

Plínio Walder PRADO Jr.

Fragments sur la crise et la critique ^(*)

Schlegel et la détermination de la modernité comme critique

1. On pourrait déchiffrer l'histoire de la culture occidentale comme étant toute entière contenue, condensée dans le destin et les avatars du seul mot de *critique*. Cela est évident avec la modernité, dont le concept même (quelle que soit l'époque qu'il désigne) est indissociable de ceux de *crise* et de *critique*, et en particulier de celui de *critique esthétique*. Que l'on songe seulement à la *crise* ouverte par la Querelle des Anciens et des Modernes, à la critique philologique, littéraire et artistique, poursuivie au XVIIIe siècle par Lessing, Diderot, jusqu'aux frères Schlegel et au-delà, frayant en quelque sorte, puis accompagnant et compliquant ce procès de la raison critique qu'est l'*Aufklärung* européenne. Et cela jusque dans son aboutissement proprement philosophique : celui de la critique de la raison, radicalisée et critiquée ensuite par la dialectique spéculative, elle-même métacritiquée à son tour par une critique de l'économie politique, qui se pensera alors comme un dépassement – "pratique-critique" – de la philosophie...

On connaît la suite du procès, c'est-à-dire la *crise* présente de l'histoire, ou de l'historico-politique, telle que depuis le XVIIIe siècle on avait appris à la penser et surtout à la "faire". On verra ce qui s'appelle encore *théorie critique* dans la seconde moitié du XXe siècle, c'est-à-dire dans l'"après-Shoah", n'être plus poursuivi et survivre qu'en quittant le terrain de la *praxis* pour renouer avec le potentiel critique qui

(*) Paru dans *A propos de « La Critique »*, D. Chateau (éd.), L'Harmattan, Paris 1994. Version remaniée.

trouve un dernier refuge dans les œuvres d'art d'avant-garde¹. Déplacement auquel correspondra une ultime détermination (esthétique) de la pensée critique : comme *écriture* de "résistance mimétique"². S'esquisse alors quelque chose comme l'horizon de "notre" contemporanéité. Celui-ci reste, en tant que tel, le point de fuite des présents fragments.

2. Si au cours des temps modernes la critique finit par être un synonyme de la raison (théorique, pratique et politique, esthétique, "judiciaire"), c'est vraisemblablement que, sous le mot de "critique", il s'est toujours agit, depuis l'Antiquité, d'une puissance de l'esprit par excellence : celle de discerner, de trancher, de juger. On sait que le grec *krinein* (d'où nous vient, par le latin, à la fois *criticus* et *crisis*) désigne d'abord l'acte de discriminer ce qui est décisif, de distinguer ce qui est essentiel de ce qui ne l'est pas, décidant ainsi du sens et du sort d'un "cas", en matière juridique, mais aussi médicale et religieuse, voire "poétique". De là le sens de jugement et de normativité : critiquer, c'est dégager les règles (l'universel) vis-à-vis des cas (le particulier), et fixer en conséquence un canon. Ce n'est que par la suite que "critique" aura la signification négative que nous lui reconnaissons habituellement, celle de mise en lumière et de refus de ce qui est fautif³.

¹ Th. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialectique de la raison (Dialektik der Aufklärung)*, tr. fr. Kaufholz, Gallimard, 1974; Th. Adorno, *Dialectique négative*, tr. fr. Coll. de philosophie, Payot, 1968; *id.*, *Théorie esthétique*, tr. fr. Jimenez, Klincksiek, 1989.

² L'expression renvoie, dans les pages de la *Théorie esthétique (op. cit.)*, à la résistance que la mimésis artistique, non conceptuelle, oppose à l'hégémonie de la rationalité cognitiviste et instrumentale.

³ Il faudrait suivre les chaînes et ramifications du champ sémantique de *krinein*, *crisis*, *kriterion*, *kritikos*... Nous renvoyons ici au travail de R. Kosellek, *Kritik und Krise*, Fribourg-Munich, 1959. Relevons au moins ceci, qui sera au cœur de notre sujet : la racine *krei / kri* (signifiant "trier", "séparer"), donne *krinein* ("distinguer", et par la suite "décider", "trancher", y compris au sens où la langue platonicienne parlera d'un "art [*tekhne*] de juger [*kritike*]", en particulier les oeuvres de l'esprit); cela donne également *crisis* ("séparer", d'où : le dissentiment appelant une décision, mais aussi : la "phase décisive" – ou "critique" – d'une maladie). L'équivalent latin sont les racines *cri / cre (cer)*, qui donnent *crimen* (procès appelant un jugement, "accusation", puis "crime"), d'où *discriminare*; ainsi que *cernere* (donnant "discerner", "décerner"), d'où encore *certus* ("tranché", "décidé").

3. De Scaliger à Boileau et à l'*Encyclopédie*, la "critique" s'affranchit des contextes juridique, médical, voire strictement religieux, et le mot se consolide dans l'usage spécifique le référant à "l'art de juger des oeuvres de l'esprit". Issue des Salons, sociétés et cafés, puis relayée par les "revues de critique", la critique d'art, professée par ceux qu'on appelle alors les "arbitres de l'art", s'institutionnalise ainsi vers 1750⁴. Ce mouvement correspond à celui de l'*autonomisation* de l'art à l'égard du vrai, de l'utile et du bien. Autrement dit, l'art s'émancipe de ses attaches à la sphère religieuse et aux sociétés de Cour, se dégage de ses fonctions de célébration, et s'ouvre à l'*indétermination* qui vient frapper le statut même des oeuvres, leur finalité, leur destination et leur validité, en bref leur poétique. Ce qu'atteste la place décisive qu'occupe alors, dans la réflexion et les discussions sur l'art, la question du sublime, au nom de laquelle va se jouer et se décider le romantisme et l'ouverture de l'âge critique, l'âge de la crise et de la critique qui est encore le nôtre⁵. Avec l'exigence que cet âge comportera désormais, sous le nom de *critique* : celle d'une puissance de jugement apte à s'exercer sans modèle ou sans règle, donc relevée en "génie", pour parler comme l'Europe lettrée du XVIIIe siècle.

Désormais affranchie, désignant surtout le jugement de goût – ce "tact de l'âme", lit-on dans l'*Encyclopédie* –, la critique devient enfin la faculté subjective par excellence et, pratiquement, un équivalent de *raison*. C'est en effet de là, de la critique de l'art, que Kant va hériter le mot, pour le léguer à son tour à sa postérité (romantique, spéculative, marxiste, etc.). Heidegger dira, quelques cent cinquante ans après, en commentant l'accomplissement de la critique de la raison pure : la critique "est inhérente au caractère de la pensée moderne en général et de la métaphysique en particulier"; elle "est la connaissance de soi de la raison qui se pose en face d'elle-

⁴ Pour ce qui suit, cf. J. Habermas, *L'espace public (Strukturwandel der Öffentlichkeit)*, tr. fr. De Launay, Payot, 1978; pp. 50 sq.; Th. Litman, *Le Sublime en France (1660-1714)*, Nizet, 1971; J.-F. Lyotard, "Le sublime et l'avant-garde", in *L'inhumain*, Galilée, 1988; pp. 101-118.

⁵ Il importe de souligner que l'essor des discussions "critiques" sur l'art, qui s'élargissent alors au sein du public émergent des profanes, jouera un rôle *décisif* dans l'avènement et la constitution en Europe d'une "publicité" (au sens de la *Öffentlichkeit*) – avec tout ce que cela signifie pour l'*histoire* et la *politique* modernes, à commencer par la Révolution et par la politique d'une "éducation esthétique de l'homme".

même. La critique est donc l'accomplissement de la rationalité au plus intime de la raison."⁶.

On pressent alors l'intérêt prodigieux que revêtira une *Critique de la faculté de juger*, retournement ultime de la puissance critique sur elle-même. Cherchant en particulier à fonder les conditions sous lesquelles on peut parler, critiqueusement, d'oeuvre d'art, la critique sera amenée à réfléchir sur ses propres fondements, à déterminer son essence (l'essence du jugement) à partir de ses propres principes, dans le plus intime de l'énigme du pouvoir de juger, c'est-à-dire encore, pour parler avec Kant : de l'art de "schématiser sans concepts"⁷.

4. Ce bref rappel, brossé à gros traits, n'a ici qu'un but : permettre de suggérer, sinon de discerner et donc de critiquer, à partir de quelques avatars modernes du mot "critique", ce qui semble être, pour nous aujourd'hui, la chose *décisive* à penser, dans l'état présent de la *crise* – à savoir : les fondements esthétiques et philosophiques de la détermination moderne de la critique; ou, ce qui reviendra au même, de la détermination de la modernité *comme* critique. Autant dire qu'il faut revenir encore sur les rapports qui, depuis l'époque moderne et sous le chef de la critique (du jugement), ne cessent de se tramer entre *littérature* et *philosophie*, *poésie* et *critique*, *art* et *théorie*.

Or c'est là ce que, dans le sillage du criticisme, les premiers Romantiques ont, mieux que quiconque, essayé d'articuler et de penser, avec les effets et l'avenir que l'on sait. Car ladite rencontre de la philosophie et de la littérature constitue de toute évidence la patrie de naissance du romantisme, le lieu même d'engendrement de la littérature (comme générant sa propre théorie ou critique) et de la théorie (comme littérature)⁸. (Encore que le propre de cette "patrie" (*Heimat*) sera de précipiter ce

⁶ M. Heidegger, *Qu'est-ce qu'une chose ?*, tr. fr. Reboul/Taminiaux, Gallimard, 1971; pp. 131-134.

⁷ *Critique de la faculté de juger*, tr. fr. Philonenko, Vrin, 1979; § 35.

⁸ "Il semble inconcevable que le cours de la poésie puisse être partagé en deux par une philosophie, mais c'est pourtant le cas... A la révolution copernicienne de la philosophie correspond une révolution copernicienne de la poésie : la première explore le vaste territoire de la raison pure, l'autre pénètre hardiment dans les brouillards de l'imagination transcendante. Novalis appelle *fantastique* ou

mouvement dans une sorte d'impropriété, de spirale dépropriatrice et inquiétante – de *Unheimlichkeit* sans fin, aimerions-nous dire, du mot de Schelling qui fera fortune depuis Freud.)

L'enjeu de cet engendrement n'est rien de moins que l'élaboration, au sein et au nom de la modernité, du véritable concept de l'art *et par conséquent de la critique*. Ce que Friedrich Schlegel mettait en avant dès son appel de 1797 à la fondation d'un groupe "ayant pour seul but de réaliser progressivement la critique elle-même"⁹. Par où le romantisme inaugure le programme général de la critique, décidant de celle-ci et, du même coup, des "genres" littéraire et philosophique.

Que l'enjeu, le programme et la décision soient d'actualité, comme on dit (mais l'expression appartient elle-même à la modernité critique), un coup d'oeil sur ce qu'on pourrait appeler aujourd'hui la "querelle des Modernes et des Postmodernes", ladite "discussion franco-allemande" ou "franco-anglo-américaine" des quinze dernières années, suffirait à nous en convaincre. Il y va, somme toute, de l'intelligence de la condition présente, de son déchiffrement et du jugement qu'il faut y porter, bref : de sa *critique*.

5. A partir de là il faut *lire*, entre autres, ce petit texte clé de Friedrich Schlegel daté de 1804 et intitulé "L'essence de la critique"¹⁰. Ecrit dans l'après-coup du groupe

généologie la spéculation qui remonte vers le principe de la poésie. Le schématisme transcendantal, cet *art caché dans les profondeurs de l'âme humaine* devant lequel Kant s'était arrêté avec une respectueuse frayeur, est son pays de naissance", A. Berman, *Lettres à Fouad El-Etr sur le Romantisme allemand*, La Délirante, 1968; p. 13.

⁹ *Fragment critique* n° 114 du *Lycée des beaux-arts*, tr. fr. dans Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (textes présentés et traduits en collab. avec A.-M. Lang), Seuil, 1978.

Dans tout ce qui suit nous nous appuyons sur ce travail, ainsi que sur les analyses de P. Szondi, *Poésie et Poétique de l'idéalisme allemand*, trad. sous la dir. de J. Bollack, Minit, 1975. Les textes de la revue *Athenaeum* et du *Lycée des beaux-arts* sont cités dans traduction de l'édition Lacoue-Labarthe/Nancy.

Abréviations adoptées : *EC* – "L'essence de la critique"; *AL* – *L'absolu littéraire*; *PP* – *Poésie et Poétique...*; *Ath* – *Fragments de l'Athenaeum*; *L* – *Fragments critiques du Lycée*.

¹⁰ Il s'agit de la préface à *L'Esprit de Lessing d'après ses écrits*, recueil publié par Schlegel, tr. fr. dans *AL* pp. 407-416.

de la revue *Athenaeum*, lorsque "l'attente d'oeuvre a débouché sur l'Université" (*AL* p. 373), ce texte présente d'emblée un double intérêt : par la façon radicale dont s'y trouve en jeu, à travers le déploiement du concept de critique, le rapport entre art (littéraire) et critique (philosophique); et par ce qui, de cet enjeu, de cette mise en jeu, décide du programme moderne de la critique : littéraire ou esthétique, philosophique, voire politique. Pour anticiper, en rassemblant provisoirement plusieurs fils de notre problématique en une seule question : n'est-il pas permis de voir, dans le concept romantique de *critique*, une première esquisse qui à la fois annonce *et* manque cela même qu'on cherche en ce moment, deux siècles après, sous le nom, entre autres, de *résistance* ? – Nous y reviendrons.

Ce qui préside à la mise en place du concept romantique de critique, à la suite de Kant, c'est la détermination schlegélienne de l'époque moderne (*EC* p. 408 sq.; voir aussi "Entretiens sur la poésie", *AL* p. 294 sq.). Caractérisons-la donc brièvement, en trois traits, qui sont à vrai dire intimement liés.

1) L'essence de l'époque, qui trouve son origine dans l'émancipation de l'entendement analytique, est la scission, la *Entzweiung* : la division, le dissentiment, c'est-à-dire encore, la *crisis* (*PP*, p. 97 sq). De là les appellatifs d'"époque chimique", "fragmentaire" et "fragmentée", "inachevée". Dans le "suspens" (*epokhe*) qu'est la modernité, fluctuant ou flottant entre le *déjà plus* (de l'Antiquité perdue) et le *pas encore* (de la synthèse ou la réconciliation à venir), le sujet isolé, rejeté sur lui-même et devenu à lui-même son propre objet, n'est plus destiné qu'à la conscience de son "être propre", à "la *ré-flexion* de soi" (*ibid.*, pp. 95 sq., 100 sq.). On sait d'ailleurs que le personnage ou le *Charakter* d'Hamlet représente, pour Schlegel, la "discordance irrémédiable" de "l'âme divisée" et "abîmée", celle du sujet moderne. Il est la figure du destin (de l'inaccomplissement) qui revient au sujet dans la scission moderne. (Hamlet auquel le jeune Schlegel *s'identifie*, un siècle avant Freud, dont le geste à son tour, s'identifiant et *nous* identifiant à Hamlet, ouvrira la possibilité de la *critique* du sujet qu'est la psychanalyse.) Tout le programme réflexif de Schlegel consistera à essayer de puiser, dans la condition même de "notre morcellement" (*ibid.*) moderne, de quoi la retourner en promesse de réconciliation.

2) La modernité, c'est donc la *crise* et tout d'abord, en l'occurrence, la crise de la poétique. D'où émerge la question évoquée de l'*indéterminé* et avec elle, celle, plus actuelle que jamais, de savoir "s'il faut encore appeler oeuvre d'art des productions de ce genre [romantique, c.-à-d. moderne]"¹¹. Ce qui traduit le processus moderne de rupture avec le paradigme de l'art antique, du modèle idéal à *imiter*; rupture inaugurée par la critique esthétique en Europe dès la fin du XVIIIe siècle, mais qu'annonçait déjà au moins le traité du pseudo-Longin, *Du sublime*. L'enjeu du projet *critique* qu'est le romantisme est ainsi bel et bien celui de l'autofondation de la modernité, laquelle, après notamment la critique du principe d'imitation, ne veut ni ne peut désormais puiser ses modèles et critères normatifs qu'en elle-même. C'est à quoi s'attaque très tôt Schlegel (au même moment que Schiller), s'attachant à dégager la spécificité de la poésie moderne – poésie réflexive, "transcendantale", et cela voudra dire : (auto)critique.

3) Enfin, l'époque est saisie par Schlegel (et cela avant le très célèbre verdict hégélien) comme étant celle de l'*achèvement* de l'art, devenu chose passée, du passé et dépassée (*EC* pp. 408 sq., 410 sq.). Cela implique cette sorte de paradoxe qui fait que, selon Schlegel, la critique d'art précéderait – ou "presque" – l'art, l'oeuvre dont elle est la critique : "(chez les Modernes, et du moins chez nous, Allemands) critique et littérature sont nées en même temps; et la première, en fait, presque un peu plus tôt."¹² Mais ce paradoxe apparent recèle en lui-même le secret de la tâche critique moderne. Car celle-ci "ne serait pas tant le commentaire d'une littérature déjà présente, *achevée et fanée*, que bien plutôt l'organon d'une littérature encore à achever, à former, *et même à commencer...*" (*ibid.* p. 392; nous soulignons).

On y devine d'ailleurs une certaine solidarité entre l'"achèvement" de l'art et l'(auto)critique littéraire, par où la littérature, en se retournant sur (et contre) elle-même, tendra à s'accomplir en se rapprochant de son essence (qui est d'échapper à

¹¹ G. W. F. Hegel, *Esthétique*, t. II, tr. fr. Jankélévitch, Aubier, 1944; p. 352. Sur le concept de modernité et son noyau de signification esthétique, voir aussi J. Habermas, *Le discours philosophique de la modernité*, tr. fr. Bouchindhomme/Rochlitz, Gallimard, 1988; p. 6 sq.

¹² F. Schlegel, "De l'esprit combinatoire", introduction à la deuxième partie de *L'Esprit de Lessing*, cité dans *AL* p. 382.

toute détermination essentielle)¹³. Concevant la critique comme organon de la littérature à venir, critique d'avant l'oeuvre (et en ce sens précis, d'"avant-garde"), Schlegel et ses amis auront fait la théorie ou la critique de la littérature du siècle suivant, et qui plus est, en tant que poésie ou roman qui ne peut s'accomplir que comme (auto)critique (de ses conditions de production). Ce sera en effet le sort de la poésie lyrique, ainsi que du nouveau roman moderne, que d'avoir à faire oeuvre des conditions de possibilité et d'impossibilité de l'oeuvre. (Le 25 janvier 1852, Flaubert réfléchit sur l'écriture de la *Bovary* : "...mais la belle avance si la faculté imaginative ne va pas de pair avec la critique!").

6. Dans le contexte de l'époque ainsi comprise – comme scission, crise de fondement et achèvement de l'art – la reprise (et un certain détournement) du geste critique kantien par le philologue et écrivain Friedrich Schlegel prend tout son sens. La critique, c'est-à-dire le *réflexif*, y apparaîtra comme la réponse romantique à la scission, voire comme sa résolution, selon un projet de réconciliation qui annonce la dialectique hégélienne (*PP* p. 95). Ce à quoi se rattachent essentiellement les leitmotifs romantiques de l'ironie, du Witz, de l'écriture fragmentaire. C'est ainsi que le fragment 281 de *l'Athenaeum*, par exemple, définit la "méthode critique" par la tâche d'*unifier* "de la façon la plus intime" l'esprit, qui ne se présente cependant que divisé. Et cette méthode, insistent les fragments, ne pourra y parvenir que par l'*opération critique* qui consiste à présenter, avec l'objet, les conditions de possibilité de sa production. Ce qui, du même mouvement, revient à répondre à l'ancien principe classique de l'imitation par le nouveau programme moderne de l'exhibition du processus même d'engendrement de l'oeuvre (exhibition que Novalis appellera "imitation génétique").

En d'autres termes, Schlegel investit la philosophie critique en tant que ressource lui permettant de définir, critiquement, la "poésie romantique", moderne,

¹³ Est-il besoin de préciser ce que cette problématique devra par la suite aux travaux de Maurice Blanchot ? Renvoyons pour mémoire à *L'espace littéraire* (1955), *Le livre à venir* (1959), *L'entretien infini* (1969), et à cet essai de 1942, dont le titre condense le motif conducteur de la méditation de Blanchot, "Comment la littérature est-elle possible ?".

comme *poésie transcendante* justement. Le fragment 238 constitue à cet égard le texte canonique, où s'opère l'introduction du concept *philosophique* de la critique dans la *poésie* : "De même qu'on n'accorderait guère de valeur à une philosophie transcendante qui ne serait pas critique, qui ne présenterait pas, avec le produit, l'élément producteur, et ne contiendrait pas, dans le système des pensées transcendantales, une caractéristique de la pensée transcendante – de même cette poésie devrait réunir les matériaux et exercices transcendants d'une théorie poétique de la faculté poétique (*eine poetische Theorie des Dichtungsvermögen*), fréquents chez les poètes modernes, avec la réflexion artistique et le beau *réfléchissement* de soi que l'on trouve chez Pindare, dans les fragments lyriques des Grecs et de l'épigramme antique et, parmi les Modernes, chez Goethe; elle devrait ainsi dans chacune de ses présentations se présenter aussi elle-même, et être partout à la fois poésie et poésie de la poésie." (trad. mod.)¹⁴.

Telle est dorénavant l'exigence, critique, de réflexivité de la littérature. Se faisant transcendante la "poésie romantique", le roman, se détermine comme *critique*, ou encore comme (auto)*construction*, réfléchissant sur ses propres conditions de possibilité (*EC* p. 415 sq). Deux termes mériteraient ici d'être analysés, car ils déterminent l'essence de la critique romantique : ceux de *construction* et de *caractéristique*¹⁵. Remarquons simplement que la *construction* est une opération qui s'attache à donner forme à l'opération même de la mise en forme; mouvement réfléchissant qui devient la condition, critique, de l'accomplissement ou "achèvement" de l'oeuvre en oeuvre d'art. Relisons par exemple, à ce sujet, le fragment 432 de l'*Athenaeum*: "Il est prématuré de nommer art la poésie ou la prose, tant qu'elles ne

¹⁴ Le rapprochement, souvent fait, de ce passage avec le célèbre fragment-manifeste 116 (sur "La poésie romantique... universelle progressive") s'impose ici de lui-même : Il "n'y a encore aucune forme capable [comme cette poésie] d'exprimer sans reste l'esprit de l'auteur : si bien que maint artiste, qui ne voulait qu'écrire un roman, *s'est par hasard présenté lui-même...*" C'est "elle aussi qui, libre de tout intérêt réel ou idéal, peut le mieux *flotter entre le présent et le présentant, sur les ailes de la réflexion poétique*, porter sans cesse cette réflexion à une plus haute puissance, et la multiplier comme dans une série infinie de miroirs..." (nous soulignons). – Sur les renversements que, dans ce fragment, seraient opérés et réfléchis par l'expression même de Schlegel, cf. Tz. Todorov, *Théories du symbole*, Seuil, 1977; p. 233.

¹⁵ Nous renvoyons ici aux analyses fouillées de Ph. Lacoue-Labarthe et J. L. Nancy dans "La formation du caractère", *AL* pp. 371-393

sont pas parvenues à construire entièrement leurs oeuvres..." Et le même passage de préciser que, entre le projet et l'achèvement (la construction parachevée), "la distance reste toujours *infinie*". Ce qui à son tour renvoie à l'infini de la compréhension, la marque par excellence du *classique* – voir *L. 20* –, lequel appelle lui-même une "*critique divinatoire*" (*Ath.* 116 : "Le genre poétique romantique est encore en devenir; et c'est son essence propre de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et jamais s'accomplir. Aucune théorie ne peut l'épuiser, et seule une critique divinatoire pourrait se risquer à caractériser son idéal.")

Quant à la *caractéristique*, elle est "la tâche propre et l'essence intime de la critique" (*EC* p. 416), "l'oeuvre d'art de la critique" (*Ath.* 439). Sa "mission suprême" est la saisie du tout de l'oeuvre et la *caractérisation* de "cela" même – la force poïétique¹⁶, formatrice, la *bildende Kraft* – qui oeuvre dans l'oeuvre. Elle vise, autrement dit, à donner une "physionomie" à l'essence d'une Idée, à un absolu, par exemple par personnage ou *Charakter* interposé, que ce soit celui du héros ou de l'auteur, voire du critique "lui-même"...¹⁷ En ce sens, la caractérisation ne va pas sans brouiller les catégories littéraires et critiques, et d'abord celles qui ont trait à la démarcation entre personnage et auteur (ou lecteur), imagination et expérience, littérature et non-littérature, oeuvre et hors-d'oeuvre, artiste et critique, etc. Brouillage qui correspond plutôt à un raffinement de la puissance critique de *discriminer* au-delà (ou en deçà) des distinctions établies. Ce que les littératures et les critiques n'ont cessé de poursuivre et d'aiguiser deux siècles durant.

¹⁶ Terme calqué sur la définition d'A. W. Schlegel qui, dans ses *Leçons sur l'art et la littérature*, se réfère à l'élément d'une *poiésis*, une libre activité créatrice de la fantaisie "résidant au fond de tous les arts" (*AL* p. 343 et la note 2 des traducteurs).

¹⁷ A cet égard, la tâche critique fondamentale, précise Schlegel, consiste à "caractériser" le philosophe, chose qui "est de loin la plus difficile, que cela tienne à ce que la présentation [de la philosophie] est jusqu'ici moins accomplie que celle des poètes, ou que cela ait sa raison dans l'essence même du genre." (*EC* p. 416). Nous ne pouvons pas déplier ici ce motif critique fondamental et qui est d'ailleurs lié à l'écriture fragmentaire ("Je ne peux donner de ma personnalité aucun autre échantillon qu'un système de fragments, parce que moi-même, je suis quelque chose de ce genre"). Qu'on considère au moins tout ce que le projet nietzschéen de "donner un style à son caractère" doit à ce motif romantique, ainsi que sa re-construction ou caractérisation des premiers penseurs grecs ("je ne veux extraire de chaque système [philosophique] que le *fragment de personnalité* qu'il contient et qui fait partie de ces vérités irréfutables, indiscutables, que l'histoire se doit de conserver...", *La philosophie à l'époque de la tragédie grecque*, préface de 1874, tr. fr. Bianquis, Gallimard, 1938; p. 22).

L'horizon de la caractéristique, clef de voûte de la construction critique, est l'auto-présentation de l'absolu, imprésentable (AL p. 419 sq.). Comme quoi la "littérature", l'écriture, en tant que rage contre la littérature, autodissolution ou autoréflexivité critique cherchant à "se manifester à elle-même", est un dernier lieu où, dans le monde sans absolu qu'est la modernité, résiste, subsiste, persiste le témoignage, sinon l'"expérience" que l'absolu fait défaut.

7. Avec la modernité (le romantisme lui-même), l'opération critique ne peut donc plus se contenter de sa tâche philologique, ancienne ou classique : celle de sauvegarder le "sens de la poésie (la *Dichtung* : la composition poétique, la littérature)", ainsi que d'en conserver les oeuvres, de fixer un corpus et un canon, et d'établir un classicisme (EC 408 sq). Tâche qui exige à elle seule un *art de juger* ce qui est "accompli et digne d'être éternellement reproduit" (*ibid*). Mais dorénavant la critique doit en outre se faire *construction* ou constructionniste, voire production de la littérature à venir, et cela de manière à *opérer* essentiellement au sein de l'oeuvre, au coeur de son processus d'engendrement. C'est ce que vient re-marquer le motif de la *caractéristique*, de l'(auto)caractérisation de "cela" qui opère, ou s'opère, dans l'oeuvre. En somme l'impératif schlegélien de la *réflexion*, qui se traduit par l'inclusion du concept philosophique de la *critique* dans la définition de la poésie, fait de la critique, et de son *essence*, une oeuvre de l'art poétique, voire *poïétique*, comprise dans – et requise par – l'accomplissement de cet art¹⁸.

Mais du même coup, cette revendication se double d'une exigence inverse et complémentaire : car si la poésie doit comporter sa propre critique, la critique doit elle-même se faire poésie, c'est-à-dire "divinatoire". Le jugement *sur* l'oeuvre d'art doit lui-même *être* une oeuvre d'art¹⁹ : voilà posée désormais, critiquement, une condition à

¹⁸ Une telle détermination poïétique de l'essence de la critique est à élaborer, dans la perspective ouverte par la *Critique de la faculté de juger*, à partir de cette "essence poétisante (ou "fictionnante", *das dichtende Wesen*)" de la raison, que note Heidegger en commentant la conception nietzschéenne du schématisme. Nous nous y consacrons ailleurs.

¹⁹ Qu'il nous soit permis de citer encore le "fragment critique" 117 du *Lycée*: "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, soit dans sa matière, comme présentation de l'impression nécessaire dans son devenir, soit par sa beauté de forme

la fois de *possibilité* et de *validité* du jugement esthétique. Ce qui, dans le sillage du § 49 de la troisième *Critique* kantienne²⁰, est une façon de prendre judicieusement acte de l'intraduisibilité radicale, l'hétérogénéité irréductible qui sépare art et concept, imagination productrice et signification discursive, ou pour le dire encore avec les frères Schlegel : fantaisie et entendement²¹.

C'est cette double détermination romantique de la critique – critique *par* l'oeuvre et critique *comme* oeuvre – qui inaugure en grand le programme moderne de ladite "critique littéraire" (critique *comme* – et *par* la – littérature). Avec ce retour réflexif au sein de l'oeuvre pour construire ou caractériser ses conditions de possibilité, la critique romantique ouvre notre histoire en tant que "mélange" de "poésie et prose, génialité et critique, poésie d'art et poésie de nature..." (*Ath.* 116). Histoire où, désormais, il n'y aura pas d'*écrivain* qui ne soit aussi *critique*; ni de *critique* qui ne soit *écrivain*; ni d'*oeuvre* qui ne cherche à exhiber ou présenter, à *re-* ou *dé-*construire ses *conditions de production*. Ce qui recouvre la triple exigence contenue dans l'essence moderne ou romantique de la critique: l'oeuvre comme critique, la critique comme oeuvre et l'oeuvre comme *work in progress*, processus de construction en perpétuel devenir...²²

et sa liberté de ton dans l'esprit de l'antique satire romaine, n'a pas de droit de cité au royaume de l'art." Cf. aussi la *Lettre sur le roman*, *AL* p. 328 sq.

²⁰ "Des facultés de l'esprit, qui constituent le génie", *op. cit.*, paragraphe où Kant traite de l'incommensurabilité des Idées esthétiques (de l'imagination) à toute pensée par concept.

²¹ Cette incommensurabilité reste un des enjeux critiques de la "discussion franco-allemande" et a été étudiée à ce titre dans notre essai, "Argumentation and Aesthetics, Reflections on Communication and the Differend", *Philosophy Today*, 4 (Winter 1992).

²² Ce serait le lieu de marquer comment, presque un siècle et demi après, la conception et l'accomplissement borgéens de la littérature s'inscrivent dans le droit fil de l'autoréflexivité critique romantique, tout en la poussant à ses limites paradoxales. Selon une de ses hypothèses majeures, comme l'a noté G. Genette, "si le héros de la seconde partie du *Quichotte* peut être le lecteur de la première, et Hamlet spectateur d'*Hamlet*, il peut s'ensuivre que nous, leurs lecteurs ou spectateurs, soyons sans le savoir des personnages fictifs, et qu'au moment où nous lisons *Hamlet* ou *Don Quichotte* quelqu'un soit occupé à nous lire, à nous écrire, ou à nous effacer." ("La littérature selon Borges", *Cahier de l'Herne - J. L. Borges*, Ed. de l'Herne, 1981; p. 367.)

8. Il faudrait montrer de près ce que nous avons à peine suggéré dans les notes qui précèdent, à savoir : que les motifs critiques ici évoqués déterminent en ses traits majeurs la condition littéraire et critique contemporaine. Qu'on considère seulement, à partir du motif de la *réflexivité*, les recherches qui chez les critiques russes ont nom *construction, dénudation du procédé* ou encore chez les penseurs contemporains, *déconstruction, travail, anamnèse, écriture*²³.

Cette condition critique et littéraire ne se réduit évidemment pas aux motifs romantiques (ni postromantiques d'ailleurs), mais les fait plutôt subir des écarts, des déplacements, des dissolutions qui restent à analyser. Le point important est de discerner toutefois jusqu'où ces déplacements, dissolutions, etc., sont pour ainsi dire contenus dans le projet critique qu'ouvre la crise romantique, du moins dans la mesure où celui-ci porterait en lui-même le programme de son propre dépassement²⁴.

Les circonstances contraignant à la brièveté, nous nous limiterons à faire remarquer ce qui suit.

L'essence de la critique, telle qu'elle se donne à lire dans le texte romantique, se condense en ce travail de *présentation* dans l'oeuvre, fût-ce sous forme d'inscription, de ses conditions de production ou d'engendrement. Or ce travail est l'opération par excellence de ce que par la suite, et en particulier depuis Mallarmé, on appellera *écriture*. Trois observations alors, autour de cette appellation.

1) La problématique de l'écriture reste largement associée aujourd'hui, dans l'échiquier géo-philosophique actuellement de mise, à ladite "pensée française". Mais l'écriture commence à émerger comme telle, dans l'Occident moderne en tout cas, au moins depuis la fin du XVIIIe siècle, avec la *crise* de la poétique des genres et la

²³ C'est évidemment de cette condition critique-littéraire que Roland Barthes et la "nouvelle critique" prenaient acte (encore une fois) au milieu des années 60, par exemple au titre de "La Crise du commentaire" : "Un remaniement important des lieux de notre littérature est en cours : ce qui s'échange, se pénètre et s'unifie, c'est la double fonction, poétique et critique, de l'écriture; non seulement les écrivains font eux-mêmes de la critique, mais leur oeuvre, souvent, énonce les conditions de sa naissance (Proust) ou même de son absence (Blanchot)... il n'y a plus ni poètes ni romanciers : il n'y a plus qu'une écriture." (R. Barthes, *Critique et vérité*, Seuil; pp. 45-46.)

²⁴ C'est la thèse de "l'essence non romantique du romantisme", que Blanchot développe à partir des textes de l'*Athenaeum* et tout d'abord du fragment 116 sur "l'essence propre [du genre poétique romantique] de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et jamais s'accomplir..."; cf. *L'entretien infini*, Gallimard, 1969; pp. 522 sq.

hantise de l'indéterminé²⁵. *Das Unbedingt*, l'inconditionné, écrira Schlegel à la fin du XVIIIe siècle, au moment même où, par ailleurs, la science moderne commence à investir le langage et à le constituer comme objet et instrument de connaissance²⁶. Opposant progressivement une résistance opaque à la détermination positive, instrumentale et "prosaïque" du langage, l'écriture se fait intransitive, réflexive, se repliant sur elle-même et sur l'énigme de sa venue, ayant à sa charge l'écoute et la présentation ("négative", dirait Kant) de l'indéterminé, le non-dit dont elle est issue et qu'elle n'arrive pas à dire, et qui est à inscrire comme ce qui se dérobe interminablement à toute inscription. Si quelque chose de la tâche et de l'essence de la critique persiste aujourd'hui, il se concentrerait là, dans cette "attitude" qui consiste à cultiver ce rapport ("littéraire" ou scripturaire) à l'indéterminé. Tel était bien l'enjeu et le pari de la "résistance mimétique" (autre nom pour l'écriture) de Theodor Adorno. Le labeur que poursuivent les écrivains, critiques et penseurs de ces derniers temps, de quelque épithète qu'on les habille, néostructuralisme, déconstruction, postmodernité, n'a d'intérêt que pour autant qu'il relève de cette même responsabilité.

2) On voit en même temps comment, sur fond de l'abîme de cet "*art caché*" du schématisme²⁷, se met en jeu, *via* l'auto-critique littéraire romantique, un certain rapport intime entre philosophie et littérature : car si la littérature se fait désormais "philosophique" (critique, réflexive, "transcendantale"), la philosophie doit à son tour cesser de méconnaître les questions de *présentation* et, avec elles, ce qu'il y a de force poétique (d'art et d'artifice, comme le dira Valéry) dans le langage qui est le sien. Et si la philosophie ainsi que la littérature peuvent s'engager dans un tel travail d'anamnèse, ce n'est que par l'écriture et *comme* écriture (philosophique, littéraire). L'écriture apparaît, en ce sens, comme leur condition de possibilité, et donc la tâche de la pensée.

²⁵ Rappelons que, suivant la critique aigüe d'E. Auerbach, on peut déceler l'émergence de la question du "mélange des genres" dans le christianisme primitif et discerner chez Augustin l'écriture du premier Moderne (*Mimésis*, tr. fr. Heim, Gallimard, 1968).

²⁶ M. Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966; p. 313.

²⁷ Voir, sur ce point, notre étude « *The concealed Art of Language: Fragments on the Young Nietzsche* », in *J. of Nietzsche Studies*, London 1991 (trad. franç. reproduite ici même).

3) Issu de l'éclatement des genres littéraires et discursifs, le programme d'une critique de la littérature par elle-même implique que la normativité critique, les critères de jugement, ne sont plus établis d'avance ou de l'extérieur, mais relèvent eux-mêmes d'un *work in progress*, immanents au travail réflexif d'interrogation qu'est désormais l'écriture à l'oeuvre. C'est un tel travail qui précipite la "littérature" dans la dissolution des formes, dans la perte de son identité (ou de son "essence"), ouvrant, du même mouvement vertigineux, la question de ses propres conditions de possibilité et d'impossibilité. En ce sens toute écriture comporte quelque chose comme un procès, un *crimen*. On écrit, non seulement sans droit et sans savoir comment faut-il écrire, mais en se nourrissant pour ainsi dire de la contingence et l'ineptie de la question : *comment continuer ?*

9. Dernière observation. L'Europe, l'Occident aujourd'hui, ne croit plus à la "révolution esthétique" que Schiller, Schlegel et les Romantiques présentaient comme riposte à la désillusion politique moderne (et dont les échos se sont faits entendre jusque dans les "révolutions culturelles" de ce siècle). Deux cents ans après, l'Occident finit le millénaire dans une situation critique : *crise* des idées et de l'esthétique, de l'histoire et du politique.

Dans le contexte des sociétés postindustrielles et multimédiatiques, des *politiques culturelles* se mettent en place, héritières (de près ou de loin) de l'esthétisation de la politique inaugurée en ce siècle par les totalitarismes et leur principe de mobilisation générale. A l'aide notamment des technologies nouvelles, assujetties au calcul économique, ces politiques investissent désormais l'espace public, le champ culturel et langagier, étendant ainsi l'emprise du concept (de l'entendement, comme eût dit Schlegel) sur les capacités de sentir, d'imaginer et de critiquer – celles-là même que, sous le nom de pouvoir de juger, constituaient encore la ressource critique du schillérianisme d'un Herbert Marcuse ou, diversement, du kantisme de Hannah Arendt. Tandis qu'à Iéna vers 1800 on rappelait : "Et d'ailleurs, critique, on ne saurait jamais l'être assez" (*Ath.* 281), aujourd'hui en Europe, dans les milieux "trans-avant-gardistes", on revendique et prône la "*postcritique*". Est-ce à dire que, avec la crise, c'est la fin de la critique, ou en tout cas d'une certaine figure de la critique ? Qu'est-ce que de la critique, dans son "essence", tend aujourd'hui à se trouver oublié et en souffrance ?