

Zeitschrift: Revue de Théologie et de Philosophie
Herausgeber: Revue de Théologie et de Philosophie
Band: 49 (1999)
Heft: 4

Artikel: Nostalgie et ironie dans le romantisme d'Iéna
Autor: Eynde, Laurent van
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-650506>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 31.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

NOSTALGIE ET IRONIE DANS LE ROMANTISME D'IÉNA *

LAURENT VAN EYNDE

Résumé

L'auteur montre comment l'ontologie et l'esthétique du romantisme d'Iéna (essentiellement Friedrich Schlegel et Novalis) développent une philosophie de l'histoire originale, prise dans une tension entre les concepts d'ironie et de nostalgie, mais irréductible à la systématique idéaliste hégélienne.

De 1798 à 1800 paraît à Iéna la revue *Athenäum*, publiée et dirigée par les frères Schlegel et qui rassemblera, outre des textes des deux directeurs, des écrits de Novalis, Schleiermacher et Hülsen. Le propos de cette revue est indissolublement poétique et ontologique, et – ce qui nous retiendra tout particulièrement ici – c'est au carrefour de ces deux vecteurs, en une sorte de foyer du premier romantisme, que se forme l'une des philosophies de l'Histoire les plus prégnantes de l'époque, à la suite des premières indications de Kant et de Fichte, et avant les amples systématisations hégéliennes. Pour réarticuler valablement la pensée du romantisme d'Iéna, il faut d'abord s'entendre sur l'objet. Ainsi, le romantisme d'Iéna se définit, pour nous, par l'entreprise collective de publication de l'*Athenäum*. C'est dire que nous considérons l'*Athenäum* comme une œuvre à part entière, une œuvre qui exige une analyse et une compréhension autonomes, au regard desquelles l'itinéraire de ses rédacteurs est, du moins dans un premier temps, subsidiaire. L'étude de l'engagement personnel, dans une entreprise à ce point singulière et originale, de certaines individualités par ailleurs auteurs d'une œuvre qui dépasse l'*Athenäum*, telles que Novalis, Schleiermacher ou même Friedrich Schlegel lui-même (qui est en fait le chef de file du premier romantisme), suppose l'étude de l'ensemble unitaire et cohérent des textes de la revue. Il est certes possible, et même tout à fait important, d'étudier l'*Athenäum* comme une étape dans le développement intellectuel de Schlegel ou de Schleiermacher, par exemple ; mais c'est là un tout autre travail, centré sur un auteur et non pas

* Cet article présente le texte – modifié – d'une conférence prononcée sous le même titre à l'Université de Lausanne, le 13 mars 1998, dans le cadre du colloque «La nature, limite de l'histoire?» organisé par le Groupe de recherches franco-helvétique sur l'ontologie de l'histoire.

sur une œuvre, alors que l'*Athenäum* présente bien les caractéristiques d'une œuvre et a été revendiquée comme telle.

I.

Cela étant posé, venons-en à présent à un bref exposé des thèses de ce premier romantisme ¹. La triade nature-subjectivité-histoire définit la structure fondamentale de cette pensée. Le romantisme d'Iéna est d'abord une conscience tragique de son temps qui porte un regard extrêmement critique sur la modernité et sur l'*Aufklärung* (notamment kantienne) qui la couronne. Les premiers romantiques sont pleinement conscients que l'objectivation de la nature et son intégration de force dans un moule mécaniciste qui paralyse son mouvement immanent sous la figure de la nécessité, pose cette nature en opposition à la liberté du sujet – et fait donc du sujet un étranger en son monde, un «errant». Mais encore stigmatisent-ils avec beaucoup de lucidité (comme avant eux Hamann, Goethe ou Herder) les différences irréductibles qui, d'après les Lumières, séparent entre elles les facultés propres à la subjectivité humaine. Pour autant, la conscience malheureuse du romantisme ne s'abandonne pas au désespoir. Elle se veut aussi recherche d'une voie qui pourrait conduire vers la résolution de toutes les apories qu'engendre l'abstraction mécaniciste de la modernité et tout particulièrement du kantisme – tant il est vrai que les écrits de l'*Athenäum*, à tout le moins, n'ont pas su tirer toutes les conclusions qui s'imposaient de l'effort de synthèse de la *Kritik der Urteilkraft* ². Les romantiques veulent exploiter les possibilités mêmes de la subjectivité que la modernité leur lègue. Ainsi, c'est à la liberté de la subjectivité qu'ils vont assigner la tâche de rédimier le monde – ce monde dont on peut dire que la modernité l'a «déréalisé», dans la mesure où il n'est plus une réalité pour l'homme, mais

¹ Pour un exposé plus détaillé des thèses centrales du romantisme d'Iéna, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage intitulé *Introduction au romantisme d'Iéna. Friedrich Schlegel et l'Athenäum*, Bruxelles, Ousia, 1997 (dont nous résumons, dans ce premier paragraphe, les p. 55 à 89), ainsi qu'aux ouvrages classiques de PH. LACQUE-LABARTHE, J.-L. NANCY, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978 (où l'on trouvera une traduction des textes essentiels de l'*Athenäum*) et de M. FRANK, *Einführung in die frühromantische Esthetik. Vorlesungen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1989. Nous rappelons par ailleurs la très belle étude de J. M. SCHAEFFER, *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1983. Pour une approche plus strictement historique, on pourra bien sûr se reporter à la somme de R. AYRAULT, *La genèse du romantisme allemand. Situation spirituelle de l'Allemagne dans la seconde moitié du dix-huitième siècle*, Paris, Aubier, 1961-1976.

² Au contraire de Schiller (cf. J. TAMINIAUX, *La nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand. Kant et les Grecs dans l'itinéraire de Schiller, de Hölderlin et de Hegel*, La Haye, M. Nijhoff, 1967), de Goethe (cf. notre *Goethe lecteur de Kant* à paraître, Paris, P.U.F., 1999) et de Schelling.

seulement le champ mort de *réalisation* des projets dominateurs que connaît l'entendement – et, par là même, de rédimmer la subjectivité elle-même.

Le romantisme d'Iéna tente une *restauration de la vie* dans ce qu'elle a d'unitaire, de la vie comme condition de connivence entre les différents pôles que la modernité a du moins permis de fixer. Mais encore faut-il bien entendre que cette restauration ne prétend pas nier le cours de l'histoire humaine. L'invocation de la subjectivité libre, définie d'emblée comme moderne, l'annonce déjà clairement. Si le mouvement du *Sturm und Drang* avait cédé à la tentation *anti-moderne* de l'irrationalisme, par contre, de manière principielle, le romantisme d'Iéna prend la voie de l'Histoire pour surmonter (au sens d'une *Aufhebung* hégélienne avant l'heure) les scissions modernes. L'*Athenäum* n'a en effet d'autre but que de contribuer à l'avènement d'une nouvelle époque, l'époque où la création de l'œuvre visera à une totalisation du réel – *dépassant* ainsi les apories du présent. La conscience tragique du romantisme cherche à assumer son donné historique. La conviction profonde de l'*Athenäum* est que seule la subjectivité peut œuvrer à l'avènement d'une époque en faisant de sa modernité un romantisme, c'est-à-dire en retournant, au prix d'une exacerbation de sa conscience de soi, la téléologie qui anime son action et accomplit sa liberté.

La place que le romantisme assigne à la subjectivité marque son inspiration fichtéenne – ou du moins : révèle une *compréhension* de Fichte qui assimile la pensée de celui-ci à une forme de dogmatisme idéaliste plutôt que d'y reconnaître un idéalisme critique et pratique. La lecture romantique du premier exposé de la *Wissenschaftslehre* de 1794 entretient de ce point de vue une certaine parenté avec les réflexions de Schelling dans son *Vom Ich* de 1795. Néanmoins, la confiance en une *Tathandlung* rédemptrice, qui accomplirait la mise en forme dialectique de l'Histoire, ne s'accompagne d'aucun triomphalisme de la raison, évitant ainsi au romantisme le panlogisme de type hégélien. La philosophie et la rationalité conceptuelle et objectivante dans son ensemble appartiennent à la modernité et la caractérisent essentiellement. Le romantisme veut dès lors dépasser la conceptualité philosophique *parce qu'il* veut dépasser la modernité – et inversement. En conséquence, le Moi libre et rédempteur ne peut être défini, en dernière instance, par une identité philosophique. Puisque le monde est déréalisé, puisque la nature est devenue inaccessible à mesure qu'on la pétrifiait dans les mécanismes de son objectivation, il ne reste à la subjectivité que son *langage* pour redonner vie et densité à une réalité exsangue de toute *possibilité* de sens. Mais ce langage ne peut être le langage philosophique, que Friedrich Schlegel et Novalis tiennent pour une anti-parole, un langage de la faute dont la discursivité linéaire instaure les séparations. La prétention systématique elle-même révèle l'ignorance que la philosophie entretient sur son propre discours incapable de révéler et encore plus de faire advenir l'unité vivante de l'absolu. Dès lors, le langage vers lequel se tourne le romantisme est le langage poétique, se constituant ainsi en un idéalisme (puisque'il s'agit d'une pensée de l'auto-position de la subjectivité libre car consciente d'elle-même) non pas philosophique mais «magique», selon la

célèbre expression de Novalis. Friedrich Schlegel est sans doute le plus clair à ce propos lorsqu'il justifie le retournement du langage philosophique «méphistophélique» (celui qui toujours nie) en langage poétique rédempteur :

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 topique sont considérés comme essentiels à l'expression poétique.³

L'expression poétique est présentée comme voie de rédemption dialectique par-delà la représentation philosophique dont le caractère analytique a provoqué le retrait de la chose même, rendant l'absolu inaccessible. Novalis martèlera : «il faut poétiser le monde» – l'expression poétique vise à la restauration de l'absolu en étant à la fois performativité et autotélie : performativité car la poésie devient production, *poïesie*⁴ ; autotélie car se produisant, la poésie produit son propre *telos*, elle instaure en elle l'absolu. En somme, «le romantisme, c'est l'inauguration de l'absolu littéraire»⁵.

La conscience tragique du romantisme se prolonge en un prométhéisme poétique – la modernité, en devenant romantique, renverse le sens de son prométhéisme. Sa conscience analytique se surmonte en raison poétique synthétisante. Voilà ce qu'atteste notamment le *Fragment* 381 de la première livraison de l'*Athenäum* :

Nombre des premiers fondateurs de la physique moderne ne doivent pas être considérés comme des philosophes, mais comme des artistes.⁶

L'*Entretien sur la poésie* de Friedrich Schlegel justifie explicitement cette transformation de la physique en art lorsqu'il évoque la puissance d'hypothèse de la physique galiléo-newtonienne :

La physique ne peut faire aucune expérience sans hypothèse ; toute hypothèse, même la plus limitée, si elle est pensée avec conséquence, mène à des hypothèses sur le Tout, et repose à vrai dire sur celles-ci, quand bien même celui qui les utilise n'en a pas conscience. – En fait, c'est merveille de voir combien la physique, sitôt qu'elle ne se préoccupe pas de buts techniques, mais de résultats universels, verse à son insu dans la cosmogonie, l'astronomie, la théosophie, appelez-la comme vous voudrez, bref dans une science mystique du Tout.⁷

³ F. Schlegel, cité par J.-M. SCHAEFFER, *La naissance de la littérature*, op. cit., p. 24.

⁴ «L'absolu de la littérature, ce n'est pas tant la poésie [...] que la *poïesie* [...]. La *poïesie*, c'est-à-dire la production» (Ph. LACQUE-LABARTHE, J.-L. NANCY, *L'absolu littéraire*, op. cit., p. 21).

⁵ *Idem*.

⁶ «Fragments de l'*Athenäum*», n° 381, in *L'absolu littéraire*, op. cit., p. 161.

⁷ Fr. SCHLEGEL, «Entretien sur la poésie», in *L'absolu littéraire*, op. cit., p. 319

Parce qu'elle relève la puissance d'hypothèse de la physique moderne tout en en modifiant l'orientation, l'hypothèse romantique n'a plus en vue une performativité *particulière* qui se confondrait avec un souci d'efficacité technique, mais vise bien plutôt à la constitution de l'*absolue totalité* d'une nature vivante. Dans ce rapport dialectique à l'hypothèse scientifique, la *Naturphilosophie* du romantisme d'Iéna se révèle être une *Naturdichtung*.

Selon la même logique dialectique, qui fait de la radicalisation de la différence la condition de possibilité de l'avènement d'une identité enrichie, la rationalité philosophique elle-même ne peut être simplement abandonnée par le projet poétique romantique. Si la pensée de l'histoire des romantiques conduit à assigner à la subjectivité moderne une responsabilité rédemptrice, il est évident que cette subjectivité doit alors être libre et consciente de son acte de position (de l'absolu poétique). L'ancrage fichtéen de la pensée romantique est ici tout à fait patent. Si les romantiques reprennent à Fichte, au prix, il est vrai, d'une *sur-interprétation*, l'idée d'un Moi qui se pose en posant un monde, ils héritent aussi d'une pensée de la liberté comme conscience réflexive de l'acte de position. Cette réflexivité constitue le moment proprement philosophique de l'acte poétique romantique. La *poïésie* doit être auto-réflexivité créatrice : elle intègre la réflexion dans l'acte de production de l'absolu. Concrètement, cela signifie que l'acte poétique lui-même, en tant qu'acte poétique, doit se réfléchir dans sa propre production. L'activité poétique doit sans cesse être consciente d'elle-même, elle doit se théoriser comme procès et lieu d'émergence de l'absolu. L'art n'est art romantique qu'en se théorisant. L'œuvre n'advient que par sa propre critique. Et puisque l'ontologie romantique se confond avec la poétique – dans la mesure où l'être n'est pas mais se dit, se poétise –, la réflexion critique ou la théorisation poétique définissent le nouveau lieu de la rationalité philosophique, la forme proprement romantique de la raison. L'avènement de la poésie ne signe donc pas la faillite de la philosophie. Elle élève celle-ci à la sphère poétique. La linéarité analytique du discours philosophique est dépassée par l'opacité du dire performatif d'une poésie qui se veut synthétisante. La critique appartient à l'œuvre, fait elle-même œuvre, parce que le Moi est libre ou, identiquement, parce que la philosophie est surmontée par la poésie dans la décision romantique.

II.

Si ce résumé risque de caricaturer, par sa brièveté, les thèses du romantisme d'Iéna, il doit nous permettre cependant de justifier l'analyse à présent approfondie de deux concepts-clés, passés jusqu'ici sous silence, mais qui protègent, chacun dans leur ordre, l'*Athenäum* d'une lecture réductrice. Il s'agit d'une part de la nostalgie, d'autre part de l'ironie. On peut d'ailleurs parler d'une relation polaire de ces deux concepts, la nostalgie se trouvant en amont et l'ironie en aval de l'acte libre de création. La nostalgie dans le romantisme

détermine le mode d'une présence immédiate au monde et à la nature. La subjectivité, qu'au regard de la lecture romantique de Fichte on aurait pu croire inconditionnée, reçoit de cette disposition affective l'injonction à assumer sa liberté. La nostalgie n'est pas une auto-affection qui ne ferait encore qu'avérer la libre conscience auto-suffisante du Moi. Il s'agit bien d'une *Stimmung*⁸ qui décentre la subjectivité d'elle-même et la place dans une situation d'empathie (même malheureuse) avec le monde qui joue en-deçà de la libre réflexivité et ruine ainsi l'illusion de la complète adéquation du Moi à lui-même.

La nostalgie est un concept-clé du romantisme dans l'exacte mesure où elle est nostalgie de l'*Hen kai pan*, c'est-à-dire de l'uni-totalité et donc de l'Absolu. Elle définit ainsi dès son amont le *telos* de l'action rédemptrice du poétique. Pour le dire inversement, l'action libre du Moi, qui est visée d'un universel à venir, se reçoit pourtant d'une présence au monde, comme totalité brisée, certes, mais une présence cependant, qui fait de l'expérience affective de la nature le mobile de l'action la plus libre, la plus réflexive et la plus prométhéenne. Il y a là comme une origine naturelle paradoxale de l'Histoire romantique : l'«objet» de la nostalgie est le but même de l'Histoire – la nostalgie est nostalgie de l'âge d'or. Il faut relire à ce propos le *fragment* 243 de l'*Athenäum*, probablement écrit par August Wilhelm Schlegel :

L'image trompeuse d'un âge d'or passé est l'un des plus grands obstacles à l'approche de l'âge d'or qui doit encore venir. Si âge d'or il y eut, il n'était pas d'or véritable. L'or ne rouille ni ne s'altère, il ressort invinciblement pur de tous les mélanges et de toutes les décompositions. Si l'âge d'or ne doit pas durer éternellement, il vaut mieux qu'il ne commence même pas ; il n'est bon qu'à inspirer des élégies sur sa perte.⁹

La nostalgie est toujours nostalgie de l'âge d'or, et c'est précisément parce que l'âge d'or *n'est pas* mais *est à venir* qu'il y a Histoire. L'âge d'or est en avant de nous et sa latence révèle, à même le sentiment nostalgique, l'exigence de son avènement. L'âge d'or est le *telos* de l'humain et sa nostalgie est l'aiguillon de l'Histoire. Il est au terme de cette dernière parce qu'il en est le principe. Le moteur de l'Histoire est aussi son horizon.

Mais encore faut-il bien entendre, dans ce *fragment* 243, qu'il ne peut être que cela. Puisque l'âge d'or est l'*Absolu* de l'identité de la liberté et du monde, il n'est à la mesure que de l'éternité – il ne peut connaître le changement ni l'altération et n'a donc jamais pu se réaliser dans l'Histoire. L'image de la Grèce antique elle-même, époque de l'harmonie et de l'effectivité de l'*Hen kai pan*, est en avant du présent romantique, non en retrait. Dès lors, l'âge d'or n'est pas perdu – ou alors au sens où il est *toujours déjà* perdu, puisqu'il ne se signale, dans le sentiment nostalgique, que par son absence ; mais une absence qui, a priori du moins, signifie moins son impossibilité que son «pas

⁸ Au sens où l'entendra Martin Heidegger dès *Sein und Zeit*. Cf. M. HEIDEGGER, *Être et temps*, § 29, trad. Fr. Vezin, Paris, Gallimard, 1986, p. 178-184.

⁹ «Fragments de l'*Athenäum*», n° 243, in *L'absolu littéraire*, op. cit., p. 133.

encore» ou son «à venir». L'âge d'or n'est pas perdu au sens d'un avoir été. Il ne l'est que parce que son advenue est annoncée par son être-désiré, c'est-à-dire par cette modalité paradoxale qui définit le mouvement même de la nostalgie : l'âge d'or est en vue, il n'est présent que dans son absence – il est la loi même du désir.

Ainsi donc, l'Histoire trouve son origine et les conditions de sa mise en mouvement dans le décentrement de la subjectivité à même un mode affectif de présence au monde qui est sentiment d'une fracture, d'un chaos même, en attente de sa rédemption. Mais en aval alors? Peut-on penser que le projet de poétisation du monde puisse trouver un terme chez les romantiques – et par là l'Histoire trouver sa fin? L'importance accordée au rôle de l'ironie dans le processus de création interdit de penser une fin romantique de l'Histoire. L'ironie constitue l'une des principales modalités critiques de l'œuvre. Elle garantit la prise de distance réflexive par rapport à l'acte d'œuvrer et par rapport à l'œuvre elle-même. Schlegel la définit comme *auto-limitation*, c'est-à-dire «alternance incessante d'auto-crédation et d'auto-destruction»¹⁰. Si la *Tathandlung* du Moi est requise et l'élan de la subjectivité indispensable à l'avènement d'un œuvrer rédempteur, la subjectivité doit demeurer libre et donc consciente de son acte. Aussi l'ironie limite-t-elle l'enthousiasme de la création ; elle permet au poète de s'auto-limiter en faisant retour sur son acte pour juger de l'inadéquation de sa particularité à l'universalité du *telos* poursuivi. Mais l'ironie n'est pas auto-destruction. Elle est *oscillation* de l'*auto-crédation* à l'*auto-destruction*. L'auto-limitation de l'artiste ne peut valoir comme une négativité extrême, une limite hétéronome, mais survient à la faveur de la création elle-même. L'auto-limitation doit confirmer l'autonomie de l'œuvrer. L'ironie qu'exerce l'artiste à même son œuvre, et par laquelle il se limite, concentre en elle le mouvement paradoxal d'une création qui ne s'accomplit qu'à se nier.

Plus positivement, cela signifie que l'ironie a un double sens de création ou d'affirmation et de négation ou de destruction, et qu'il faut éviter de majorer le pôle négatif de la démarche ironique – éviter qu'il en vienne à occulter son envers. Si l'ironie préserve l'arbitraire de la subjectivité par un retrait par rapport à ce qu'elle vient tout juste de poser, cet arbitraire a cependant une raison, une nécessité qui n'est autre que le mobile nostalgique. L'arbitraire de la réflexivité ironique est enraciné dans le sentiment nostalgique. Si l'arbitraire niait cet enracinement dans un désir qui tient la subjectivité plus qu'elle ne le domine, il deviendrait le jeu irrationnel et purement gratuit d'une poésie dilettante, incapable – perdue qu'elle serait alors dans ses caprices – d'éviter la dissémination de tout projet. Ce serait là une négation de la liberté du sujet, incapable de sortir d'un solipsisme vide et stérile.

Tout au contraire, la poésie romantique est *transcendantale*, *progressive* et *universelle*. Transcendantale¹¹, elle l'est dans la mesure où son investisse-

¹⁰ «Fragments de l'*Athenäum*», n° 51, in *L'absolu littéraire*, op. cit., p. 104.

¹¹ Cf. «Fragments de l'*Athenäum*», n° 238, in *L'absolu littéraire*, op. cit., p. 132.

ment idéal dans le réel se double d'un questionnement critique sur la possibilité de cet investissement, questionnement qui, dans sa forme nécessairement poétique, est *ironie*. L'intervention ironique est alors aussi ce qui fait éclater l'identité absolue que l'œuvre s'efforce d'établir. Mais la poésie romantique n'en demeure pas moins progressive¹², car elle vise toujours l'horizon de la position achevée du sens que chaque œuvre affirme comme son seul but. La progression à l'infini se garantit par une relance dont le moteur n'est autre que la virtuosité ironique de la subjectivité se dessaisissant de son œuvre et, dans le même mouvement, ressourçant son inépuisable dynamique. Enfin, la poésie romantique est universelle¹³ par l'idéalisation poétique du réel. L'horizon transcendantal de sa progression infinie n'est autre que l'*Hen kai pan*, le monde rédimé comme totalité. Ainsi, l'unité du projet romantique se bâtit sur l'entre-appartenance fondamentale de la nostalgie et de l'ironie. Il n'y a d'ironie possible, dans son sens d'auto-crédation autant que d'auto-destruction, que parce que l'ironie est traversée de part en part par un mobile nostalgique, décentrant la subjectivité, qu'elle ne peut suspendre et même qu'elle accomplit. À l'inverse, il n'y a de nostalgie que d'un âge d'or qui est posé en avant de l'acte poétique comme ce qui est toujours déjà perdu. C'est-à-dire littéralement comme un *horizon* qui est toujours déjà là, mais en avant de soi dans sa dérobade à l'infini.

L'ironie, comme consécration de l'acte poétique assumant le sentiment nostalgique, soutient l'exigence d'infini à même le fini. Elle garantit le poète romantique contre un double écueil que met en évidence le *fragment* 428 de l'*Athenäum*¹⁴. Le premier piège est de se satisfaire du fini. L'œuvrer se fige alors dans la factualité d'un dire sans visée, l'agir s'enlise dans l'auto-satisfaction, la dynamique se paralyse. Le poète traite le fini comme un infini et renonce de fait au second. L'œuvre particulière, qui ne devrait se révéler que comme moyen en vue du but universel, devient elle-même but immédiat. Le second travers dans lequel peut donner le poète, tout à l'inverse, est l'indifférence complète (le mépris) à l'égard du fini, son dénigrement systématique, à tel point que, se départissant d'une attitude proprement *transcendantale* – au sens de l'investissement de l'idéal dans le réel –, il affirme la *transcendance* du but désormais conçu aprioriquement comme inatteignable. L'œuvrer *dans le fini* n'a pour sens que de démontrer par l'absurde son inadéquation à toute visée universalisante. Le poète ne se satisfait plus du fini, il s'évertue – mais dans une attitude qui est forcément anéantissante – à en dénoncer la désespérante carence ontologique. L'œuvre particulière est alors prétexte sur la voie d'un Absolu qui se dérobo.

L'ironie romantique bien comprise ouvre la voie à un dépassement de ces deux attitudes contraires et aussi peu fructueuses l'une que l'autre. Le poète romantique, dont Friedrich Schlegel dit que «chez lui tout est la fois intention

¹² Cf. «Fragments de l'*Athenäum*», n° 116, in *L'absolu littéraire*, op. cit., p. 112.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Cf. «Fragments de l'*Athenäum*», n° 428, in *L'absolu littéraire*, op. cit., p. 172-173.

et instinct, arbitraire et nature»¹⁵, revient, en ironisant sur son œuvre, aux exigences de sa liberté désirante *pour* réinvestir à nouveau son agir dans le fini. Sans se résigner à la finitude ni dénier anticipativement à son action l'accès à l'Absolu, il développe la dynamique d'un monde en perpétuelle constitution poétique de lui-même.

III.

Dans sa lecture des romantiques, Hegel a totalement méconnu cette dynamique du monde parce qu'il a mécompris leur concept d'ironie. La critique qu'il formule à l'égard des auteurs de l'*Athenäum*, notamment dans les *Leçons d'esthétique*, est cinglante, mais aussi étroitement polémique. Hegel ne veut voir dans la subjectivité romantique – maniant si volontiers l'ironie – qu'un Moi trop fichtéen, «impuissant à s'arracher à son isolement, à sa retraite, à cette intériorité abstraite et insatisfaite»¹⁶. La pratique de l'ironie est l'unique puissance du Moi romantique dont la forme vide n'accomplit sa pseudo-liberté que dans la négation de tout contenu :

Si l'artiste adopte ce point de vue d'un Moi qui pose et détruit tout, pour lequel aucun contenu n'est absolu ni n'existe pour lui-même, rien n'apparaîtra à ses yeux comme ayant un caractère sérieux, le formalisme du Moi étant la seule chose à laquelle il attribuera de la valeur.¹⁷

Tel serait le dédain de la «divine génialité» romantique pour toutes ses productions. D'où une nouvelle définition de l'ironie – bien plus hégélienne que romantique :

C'est la concentration du Moi dans le Moi, pour lequel tous les liens sont rompus et qui ne peut vivre que dans la félicité que procure la jouissance de soi-même.¹⁸

Cette mésinterprétation hégélienne de l'ironie romantique retient notre attention car, en fin de compte, elle résulte d'une séparation indue de l'ironie et de la nostalgie ou, si l'on préfère, d'une hypostase sauvage de l'auto-réflexivité du Moi romantique. Hegel introduit un déséquilibre fatal au projet romantique. Mais comment expliquer cette injuste réduction du projet romantique? Il serait bien sûr possible de faire valoir que les continuateurs du romantisme d'Iéna ont parfois entretenu des rapports très ambigus sinon avec un nihilisme naissant, du moins avec une ontologie négative qui n'en est pas tellement éloignée – on pensera ici, tout particulièrement, aux *Veilles* du mystérieux Bonaventura. On pourrait alors penser que Hegel a vu plus loin

¹⁵ *Ibid.*, p. 173.

¹⁶ G.W.F. HEGEL, *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Aubier, 1944, p. 90.

¹⁷ *Ibid.*, p. 91.

¹⁸ *Ibid.*, p. 92.

que le romantisme lui-même sur les implications de son discours. Mais notwithstanding le fait qu'il faudrait encore, dans ce cas, démontrer la filiation nécessaire ou du moins logique qui mènerait de l'*Athenäum* à ces pensées extrêmes, il nous semble surtout, et plus fondamentalement, que les mondes respectifs des romantiques et de Hegel sont étrangers l'un à l'autre – au-delà de la parenté dialectique – parce que leur approche de l'Histoire est radicalement différente, à tel point que *Hegel ne pouvait comprendre l'Athenäum*.

Pour le dire abruptement, la philosophie hégélienne de l'Histoire s'écrit depuis son achèvement et donc après l'épuisement de sa dynamique sous la puissance du panlogisme, tandis que l'Histoire romantique est un dynamisme infini dont l'auto-destruction n'est que relance de l'auto-crédation. Le moment de la fin de l'Histoire définie par l'identité de la raison et du réel est incommensurable, nous semble-t-il, au mouvement de l'Histoire romantique nourri de cette entre-appartenance de la nostalgie et de l'ironie que, précisément, Hegel a si clairement méconnue. L'Histoire romantique s'appuie sur une présence anté-prédicative à la nature, sur un rapport affectif défini comme nostalgie où se noue l'expérience du retrait de la nature qui fonde l'autonomie de la subjectivité en l'engageant dans la voie d'une assomption du champ de la totalité que ne peut clore la nature elle-même. *L'Histoire est cet effort de totalisation qu'exige l'apparaître naturel dans sa négativité même*. La théorie romantique de l'Histoire passe par ce que l'on peut considérer comme une *archéologie transcendantale* qui retrouve dans les conditions premières de l'expérience moderne la possibilité d'une dynamique humaine. Il devient aussitôt évident que cette archéologie ne prend tout son sens que dans son rapport à une téléologie qui est visée de l'âge d'or. Il n'y a, à dire vrai, aucun rapport de fondation unilatéral. On peut tout aussi bien dire que l'origine définit la fin ou que la fin définit l'origine. En effet, si la nostalgie révèle le défaut de la totalité et donne ainsi sa fin à l'action poétique, ce dévoilement archéologique n'a toujours déjà lieu que depuis une présence projetée en avant d'elle-même vers son *telos*.

En témoignent les expressions poétiques que les romantiques proposent comme concrétisations de l'âge d'or. Les plus célèbres sont bien sûr la Grèce antique et le noble Moyen Âge qu'incarne le Chevalier de la Cathédrale de Bamberg. L'*Athenäum* exploite essentiellement l'image de la Grèce antique, l'évoquant parfois comme une époque – mais alors pensée en des termes *anhistoriques* – qui aurait été celle de l'intimité du phénomène et de l'idée, époque de la connivence de l'homme et de son monde. Mais en même temps, l'*Athenäum* lézarde l'image de la Grèce classique. De nombreux fragments ou textes révèlent le travail de la différence qui est à l'œuvre comme présence de l'Histoire. Si les romantiques usent de l'image de la Grèce comme incarnation archétypique de l'âge d'or, ils brisent aussitôt cette image pour éviter toute paralysie du désir nostalgique dans un état de consommation qu'engendre seul le définitivement révolu. Le discours sur l'origine est nécessaire pour ancrer l'action poétique, mais l'origine ne peut être hypostasiée – elle reçoit alors son sens de la fin recherchée tout en devant être préservée dans son statut d'origine.

Telle est très exactement l'ambiguïté qu'exploite le *fragment* 24 : «Nombre d'œuvres des Anciens sont devenues fragments. Nombre d'œuvres des modernes le sont dès leur naissance.»¹⁹ Si la fragmentation est le cours de l'Histoire jusqu'à sa relève dans un projet totalisateur, ces lignes témoignent que la Grèce elle-même (qu'il faut entendre sous la dénomination «les Anciens») est traversée de cette différence. Mais dans le même temps, le fragment joue de l'ambiguïté qui s'attache à l'évocation historique de la Grèce. Si les œuvres des Anciens sont devenues fragments, alors qu'il appartient aux œuvres des modernes de l'être d'emblée, c'est que les premières témoignent d'une plus grande immédiateté. Il leur suffit d'être au plus près de l'«origine» de l'Histoire, c'est-à-dire aux prémices du travail de la différence, pour être, malgré leur appartenance à l'Histoire, dans un rapport privilégié à l'Absoluité. Il ne s'agit pas ici d'évoquer naïvement un «avant» de l'Histoire qui demeure comme tel impensable, mais bien plutôt de reconnaître en une époque relativement éloignée et préservée, une image inadéquate mais suggestive de l'âge d'or. L'archéologie est alors en quête d'une origine qui *aurait dû* être dans le registre de l'absoluité immédiate. Si l'âge d'or est évoqué sans être dit, s'il n'est évoqué que négativement, c'est qu'il est toujours déjà perdu – à tel point que c'est la visée de la fin, la téléologie initiée par la nostalgie obscure de l'*Hen kai pan*, qui donne son sens profond à cette origine de l'Histoire. L'ambiguïté qui s'attache à l'image de la Grèce révèle que l'Histoire romantique est bâtie non pas depuis son terme, mais depuis le mouvement téléologique qui l'anime en même temps qu'elle mobilise sa genèse.

En ce sens, le retrait de la nature, c'est-à-dire le sentiment nostalgique, et la visée historique, c'est-à-dire l'effort d'instauration de l'âge d'or, sont les deux pôles d'une constitution historique dont la clé est l'ironie, en tant qu'auto-création et auto-destruction, et dont le sens est un dynamisme qui synthétise fini et infini. Le mérite des romantiques est d'avoir perçu que, de même que sans téléologie l'archéologie paralyse l'Histoire dans un regret consomptif de l'être-perdu, de même, sans l'archéologie, la téléologie se perd dans une dissémination destructrice de son projet. Dès lors, leur Histoire n'est ni savoir constitué ni désespoir nihiliste ; *leur Histoire est un poème, au sens d'une création continue nécessaire et libre tout à la fois*. Il s'agit bien de faire l'Histoire, donc d'une *fiction*, mais d'une fiction rédemptrice, non d'une fiction par désœuvrement.

Il suffit, comme l'atteste l'*Esthétique* de Hegel, de méconnaître le concept d'ironie pour aussitôt manquer le sens romantique de l'Histoire. Chez Hegel, la théorie spéculative de l'Histoire exige le dépassement de l'ironie, en laquelle il ne voit que l'exercice vide d'une particularité – dépassement vers l'universalité de la raison, bien sûr. La *réalisation* de celle-ci instaure une présence achevée qui marque la fin de l'Histoire, alors que le romantisme ne se satisfait d'aucune présence. Histoire achevée et pétrifiée dans la présence spéculative,

¹⁹ «Fragments de l'*Athenäum*», n° 24, in *L'absolu littéraire*, op. cit., p. 101.

ou dynamisme historique infini dans un effort d'universalisation poétique de l'être : on voit bien qu'au départ d'un désaccord sur le statut à accorder à l'ironie, c'est principalement sur la pensée de l'Histoire que s'opposent celui dont Nietzsche dira bientôt que sa pensée de l'Histoire dégage une haleine de vieillard et ceux en qui Wieland reconnaissait d'«orgueilleux séraphins».

Voilà ce que confirme encore l'opposition entre l'ironie romantique de l'*Athenäum* et la théorie de l'ironie de K.W.F. Solger, que ses liens d'amitié avec Ludwig Tieck ont parfois fait passer pour un romantique. L'usage que Solger fait du concept d'ironie se situe aux antipodes de la compréhension romantique. Solger, comme l'a cette fois très bien compris Hegel ²⁰, ne voit dans l'ironie qu'un processus de chute de l'infini dans le fini et de nécessaire disparition du fini. L'ironie a pour de bon un rôle destructeur ²¹ en vue de l'avènement de l'infini par delà le fini. L'ironie solgérienne, qui se bâtit, à dire vrai, sur un dualisme du fini et de l'infini parfaitement étranger au romantisme d'Iéna, s'efforce de ramener la fragilité du fini à un infini anhistorique dans une expérience tragique sans cesse recommencée mais qui n'ouvre cependant jamais la perspective de l'Histoire. Solger ne recherche nullement cet équilibre fragile de l'archéologie et de la téléologie que met en scène l'ironie romantique. L'ironie solgérienne reconduit le mouvement de la finitude à un en-deçà qui ne porte celle-ci que pour la transformer en symbole immédiat d'un infini forcément négateur, *et paralyse d'emblée tout mouvement historique* – tandis que Hegel, lui, y met un terme.

IV.

Doit-on pour autant penser que les romantiques ont trouvé la clé du dynamisme de l'Histoire – au contraire de Hegel qui l'achève et de Solger qui la manque – en instituant un principe d'ironie nostalgique dont la puissance fictionnelle est engagement infini à constituer le monde comme totalité? Le romantisme s'est lui-même montré hésitant sur ce point avec la publication, dans l'avant-dernière livraison de l'*Athenäum*, des *Ideen* de Friedrich Schlegel ²², texte qui prépare la fin de la revue. Les *Ideen* annoncent une rupture, ne fût-ce que parce qu'elles ne sont pas constituées de fragments jouant le risque de la différence pour mieux la surmonter, mais présentent un ensemble de réflexions groupées selon une logique thématique – comme pour mieux se protéger contre tout risque de dissémination. Mais en outre, les thématiques

²⁰ Cf. G.W.F. HEGEL, *Compte rendu des «Écrits posthumes et correspondance» de Solger (L'ironie romantique)*, trad. J. Reid et N. Tondut, Paris, Vrin, 1997. On lira avec beaucoup d'intérêt l'introduction de Jeffrey Reid, «Hegel, critique de Solger : l'échec d'une expression ironique et le problème de la communication scientifique».

²¹ Quoiqu'elle mette déjà en scène une universalité spéculative et non pas une particularité formelle – mérite que Hegel concède du moins à la théorie de Solger.

²² Cf. F. SCHLEGEL, «Idées», in *L'absolu littéraire*, op. cit., p. 206-223.

nouvelles qui y apparaissent sont de nature à remettre en cause le précédent équilibre. Schlegel tente ici, par le biais de la catégorie de « religion » (qu'il faut entendre au sens de la religion naturelle), de retrouver l'idée d'une âme du monde qui soutiendrait chaque acte du romantique et même surtout les actes de réflexion poétique. Aussi, si l'ironie n'est pas désavouée, Schlegel sent pourtant la nécessité – et même l'urgence – d'insister sur la préservation d'un monde qui s'y trouve en jeu. Il refuse d'abandonner la réflexivité critique à elle-même, et tout en maintenant la visée *téléologique* d'un monde rédimé, typique de l'idéalisme romantique, il cherche à être plus explicite sur la portée concrète et non solipsiste de sa poétique (comme s'il anticipait les critiques hégéliennes) et va dès lors jusqu'à atténuer la composante idéaliste au profit d'une composante réaliste. Cette dernière va rendre à la nature une réelle présence au-delà de la latence vécue dans le sentiment nostalgique. Cette réorientation partielle est d'ailleurs en germe dès 1798 lorsque Friedrich Schlegel écrit : « La synthèse de Goethe et de Fichte peut-elle donner autre chose que la religion ! »²³. Les *Ideen*, comme si elles étaient inquiètes de la fragilité de l'équilibre précédemment instauré, appellent Goethe et sa *Naturphilosophie* à la rescousse²⁴. Sans doute est-ce là l'arrêt de mort de l'*Athenäum*, car Schlegel court le risque de succomber à un réalisme naïf qui rendrait caduque sa philosophie de l'Histoire. L'archéologie qui redescend des prestations poétiques jusqu'à leur soubassement naturel semblant être petit à petit autonomisée, l'Histoire elle-même se ralentit, s'essouffle. La suite de la carrière de philosophe et de littérateur de Schlegel, ainsi qu'une certaine descendance du romantisme (que l'on pense, entre autres, à Eichendorff) attestent que la voie prise est bien celle-là, comme s'il avait fallu de toute urgence s'en remettre à une réalité naturelle pour mieux se garder d'une éventuelle tentation nihiliste. On peut néanmoins penser qu'ainsi le romantisme intègre dans son discours une scission dommageable entre la téléologie de l'acte libre et l'archéologie de son soubassement.

Pourtant, cette recherche d'assise vers la fin de l'*Athenäum* – même au prix d'une hypostase de la nature – est compréhensible. La théorie romantique de l'Histoire était jusqu'alors une théorie *dramatique*, au sens où l'entend le philosophe et germaniste Emil Staiger²⁵. La poétique et l'ontologie romantiques sont en effet dramatiques en ce sens que l'agir y est pris dans une tension perpétuelle et exacerbée vers l'advenir de ce qui *doit être*. Ainsi, il faut noter que l'instance du fondement (temporellement : l'extase vers le passé) est elle-

²³ F. SCHLEGEL, « Lettre à Novalis » du 2 décembre 1798, in SCHLEGEL – NOVALIS, *Briefwechsel*, Darmstadt, 1957, p. 140. Cité par B. PELZER, *L'idéalisme ambigu des romantiques d'Iéna. Schlegel et Novalis dans leur rapport à Fichte*, thèse de doctorat en philosophie, Louvain, 1974.

²⁴ Sur le rapport des romantiques à Goethe, nous renvoyons à notre ouvrage déjà cité, *Introduction au romantisme d'Iéna. Friedrich Schlegel et l'Athenäum*, p. 89-94.

²⁵ Cf. E. STAIGER, *Les concepts fondamentaux de la poétique*, trad. R. Célis et M. Gennart, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1990, p. 105-143.

même déjà prise dans ce mouvement en avant de soi puisque la nostalgie révèle l'insuffisance de l'être et l'urgence du devoir-être. Cette tension écartèle la présence en la traversant, au risque de ne pouvoir lui reconnaître une réelle densité de sens – et s'en remettant alors à la réconciliation, à l'*horizon*, de la liberté et de la nature.

Nous pensons que le spectre d'une fuite en avant, avec la menace d'un dénouement tragique dans la découverte d'une «contradiction insoluble entre la liberté et le destin»²⁶, a incité Friedrich Schlegel à infléchir le romantisme vers la garantie d'un nouveau réalisme. Il renonçait cependant ainsi à cet équilibre fragile, mais essentiel pour comprendre l'Histoire, entre téléologie et archéologie. S'il faut sans doute concéder aux *Ideen* le mérite de la lucidité, il apparaît aussi que l'on ne peut préserver l'équilibre téléologie/archéologie qu'à conférer un sens plus riche à l'archéologie. Sans doute faut-il en effet penser que la présence au monde ne peut se réduire à l'expérience d'un sentiment nostalgique, mais que celui-ci doit être redoublé d'une confiance originaire dans la manifestation pré-réflexive du monde qui puisse aussi donner sens à l'être-auprès-des-choses et du monde – ce que tend à escamoter, il est vrai, le romantisme d'Iéna, tout particulièrement dans les *Fragments* de 1798.

Cette étude n'est pas le lieu d'une réflexion prospective sur les conditions de développement d'une authentique pensée de l'Histoire susceptible d'éviter les dangers d'une dramatisation de la dynamique de celle-ci. Mais afin de souligner l'implication contemporaine des questions soulevées par le romantisme d'Iéna, sans doute n'est-il pas inutile de rappeler qu'à notre époque, la phénoménologie husserlienne a approché au plus près une compréhension de la densité du monde, de la nature même, qui ne contredit pas le mouvement unissant téléologie et archéologie, mais le soutient²⁷. La philosophie husserlienne de l'*histoire* s'est précisément développée en relation étroite avec le projet *génétique* de la phénoménologie, consacrant l'entre-appartenance de l'archéologie et de la téléologie sans risquer de laisser exsangue la présence ni de paralyser la liberté humaine²⁸. Pour sa part, le romantisme d'Iéna aura au moins dessiné la voie à suivre pour toute philosophie de l'histoire qui refusera de succomber à la tentation hégélienne de s'écrire depuis le but déjà atteint. En outre, son ultime hésitation devant certaines des implications de son utilisation du concept d'ironie prouve aussi qu'il a reconnu les dangers d'une perspective unilatéralement déconstructiviste ruinant les efforts conjoints de la création et de la raison.

²⁶ *Ibid.*, p. 132.

²⁷ À ce propos, on se référera à la très belle étude de D. SOUCHE-DAGUES, *Le développement de l'intentionnalité dans la phénoménologie husserlienne*, Paris, Vrin, 1993², p. 143-194. Le lecteur se reportera également avec fruit à l'étude de J. BENOIST, «L'histoire en poème», in *Recherches husserliennes*, vol. 9, 1998, p. 91-112.

²⁸ Il suffira, pour s'en convaincre, de relire attentivement la *Krisis*. Cf. E. HUSSERL, *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, trad. G. Granel, Paris, Gallimard, 1976.