MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

L'ironie et le symbole

Bernard Franco

10.58048/2263-7664/541

Littérature comparée et Esthétique(s)

L'apparition de l'esthétique dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, avec Baumgarten d'abord, Kant et Schiller ensuite, a participé à la transformation profonde des présupposés mêmes de la critique littéraire. Celle-ci, telle qu'elle était héritée de l'âge classique, reposait sur l'idée d'un beau absolu, conception bien résumée par la célèbre formule de Nodier : « Le beau est un point fixe, unique, invariable, qu'on ne déplace point sans en altérer le type. »1

La critique, qui se résume à l'étude des canons inaltérables du beau, est ensuite redéfinie par la prise en compte des relations entre l'œuvre et la civilisation qui l'a portée, qui lui a donné sa forme et sa signification. Apparue avec Marmontel, puis, plus nettement, avec madame de Staël, la notion de « littérature » souligne ces rapports de l'œuvre et des formes de la société, et donne à la critique de considérer les relations de l'œuvre, pour reprendre les termes du titre de madame de Staël, « avec les institutions sociales ». Le relativisme esthétique, qui se développe à partir de cette nouvelle manière d'appréhender l'œuvre, est donc indissociable des premières approches comparatistes, telles que l'illustre la critique de la *Décade*, et en particulier de Fauriel, celle de madame de Staël, de Coleridge, des frères Schlegel. Tel est aussi l'écart qui sépare le *Lycée* de Laharpe du *Cours* de Villemain, conçu en pleine époque romantique.

Or le relativisme esthétique comporte au moins deux implications. La première est qu'il repose non sur l'idée d'imitation, sur la répétition d'un modèle unique à travers l'histoire

des œuvres, mais sur l'idée d'une création incessante de formes nouvelles, dans le cadre d'une histoire des formes esthétiques qui se déroulerait parallèlement à l'histoire des civilisations et serait éclairée par elle. Pour le dire autrement, le relativisme suppose l'histoire en tant qu'elle est génératrice de création. Ce glissement est ce qui permet de comprendre la célèbre distinction de Chateaubriand, dans un article du *Mercure de France* de juin 1819, entre la « critique des défauts », consistant à discerner les écarts par rapport aux canons inaltérables du Beau, et la « critique des beautés » qui distingue, dans l'œuvre, ce qui ne se limite justement pas à la répétition ou à l'imitation.

Mais le relativisme, et l'approche esthétique de l'œuvre en général, présentent une seconde implication. Associé à la création, le beau est interrogé non à partir des formes extérieures de l'œuvre, mais à partir de concepts opératoires. Tel est le sens également de l'organisme esthétique, prôné en particulier par les romantiques allemands, conduisant à remplacer l'ancien modèle anatomique de la critique par un modèle organique, et visant à rechercher le centre vital de l'œuvre. Ainsi, dans une lettre à Goethe du 15 octobre 1799, Schiller exprimait-il des réserves sur la possibilité même de traduire, ainsi que l'avait fait son ami, le *Mahomet* de Voltaire. Il soulignait à cet égard la forme de l'alexandrin français qui contenait l'esprit même de l'œuvre, « la manière de penser, la conduite des personnages. »[2]

Or, cette nature organique de l'œuvre provient du lien qu'elle entretient avec son créateur. Ainsi, Wilhelm von Humboldt, dans son essai *Sur l'Hermann et Dorothée de M. Goethe*, publié en 1799, expliquait la nécessaire union des facultés humaines dans l'activité esthétique, union de l'imagination et de la raison notamment, par l'unité fondamentale de l'œuvre : « L'ouvrage de l'art est tout à fait un ; il nous présente une idée sous une forme quelconque ; mais la forme et l'idée sont étroitement liées, et de manière à ne plus être détachées l'une de l'autre ». Ce lien entre forme et idée, intérieur et extérieur, conduit à la définition de l'œuvre par une double nature. Car création et critique se trouvent impliquées dans un même mouvement vers l'unité ; l'œuvre, affirme Humboldt, « nous force par là à opérer la même union au-dedans de nous-mêmes, à féconder notre imagination par notre pensée et nos sentimens pour sentir le sublime du poète, et à échauffer l'esprit par l'imagination pour ne pas réduire son ouvrage à un simple hiéroglyphe, un pur signe sensible d'une idée intellectuelle »[3].

Le terme d'« hiéroglyphe », conçu comme « signe sensible d'une idée intellectuelle », renvoie à la double nature, sensible et intelligible, du symbole, tout comme à la valorisation goethéenne du symbole contre l'allégorie.

Le symbole tiendrait donc à la création par sa dimension sensible, par la forme que présente le hiéroglyphe, tandis que sa part critique tiendrait à l'Idée, c'est-à-dire à sa nature intelligible. Or, les romantiques allemands – en particulier Friedrich Schlegel – définissent l'ironie sur les mêmes fondements : le refus de la distinction du sensible et de l'intelligible, de l'imagination et de la raison et surtout, dans la mesure où cela s'applique à la définition d'un projet littéraire, le refus de la distinction entre critique et création.

Le rapprochement de l'ironie et du symbole peut paraître un paradoxe. L'une semble appartenir au domaine de la raison, l'autre de l'imagination créatrice ; l'une consiste à disséquer, l'autre à unir. Mais la conception de l'ironie par le premier romantisme allemand retourne cette opposition, ramenant l'ironie à son sens originel, celui, socratique, de questionnement, celui qui, à l'image de la maïeutique, consiste à retrouver en soi la vérité absolue qui appartient au monde des Idées.

Ce basculement se lit en particulier dans l'impact de cette théorie sur le parcours intellectuel de madame de Staël : le passage entre sa première conception – voltairienne – de l'ironie et celle qu'elle doit aux frères Schlegel fit émerger une nouvelle idée de la littérature, fondatrice du romantisme. C'est dans le cadre de cette relation entre l'ironie romantique et ce que madame de Staël appellera la « plaisanterie », que se développe, à Coppet, la « "querelle" de l'ironie ». A travers cette formule, René Bourgeois montre que les positions respectives d'A. W. Schlegel et de madame de Staël « vont se rapprocher au fil des années »[4]. Avant leur rencontre en 1804 et les années du Groupe de Coppet, principalement entre 1804 et 1809, qui leur permirent de confronter leurs positions sur cette question, les fascicules de l'*Athenäum* ne figurent pas dans la bibliothèque de Coppet, et l'ironie se résume, pour l'héritière des Lumières, au procédé illustré par Voltaire et rattaché à la satire. Cette première conception de l'ironie par madame de Staël ne peut donc remplir aucun rôle majeur dans la création littéraire, et la plaisanterie ou l'ironie, en 1796, dans son *Essai sur les fictions*, sera « perçue comme une amputation du réel, dont les formes ne sont saisies que superficiellement » : « Si j'ai reconnu que le merveilleux est souvent analogue aux ouvrages qui ne sont que gais, c'est parce qu'ils ne peignent jamais complètement la nature. »[5]

Dans *De la Littérature*, en 1800, la condamnation de l'ironie est plus explicite : « *Candide* et les écrits de ce genre [...] sont nuisibles dans une république. »[6] L'argument est d'ordre moral : « la plus légère piqûre d'une raillerie froide et indifférente peut faire mourir dans un cœur généreux la vive espérance qui l'encourageait à l'enthousiasme de la gloire et de la vertu. » En réalité, l'ironie apparaît comme incompatible avec les aspirations du siècle naissant : « L'esprit moqueur [...] arrête le mouvement de l'âme »[7]. De même, Constant présente la contradiction des deux facettes de l'esprit d'Adolphe, formé d'« un mélange particulier de mélancolie et de gaieté, de découragement et d'intérêt, d'enthousiasme et d'ironie »[8]. Renvoyant la notion plus explicitement à l'héritage des Lumières, la préface de la seconde édition dénonce « la corruption de la génération qui a vieilli, une ironie devenue triviale, mais qui séduit l'esprit par des rédactions piquantes ». Et son journal aussi, qui renvoie dos-à-dos sensibilité et ironie, présente celle-ci comme destructrice : « 24 mai 1794. Je suis fatigué de mon propre persiflage, je suis fatigué d'entourer mon cœur d'une triste atmosphère d'indifférence qui me prive des sensations les plus douces. »[9]

René Bourgeois voit dans le rejet d'une ironie nécessairement dépourvue d'enthousiasme un trait inhérent au caractère même de Constant : « Peut-être lui manquait-il cet enthousiasme et cet orgueil du moi créateur, sans lesquels l'ironie n'est souvent qu'un douloureux sarcasme ? » Mais il ne tient pas compte de la profonde compréhension de l'ironie romantique dont Constant témoigne à propos de la tragédie antique, lorsqu'il appelle Euripide « ce poète admirable [...] par son talent dans la sensibilité et dans l'ironie »[10]. Madame de Staël lui paraît au contraire avoir « analysé avec une remarquable sagacité les différentes composantes de l'ironie romantique »[11]. Mais en 1803, elle ne connaît toujours pas Schlegel, et les *Réflexions sur le but moral de l'homme* procèdent au même dénigrement de l'ironie, destructrice des sentiments authentiques que sont la mélancolie et l'enthousiasme. C'est que l'ironie est encore conçue ici comme une force du rationalisme flétrissant du XVIIIe siècle.

D'une certaine manière, Friedrich Schlegel ne part pas d'un point de vue tellement différent lorsqu'il fait l'éloge de l'ironie définie comme « le plus haut et le plus pur scepticisme »[12]. Le *Witz* de la poésie romantique, tel qu'il se manifeste chez Cervantès et Shakespeare, présente cependant cette similitude avec la mythologie d'impliquer la construction d'ensemble de l'œuvre et de reposer sur l'alternance de deux forces

perçues comme contradictoires, l'enthousiasme et l'ironie[13]. Celle-ci est alors indissociable de son aspect philosophique, qui trouve son origine, comme l'a montré Roger Ayrault, « dans l'impuissance des systèmes criticistes à imposer une morale d'obligation universellement valable » : « la philosophie morale est foncièrement sceptique ; en elle l'ironie est à sa place »[14]. Et comme chez madame de Staël, elle est opposée à l'enthousiasme, mais seulement « dans sa forme vide », que Friedrich Schlegel oppose à l'ironie véritable, rapprochée de son origine socratique : « L'ironie est de l'enthousiasme chimique »[15], « L'ironie est toujours enthousiaste »[16].

L'ironie peut alors être envisagée comme une pratique d'écriture symbolique, dans la mesure où, d'une certaine façon, elle place l'auteur à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'œuvre et refuse la séparation entre l'espace littéraire et le contexte de l'œuvre. Les commentaires de Friedrich Schlegel sur le *Wilhelm Meister* de Goethe permettent d'envisager l'ironie à cette lumière. Les cahiers de Friedrich Schlegel présentent une suite de notes rédigées pendant la halte qu'il fit en juillet 1797, auprès de Novalis, à Weißenfels, sur la route de Berlin. L'une d'elles évoque le *Wilhelm Meister* de Goethe comme de la poésie ironique et compare le roman à la philosophie socratique, « parce qu'il est poésie de la poésie »[17]. Un des *Kritische Fragmente* apporte sur ce point une généralisation : « Les romans sont les dialogues socratiques de notre temps »[18]. Et revenant à Goethe, qu'il cite en modèle, un fragment de l'*Athenäum* évoque la poésie à venir par la capacité à « se représenter aussi elle-même en chacune de ses représentations et à être partout à la fois poésie et poésie de la poésie »[19]. Commentant ce fragment, Walter Benjamin montre d'une part que ses enjeux esthétiques se greffent sur un arrière-plan philosophique, et rattache le romantisme à la philosophie idéaliste, par opposition à la poésie grecque qu'il qualifie de « réelle ». Selon lui, ce débat philosophique « entre idéalisme et réalisme métaphysiques » trouve sa résolution « chez Kant par la méthode transcendantale »[20].

Walter Benjamin montre par ailleurs que, par sa réflexivité et sa conscience d'elle-même, cette « poésie de la poésie » rejoint ce que Novalis appelle « poésie transcendantale ». La réflexion qu'elle désigne résout en effet « l'aporie esthétique "transcendantale" de Schlegel » : « La "poésie de la poésie" est une expression condensée pour dire la nature réflexive de l'absolu. Elle est la poésie consciente d'elle-même. »[21] Il conclut son analyse de la pensée de Schlegel par une identification de la modernité et de la réflexivité, de la

réflexivité et de l'absolu poétique. Or, dans ce domaine également, l'ironie remplit la même fonction que le discours critique.

A côté de Shakespeare, Goethe est également évoqué dans le fragment 247 de l'*Athenäum* pour illustrer cette fonction de l'ironie[22]. Les deux modèles se rejoignent d'ailleurs, car dans le commentaire d'*Hamlet*, où Raymond Immerwahr voit « la plus claire illustration de la '*Poesie der Poesie*' » selon F. Schlegel[23], le roman devient critique du théâtre tragique, et c'est particulièrement dans la fameuse discussion du livre V de *Wilhelm Meister* que se manifeste cette équivalence entre poésie ironique et poésie de la poésie. Wilhelm, comme le souligne Roger Ayrault, « définit avec l'aide des comédiens le personnage qu'il est en réalité devant le lecteur, – le héros involontaire d'un roman en train de se constituer autour de lui », reproduisant à cet égard le schéma d'Hamlet. Non seulement cette lecture de Goethe nous rapproche de l'idéal romantique de la critique, mais elle permet à Friedrich Schlegel d'« opérer autour du concept d'ironie une véritable conjonction des opposés traditionnels, poésie et philosophie, antique et moderne »[24].

Si la critique est ce qui permet, par la réflexivité, de redéfinir une conception de l'œuvre littéraire et de l'œuvre d'art, le rapport inverse est également vrai : l'ironie permet de mettre en place une nouvelle conception de la critique, susceptible de rendre compte de la nature propre de l'art. La critique sera donc esthétique, et cela tient aussi aux présupposés de l'organisme esthétique. Selon Friedrich Schlegel en effet, le discours critique, afin de pouvoir pénétrer le centre vital de l'œuvre, doit lui-même être poétique : « *Poesie kann nur durche Poesie kritisiert werden. Ein Kunsturteil, welcher nicht selbst ein Kunstwerk ist, [...] hat gar kein Bürgerrecht im Reiche der Kunst* »[25]. Novalis le rejoint dans le fragment 1869 de l'*Athenäum* en soulignant la relation inverse, l'émergence de l'œuvre à partir du discours critique.

La conception même de l'activité critique se trouve ainsi redéfinie par cette nouvelle conception de l'œuvre. Mais ce renouvellement de la critique prend un sens particulier à l'intérieur de l'opposition bien connue, et soulignée en particulier par Tzvetan Todorov, entre symbole et allégorie, « opposition inventée par les romantiques et qui leur permet de s'opposer à tout ce qui n'est pas eux »[26]. C'est pourtant Goethe qu'il cite comme premier théoricien de cette distinction. En 1822, il l'établit sur la nature du rapport entre le général et le particulier, dans un passage fréquemment cité : « Il y a une grande différence selon que le poète cherche le particulier en vue du général ou voit le général

dans le particulier. Dans la première manière naît l'allégorie, où le particulier vaut uniquement comme exemple du général ; la seconde est cependant proprement la nature de la poésie [...] »27.

Tel est le propre, selon Baader, de « l'écriture symbolique ou hiéroglyphique », qui tend à « utiliser n'importe quelle chose naturelle comme signe conventionnel d'une idée », mais en renouvelant sa signification : « cette chose ne revêt un caractère nouveau que lorsque nous voulons exprimer à travers elle non pas ses caractéristiques naturelles, mais celles que nous lui avons pour ainsi dire prêtées »28. La différence entre allégorie et symbole, comme l'affirme un texte plus tardif de Goethe, ne se situe de surcroît pas uniquement « dans la manière de traiter mais bien dans l'objet traité lui-même. »29 « L'allégorie transforme le phénomène en concept, le concept en image [...]. La symbolique transforme le phénomène en idée, l'idée en image »30. Le symbole prend l'idée pour objet, l'allégorie le concept, et intègre donc le déroulement de la pensée. Sa forme cursive explique son expression épique, telle que l'illustre la forme narrative du nouveau théâtre allemand, dans la *Genoveva* de Tieck par exemple. Creuzer explique cette narrativité propre à l'allégorie : « l'allégorie, à la différence du symbole, comprend le mythe [...], dont l'essence trouve son expression la plus parfaite dans la progression épique »31. Le symbole est immédiat et autonome, l'allégorie contiguë à son objet et cursive : Görres propose « [...] l'explication selon laquelle le premier est un signe des idées, clos sur lui-même, concis et persistant en lui-même, mais qui reconnaît dans la deuxième une image reproduisant ces idées, progressant de manière successive, s'écoulant avec le temps, animée d'un mouvement dramatique, semblable à un fleuve. »32

Cette distinction entre l'immédiateté de l'idée et le concept comme processus de la pensée, qui oppose les deux notions par l'objet qu'elles représentent, se prolonge dans une distinction entre deux rapports à cet objet.

La première forme de figuration, comme le remarque Creuzer, se confond avec la chose représentée, soit l'idée, la seconde, se distingue de ce qu'elle désigne : « Celle-ci [l'allégorie] ne signifie qu'un concept universel, ou une idée distincte d'elle ; celle-là [le symbole] est l'idée elle-même, incarnée, rendue sensible. »33 C'est par ailleurs la seconde, comme l'indiquait la citation de Goethe, qui constitue la matière de la création littéraire.

Ainsi, le symbole peut apporter un dépassement esthétique de l'allégorie. Il oppose à la dimension épique de celle-ci un caractère de brièveté ; le mouvement narratif et le va-et-vient entre l'image et l'Idée représentée contraste avec le fonctionnement statique du symbole, dont la meilleure illustration chez Creuzer, selon Walter Benjamin, est proposée par la sculpture : « Le symbole artistique est plastique. C'est l'esprit de Winckelmann qui s'exprime chez Creuzer dans l'antithèse du symbole mystique. » Le symbole comme modalité artistique d'expression résulte pour Creuzer de la dialectique de l'ineffable et du dit : « C'est ici l'empire de l'ineffable qui, cherchant à s'exprimer, brisera finalement la forme terrestre comme un vase trop fragile, par la puissance infinie de son être. Mais par là, la clarté de la vision est aussitôt anéantie, et il ne reste plus qu'une stupeur muette. »[34] Le symbole repose en effet, comme le dit Walter Benjamin, sur « la liaison intrinsèque entre la forme et le contenu »[35], qui fait qu'il est tout à la fois l'Idée et son support matériel, dans une dialectique qui refuse la distinction du matériel et du spirituel, du limité et de l'illimité[36].

Dans la réflexion sur le symbole et l'allégorie s'esquisse une nouvelle doctrine littéraire propre à l'Allemagne du tournant du siècle. Dans la correspondance entre Goethe et Schiller, certaines lettres sont assez proches des théories des premiers romantiques. C'est le cas d'une lettre à Schiller, du 10 juillet 1796, où Goethe, à propos de *Wilhelm Meister*, évoque le renoncement : pour lui, c'est dans la limitation que réside le seul passage possible vers l'infini. Cette dialectique du limité et de l'illimité est ce qui définira l'œuvre, dans la relation double et contradictoire qu'elle établit aussi à la création et à la critique, à travers l'ironie. Car l'ironie consiste à s'élever au-dessus de soi[37] et réside dans cette « alternance d'autocréation et d'autodestruction »[38], où l'anéantissement de l'œuvre, loin d'être une fin, n'est qu'une étape d'un processus, ou encore une virtualité : par l'ironie, l'auteur « pourrait anéantir impitoyablement la forme séduisante dont il s'est plu à revêtir l'objet qu'il représente »[39]. C'est le sens d'une ironie conçue comme attitude critique à l'égard de l'émergence de l'œuvre, comme c'est le cas chez Solger. D'une certaine façon, cette conception de l'ironie trouve un écho, en 1815, dans la célèbre formule qui la définit comme le « regard qui anéantit tout » de l'artiste, ce regard surplombant où l'artiste rassemble toutes les orientations de sa création[40].

Plus généralement, dans la dialectique du fini et de l'infini se dessine, chez les romantiques allemands, une définition de l'œuvre comme représentation finie d'un infini,

comme forme finie enfermant des aspirations infinies. Et telle est aussi la fonction littéraire du symbole, image finie susceptible de suggérer, sinon de représenter, un infini. La définition du symbole rejoint alors celle de la beauté telle que l'avait formulée A. W. Schlegel, en reprenant, en 1801, une définition de Schelling :

> *Nach Schelling ist das Unendliche endlich dargestellt Schönheit, bei welcher Definition das Erhabene, wie es sich gehört, schon darunter begriffen ist. Hiermit bin ich vollkommen einverstanden, nur möchte ich den Ausdruck lieber so bestimmen : Das Schöne ist eine symbolische Darstellung des Unendlichen ; weil alsdann zugleich klar wird, wie das Unendliche im Endlichen zur Erscheinung kommen kann*.
>
> D'après Schelling, *l'infini représenté d'une façon finie* est beauté, définition dans laquelle est déjà compris le sublime, comme il se doit. Je suis entièrement d'accord là-dessus, j'aimerais seulement mieux formuler ainsi cette expression : le beau est une représentation symbolique de l'infini ; car ainsi devient en même temps clair comment l'infini peut apparaître dans le fini. 41

Cette remarque sur la nature du symbole est aussi une manière de désigner la signification de l'art : l'entreprise esthétique consisterait à enfermer l'infini dans une forme finie. C'est dans cette lignée qu'en 1830, dans son *Cours d'esthétique* professé à Berlin, Hegel aborde la question de la conciliation de l'Idée avec sa représentation sensible : « *Die erste Bestimmung, die hierin liegt, ist die Forderung, daß der Inhalt, der zur Kunstdarstellung kommen soll, in sich selbst dieser Darstellung sich fähig zeige.* » (« La première condition qui doit être remplie pour que cette conciliation ait lieu est que le contenu à représenter se prête à la représentation par l'art »).42 Ainsi, de même que l'ironie traduit la conformité du discours critique à la nature de l'œuvre qu'il commente, le symbole présente une harmonie entre la représentation et la chose représentée.

C'est sans doute de façon excessive, du moins trop systématique, que Jean Thorel, à la fin du siècle, souligne la dette de ses contemporains à l'égard des romantiques allemands. Mais son refus de circonscrire l'idée, afin de ne pas renoncer à l'infini et à donner à l'œuvre toute sa profondeur métaphysique offre un écho à la définition de

Schlegel. Pour lui, une description trop déterminée des personnages, par exemple, conduit à « perdre en profondeur ce qu'on gagne en délimitation [...], alors que le premier devoir du poète est de chercher sans cesse à pénétrer l'infini. »[43]. « Rien de plus cher que la chanson grise / Où l'Indécis au Précis se joint », déclarait Verlaine. Thorel cite ces vers et fonde, sur cette quête de l'infini, ce qu'il appelle « la vertu de l'obscurité »[44], qui consiste à associer les contraires. Ainsi Carlyle prêtait-il au symbole d'être à la fois dissimulation et révélation[45] : l'une par son obscurité, l'autre par sa profondeur métaphysique et sa capacité à désigner une vérité par-delà les cloisonnements de notre appréhension du monde.

L'opposition établie par Goethe entre symbole et allégorie, et son éloge du symbole, sont eux-mêmes à réinscrire dans le contexte de toute une réflexion de l'époque sur la nature du symbole et la place qu'il tient dans la définition de l'œuvre littéraire. L'ironie rejoint le symbole par la dimension intrinsèquement critique qu'il prête à la création. Et par elle, la critique rejoint une essence de toute forme de littérature, celle de la récriture symbolique : « tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » déclarait Julia Kristeva[46]. Cette intertextualité, qui serait la nature même de la littérature, trouve à s'appliquer dans ce rapport poétique à l'œuvre critique. Car la part poétique du discours critique réside justement dans l'absorption et la transformation d'une œuvre antérieure. Lorsque Baudelaire affirme que « le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie »[47], il ne fait que reprendre à son compte les théories du premier romantisme, tout en ouvrant la voie aux symbolistes : Oscar Wilde souhaite à son tour appeler critique « une création à l'intérieur d'une création »[48]. Mais cette union profonde de la critique et de la création est déjà au cœur du fameux fragment 116 de l'*Athenäum*, et forme le socle de la poétique du premier romantisme. Friedrich Schlegel y affirme en effet que la poésie romantique « *soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie, bald mischen, bald verschmelzen* » (« doit aussi mêler, fondre bientôt ensemble poésie et prose, génialité et critique, poésie d'art et poésie de la nature »)[49].

Tel est sans doute le point de rencontre le plus profond entre ironie et symbole. Tous deux participent d'une esthétique de l'unité : unité de la matière et de l'Idée, de la forme et de la signification, de la critique et de la création. Mais à travers l'ironie ou le symbole, l'œuvre dit une unité qui est de nature ontologique : celle des facultés de l'homme, de

l'imagination et de la raison, du corps et de l'âme. La relation de l'ironie et du symbole rejoint donc la démarche esthétique des romantiques allemands, consistant à dissiper les apparences pour opérer la conjonction des opposés traditionnels, et à abolir les cloisonnements.

1 .

« Cours de Littérature dramatique, traduit de l'allemand de Schlégel », *Journal de l'Empire*, 4 mars 1814, p. 1-4.

2 .

Lettre à Goethe, Iéna, 15 octobre 1799, in : Emil Staiger (Hrsg.), *Briefwechsel Schiller-Goethe*, Frankfurt am Main, 1966, Bd. 2, p. 814 : « *Die Eigenschaft des Alexandriners, sich in zwei Hälften zu trennen, und die Natur des Reims, aus zwei Alexandrinern ein Couplet zu machen, bestimmen nicht bloß die Sprache, sie bestimmen auch den ganzen innern Geist dieser Stücke, die Charaktere, die Gesinnungen, das Betragen der Personen* . »

3 .

Poesie und Einbildungskraft. Zur Dichtungstheorie Wilhelm von Humboldts. Mit der zweisprachigen Ausgabe eines Aufsatzes Humboldts an Frau von Staël, éd. par Kurt Mueller-Vollmer, Stuttgart, Metzler, 1967 [reprint de l'édition : *Wilhelm von Humboldt's Æsthetische Versuche. Erster Band ueber Gœthe's Herrmann und Dorothea*. Braunscheig, bei Friedrich *Vieweg* dem ælteren, 1799.– *Essais æsthétiques de M. Guillaume de H umboldt ; première partie, sur l'Hermann et Dorothée de M. Goethe*. A Brunswick, chez Frédéric *Vieweg* l'aîné, 1799], p. 12 (p. 138).

4 .

René Bourgeois, « L'ironie romantique chez les écrivains du Groupe de Coppet », in : Simone Balayé et Jean-Daniel Candaux (dir.), *Le Groupe de Coppet. Actes et documents du deuxième Colloque de Coppet*, Genève, Slatkine et Paris, Champion, 1977, p. 185-194, respectivement p. 185 et p. 186.

5 .

Essai sur les fictions, cité par René Bourgeois, *ibid.*, p. 187, sans référence de pagination ni d'édition. René Bourgeois est également l'auteur de la formule précédente.

6 .

De la Littérature [1800], Paris, Garnier-Flammarion, 1991, seconde partie, chap. IV, p. 344.

7 .

Ibid., seconde partie, chap. V, p. 360.

8 .

Adolphe, in : *Œuvres*, éd. Alfred Roulin, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1957, p. 55.

9 .

Journal, cité par René Bourgeois, *L'Ironie romantique. Spectacle et jeu de Mme de Staël à G. de Nerval*, Presses universitaires de Grenoble, 1974, (chap. III, « Les faux comédiens », p. 89-107), p. 91, note 3.

10 .

Préface à *Wallstein*, in : *Œuvres*, éd. citée, p. 908.

11 .

René Bourgeois, *L'Ironie romantique, op. cit.*, p. 97 et p. 98.

12 .

« Ironie ist die höchste, reinste σκέψις ». *Philosophische Fragmente*. Zweyte Epoche. II. (1798-1801), n° 1023, in : *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, éd. par Ernst Behler avec la coll. de Jean-Jacques Anstett et Hans Eichner, Munich, Paderborn, Vienne, Ferdinand Schöningh et Zürich, Thomas-Verlag, 1958-1980, 35 vol., t. XVIII, p. 406.

13 .

Voir « Rede über die Mythologie », in : *Gespräch über die Poesie* ; Friedrich Schlegel 1794-1802 *Seine prosaischen Jugendschriften*, éd. J. Minor, Vienne, Carl Konegen, 1882, 2 vol., vol. 2, p. 361-2 (« [...] dieser wunderbare ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt »).

14 .

Roger Ayrault, *La Genèse du romantisme allemand*, Paris, Aubier, éditions Montaigne, 4 vol. : t. I et II (1961) ; 1797-1804, t. III et IV (1970 et 1976) : *Situation spirituelle de l'Allemagne dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle*, t. I, p. 174. Friedrich Schlegel, *Philosophische Fragmente* Zweite Epoche. I (1799) : « *Nichts ist weniger skeptisch als die κφ [kritische Philosophie] aber d[ie] Mor[alische] φ [Philosophie] ist durchaus skeptisch, in ihr ist d[ie] Ironie zu Hause, aber die ächte alte Skepsis der Akademiker.* » In : *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, *op. cit.*, t. XVIII, p. 287, n° 1081.

15 .

Ibid., t. XVIII, *Philosophische Fragmente*. Zweite Epoche. I. [1798-1799], p. 202, n° 67 : « *Ironie ist chemischer Enthusiasmus* ».

16 .

C'est sur ce point qu'elle se dissocie du *Witz* : « *Ironie ist nicht immer witzig, aber immer enthusiastisch.* – » (« L'ironie n'est pas toujours spirituelle, mais elle est toujours enthousiaste ») ; *Philosophische Fragmente* Zweite Epoche. I (entrepris à Dresde durant l'été 1798), *ibid.*, t. XVIII, p. 203, n° 70. Voir également *Literary Notebooks (1797-1801)*, éd. par Hans Eichner, Toronto, University of Toronto Press ; London, University of London, The Athlone Press, 1957 : *Fragmente zur Litteratur und Poesie I*, n° 1047, p. 113 : « *Nichts ist platter als die leere Form der Ironie ohne Enthusiasmus und ohne Id[eal-]Re[alismus]*. » Cette forme vide s'oppose à la forme sérieuse, cf. fragment 696, p. 82 : « *Die vollendete absolute Ironie hört auf Ironie zu seyn und wird ernsthaft.* – » (« L'ironie absolue dans sa perfection cesse d'être ironie et devient sérieuse. ») C'est donc aussi parce que dans sa forme achevée, l'ironie fusionne avec son contraire, qu'elle fait éclater les contradictions. Enfin, F. Schlegel illustre ces relations entre sérieux et ironie à propos de *Wilhelm Meister* : « Qu'on ne se laisse pas abuser parce que le poète semble prendre personnages et événements avec bien de la légèreté et du caprice, ne presque jamais

mentionner son héros sans ironie et, du haut de son esprit, abaisser un regard souriant sur son chef-d'œuvre ; et qu'on n'aille pas penser qu'il n'y met pas un sérieux extrême. » (cf. *Über Goethe's Meister*, in : Friedrich Schlegel 1794-1802 *Seine prosaischen Jugendschriften*, *op. cit.*, vol. 2, p. 171 : « *Man lasse sich also dadurch, dass der Dichter selbst die Personen und die Belegenheiten so leicht und so launig zu nehmen, den Helden fast nie ohne Ironie zu erwähnen, und auf sein Meisterwerk selbst von der Höhe seines Geistes herabzulächeln scheint, nicht täuschen, als sey es ihm nicht der heiligste Ernst*. »)

17 .

Voir *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, *op. cit.*, t. XVIII, p. 24, n° 75 : « *Meister = ειρ [ironische] π [Poesie] (wie Sokrat[es] ironische φ [Philosophie]), weil es ππ [Poesie der Poesie]. — »*

18 .

Il s'agit des fragments publiés dans le *Lyceum* en 1797 : *Kritische Fragmente*, n° 26 : « *Die Romane sind die sokratischen Dialoge unserer Zeit.* » In : Friedrich Schlegel 1794-1802 *Seine prosaischen Jugendschriften*, *op. cit.*, vol. 2, p. 183-202, p. 186.

19 .

« [...] *in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie seyn.* » *Athenäumsfragmente* (1798), n° 238, *ibid.*, p. 203-288, p. 242.

20 .

Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, éd. par Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973, p. 89 : « *Da die griechische [Poesie] als real, die moderne als ideal von Schlegel bezeichnet wurde, so prägt er, mit mystizistischer Anspielung an den ganz andersartigen philosophischen Streit zwischen metaphysischem Idealismus und Realismus und dessen Lösung durch die transzendentale Methode bie Kant, den Terminus 'Transzendentalpoesie'.* » (Traduction française par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang : *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion, 1986, p. 144).

21 .

Ibid., p. 89-90 : « *Denn die Reflexion, welche in den beiden letzten Bezeichnungen gemeint ist, ist eben die Methode der Lösung für die “transzendentale” ästhetische Aporie Schlegels. Durch die Reflexion im Kunstwerk selbst wird, wie ausgeführt wurde, seine strenge formale Geschlossenheit (griechischer Typus), welcher relativ bleibt, einerseits gebildet, andererseits aber aus ihrer Relativität erlöst und ins Absolutum der Kunst durch Kritik und Ironie erhoben (moderner Typus). – Die “Poesie der Poesie” ist der zusammenfassende Ausdruck der reflexiven Natur des Absoluten. Sie ist die ihrer selbst bewußte Poesie* » (traduction française, *op. cit.*, p. 144-145). Walter Benjamin fait notamment allusion à deux passages de Novalis sur la poésie transcendantale. L’un porte sur la définition d’un Moi supérieur, d’où jaillirait cette poésie transcendantale : « C’est comme si l’homme était en dialogue et que quelque être spirituel inconnu lui donnait, miraculeusement, la possibilité de développer les pensées les plus évidentes. » (« *Es dünkt dem Menschen, als sei er in einem Gespräch begriffen und irgend ein unbekanntes geistiges Wesen veranlasse ihn auf eine wurderbare Weise zur Entwicklung der evidentesten Gedanken.* » *Schriften*, éd. Ernst Heilbronn, Berlin, Reimer, 1901, 2 t. en 3 vol., t. II, p. 61). Le second évoque une « future poésie transcendantale » *(« künftige transzendentale Poesie* ») qu’il définit comme organique (« *könnte man die organische heißen* ») : « Lorsqu’on l’aura trouvée, on s’apercevra que tous les poètes authentiques ont jusqu’à présent poétisé à leur insu de manière organique — mais que ce manque de conscience […] a eu sur tout l’ensemble de leurs œuvres une influence essentielle, en sorte que si la plupart du temps elle n’étaient authentiquement poétiques que dans le détail, dans l’ensemble elles étaient généralement non poétiques. » (« *Wenn sie erfunden ist, so wird man sehen, daß alle echten Dichter beisher, ohne ihr Wissen, organisch poetisierten — daß aber dieser Mangel an Bewußtsein […] einen wesentlichen Einfluß auf das Ganze ihrer Werke hatte — so daß sie größenteils nur im einzelnen echt poetisch, im ganzen aber gewöhnlich unpoetisch waren.* » *Ibid.*, p. 82).

22 .

Voir Friedrich Schlegel 1794-1802 *Seine prosaischen Jugendschriften*, *op. cit.*, vol. 2, p. 244 : « *Shakspeare’s Universalität ist wie der Mittelpunkt der romantischen Poesie. Goethe’s rein poetische Poesie ist die vollständigste Poesie der Poesie.* »

23 .

Voir *ibid.*, vol. 2, p. 177 : « *Die [...] Ansicht des Hamlet ist nicht so wohl Kritik als hohe Poesie. Und was kann wohl anders entstehn als ein Gedicht, wenn ein Dichter als solcher ein Werk der Dichtkunst anschaut und darstellt ?* » « *Here we find the clearest illustration of 'Poesie der Poesie'* » commente Raymond Immerwahr (« *The Subjectivity or Objectivity of Friedrich Schlegel's Poetic Irony* », *The Germanic Review*, Vol. XXVI, Number 3, Oct. 1951, p. 173-191, p. 184, note 52).

24 .

Roger Ayrault, *La Genèse du romantisme allemand*, *op. cit.*, t. III *1797-1804* (I), p. 138-179. Cette analyse, qui porte sur les théories de F. Schlegel, se fonde principalement sur les *Athenäums-Fragmente*, les *Kritische Fragmente* et l'essai *Über Gœthes Meister*. Voir respectivement p. 177 et p. 163. Sur l'ironie comme « poésie de la poésie » dans *Wilhelm Meister*, voir également *ibid.*, p. 162-163 et p. 171. Les *Kritische Fragmente* font l'éloge de *Wilhelm Meister* en tant que « poésie critique » (« *poetische Kritik* ») : « *Wer Göthe's Meister gehörig charakterisirte, der hätte damit wohl eigentlich gesagt, was es jetzt an der Zeit ist in der Poesie*. » (« Celui qui caractériserait de façon pertinente le *Meister* de Gœthe aurait en réalité dit ce que sont les exigences du temps en poésie. ») *Kritische Fragmente*, n° 120, in : Friedrich Schlegel 1794-1802 *Seine prosaischen Jugendschriften*, *op. cit.*, vol. 2, p. 201. Sur un idéal poétique fondé sur l'union de l'antique et du moderne, cf. *Gespräch über die Poesie*, *ibid.*, p. 338-385, p. 382, où il évoque ce qui lui paraît être la plus haute de toutes les questions touchant à l'art de la poésie, à savoir l'union de l'antique et du moderne (« [...] *was mir gerade die höchste aller Fragen über die Kunst der Poesie zu seyn scheint. Nämlich die von der Vereinigung des Antiken und des Modernen* »).

25 .

Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe, *op. cit.*, t. II, p. 162.

26 .

Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 235.

27 .

Cité par Tzvetan Todorov, *ibid.*, p. 240-241. Voir également Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 173.

28 .

Franz von Baader, *Sämmtliche Werke. Hrsg. durch einen Verein von Freunden des Verewigten : Franz Hoffmann (e. a.) I. Hauptabt. 2. Bb.*, Leipzig, 1851, p. 129. Cité par Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik [...], op. cit.*, p. 198.

29 .

La formule est de Tzvetan Todorov, *Théories du symbole, op. cit.*, p. 242.

30 .

Cité par Tzvetan Todorov, *ibid.*

31 .

Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen. I. Theil, 2. völlig umgearb. Ausg.*, Leipzig, Darmstadt, 1819, , p. 70-71. Cité par Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 177.

32 .

Il s'agit d'une lettre de Görres, qui figure dans : Creuzer, *ibid.*, p. 147-148. Cité par Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 178.

33 .

Friedrich Creuzer, *op. cit.*, p. 70-71. Cité par Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 177.

34 .

Creuzer, *op. cit.*, p. 63-64, cité par Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 176.

35 .

Le Concept de critique d'art [...], op. cit., p. 172.

36 .

Cette forme finie qui, par sa beauté, accède à l'infini, est définie par Creuzer comme « symbole plastique » : « C'est le symbole des dieux, qui unit merveilleusement la beauté de la forme à la plénitude suprême de l'être, et parce qu'il connaît sa plus grande perfection dans la sculpture grecque, on peut lui donner le nom de symbole plastique. » (*op. cit.*, p. 63-64, cité par Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 177).

37 .

C'est par cette capacité que Schlegel définit la liberté de l'artiste : « *Es giebt Künstler, welche nicht etwa zu gross von der Kunst denken, denn das ist unmöglich, aber doch nicht frey genug sind, sich selbst über ihr Höchstes zu erheben.* » (*Kritische Fragmente*, n° 87, *ibid.*, p. 195).

38 .

Athenäum, fragment 51. Il s'agit en fait d'une définition du naïf, qui met sur le même plan l'ironie et cette alternance d'autocréation et d'autodestruction : « *Naiv ist, was bis zur Ironie, oder bis zum steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung natürlich, individuell oder klassisch ist, oder scheint.* » (*ibid.*, p. 211).

39 .

Cours de littérature dramatique, cité par René Bourgeois « L'ironie romantique chez les écrivains du Groupe de Coppet », *art. cit.*, p. 191-192. Il s'agit de l'étude qu'A. W. Schlegel consacre à Shakespeare.

40 .

Voir Karl Wilhelm Ferdinand Solger, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, éd. Rudolf Kurtz, Berlin, Wiegandt & Grieben, 1907, p. 387. C'est la formule qu'il prête à Erwirn : « *Hier also muß der Geist des Künstlers alle Richtungen in einen, alles überschauenden Blick zusammenfassen, und diesen über allem schwebenden, alles vernichtenden Blick nennen wir Ironie.* »

41 .

A. W. Schlegel, *Die Kunstlehre, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst,* in *Kritische Schriften und Briefe*, éd. Edgar Lohner, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1962-74, 7 vol., vol. 2,

1963, p. 81. Trad. Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, *op. cit.*, p. 235).

42 .

Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten. Zweite Auflage. Berlin, Duncker und Humblot. 19 t. en 26 vol. ; t. X (divisé en 3 vol.) : *Vorlesungen über die Aesthetik*, éd. D. H. G. Hotho, vol. I, « Einleitung », p. 3-114, « Eintheilung », p. 89-114, p. 89. Première édition par H. G. Hotto, *G. W. F. Hegels Werke*, vol. 10-12, 1836-38, trad. française S. Jankélévitch : *Esthétique des arts plastiques*, éd. Bernard Teyssèdre, Paris, Hermann, 1993, p. 45.

43 .

Jean Thorel, « Les romantiques allemands et les symbolistes français », *Entretiens politiques et littéraires*, deuxième année, vol. III, N° 18, septembre 1891, p. 95-109, p. 104. Pour illustrer cet écho contemporain à la poétique romantique, il cite ces vers de Verlaine, p. 105 : « Rien de plus cher que la chanson grise / Où l'Indécis au Précis se joint. »

44 .

Ibid., p. 104.

45 .

« *'In a symbol', says Carlyle, 'there is concealment and yet revelation* […]' » ; Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, London, Heinemann, 1899, p. 4.

46 .

Sèméiotikè : recherches pour une sémanalyse, Paris, éd. du Seuil, 1969 : « Le mot, le dialogue et le roman » (1966), p. 143-173, p. 146.

47 .

Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1975-1976, 2 vol., vol. II, p. 418.

48 .

« *The Critic as Artist* », in : *Plays, Prose Writings and Poems*, éd. Isobel Murray, London, Everyman, 1975, p. 1-60, p. 24 : « *I would call Criticism a creation within a creation* ».

49 .

Ibid., t. II, p. 182-3. Traduction personnelle.