

SORAYA TLATLI
Madison,

LE MIROIR DE L'ABSOLU

Le sujet de l'art

La sphère d'influence de la théorie spéculative de l'art développée par l'idéalisme allemand dépasse largement le cercle historique du romantisme européen¹ Elle constitue également l'un des fondements de notre conception de la modernité artistique. Aussi, dans un essai consacré à la philosophie de l'art moderne, Jean-Marie Schaeffer soutient-il:

Ce qu'on appelle la modernité artistique - qu'on situe sa genèse dans le romantisme, chez Baudelaire ou dans le symbolisme - est indissociable de la charpente conceptuelle que lui a fourni la théorie spéculative de l'art: davantage qu'aucune autre époque de l'histoire des arts [...] l'époque de l'art moderne est celle d'une philosophie de l'art tout autant que d'une pratique artistique².

La relation que la critique littéraire et philosophique contemporaine établit vis à vis de l'idéalisme et du romantisme allemand participe de la nature mixte de ce mouvement qui est autant philosophique, qu'artistique. Ainsi certaines études, analysant des «pratique(s) artistique(s)» individuelles, se reportent-elles à l'influence de la philosophie schellingienne

¹ Sur l'influence du romantisme allemand en Europe voir Fritz Strich, „Die Romantik als europäische Bewegung”: *Begriffsbestimmung der Romantik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1968.

² J. M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle jusqu'à nos jours*, Gallimard, Paris, 1992, pp. 344-345.

de l'art sur l'esthétique proustienne³ ou encore, aux résonnances du sublime kantien dans le romantisme français⁴.

A côté de ces interprétations ponctuelles un autre mouvement se dessine. Il s'agit de voir dans la théorie spéculative le point de départ d'une conception philosophique de l'art toujours en vigueur, car elle détermine notre modernité artistique.

Mais c'est du coup la conception même de la modernité artistique qui évolue radicalement; celle-ci n'est plus limitée à la sphère esthétique, partie prenante du discours philosophique, elle est désormais chargée d'en résoudre les apories ou encore d'en exposer la substance. Les réflexions esthétiques d'Adorno s'inscrivent dans cette problématique. Selon lui, «la vérité de l'art qui se déploie progressivement n'est pas autre chose que celle du contenu philosophique [...] La véritable expérience esthétique doit devenir philosophie ou bien elle n'existe pas»⁵. Lorsqu'il ramène l'expérience littéraire à une interrogation d'ordre ontologique et existentielle sur l'essence de la littérature, Blanchot indique également son appartenance à cette conception philosophique de l'art:

“Quand Mallarmé se demande: «Quelque chose comme les Lettres, existe-t-il?», cette question est la littérature même, elle est la littérature quand celle-ci est devenue le souci de sa propre essence”⁶

L'absolu littéraire rédigé par Lacoue-Labarthe et Nancy marque le point culminant de cette conception de la modernité artistique, où art et philosophie sont unis dans une même interrogation théorique.

“Ce dont il est question sous le nom de romantisme, c'est [...] ce que l'on peut appeler sans crainte d'anticiper, *la littérature*”⁷.

Si le romantisme⁸ est «la littérature», si donc toute littérature est ramenée à l'expérience romantique de l'art, alors devient spécifiquement littéraire l'interrogation philosophique sur la littérature. «Le romantisme,

³ Voir Anne Henry, *Marcel Proust, Théories pour une esthétique*, Klincksieck, Paris, 1983.

⁴ Voir Suzanne Guerlac, *The Impersonal Sublime*, Stanford University Press, 1991.

⁵ Voir T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, tr. fr., M. Jimenez, Klincksieck, Paris, 1974, pp. 176-177.

⁶ M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, Coll. “Folio”, 1988, p. 44.

⁷ P. Lacoue-Labarthe et J. L. Nancy, *L'absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 264.

⁸ Les références ultérieures au romantisme désigneront uniquement le romantisme allemand, en particulier les fragments de *l'Athenaeum*.

peut-on lire au début de cet essai, inaugure l'âge dans lequel la littérature [...] se voue exclusivement à la recherche de sa propre identité, entraînant avec elle tout ou une partie de la philosophie» (p. 27) D'un côté, en effet, le romantisme semble affirmer la suprématie de la poésie sur la philosophie; il partage alors le point de vue exprimé dans *Le plus ancien programme de l'idéalisme allemand*, attribué à Schelling:

La poésie [...] redevient à la fin ce qu'elle était au commencement – l'éducatrice de l'humanité; car il n'y a plus de philosophie, il n'y a plus d'histoire, la poésie (*Die Dichtkunst*) survivra seule à tout le reste des sciences et des arts⁹.

Selon ce point de vue, c'est désormais à la poésie qu'incombe la tâche de relever et de remplacer le discours philosophique de l'idéalisme allemand incapable de résoudre par lui-même ses propres apories. D'un autre côté, Friedrich Schlegel soutient également la dépendance de la poésie au discours philosophique:

«L'histoire tout entière de la poésie moderne est un commentaire suivi du bref texte de la philosophie: tout art doit devenir science, et toute science devenir art; poésie et philosophie doivent être réunies¹⁰.

Toutefois, même la dévaluation romantique du discours philosophique semble être le fait d'un jugement philosophique sur la poésie désormais investie d'une fonction philosophique. Comme le souligne Jean-Marie Schaeffer: «Cet apparent congé du discours philosophique est paradoxalement l'oeuvre du discours philosophique lui-même»¹¹.

Autrement dit, l'apparence d'une union entre l'art et la philosophie s'opère en faveur du discours philosophique, puisque la vérité que la poésie est chargée d'élucider est d'ordre philosophique. Désormais ce sont plutôt les pratiques artistiques comme les discours esthétiques qui mettent en scène une vérité d'ordre philosophique ou son impossibilité.

⁹ *Le plus ancien programme de l'idéalisme allemand*, trad. fr. Lacoue-Labarthe et Nancy, *op. cit.*, p. 54.

¹⁰ F. Schlegel, «Fragments critiques», trad. fr. dans *L'absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 95.

¹¹ *L'art de l'âge moderne*, *op. cit.*, p. 90. Sur le rapport entre le discours philosophique et l'autonomie de l'art dans la philosophie allemande spéculative et contemporaine, voir: Garbis Kortian, «La modernité et la prétention de l'art à la vérité.» (*Critique*, juin-juillet 1988, n°493-495, Paris, Minuit), et Ruediger Bubner, «De quelques conditions devant être remplies par une esthétique moderne», (*Théories esthétiques après Adorno*, Paris, Actes Sud, 1990).

Le redoublement de cette fusion romantique entre art et philosophie est au principe de *L'absolu littéraire* qui expose une vérité philosophique sur le fond d'une problématique esthétique. Le problème du sujet est celui «que nous n'avons cessé de voir se poser comme le romantisme lui-même» (p. 87), soutiennent en effet Lacoue-Labarthe et Nancy. Mais de quel sujet s'agit-il ici? Est-ce le sujet critique, le sujet poète, ou le sujet de la philosophie? C'est en fait le sujet de l'idéalisme allemand auquel il est fait référence: le sujet auto-référentiel qui ne se rapporte à lui-même que sur le mode de la conscience de soi. Or l'un des principaux enjeux de *L'absolu littéraire* sera de démontrer que la conception romantique de l'art entraîne la dissolution de ce sujet auto-référentiel dont le modèle est le cogito cartésien. Tandis que depuis *L'esthétique* de Hegel, nous avons tendance à voir dans le mouvement romantique le point culminant de la subjectivité, Lacoue-Labarthe et Nancy y voient plutôt l'avènement de la fin du sujet. En ce sens la fusion du sujet artistique avec le sujet philosophique a pour conséquence la disparition de ce dernier. Ce sont les étapes de ce disparaître du sujet dans *L'absolu littéraire* que nous analyserons. Si le sujet romantique se défait dans l'opération même au cours de laquelle il se produit lui-même, comment nous situer par rapport à ces deux tendances antagonistes? L'essai suivant est une tentative d'analyse du rapport du sujet contemporain au sujet de la modernité artistique et (donc) philosophique tel qu'il est posé dans *L'absolu littéraire*.

L'identité spéculaire

A la différence du miroir ordinaire qui ne connoterait que notre image réfractée, «un pur renvoi ou reflet», le miroir de l'absolu romantique semble doué d'une efficacité. Il nous permet d'accéder à notre identité et en ce sens acquiert une fonction spéculaire. C'est désormais par sa médiation que pourrait se produire «l'assomption jubilante du sujet». La métaphore du miroir semble ainsi relever de la conception de l'identité spéculaire telle que la définit Lacan: la construction de l'identité du sujet est déterminée par la saisie du reflet que lui renvoie le miroir¹². Nous pouvons voir dans ces lignes la confirmation du caractère spéculaire de la métaphore du miroir:

“Nous n'avons pas en vue [...] de prôner un quelconque modèle romantique. Le romantisme nous mène d'abord à nous-mêmes” (p. 10).

¹² Cf. Jacques Lacan, «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je», et «Propos sur la causalité psychique», dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

Notons, malgré sa brièveté, la radicalité de cette citation. Dire que le romantisme nous mène à «nous-même», c'est au fond impliquer que, sans le romantisme, il est impossible d'envisager un «nous-même», autrement dit que la construction de notre identité repose sur la reconnaissance de la théorie romantique ainsi que sur l'acceptation de son efficence. Comme la constitution spéculaire du sujet fournit le concept nécessaire à la compréhension de notre rapport au romantisme, elle permet du même coup d'évacuer toute compréhension historique de ce mouvement. Dans la terminologie lacanienne, la phase du miroir assure en effet la subjectivité dans un rapport constituant à l'autre. Si bien que l'image du moi est désormais liée à la relation à autrui, comme sont inextricablement liés narcissisme et interdépendance. Ce rapport de dépendance entre le sujet romantique et le sujet contemporain est seul déterminant dans *L'absolu littéraire* hors de toute influence proprement historique.

“Il y a aujourd'hui, décelable dans la plupart des grands motifs de notre «modernité», un véritable inconscient romantique” (p. 26).

Par «inconscient», il faut entendre le contraire de la conscience, ce qui nous demeure opaque; l'adjectif «véritable» visant à accentuer la manière non-consciente dont la modernité perçoit le romantisme. Le romantisme est notre inconscient au sens où il détermine la modernité de manière aveugle, sans que celle-ci en prenne lucidement conscience. La modernité, soutiennent les auteurs de *L'absolu littéraire*, ne fait que «ressasser les découvertes» (p. 26) du romantisme. L'expression de «ressassement» signifie la réitération non-consciente d'une suite de mots dont la signification peut demeurer obscure, son utilisation suppose donc que dans cette répétition sans fin du motif romantique, il y ait une part d'automatisme. Aussi, la prise de conscience de notre modernité passe nécessairement par la reconnaissance de ce qui nous détermine: le romantisme. *L'absolu littéraire* est donc censé exposer les éléments qui nous permettraient de réaliser cette prise de conscience d'un romantisme latent. Cet essai prend alors une configuration nouvelle, car il se présente maintenant moins comme une tentative d'interprétation que de dévoilement. Il s'agit non seulement d'y révéler, ce qui tel un *Deus ex Machina* commande notre conception de la littérature, de la philosophie et du sujet; mais aussi d'y énoncer ce qui nous permet de nous affirmer. Le sujet de la modernité accède à lui-même à travers le miroir de l'absolu romantique.

L'identité spéculative

La littérature s'engage ainsi dans un mouvement réflexif. Hors des partages et des divisions habituelles de la poétique, la littérature désigne désormais aussi bien la production de la chose littéraire que sa saisie réflexive dans la critique. L'absolu littéraire désigne cette opération réflexive au cours de laquelle le texte poétique s'accomplit dans la critique. «L'absolu littéraire» cela signifie «que la littérature se produise en produisant sa propre théorie» (p. 27) Il faut donc comprendre «*la théorie elle-même comme littérature, ou cela revient au même la littérature se produisant en produisant sa propre théorie*» (p. 22).

Cette compréhension de l'absolu conçu comme mouvement de la réflexivité est communément admise depuis l'analyse qu'en a proposé Benjamin¹³. Le pas en avant qu'accomplissent Lacoue-Labarthe et Nancy consiste à tenir pour l'essence du littéraire cette relation réflexive entre la théorie et l'oeuvre. La littérature est constituée par la recherche de sa propre identité. L'interrogation de la littérature sur elle-même est spécifiquement littéraire; cette recherche de l'identité permet d'articuler la littérature au sujet romantique. En principe, le mouvement de la réflexion devrait aboutir à la construction de l'oeuvre et du sujet de l'oeuvre. Tous deux sont inexistants avant d'accomplir le parcours de la réflexion. Le sujet se produit de produire l'oeuvre qui est tout à la fois ce qui est produit et ce qui produit le sujet, le sujet de l'oeuvre. La production réflexive de la poésie romantique et celle du sujet de l'oeuvre sont donc rigoureusement interdépendantes. Le sujet romantique est le produit de la réflexion esthétique.

Les noms de l'absolu

L'enjeu de *L'absolu littéraire*, est de montrer qu'au cours de la réflexion romantique, l'oeuvre littéraire tout comme le sujet qui la produit et l'analyse de manière critique se dissolvent. En ce sens, le texte évolue selon un parcours précis qui obéit à la logique de l'inachèvement, le mouvement qui l'anime est celui de la perte.

Montrer que la constitution conjointe du sujet et de la poésie appartiennent à l'ordre de l'impossible, tel semble être l'un des mouvements directeurs de *L'absolu littéraire*. Cette orientation nécessite une

¹³ Cf. W. Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, tr. fr. Ph. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, Flammarion, Paris, 1986.

redéfinition de l'absolu. Celui-ci est maintenant moins le mouvement de la réflexion que la marque de son inaccomplissement. Autrement dit, pour Lacoue-Labarthe et Nancy l'absolu romantique est moins conçu en fonction de ce qu'il est (la réflexion artistique en oeuvre) que de ce qu'il représente. L'absolu est un signe qui se désigne lui-même et n'indique que sa propre absence. Aussi, change-t-il radicalement de sens, car il n'obéit plus à une logique de la liaison mais de la déliaison. Le deuxième sens de l'absolu est donc le suivant :

"L'absolu de la littérature. Mais aussi son ab-solu, sa mise à l'écart dans la parfaite clôture sur soi, sur sa propre organicité" (p. 21).

L'absolu est mu par une double logique, il est à la fois «un accomplissement de toute oeuvre en son Oeuvre, et l'écart, le surplus, l'excès mal assignable d'un singulier reste d'achèvement» (p. 386). L'accomplissement et l'inachèvement, l'excès et le reste, ces termes antithétiques sont en fait liés. C'est parce que le romantisme vise l'absolu, que toute oeuvre empirique lui semble inachevée. Pour mettre en place cette mystique négative, il faut toutefois attribuer encore un autre sens au concept romantique d'absolu. Le troisième sens de l'absolu littéraire, signifie l'oeuvre absolue à l'aune de laquelle toute oeuvre réalisée apparaît dans son incomplétude. Dès lors le mouvement romantique accomplit un singulier parcours, l'absolu qu'il s'impose de réaliser, il ne parvient pas à l'accomplir; image d'un idéal inaccessible, celui-ci représente la figure du manque qui marque de sa puissance négative les oeuvres existantes et à venir en imposant à tout présent l'empreinte d'une perte irréversible. La critique et la fragmentation de l'oeuvre, moments importants de la théorie spéculative de l'art, ont désormais pour tâche de figurer cet absolu négatif.

Figurations de la Perte

"La conception romantique de la critique semble cependant interdire cette logique de la complémentarité, puisque son motif fondamental est la nécessaire fusion de la critique et de la production artistique. Si l'on admet le postulat romantique selon lequel la critique doit se faire oeuvre d'art et l'oeuvre d'art s'accomplir dans la critique"¹⁴ on ne peut

¹⁴ *Op. cit.*, Pour une analyse littéraire de la réflexivité romantique, voir Lucien Dallenbaech, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.

dans le même temps articuler la critique romantique autour de la perte d'origine. *Lucinde* de Schlegel, par exemple, tout à la fois oeuvre et réflexion sur le roman, illustre cette fusion idéale de la critique et de l'oeuvre. Il n'est en ce sens pas nécessaire de déterminer l'antécédence de l'oeuvre sur la critique, et donc l'absence originaire et inéluctable de l'oeuvre, puisque critique et oeuvre participent à un même mouvement réflexif.

"L'exigence fragmentaire"

L'interprétation du fragment romantique est le coeur de *L'absolu littéraire*, s'y inscrit la double relation de la littérature à la métaphysique et au sujet. De sorte que le fragment devient le blason, le centre en abyme de cet essai dont il est tout à la fois l'objet d'analyse et l'idéal philosophique. Si nous ouvrons le *Robert* à l'article fragment, nous y trouvons la définition suivante: «Pièce, morceau isolé. Morceau d'une chose qui a été cassée, brisée [...] Débris, éclat, tronçon; partie d'une oeuvre dont l'essentiel a été perdue ou n'a pas été composée». D'ordinaire, en effet, l'isolation du fragment est interprétée comme accidentelle. Une rupture imprévue survient dans l'ordre des choses ou des textes et provoque un morcellement qui renvoie à une unité perdue. Le fragment est l'un des éléments décomposés qui nous parvient d'une totalité jadis présente et dont la perte est tout à la fois irrémédiable et contingente. Pour le romantisme allemand, toutefois, l'isolation du fragment fait partie de l'ordre du nécessaire.

L'oeuvre romantique, souvent fragmentaire, illustre une tendance à privilégier les divers modes de la création instantanée tels le «Witz» ou encore l'ironie dont l'une des vertus est le caractère fulgurant. Pourtant, la théorie romantique de l'art fait également l'éloge de l'unité de l'oeuvre. De nombreux essais de Friedrich Schlegel illustrent cette double postulation. D'un côté, il ne conçoit l'oeuvre que dans sa relation à la totalité. Ainsi peut-on lire dans *l'Entretien sur la Poésie*: "Ce n'est qu'en formant un tout se suffisant à lui-même qu'une oeuvre devient une oeuvre"¹⁵.

¹⁵ C'est ce que semble indiquer nombre de fragments de Friedrich Schlegel: "La poésie ne peut être critiquée que par la poésie. Un jugement sur l'art qui n'est pas lui-même une oeuvre d'art...n'a pas droit de cité au royaume de l'art" *Fragments critiques*, op. cit., p. 95. cf. également les fragments de *l'Athenaeum*: "Plus la poésie devient science, plus elle devient art. Si la poésie doit devenir art, si l'artiste doit avoir une intelligence et une science approfondies de ses moyens et de ses buts, de leurs obstacles et de leurs objets, il faut que le poète philosophe sur son art...", Fragment 255, tr, fr., P.

D'un autre côté, cette recherche de l'unité s'accompagne d'un éloge du chaos par lequel l'oeuvre s'égale à «un amas bariolé de trouvailles»¹⁶ Jonathan Monroe a également remarqué le caractère ambigu du fragment romantique: «One of the most striking aspects of Schlegel *Universalpoesie* is that although the theory itself points in the direction of totality, the fragment is its formal unity of articulation»¹⁷.

Ainsi, la composition du fragment obéit à une logique duelle, dont les éléments sont antagonistes. Le fragment peut en effet être interprété dans son individualité, comme une partie autonome qui comporte en soi-même sa propre fin ou encore comme la partie définitivement isolée d'une oeuvre qui résiste à l'achèvement et à la complétude. Comment dès lors, concevoir la relation de l'oeuvre au Tout? Le «Tout» de l'oeuvre signifie-t-il l'unité de ses parties individuelles, ou doit-il être pensé en relation à un principe extérieur? Collection dont le regroupement n'est que taxinomique ou ensemble clos dont les éléments sont unis, selon quel principe s'ordonne un ensemble fragmentaire? Pour répondre à ces questions il faut situer le fragment par rapport à la conception philosophique de l'oeuvre organique. Le modèle organiciste est hégémonique dans la théorie spéculative de l'art¹⁸. Le texte le plus convaincant à cet égard est *L'entretien sur la Poésie* où le modèle de la poésie verbale est la poésie originaire et naturelle: «Et que sont (ces oeuvres artificielles) comparées» la poésie sans forme ni conscience qui palpète dans les plantes (et) rayonne dans la lumière [...] Tel que de lui-même le noyau de la terre s'est peuplé de formations et de végétaux, telle que d'elle-même la vie a jailli des profondeurs [...] c'est ainsi d'elle-même que la poésie s'épanouit [...]» (*op. cit.*, p. 290). La compréhension de l'oeuvre d'art comme organisme correspond à une transformation majeure de son principe téléologique. De régulateur, celui-ci devient inhérent à l'oeuvre, il lui est constitutif. Puisque la finalité de l'oeuvre n'est plus externe mais interne, le déterminisme auquel la poésie obéit ne lui est pas imposé de l'ex-

Lacoue Labarthe et J. L. Nancy, *op. cit.* p. 136. Sur le concept de critique voir W. Benjamin: Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand, *op. cit.*

¹⁶ F. Schlegel, *Entretien sur la Poésie*, trad. fr. Lacoue-Labarthe et Nancy, *op. cit.*, p. 320.

¹⁷ J. Monroe, *A power of Objects. The prose Poem and the politics of genre*, Ithaca, Cornell University Press, 1987, p. 57.

¹⁸ F. Karl Philipp Moritz, *Schriften zur Asthetik und Poetik*, trad. fr. T. Todorov dans *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p. 190. Dans *L'idéologie allemande* (Gallimard, Paris, 1991), Louis Dumont remet en cause l'interprétation que propose Todorov de l'oeuvre de Moritz.

térieur. L'idéal de l'oeuvre d'art romantique est d'avoir «à soi-même sa propre loi et sa propre fin (*Fragments critiques*, fragment 21, *op. cit.*, p. 85).

A partir de ce point de départ, deux manières possibles d'interpréter la fragmentation peuvent être distinguées. Une première version soutient que par delà la dispersion de ses parties, l'oeuvre forme un tout autonome, au sens où son principe d'organisation est interne. La collection des fragments est donc ramenée à un principe de cohésion unifiant. L'oeuvre contient son propre principe évolutif, elle n'est pas déterminée par des causes mécaniques extérieures, c'est pourquoi elle constitue un organisme autonome. Le poème est par là comparable au grand Tout de la nature puisqu'il reproduit son principe d'organisation.

L'artiste doit chercher à faire retourner la fin qui dans la nature est toujours extérieure à l'objet à l'intérieur de cet objet même et le rendre ainsi accompli en soi (*vollendet*). Alors nous voyons un tout là où nous ne percevions que des parties aux fins divergentes¹⁹.

Ici, la causalité interne de l'oeuvre est interprétée comme une causalité unifiante qui permet de différencier un ensemble cohérent d'un assemblage arbitraire ne formant qu'une simple collection. L'essai de Jean-Marie Schaeffer: *L'art de l'âge moderne*, privilégie cette ligne d'interprétation. Son analyse de la conception romantique de l'oeuvre d'art ne retient de cette dernière que le caractère organique qui en marque la clôture:

"L'organisme possède en lui-même le fondement de son existence et de son évolution... c'est-à-dire que la littérature contient en elle-même son propre fondement existentiel et évolutif qu'elle n'est pas soumise à des influences causales et externes"²⁰.

Schaeffer déduit de la téléologie interne de l'oeuvre, son caractère accompli, c'est-à-dire son unité. Le principe de l'oeuvre individuelle tout comme celui des fragments romantique serait donc celui de totalité.

Aussi l'oeuvre dispersée est-elle inconcevable dans l'éclatement de ses parties, car elle demeure un simple objet inerte, utile, mais non beau, tant qu'elle n'est pas mise en liaison avec la totalité qu'elle est, son unité individuelle, ou qu'elle exprime, un organisme supérieur. Le poème singulier forme un tout en lui-même ou encore, fait partie d'un ensemble organique plus élevé, que ce soit un genre ou une époque littéraire.

¹⁹ *L'art de l'âge moderne*, *op. cit.*, p. 145.

²⁰ *Fragments critiques*, *op. cit.*, p. 93.

Selon cette conception totalisante de l'art romantique il n'y a pas de fragmentation en tant que telle. Les parties dispersées de l'oeuvre sont comprises à partir de la notion de totalité, conçue comme «principe téléologique interne». En conséquence, dans la dimension de leur co-présence les parties n'existent que par et pour l'unité organique. Le point essentiel est que par-delà la structure fragmentaire des oeuvres, un principe unificateur prédomine, celui de l'évolution organique et interne de l'art. Un fragment de Friedrich Schlegel semble, tout en confirmant cette interprétation, remettre en question la notion d'oeuvre achevée au sens classique du terme:

«Bien des ouvrages dont on loue la belle ordonnance ont moins d'unité qu'un amas bariolé de trouvailles qui, animées de l'esprit d'un seul esprit, tendent vers un même but [...] En revanche, mainte production dont nul ne met en doute la cohésion n'est nullement une oeuvre, mais seulement, comme l'artiste pour sa part, le sait très bien, un fragment ou plusieurs, une masse un arrangement²¹.

Ce passage peut se lire comme la mise en abyme de l'entreprise d'écriture plurielle du groupe romantique rédigeant, comme animé «de l'esprit d'un seul esprit», les fragments de *L'Athenauem*. Certains fragments de *L'Athenauem* ont été rédigés par August Wilhelm Schlegel, son frère Friedrich Schlegel, Schleiermacher et Novalis. D'autres demeurent sans attributions précises. Un étonnant renversement y modifie nos concepts usuels de clôture et d'achèvement. La fragmentation constitue l'unité réelle de l'oeuvre, son idéal, alors que son achèvement empirique, tout au plus apparent, ne parvient pas à masquer son caractère de «masse». Si l'apparence d'unité que procure l'oeuvre harmonieuse «dont on loue la belle ordonnance» est définie comme trompeuse c'est qu'elle n'obéit pas à «un même but», tandis que son caractère extérieurement chaotique, fragmentaire, renvoie en fait à un principe d'unité interne qui est d'ordre téléologique. La conception romantique du fragment reviendrait alors, par-delà la fragmentation en tant que fait textuel, à une reconnaissance de l'unité interne des parties entre elles, s'opérant selon une logique dynamique de la liaison du rapport et de l'ajointement. Cependant, si le fragment est interprété dans sa relation à une totalité textuelle et philosophique qui lui est extérieure, c'est alors la logique de l'inachèvement qui prévaut. Le fragment devient le symbole de l'absolu au sens négatif du terme. Partie retranchée du tout, trace de

²¹ Ibid. p. 147.

l'incomplétude de la totalité et de son inachèvement constitutif, le fragment n'est plus que la marque négative de ce que serait l'oeuvre achevée. C'est selon cette dernière orientation que Lacoue-Labarthe et Nancy interprètent la fragmentation de l'oeuvre romantique:

"L'organicité du fragment désigne aussi la fragmentation de l'organon, et -au lieu du pur processus d'une croissance - la nécessité de reconstituer l'individualité organique tout autant qu'il faut la constituer. Le modèle [...] demeure encore ici l'Antiquité en fragments, le paysage de ruines. L'individu - Grec, Romain, Romantique - est d'abord à reconstruire" (p. 71).

Ce passage est essentiel car il introduit un redoublement qui permet d'évoluer de la production fragmentaire à la reproduction de l'origine perdue: «l'Antiquité en fragments». La métaphore organique de la croissance spontanée, figure dominante de la fragmentation romantique est interprétée dans le sens d'un faire poétique qui se donne pour tâche de reconstituer ce qui est toujours déjà perdu, «le paysage de ruines». La conclusion paradoxale qui en découle est que la production organique - soit la production naturelle qui est le principe dominant de la fragmentation romantique -, est ici donnée comme le produit d'une reconstruction. La figure de la reproduction qui domine ce passage permet donc d'évoluer d'une première conception du fragment, celle de la croissance organique, vers un autre modèle qui lui est diamétralement opposé celui de la reconstitution d'une culture perdue. Ce qui se joue ici est le passage de la fragmentation comme fait organique, c'est-à-dire naturel, vers la fragmentation comme produit artificiel de la réflexion. De quelque manière qu'il soit considéré le fragment est interprété comme l'indice d'un manque dans *L'absolu littéraire*. Le fragment n'est pas conçu selon sa propre téléologie, mais comme un signe. Il renvoie d'une part à «l'individu Grec Romain, Romantique, à reconstruire» et d'autre part à l'oeuvre absolue et, bien sûr, nulle part donnée. Le passage suivant montre bien que le fragment romantique est délaissé en tant que fragment proprement dit:

"Le fragment romantique bien loin de mettre en jeu la dispersion ou l'éclatement de l'oeuvre, inscrit sa pluralité comme exergue de l'oeuvre totale infinie" (p. 69).

Considéré en lui-même pourtant, le fragment met bien en jeu «la dispersion ou l'éclatement de l'oeuvre». La fascination que l'oeuvre fragmentaire engendre naît souvent de l'étrange relation qui s'y joue

entre le tout et les parties, entre l'individuel et le multiple. Or, si le fragment n'est plus que «l'analogon de l'oeuvre», «l'exergue de l'oeuvre [...] infinie» (p. 67), la dispersion qui lui est constitutive n'importe plus en elle-même, elle n'est que le signe de la totalité à venir. «L'oeuvre ne cesse pas d'impliquer pour les Romantiques le motif de l'achèvement [...] L'oeuvre en ce sens est absente des oeuvres et la fragmentation est toujours aussi le signe de cette absence» (p. 67).

Le fragment est jugé en fonction d'un idéal de l'achèvement artistique par rapport auquel il se trouve toujours en défaut. Or ce défaut constitutif est pour les auteurs de *L'absolu littéraire* la vérité du fragment qui marque toute oeuvre d'une lacune initiale. Les fragments sont ainsi uniquement conçus en fonction de l'espace vide qu'ils délimitent; cet espacement est la trace, la marque en creux, qui dessine «les contours sans doute extérieurs mais qui sont justement les contours de l'oeuvre d'art, de sa Physionomie absolue» (p. 68).

Ce qui revient à dire que jamais les fragments ne sont considérés comme les éléments constitutifs d'une oeuvre donnée, mais ébauchent tout au plus l'esquisse nécessairement incomplète de l'oeuvre en sa «Physionomie absolue». Si nous poursuivons cette logique du signe, les fragments de *L'Ahenauem*, comme ceux du *Lycée*, «bloc(s) erratique(s)», feraient partie de ce travail du deuil de l'oeuvre absolue. Cette interprétation, tout compte fait traditionnelle, assimile l'oeuvre fragmentaire à l'oeuvre incomplète. L'oeuvre n'est rien d'autre que le signe et l'indice de l'absence de l'oeuvre absolue. Si la modernité artistique est dominée par le modèle romantique, son fondement est l'incapacité productrice; mais celle-ci se trouve ontologiquement justifiée par le romantisme. La tendance qui consiste à justifier l'absence d'oeuvre comme ontologiquement nécessaire est marquée dans cet essai par un glissement de termes. Traitant du fragment romantique, le texte mentionne «l'exigence fragmentaire» (p. 80), nécessité d'ordre ontologique, qui est à son tour définie comme «l'exigence primitive du romantisme» (p. 267).

Le sujet fragmenté

Le fragment fait signe d'une part vers l'oeuvre absolue dont il est la trace négative, mais il renvoie aussi d'autre part au sujet producteur. Dès lors, affirmer que l'exigence fragmentaire signifie l'interruption de l'oeuvre romantique, c'est du même coup remettre en cause l'existence d'un sujet de l'oeuvre. La spécificité de l'absolu romantique consisterait dans cette double suspension de l'oeuvre accomplie et du sujet produc-

teur. Aucun de ces deux poles n'accède à son identité. Dans le fragment s'opère «le geste le plus spécifique du romantisme, celui par lequel il se distinguerait de manière infinitésimale mais d'autant plus décisive de l'idéalisme métaphysique» (p. 80). Cette différence «infinitésimale» et pourtant si «décisive» n'est ni plus ni moins que la remise en cause du principe même de l'idéalisme: la constitution du sujet au terme du processus de la réflexion. La conception du sujet romantique procède du modèle de la réflexivité développée par l'idéalisme allemand. Les théoriciens du romantisme font d'ordinaire procéder les spéculations romantiques de la philosophie fichtéenne. Lacoue-Labarthe et Nancy insistent plutôt sur la filiation kantienne, afin de démontrer que le point de départ du romantisme «est la crise ouverte dans la question du sujet» (p. 46) par la *Critique de la raison pure* kantienne, qui lèguerait au romantisme, un «cogito vide» (p. 46), dénué de substance» selon lequel le sujet ne peut se poser lui-même et devenir absolu qu'au terme d'une série de dédoublements qui amène la conscience de soi à se poser comme son propre objet. Avec le romantisme, cependant cette dynamique ne connaît virtuellement plus de fin, elle est infinie. En ce sens «l'absolu littéraire aggrave et radicalise la pensée de la totalité et du sujet, il infinitise cette pensée» (p. 26). C'est précisément cette infinitisation du sujet et de l'oeuvre qui entraînerait selon les auteurs de *L'absolu littéraire* la perte du sujet comme de l'oeuvre romantique. En conséquence, l'absolu littéraire «entérine [...] radicalement, la rupture du sujet cartésien lui-même et donc l'impossibilité de l'auto-constitution, c'est-à-dire de l'absolutisation ou de l'infinitisation du sujet» (p. 191). Le même jeu de renvois et de reflets qui présidait à la conception du rapport du fragment à l'oeuvre «dans sa Physionomie absolue», prévaut dans la question du rapport du fragment au sujet de l'oeuvre. Le fragment n'est que le signe de l'impossibilité pour le sujet de l'oeuvre d'accéder à sa propre identité.

“L'approfondissement de la question fondamentale que contient l'exigence fragmentaire [...] n'est rien d'autre que celle [...] de l'auto-production. Soit la question du Sujet lui-même” [...] (p. 184).

Pourquoi «l'exigence fragmentaire» devrait-elle nécessairement être la question du «Sujet lui-même?» Quelle relation y a-t-il entre l'existence d'une série de fragments et celle de l'impossibilité pour le sujet de se constituer? Ce n'est sans doute pas ainsi qu'il faut poser la question. Car ce qui importe dans cet ouvrage est moins la chose elle-

-même - le fragment, le sujet - que ce que celle-ci symbolise. Si le fragment n'est que «l'exergue de l'oeuvre infinie» et qu'il signifie son impossibilité, il indique alors aussi l'absence du sujet de l'oeuvre, de l'oeuvre infinie. N'advenant pas, l'oeuvre totale entraîne dans son ajournement le sujet de l'oeuvre.

Le romantisme marquerait ainsi la prise de pouvoir d'une littérature et d'une théorie littéraire qui ne deviennent absolues qu'au prix d'une évacuation de leur propre agent de production. Désormais la production littéraire est animée de son propre mouvement pendulaire:

“L'oeuvre s'opère et peut-être même ça s'opère” (p. 420)

Ce «ça» qui n'opère pas, ne produit pas, mais s'opère soi-même, pour, dans un mouvement soustractif se défaire, constitue très exactement l'absolu littéraire au sens de Lacoue-Labarthe et Nancy: un mouvement autonome sans agent et privé de support textuel.

Le suspens de l'absolu

Au terme de ce parcours, l'exigence fragmentaire se manifeste comme puissance de négation de l'oeuvre achevée et la critique comme attente d'une oeuvre toujours à venir. Quant au sujet romantique censé se produire lui-même par le mouvement de la réflexion, il ne parvient pas à se constituer, c'est-à-dire à construire son identité. En ce sens, le maître concept de *L'absolu littéraire* est la notion blanchotienne de désœuvrement; l'ensemble de la théorie spéculative de l'art est saisie à partir de cette notion. Dès lors, le geste le plus spécifique du romantisme est celui par lequel «au sein même de la quête ou de la théorie de l'oeuvre il abandonne ou retranche, discrètement et somme toute sans le vouloir vraiment, l'oeuvre même - et se mue de façon à peine perceptible en “oeuvre de l'absence d'oeuvre” ainsi que le définit Blanchot» (p. 80). Malgré lui, le romantisme subit l'emprise du désœuvrement:

“Le désœuvrement, jamais nommé encore moins pensé s'insinue partout dans les interstices de l'oeuvre romantique” (p. 80).

L'utilisation stratégique de la notion de désœuvrement implique que seule l'ontologie littéraire de Blanchot détienne la clé du romantisme allemand. Dans la réflexion romantique Blanchot voit «l'acte inépuisable qui institue et constitue l'être de la littérature» Désormais l'unique tâche

de la littérature est de se manifester, de se déclarer, de se réfléchir elle-même. En somme, «la littérature annonce qu'elle prend le pouvoir»²². Les romantiques auraient donc fait de la littérature une puissance souveraine. Pourtant cette puissance de réflexion est purement négative. Le romantisme est en effet décrit comme «l'oeuvre de l'absence d'oeuvre [...] affirmation sans durée, liberté sans réalisation, puissance qui s'exalte en disparaissant [...]».

Est désormais littéraire «le pouvoir pour l'oeuvre d'être, non plus de représenter, d'être tout, mais dans une forme qui étant toutes formes, ne réalise pas le tout, mais le signifie en le suspendant, voire en le brisant». Ce suspens caractéristique est encore nommé par Blanchot «la profondeur vide du désœuvrement de l'être». Pourquoi la littérature aurait-elle la vocation du néant Blanchot ne tente pas d'expliquer ce mouvement de suspens à partir des oeuvres littéraires. Celles-ci ont une fonction illustrative, elles confirment une conception particulière de l'être, selon laquelle à l'intérieur même de l'affirmation de l'être, «dans ce mot même, "c'est", [...] rien ne s'accomplit, il n'est rien fait»²³ «La notion même de désœuvrement est étrangère à toute oeuvre particulière, et c'est pourquoi elle est absolue: le désœuvrement échappe à quelque ancrage dans la réalité, il existe «en dehors de toute signification, de toute affirmation esthétique, historique, il exprime que l'oeuvre est».

Ce mouvement n'est pas immanent à la littérature c'est plutôt le mouvement de l'être tel que la littérature et le langage poétique le révèlent. Le désœuvrement est constitutif pour Blanchot de toute expérience qui est marquée par un manque au coeur même de la plénitude d'être.

Ce défaut, inhérent à l'être, serait le trait le plus spécifique du romantisme selon les auteurs de *L'absolu littéraire*. Il faut souligner que ramener l'absolu romantique à la notion de désœuvrement revient paradoxalement à interpréter le romantisme allemand à partir du concept de «négativité sans emploi» développé en premier lieu par Bataille et repris plus tard par Blanchot. Dans ses écrits de l'époque du «Collège de Sociologie» Bataille, en opposition à la négativité déterminée hégélienne telle qu'elle est analysée par Kojève, développe la notion d'une négativité qu'aucun mouvement dialectique ne parvient à épuiser et qui pose le réel comme impossible²⁴. Blanchot nomme désœuvrement, cette même «négativité sans emploi», que rien n'épuise car elle «est encore

²² *Fragments critiques*, op. cit., p. 93.

²³ Ibid., p. 520.

²⁴ Cf. D. Hollier (éd.), *Le collège de sociologie*, Paris, Gallimard, 1979, Coll. "Idées".

capable [...] d'introduire la question qui la suspend face à l'accomplissement du tout». (*L'entretien infini*, op. cit., p. 304) De même l'absolu romantique serait selon Lacoue-Labarthe et Nancy, l'expérience d'un surcroît de négativité «qui fait que l'achèvement serait encore et toujours inachevé» (Ibid., p. 305). Mais si un concept blanchotien devient la clé à partir de laquelle le romantisme est déchiffré, la déclaration liminaire de *L'absolu littéraire* peut paraître rétrospectivement stupéfiante:

“Non que nous ayons en vue une quelconque «actualité du romantisme». On sait du reste ce que nous vaut, habituellement, ce programme: un écrasement pur et simple de l'histoire, l'éternisation douteuse de ce qu'on prétend «actualiser», l'occultation (sans innocence) des traits spécifiques du présent” (p. 26).

Comment est-il possible de rejeter de manière si véhémence la volonté d'actualiser le romantisme et de faire dans le même temps de la notion de désœuvrement ce qui détermine intégralement l'inconscient romantique, un synonyme de l'absolu littéraire? Pourquoi introduire une telle suspicion vis-à-vis de la notion même d'actualisation pour déclarer ensuite tout uniment: «Blanchot et quelques autres [...] nous ont permis de lire les textes du romantisme» (p. 421). Il serait pourtant trop facile de voir là une simple inattention, ni même une absence de recul critique vis à vis de Blanchot censé détenir la vérité absolue du romantisme. Il peut en effet en paraître ainsi. Néanmoins, ce qui se met en place, avec la notion de désœuvrement est en fait l'un des rouages essentiels de *L'absolu littéraire* qui, telle une parfaite mécanique, entraîne dans son engrenage son lecteur: nous-mêmes.

L'impossible sujet moderne

Rappelons que *L'absolu littéraire* se veut autant une analyse du romantisme allemand que de notre rapport à ce même romantisme. Il s'agit à présent de reposer cette question: si le romantisme nous «mène d'abord à nous-même», comment concevoir ce «nous-même»? Maintenant seulement la métaphore initiale du miroir acquiert sa puissance d'éclaircissement car son pouvoir est rétroactif.

Le rapport de la modernité au romantisme est rigoureusement symétrique au rapport du romantisme à l'antiquité. Les romantiques percevaient l'Antiquité, affirment les auteurs de *L'absolu littéraire*: «comme un ensemble de *membra disjecta*: ce qui revient à ne livrer la modernité à elle-même que sur le mode sur lequel elle reçoit l'antiquité, c'est-à-dire

sur le mode de la perte accomplie de la grande individualité» (p. 71 à 72) Or, si le romantisme, désigné comme «la modernité», n'est livré à lui-même que «sur le mode de la perte de la grande individualité», c'est précisément que pour s'identifier lui-même il a recours au modèle de l'Antiquité: une antiquité qui joue encore une fois le rôle de miroir pour le romantisme. Tout comme le sujet romantique ne parvient pas à accéder à son identité en se réfléchissant lui-même dans le miroir brisé de l'antiquité fragmentaire, le sujet moderne ne peut parvenir à lui-même si ce que lui présente le miroir de l'absolu littéraire n'est rien d'autre qu'un mouvement sans sujet. Le fragment est, comme nous l'avons mentionné, le signe de l'origine toujours déjà perdue pour les auteurs de *L'absolu littéraire*. Mais cette origine n'est pas n'importe quelle origine, c'est l'absence de la «grande individualité», c'est-à-dire autant de l'oeuvre individuelle et achevée que du sujet producteur de cette oeuvre. Or nous ne pouvons accéder à nous-mêmes selon Lacoue-Labarthe et Nancy que dans le rapport spéculaire qui nous lie au romantisme. Celui-ci serait en effet le miroir au moyen duquel nous nous produisons comme sujet. Nous identifier au romantisme signifiant désormais nous identifier à un suspens, le sujet moderne est encore toujours à venir. Il est entre l'être et le non-être, position infinie de sa propre question.

La puissance de la relation spéculaire lacanienne - qui est au principe du miroir de l'absolu littéraire - réside dans le fait qu'elle introduit l'imaginaire au coeur de la constitution du sujet. Autrui n'existe que dans le rapport que, par sa médiation je tente d'instaurer avec moi-même. En conséquence, l'image du sujet unifié ne franchit jamais définitivement le seuil de la réalité parce qu'elle n'existe que dans la relation fantasmatique à l'autre. Si bien que le miroir est toujours récurrent, il remplit selon Lacan, «un rôle de limite: il est ce que l'on ne peut franchir²⁵. Cette limite est celle qui sépare dans *L'absolu littéraire*, le sujet du réel, l'histoire de l'imaginaire. Mais cette limite est encore l'obstacle qui se dresse entre le romantisme allemand et l'époque contemporaine qui y projette simultanément ses desirs antagonistes d'identité et de perte de soi.

²⁵ Voir: Séminaire inédit, séance du 9 mars 1960. Cité par Catherine Backes-Clément dans: «Le miroir et la regression», *Romantisme*, Flammarion, 1971, n° 1-2, p. 32.

LUSTRO ABSOLUTU

Streszczenie

Autorka zajmuje się zagadnieniem spekulatywnej teorii sztuki, rozwiniętej przez romantyków niemieckich wokół czasopisma „Athenaeum” przez osobistości twórcze tak ważne jak Fryderyk Schlegel, Novalis, Schleiermacher oraz August Wilhelm Schlegel. Bazą teoretyczną artykułu jest książka dwóch filozofów francuskich, Jean-Luc Nancy i Philippe Lacoue-Labarthe, *Absolut literacki* (*L'absolu littéraire*, 1978). Zgodnie z przekonaniem autorki artykułu w *Absolucie literackim* została wyłożona prawda filozoficzna sztuki na tle problematyki estetycznej.

Ta prawda filozoficzna sztuki poprzez teorie spekulatywną romantyzmu niemieckiego łączy się także z nowoczesnością. Lacoue-Labarthe i Jean-Luc Nancy podkreślają, iż jednym z centralnych zagadnień, pojawiającym się w obrębie ich problematyki jako coś czego nie można absolutnie pominąć, jest zagadnienie podmiotu idealistycznego (sujet) na tle romantyzmu. Ów podmiot odwołuje się do własnej autonomii, a jego sposobem istnienia jest świadomość oraz tożsamość samego siebie.

Autorka stwierdza, iż główną tezę autorów *Absolutu literackiego* jest stwierdzenie, że romantyczna teoria sztuki prowadzi do zaniknięcia owego podmiotu posiadającego własną autonomię i którego modelem jest cogito kartezjańskie. Opierając się na pracach Maurice Blanchota, na książce Jean-Marie Schaeffera (*Sztuka wieku nowoczesnego. Estetyka i filozofia sztuki od XVIII-tego wieku do chwili obecnej*, 1992) oraz na teorii psychoanalitycznej J. Lacana, Soraya Tlatli stwierdza, iż obraz podmiotu scalonego (unifié) nie przekracza nigdy progu rzeczywistości, albowiem tenże obraz istnieje jedynie jako coś fantasmagorycznego w stosunku do innego człowieka.

Jeżeli przyjmiemy, iż romantyzm rozumiany jako „nowoczesność” sprowadza się do „utrąty wielkiej indywidualności”, to dlatego, aby, chcąc ocalić własną tożsamość, musi utożsamiać się poprzez odwołanie do Starożytności. Podobnie jak podmiot romantyczny, który nie jest w stanie dotrzeć do własnej tożsamości poprzez odbicie w pękniętym lustrze sfragmentaryzowanej starożytności, podmiot nowoczesny nie jest w stanie dotrzeć do samego siebie inaczej, aniżeli poprzez odbicie w lustrze absolutu literackiego, które to odbicie nie jest niczym innym, aniżeli ruchem bez podmiotu.