épique et Roman*, le plurilinguisme est présenté comme définition essentialiste du Roman, alors que dans les recherches analytiques concrètes, par exemple dans *Du discours romanesque*, il ne constitue qu'un des pôles des traditions romanesques (l'autre pôle étant celui de l'unilinguisme).

13. Tzvetan Todorov a insisté sur le décalage qu'il y a chez Bakhtine, entre sa théorie du Roman d'un côté, ses analyses historico-génériques de l'autre. Que ce

soit dans les études stylistiques consacrées au style linéaire et au style pictural, Bakhtine se situe toujours dans la perspective de ce que Todorov appelle *l'histoire analytique*. C'est-à-dire que sa méthodologie consiste dans la mise en œuvre d'un nombre limité de catégories, capables de décrire des faits historiques illimités (Todorov, 1979). On peut découvrir cette méthodologie par exemple dans *Du discours romanesque*, analyse transhistorique de la littérature romanesque selon l'opposition dialogisme/monologisme, opposition qu'on retrouve sous une forme généralisée (quasi anthropologique) dans *L'œuvre de François Rabelais...* (à travers l'antinomie culture populaire/culture officielle).

Quel est le statut de la théorie générique dans cette méthodologie analytique? A strictement parler il n'y a pas véritablement de *théorie* générique bakhtinienne, au sens où l'entendaient le romantisme et l'idéalisme. La théorie bakhtinienne considère les genres comme une donnée historique de départ. Les genres constituent le *réel littéraire* qui est soumis à l'analyse, mais non pas découvert par elle : «Bakhtine (...) ne déduit pas les genres à partir d'un principe abstrait, à la manière de Schelling ou de Hegel; il les trouve. L'histoire a laissé un certain nombre d'œuvres, lesquelles se sont groupées, dans l'histoire également, selon un nombre plus restreint de modèles. Cela est le donné empirique, et le travail de Bakhtine ne consiste pas à établir des genres mais, les ayant trouvés, à les soumettre à l'analyse (qui peut être aussi bien stylistique que chronotopique)» (Ibid, 18). La «théorie générique de Bakhtine n'est donc en fait rien d'autre qu'une *classification empirique*, ce en quoi il rejoint la tradition des poétiques génériques préromantiques.

Dans le cadre de la méthodologie analytique qui vient d'être évoquée, la théorie du Roman devient très problématique. En effet c'est bien *du roman* que parle Bakhtine, c'est-à-dire d'une manière ou d'une autre *du genre romanesque*, s'il est vrai que le réel littéraire est structuré génériquement (thèse centrale de l'histoire analytique de Bakhtine). Or s'il y a un genre romanesque, il n'y a pas à en faire la théorie, mais à le prendre comme point de départ de l'analyse historique (toujours dans la logique bakhtinienne bien entendu). Or Bakhtine produit une *théorie* du Roman, mais qui en même temps est entièrement privative du point de vue générique : le Roman «n'est pas simplement un genre parmi les genres» (1978, 442), il ne possède pas de canon générique, ni de chronotope universel (du moins Bakhtine n'y fait-il jamais référence). Autrement dit, nous avons la même contradiction que chez Schlegel : d'une part le réel littéraire est défini génériquement, d'autre part le Roman postulé comme paradigme de ce réel n'est défini que de manière négative. Si l'objet littéraire comme tel est structuré génériquement et si le Roman ne peut être structuré génériquement, il faudrait admettre en toute logique que le Roman n'est pas un objet littéraire. Du moins pas un objet homologue à des objets tels que le drame élizabéthain, le roman picaresque, la poésie symboliste, la short-story, etc. On dira que c'est là justement ce que la théorie du Roman se tue à répéter. Cependant la raison qu'elle donne comme cause de cette non-homologie est que le Roman est l'objet poétique absolu, donc qu'il est plus qu'un objet littéraire courant. Le paralogisme réside dans le fait qu'on postule une homologie entre «Roman» et «roman stendhalien», «roman picaresque», etc., et que dans le même mouvement on la nie. Car en passant de l'analyse de tel ou tel genre romanesque à l'analyse du Roman, on sort du réel littéraire défini génériquement pour un réel tout autre qui

est celui des modalités d'énonciation. On n'en cesse pas pour autant de référer ce Roman au réel générique et on en conclut qu'il ne peut être que transgénérique. La théorie du Roman est en fait une théorie du récit avortée. Avortée, parce qu'il y a absence de congruence entre le réel qu'on vise à atteindre et la grille conceptuelle qui est mise en œuvre.

Le fait que la théorie du Roman passe constamment à côté du réel trans-littéraire (les modalités d'énonciation) qui pourtant lui sert de fondement, est sans doute en rapport avec l'autonomisation de la démarche théorique : il n'y a pas de réel littéraire qui accroche, qui résiste, les mailles de la théorie ne retiennent que des fantasmes. La grandeur théorique de Bakhtine réside (entre autres) dans le fait qu'il ne cesse d'entrevoir ce réel, de s'en approcher. Il a cependant en partie échoué à l'appréhender dans sa logique propre. Les analyses stylistiques de Bakhtine sont des contributions fondamentales à la théorie du récit. Malheureusement lorsqu'il essaie de penser la théorie de ses analyses, il retombe en général dans l'impasse de la théorie du Roman.

14. Ainsi la théorie de Bakhtine est, comme celle des Iénaens, une ontologie. Un indice en est constitué par le fait qu'alors que dans ses analyses Bakhtine distingue deux traditions romanesques, la théorie du Roman ne prend en compte qu'une seule des deux : celle qui correspond au style pictural, au polylinguisme. Autrement dit, la théorie du Roman de Bakhtine est l'*hypostase ontologique* de la tradition romanesque du style pictural. Même dans ses analyses, Bakhtine accorde une préférence manifeste au récit plurilingual, aux dépens du récit monologique. Dans la théorie du Roman cette dernière tradition disparaît entièrement, d'où l'irrationalité profonde qui s'y attache : «On a l'impression que le concept de roman est si essentiel à Bakhtine qu'il échappe à sa propre rationalité, que le choix de ce terme est conditionné par un attachement avant tout affectif, qui ne se soucie pas des raisons qui le fondent» (Todorov, 1979, 10).

De même que la théorie iénaenne, la théorie bakhtinienne est une vision du monde utopique. L'enjeu n'est certes pas le même, crise du sujet philosophique dans le romantisme de Iéna, chape de plomb politique et sociale dans le cas de Bakhtine. Comment oublier en effet que Bakhtine a vécu et travaillé sous l'ère stalinienne, époque du monolithisme et du monolinguisme poussés à l'extrême : car la langue de bois stalinienne ne se bornait pas au champ politique mais prétendait régenter l'ensemble des discours sociaux, et notamment les discours scientifiques et artistiques. Dans ce contexte, la théorie du Roman de Bakhtine apparaît comme la projection utopique d'une culture plurielle et carnavalesque, c'est-à-dire d'un plurilinguisme libre que l'État stalinien ne voulait ni ne pouvait tolérer dans la réalité sociale. Il est difficile de ne pas souhaiter une reprise et une amplification de cette théorie-là du Roman.

Ainsi s'ouvre le champ d'une lecture autre de la théorie du Roman, qu'elle soit iénaenne, lukacienne ou bakhtinienne. Une lecture non plus théorique (donc du point de vue d'un savoir constitué ou à constituer), mais plutôt romanesque. Car c'est aussi cela la théorie du Roman : le roman du romantisme. Et ce roman-là fait partie des récits les plus stimulants de la tradition littéraire occidentale.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

- BLANCKENBURG Friedrich von. – *Versuch über den Roman*, Reprint Stuttgart, 1965.
- BRENTANO Clemens. – *Werke*, München, 1965.
- CERVANTES Miguel. – *Don Quichotte*, Paris, 1961.
- Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen*, Reihe Romantik, Band 2, 5, Reprint Darmstadt, 1964, 1966.
- FICHTE Johann Gottlieb. – *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, Hamburg, 1974.
- GOETHE Johann Wolfgang von. – *Artemis Gedenkausgabe*, Zürich, 1961-1966.
- GOTTSCHED Johann Christoph. – *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, Reprint Darmstadt, 1962.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, – *Werke*, Frankfurt am Main, 1970.
- KANT Immanuel. – *Werke*, Darmstadt, 1968.
- MORITZ Karl Philipp. – *Anton Reiser*, Stuttgart, 1972.
- NOVALIS. – *Werke und Briefe*, Berlin, 1943.
- SCHELLING Friedrich Wilhelm Joseph. – *Schriften von 1794-1798*, Darmstadt, 1975.
Philosophie der Kunst, Darmstadt, 1976.
- SCHLEGEL Friedrich. – *Kritische Ausgabe*, Paderborn, 1959 ff
Literary Notebooks, London et Toronto, 1957.
Lucinde, Édition bilingue, Paris, 1971.
- SOLGER Friedrich. – *Vorlesungen über Aesthetik*, Darmstadt, 1973.
- TIECK Ludwig. – *Werke*, München, 1975.
- WIELAND Ludwig. – *Agathon*, Berlin et Weimar, 1969.

LITTÉRATURE SECONDAIRE

- AUERBACH Erich. – *Mimesis*, Paris, 1968.
- AYRAULT Robert. – *La genèse du romantisme allemand*, Paris, 1961-1977.
- BAKHTINE Mikhaïl. – *Esthétique et théorie du roman*, Paris, 1978.
- BARTHES Roland. – *S/Z*, Paris, 1970.

- BEHLER Ernst. — *Klassische, Romantische, Tragische Ironie*, Darmstadt, 1972.
- BEHRENS Irene. — *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*, Halle, 1940.
- BELGHARDT Robert. — *Romantische Poesie*, The Hague et Paris, 1973.
- BUCHEN Irving H. — *The Aesthetics of the Supra-Novel*, dans Halperin, 1974, p. 91-108.
- GENETTE Gérard. — *Figures II*, Paris, 1969.
- Mimologiques*, Paris, 1976.
- Genres, «types», modes*, Poétique 32, 1977, p. 389-421.
- HALPERIN John (Ed.). — *The theory of the novel*, New York, 1974.
- HIBBARD John. — *The Idylls in F. Schlegels Lucinde*, Deutsche Vierteljahresschrift, 1977/2.
- HUCH Ricarda. — *Die Romantik*, Tübingen, 1951.
- KELLER Werner. — *Goethes dichterische Bildlichkeit*, München, 1972.
- KÖHLER Erich. — *Wandlungen Arkadiens*, dans *Esprit und arkadische Freiheit*, Frankfurt am Main, 1966.
- KÖRNER Josef. — *Romantiker und Klassiker*, Berlin, 1924.
- LACQUE-LABARTHE Philippe. — *L'imprésentable*, Poétique 21, 1975, p. 53-95.
- LACQUE-LABARTHE Philippe et NANCY Jean-Luc. — *L'absolu littéraire*, Paris, 1978.
- LUKACS Georg. — *Theorie des Romans*, Neuwied et Berlin, 1965.
- LITZ Walton A. — *The genre of «Ulysses»*, dans Halperin, 1974, p. 109-120.
- LOVEJOY Arthur O. — *On the Discrimination of Romanticism*, P.M.L.A., XXXIX, 1924, p. 229-253.
- MASON Eudo C. — *Deutsche und englische Romantik*, Göttingen, 1970.
- PRANG Helmut. — *Die romantische Ironie*, Darmstadt, 1972.
- SCHAEFFER Jean-Marie. — *Romantisme et langage poétique*, Poétique 42, 1980, p. 177-194.
- SZONDI Peter. — *Poetik und Geschichtsphilosophie*, Frankfurt am Main, 1967.
- TODOROV Tzvetan. — *Théories du symbole*, Paris, 1977.
- Mikhail Bakhtine et la théorie de l'histoire littéraire*, Université d'Urbino, 1979.
- WALZEL Oskar. — *Die Formkunst von Hardenbergs «Heinrich von Ofterdingen»*, Germanisch-Romanische Monatsschrift, 1915-1919, p. 403-444, 465-479.
- WELLEK René. — *The Concept of Romanticism in Literary History*, Comparative Literature I, 1949.