

Jean-François Courtine

Tragédie et sublimité L'interprétation spéculative de l'Œdipe-Roi au seuil de l'idéalisme allemand

Dans son bel *Essai sur le tragique*¹, Peter Szondi notait, à propos de l'interprétation de la tragédie grecque esquissée par Schelling dans la dernière des *Lettres sur le dogmatisme et le criticisme*² — interprétation qui prend pour fil conducteur privilégié l'*Œdipe-Roi* de Sophocle : « Cette interprétation d'*Œdipe-Roi* et de la tragédie grecque dans son ensemble marque le début d'une histoire de la théorie du tragique qui ne s'attache plus à l'effet tragique (τὸ τῆς τραγωδίας ἔργον), mais s'intéresse au phénomène lui-même. » Et, après avoir rappelé, à grands traits, l'analyse schellingienne, Szondi note encore, en manière de conclusion : « Dans l'interprétation de Schelling, le héros tragique ne succombe pas seulement devant la “puissance supérieure” de l'objectif, il est puni pour avoir succombé, et même pour avoir engagé le combat, et ainsi la valeur positive de son attitude — cette volonté de liberté qui constitue l'“essence du Moi” — se retourne contre lui-même. Ce processus, on peut, avec Hegel, l'appeler “dialectique”. »

Je ne m'interrogerai pas ici sur le bien-fondé de cette dernière qualification, et pas davantage sur la possibilité de mettre effectivement en évidence une quelconque phénoménologie schellingienne du tragique. Je voudrais simplement — après avoir examiné de plus près, en le replaçant en particulier dans son contexte problématique immédiat, ce qui dans les *Lettres* peut d'abord passer pour une simple « digression » — poser la question de savoir si et dans quelle mesure l'analyse schellingienne peut être considérée comme la première théorie spéculative du phénomène tragique, et par conséquent comme quelque chose qui fait décidément époque, qui marque une véritable rupture dans l'exégèse « poétique » de la tragédie ; voire même comme la première interprétation résolument philosophique depuis celle qu'avait exposée Aristote dans sa *Poétique*.

Je voudrai examiner aussi si et dans quelle mesure la théorie esquissée dans les *Lettres* anticipe sur l'interprétation déployée dans les *Leçons sur la philosophie de l'art* (1802-1803), et plus précisément encore en quoi cette fugitive ébauche constitue la véritable cellule germinative, le noyau central de la déduction *a priori* des genres poétiques qu'exposeront les *Leçons* de Iéna.

Enfin, je m'interrogerai pour savoir si, conformément à la triple fonction que Schelling assigne à l'art dans le final du *Système de l'idéalisme transcendantal*³, il est permis d'envisager la tragédie comme le suprême accomplissement de l'art, l'œuvre

par excellence, celle qui, plus que toute autre, met en lumière l'essence de l'art et sa portée proprement philosophique ou spéculative.

Du final des *Lettres sur le dogmatisme et le criticisme*, en passant par le *Système* de 1800, jusqu'aux *Leçons* de Iéna, ce serait déjà, à travers cette interprétation de la tragédie grecque, comme une préélaboration, une gestation souterraine de la philosophie de l'Identité dès les premiers commencements du jeune Schelling.

*
**

Si l'on veut comprendre le sens et la portée de la brève analyse de la tragédie grecque qui ouvre la dixième *Lettre*, il importe d'abord de la situer aussi précisément que possible dans l'économie générale (heurtée et sinueuse) des *Briefe*. Dans les *Lettres* — et le mode d'exposition, le genre épistolaire est tout particulièrement bien adapté à son dessein —, Schelling poursuit plusieurs objectifs : il s'agit d'abord, et simultanément, de bien marquer la séparation tranchée entre dogmatisme et dogmatisme (ou mieux dogmatisme achevé, conséquent — entendez : spinozisme), et de lutter contre le risque de dogmatisation auquel se trouve présentement exposé le criticisme⁴ ; il s'agit aussi et surtout de mettre au jour le problème commun auquel sont nécessairement confrontés dogmatisme et criticisme — celui de l'« énigme du monde » (*das Rätsel der Welt*⁵), comme dit Schelling, ou encore celui de la justification du « domaine de l'expérience⁶ », c'est-à-dire du fini et de son autonomie relative. La pointe de la question porte alors, si l'on veut, sur la difficile détermination du Moi fini et de son fragile statut. Il s'agit aussi et enfin de montrer pourquoi l'antagonisme foncier des deux types de systèmes possibles est irréductible, de dégager les postulats pratiques sous-jacents à chacune des thèses en présence, et, après avoir ainsi « changé de terrain », choisi un nouveau champ de manœuvre — celui de la réalisation pratique —, de placer le correspondant imaginaire, le destinataire fictif des *Lettres*, devant la véritable et ultime alternative : savoir *qui* il est ou *qui* il veut être — ce *pour quoi* (*qui*) il se donne *pratiquement* —, et se décider en conséquence⁷ soit pour l'activité illimitée, soit pour la passivité absolue — abandon, repos dans les bras du monde.

On peut se demander pourtant si l'alternative entre dogmatisme et criticisme, présentée en ces termes, permet encore de rendre justice à la puissance de l'objectif (du monde objectif) ; si l'effort pour réaliser en soi-même l'absolu par une activité illimitée ne conduit pas à dépouiller l'objet de toute *consistance*, à lui faire perdre son statut essentiel de *Widerstand* ; et si, à l'inverse, l'abandon de soi au monde, l'aspiration empédocléenne à se jeter « dans le bras de l'infini » et à se perdre dans le « monde juvénile⁸ », ne représente pas, pour la puissance objective, un triomphe simplement illusoire, puisque, si l'objectif l'emporte grâce à la passivité sans mesure du sujet, il n'en doit pas moins la réalité de sa victoire au sujet lui-même pour autant que celui-ci, en se désappropriant, s'abandonne et renonce à soi. On pourrait, croyons-nous, le montrer en détail, en suivant les analyses de la huitième *Lettre* relatives à l'intuition intellectuelle et à l'illusion (quasi nécessaire) de Spinoza et de tous les authentiques *Schwärmer*. C'est pourquoi le destinataire fictif des *Lettres* peut légitimement et doit — semble-t-il — introduire *in fine* une troisième possibilité, qui d'ailleurs s'impose nécessairement à l'examen dès lors que l'on ne considère plus simplement le couple sujet-objet, ou l'antagonisme principal liberté du Moi — puissance de l'objectif, et que cette dernière se présente, fût-c

seulement à la faveur d'une historicisation des termes en conflit, comme surpuissance (*Uebermacht*).

L'alternative sur laquelle débouchait la neuvième *Lettre* est sinon trompeuse, du moins incomplète. Il importe certes de *se décider*, c'est-à-dire d'arrêter le type de *destination* que chacun est à chaque fois en mesure de faire sien, conformément à l'opposition fondamentale du dogmatisme et du criticisme :

« Dans le dogmatisme, ma *destination* est d'anéantir toute libre causalité en moi, de ne pas agir moi-même, mais de laisser agir en moi la causalité absolue, de restreindre toujours davantage les limites de ma liberté, afin d'élargir d'autant celles du monde objectif —, bref la passivité absolument illimitée. [...]

Pour le criticisme, ma *destination* est celle-ci : *s'efforcer à l'ipséité immuable, à la liberté inconditionnée, à l'activité sans limites.*

Sois ! Telle est la suprême exigence du criticisme⁹.

Mais il nous faut également tenir compte d'un troisième élément ; il nous reste en effet encore quelque chose à apprendre : à savoir « qu'il existe une puissance objective qui menace d'anéantir notre liberté et que, pénétré de cette ferme conviction, il nous faut lutter contre elle et *ainsi périr*¹⁰ ». Cette dernière possibilité non seulement ne doit pas être exclue en son principe ; mais bien plus, elle doit, d'une certaine façon, demeurer toujours en vue ou toujours présente à l'esprit. Non pas certes comme une possibilité « réelle », mais à tout le moins comme une possibilité *imaginaire* et qui comme telle doit donc être confiée à l'art (à la représentation artistique) — et même à ce qu'il y a de plus haut dans l'art : la tragédie.

Pourquoi une telle possibilité a-t-elle disparue comme « possibilité réelle », si tant est qu'elle ait jamais eu d'autre réalité que celle de la *Darstellung* précisément, de la représentation, du spectacle ? L'éventualité du conflit frontal entre le Moi dans sa libre auto-affirmation (*Selbstmacht*) et une quelconque puissance définie prioritairement par son excès ou sa sur-mesure (*Uebermass*), s'est évanouie depuis longtemps devant la lumière de la raison, se borne à dire laconiquement Schelling qui, dans la Préface du *Vom Ich*, évoquait déjà la nécessité de délivrer définitivement l'homme « des terreurs du monde objectif¹¹ ». La possibilité concrète d'envisager un combat mené de haute lutte contre la surpuissance (*Uebermacht*) a disparu en même temps que l'idée du destin, et de sa force supérieure, se vidait pour nous de tout contenu véritable. Une telle idée appartient désormais à un autre âge, elle caractérise une période révolue de l'histoire, conçue dans son ensemble comme « révélation continue, se dévoilant progressivement, de l'absolu » : la *période tragique*, évoquée comme en passant à la fin du *Système de l'idéalisme transcendantal*.

Il importe cependant de maintenir dans la sphère de l'art la représentation vive de cette possibilité, ou plus concrètement de ce combat de la liberté contre la puissance objective. Pour quelle raison ? Qu'est-ce qui justifie la nécessité de ce rappel ? Sur quoi se fonde la valeur permanente d'une telle représentation ?

*
**

Avant de faire droit — indirectement — à ces questions, et au seuil de sa première interprétation du procès tragique, Schelling commence par récuser d'emblée

la problématique sous-jacente à l'exégèse classique, comme à celle de l'*Aufklärung*¹², et qui peut se formuler en ces termes : « Comment la raison grecque a-t-elle pu supporter les contradictions de sa tragédie ? » Ou encore : « Qu'est-ce qui rendait la contradiction supportable aux yeux des Grecs ? » La figure héroïque qui illustre de la manière la plus nette une telle contradiction dans ce qu'elle a d'inadmissible, c'est naturellement celle d'Œdipe-Roi que Schelling présente en ces termes : « Un mortel, destiné par le *fatum* (*Verhängniss*) à devenir un criminel, luttant lui-même *contre* ce *fatum* et cependant terriblement puni pour un crime qui était l'œuvre du destin¹³ ! »

Le geste de Schelling, qui consiste à s'interroger, pour la remettre radicalement en cause, sur une question reçue (« Comment la raison grecque... etc. ? »), nous intéresse tout particulièrement ici, parce qu'il répète en un sens — nous y reviendrons — le geste déjà accompli dans la huitième *Lettre* à propos de Spinoza. « Je me demande — objectait le destinataire fictif — comme un esprit aussi limpide que le sien, un esprit dont la douce clarté illumine toute sa vie et toute son œuvre, a pu supporter un principe aussi destructeur, un principe d'anéantissement¹⁴ ? » Il s'agit du principe de toute *Schwärmerei* qui formule ainsi son exigence intraitable : « Retour au divin, source originare de toute existence, union avec l'absolu, anéantissement de soi. »

Mais revenons à la tragédie. La réponse de Schelling, face à la question reçue et presque obligée de la contradiction insoutenable, consiste à montrer que la raison ultime ou le fondement de l'antinomie réside, au-delà de la simple « raison », dans l'affirmation résolue de cela même qui pouvait d'abord passer pour pur scandale ou suprême injustice. La transmutation de la contradiction en raison supérieure, du déchirement en réconciliation, passait précisément par la lutte à mort de la liberté humaine avec la puissance du monde objectif ; dès lors que cette puissance était une surpuissance (un *fatum*), la liberté devait certes succomber, et cependant, comme elle ne succombait *pas sans lutte*, être punie de et par sa défaite même. Punir le « criminel », encore qu'il ne succombât que devant la surpuissance du destin, c'était encore une façon — paradoxale, si l'on y tient^{14bis} — de reconnaître l'intangibilité de la liberté humaine et de lui rendre un suprême hommage. C'est donc précisément en montrant, dans toute son âpreté, la terrifiante et rigoureuse logique du combat de la liberté contre le destin et sa surpuissance implacable que la tragédie grecque savait magnifier la liberté de ses héros, fussent-ils condamnés par avance. « Ce fut une grande idée — note Schelling — que d'admettre que l'homme accepte volontairement le châtement même pour un crime inévitable, et manifeste ainsi sa liberté par la perte même de sa liberté, qu'il succombe tout en déclarant les droits de sa libre volonté¹⁵. »

Manifester sa liberté jusqu'à travers la perte de sa liberté même, se sacrifier à la liberté en acceptant volontairement le châtement pour un crime dont on demeure innocent, ou qu'on a dû nécessairement commettre à son insu, pour ne le reconnaître qu'*après coup* — dans tous les sens du terme —, voilà, aux yeux de Schelling, la conception grandiose sur laquelle repose la tragédie grecque à son sommet et grâce à laquelle liberté et nécessité peuvent être enfin conjuguées et réconciliées — *du moins dans les limites de l'art*.

Ce qui vaut en effet pour l'espace mimétique de la représentation — l'espace scénique à proprement parler —, la lutte inexpiable de la liberté humaine affirmant l'autonomie irréductible de sa puissance propre (sa *Selbstmacht*) en butte à la sur-

puissance du destin, ne saurait trouver son application dans la sphère éthique (celle-là même qui, rappelons-le, est au cœur des *Lettres* de 1794-1795), ni *a fortiori* servir de règle pour un « système de l'agir ». Un tel système en effet — celui de la lutte à mort, de l'affirmation inconditionnelle des droits imprescriptibles de la liberté en face de l'absolu fantasmatiquement réalisé ou objectivé hors de moi — présupposerait rien de moins qu'une « race de Titans ».

Les perspectives générales de l'interprétation schellingienne ainsi retracées à grands traits, la rupture avec la tradition aristotélicienne semble bel et bien consommée : l'analyse n'est plus centrée en vérité sur l'« effet tragique », sur la fonction cathartique de la représentation et l'identification qu'elle présuppose nécessairement de la part des spectateurs au héros¹⁶. Les concepts clefs de la construction aristotélicienne de la définition de la tragédie comme figure spécifique de la *mimēsis* (ἔλεος καὶ φόβος, mais aussi ἀμαρτία) ne jouent plus apparemment aucun rôle. Certes, la tragédie demeure pour Schelling présentation ou représentation : elle expose ou donne à voir, elle met proprement en scène (*Darstellung*) le procès tragique, c'est-à-dire le processus conflictuel au sein duquel — au terme duquel — liberté et nécessité s'identifient, en un éclair, sous nos yeux, comme elles le sont d'emblée dans l'absolu. La neuvième *Lettre* avait d'ailleurs réaffirmé cette identité de droit :

« Celui qui aura réfléchi sur la liberté et la nécessité aura découvert de lui-même que ces principes doivent nécessairement être réunis dans l'absolu : — la *liberté* parce que l'absolu agit en fonction de son auto-puissance inconditionnée ; — la *nécessité*, parce qu'il ne peut le faire que conformément aux lois de son essence. En lui, il n'y a pas place pour aucune volonté susceptible de s'écarter d'une loi, mais pas davantage de place pour aucune loi qu'il ne se serait pas d'abord donnée à lui-même par ses actes, à aucune loi qui garderait de la réalité indépendamment de ses actes. Liberté absolue et nécessité absolue sont identiques¹⁷. »

Mais, nonobstant cette identité principielle, ce qui justifie la permanence de la représentation tragique, c'est encore l'*œuvre* (ἔργον) que celle-ci accomplit en propre : rendre manifeste, au sein même du plus extrême déchirement, et quand tout semble définitivement perdu, la possibilité d'une *identification* supérieure. Ce qui rendait supportable aux yeux des Grecs les contradictions qui font la trame de leurs tragédies, ce n'est pas prioritairement quelque « effet » d'harmonisation restaurée ou l'épuration de certains affects permettant de substituer aux émotions pénibles le plaisir, mais plus fondamentalement le fait que la *katharsis* qui s'opère chez le spectateur renvoie à cette réconciliation qui est à l'œuvre dans la tragédie elle-même, et dont celle-ci constitue, si l'on veut, l'*événement* sans pareil. On comprend alors mieux pourquoi une telle interprétation, centrée d'emblée sur l'*action* tragique (le *drame*), doit nécessairement, et du même geste, souligner les limites infranchissables de toute présentation de ce genre : ce sont *celles de l'art*. Car le spectacle de la tragédie est toujours *illusoire* : il anticipe en effet sur la réunification absolue — et asymptotique — des termes antagonistes, qu'on les nomme comme on voudra : liberté-nécessité, fini-infini, Moi-objet absolu.

C'est pourquoi on peut se demander si, dans l'économie complexe des *Lettres*, l'interprétation de la tragédie grecque ne représenterait pas le revers ou le versant

esthético-positif de l'illusion spinoziste ; si, en d'autres termes, empruntés en l'occurrence à Hölderlin, la tragédie ne devrait pas être considérée comme « la métaphore d'une intuition intellectuelle¹⁸ » ? Mais revenons un instant à Spinoza, héros éponyme du dogmatisme achevé et pleinement cohérent. Spinoza est parti d'une expérience dont l'immédiateté ou l'originalité ne sauraient être remises en cause, celle de l'intuition de soi, de l'auto-intuition (*Selbstanschauung*). C'est dans cette intuition de soi par soi — laquelle par définition ne peut être qu'une intuition intellectuelle¹⁹ — que le Moi *s'identifie*, s'assure de son ipséité propre. « Cette intuition intellectuelle se produit, écrit Schelling, lorsque nous cessons d'être objet pour nous-mêmes, toutes les fois que, rentré en soi-même, le Soi intuitionnant devient identique à ce qu'il intuitionne²⁰. » Cette intuition intellectuelle, qui ne peut être produite que par liberté, nous permet d'accéder à ce qui *est* « au sens propre du terme », et par rapport auquel « tout le reste n'est qu'*apparence* ». L'erreur de Spinoza a consisté, comme on sait, à objectiver cette intuition de l'absolu en lui. Il n'a pas reconnu qu'à travers cette intuition, qui est comme le point tangentiel du Moi fini et du Moi absolu, l'absolu devenait identique à lui. Il a cru, à rebours, que c'était lui qui devenait identique à l'absolu, et il a donc accepté, conformément à cette présupposition, l'idée de l'autodestruction. Il était en cela victime d'une illusion générale, commune en tout cas à tous les *Schwärmer*, et quasi indéradicable : l'illusion qui consiste à mettre subrepticement son Moi à la place de l'absolu, afin de se rendre précisément acceptable l'idée de sa propre disparition, de son anéantissement dans l'objet absolu.

On peut se demander, revenant maintenant à la tragédie, si le héros tragique ne procède pas à une substitution du même ordre quand il accepte volontairement de prendre sur soi, sans réserve, des crimes impartis par le destin, et, luttant cependant contre l'inexorable, d'être affreusement puni pour ce qui relève proprement du *Fatum*. En s'identifiant ainsi à la destinée, en refusant de laisser certains de ses actes se dissocier de lui, voire en en revendiquant hautement les ultimes et imprévisibles conséquences, le héros tragique, parce qu'il entend répondre toujours de soi, perd et gagne d'un seul et même coup l'absoluité de sa liberté.

De même qu'un *Schwärmer* aurait pu difficilement se trouver satisfait à l'idée de sa propre disparition dans l'abîme du divin, s'il n'avait pas toujours déjà mis son propre Moi à la place du Dieu, le héros tragique n'a pu souffrir le châtement qu'en se condamnant soi-même et en s'infligeant à soi-même, comme Œdipe, la plus terrible des punitions (aveuglement, exil, errance sous l'impensable).

Certes, comme le souligne fortement Schelling, « dans cet état intellectuel que Spinoza décrit d'après le témoignage de son auto-intuition, tout déchirement en nous doit disparaître, toute lutte, même la plus noble, celle de la moralité, doit prendre fin, et toutes les contradictions que les sens et la raison créent inévitablement entre la moralité et la félicité doivent être résolues²¹ ».

Il n'en va, naturellement, pas tout à fait de même dans l'expérience du drame tragique ; la situation est même, si l'on veut, exactement inverse : c'est dans l'absolu déchirement, au sein de la plus insupportable dissymétrie entre bonheur et mérite que le héros, sans doute pathétiquement exposé aux coups du sort, mais n'en refusant que plus résolument toute passivité, doit retrouver, c'est-à-dire ici reconquérir, fût-ce le plus souvent au prix de sa perte ou de sa complète déchéance, l'*ἀρμονία ἀφανής* qu'évoque le fragment 54 d'Héraclite. Presque à la même époque, dans ses *Essais* de Hombourg, et en particulier dans son étude *Sur la différence des genres*

poétiques, Hölderlin cherchera à conjuguer, sous le titre de l'« harmoniquement-opposé », *Fühlbarkeit des Ganzen* (la possibilité pour le tout d'être senti, la sensibilité du tout) et sécession d'une « partie » qui, en proie à la « démesure de l'intensité », à la « démesure de l'unicité » (*Uebermass der Innigkeit, Uebermass der Einigkeit*), s'individualise à l'excès. Une telle séparation ne saurait cependant porter atteinte à l'intégrité harmonique du tout, le disloquer, puisque c'est seulement grâce à une séparation de ce genre — le déchirement absolu dont le héros est la victime — que le tout peut revenir à lui-même, accéder à son uni-totalité la plus haute, la plus compréhensive, donner lieu à la « cohésion plus infinie » (*unendlicher Zusammenhang*), où parties et tout se sentent avec une égale vivacité. Mais pour cela, il revient d'abord à la partie de souffrir, de pâtir l'uni-té (*Einigkeit*); le *pathos* proprement tragique est toujours celui de la *Vereinzlung*, de l'isolement, de l'esseulement, de la concentration sur soi, jusqu'à l'extrême de la dissidence²².

On pourrait donc se risquer à soutenir que, pour Schelling, l'illusion tragique — car c'est bien d'illusion qu'il s'agit là aussi —, serait l'inverse, le symétrique négatif de l'illusion spinoziste : la tragédie consisterait, elle aussi, à objectiver une intuition intellectuelle.

Assurément, il faut attendre le *Système de l'idéalisme transcendantal* pour voir Schelling définir — sans référence expresse à la tragédie — en ces termes l'œuvre d'art et l'intuition spécifique qui y correspond : « Cette objectivité universellement reconnue et absolument indéniable de l'intuition intellectuelle, c'est l'art lui-même. L'intuition esthétique, en effet, est précisément l'intuition intellectuelle devenue objective²³. » Rien n'interdit cependant de penser qu'à travers l'analyse de la tragédie grecque, dans le final des *Lettres* de 1795, se fait déjà jour cette idée qui, dans le contexte des *Briefe*, ne pouvait être retenue, à savoir que la tragédie, par-delà l'alternative apparemment indépassable du dogmatisme et du criticisme, pouvait ou avait pu représenter — et précisément seulement dans l'espace de la re-présentation — une tentative de conciliation esthétique des deux impératifs diamétralement opposés, celui du dogmatisme : « Anéantis-toi toi-même ! Comporte-toi de manière purement et simplement passive vis-à-vis de la causalité absolue ! », et celui du criticisme : « Sois²⁴ ! »

*
**

Ainsi, cette première interprétation du phénomène tragique ferait déjà signe — à travers la sphère esthétique précisément, et à la faveur d'une version esthétique de l'intuition intellectuelle — en direction de la philosophie de l'identité. Un jalon, une première pierre aurait ainsi été placé en attente d'une rétrospection ou d'une reconstruction à venir.

Et de fait, dans ses *Leçons sur la philosophie de l'art*, Schelling reprendra, quelques années plus tard, presque littéralement son interprétation antérieure. Naturellement, c'est sur ce « presque » qu'il faudra nous arrêter.

Dans les *Leçons* de Iéna et de Würzburg, Schelling amorce son interprétation de la tragédie et du tragique, dans le cadre d'une analytique du sublime. Le point mérite d'être souligné, car Schelling ici — après Schiller certes — fausse compagnie à Kant²⁵ qui n'avait illustré sa définition du sublime (mathématique et dynamique) que d'exemples empruntés à la sphère de la nature, tandis que Schiller à qui Schel-

ling emboîte le pas, cherche à découvrir le fondement ultime du sublime de la nature, mais aussi ce qui le rapproche ou le distingue du sublime de l'histoire.

L'analyse schellingienne du sublime présuppose la détermination d'au moins deux concepts qu'il nous faut présenter très brièvement : celui du génie (déjà au centre de l'étude de l'art et de son produire dans le *Système de l'idéalisme transcendantal*) et celui de poésie.

On peut appeler génie, nous apprend Schelling au § 63, « le concept éternel de l'homme en Dieu », pour autant qu'il est permis de le considérer comme « la cause immédiate de ses productions ». Ce qui produit effectivement, c'est l'homme assurément, mais l'homme appréhendé en ce qui en lui est plus que lui-même, appréhendé dans son concept tel qu'il est présent en Dieu même. Ce qui revient aussi à dire, en d'autres termes, que le génie peut être envisagé comme « le divin immanent à l'homme » — celui qui lui est inhérent ou qui l'inhabite²⁶ — et qui constitue comme « un fragment tiré de l'absoluité de Dieu ».

Le concept suivant — second préalable à l'analytique du sublime — est plus difficile et surprenant à bien des égards. Schelling contre-distingue en effet la « poésie » au sens strict et l'*art* (ou mieux, ce qu'il nous appelle *die Kunst in der Kunst*, l'essence de l'art, ce qui dans l'art est proprement art ou artistique). Quant à la poésie, elle représente « le côté réel du génie » ; c'est elle qui est au principe de l'« information » ou de l'« uniformation » — l'« ésemplasia », si l'on accepte de suivre l'indication de Coleridge²⁷ — de l'infini dans le fini. A cette mise en scène ou en image de l'infini répond, du côté idéal, l'uniformation du fini dans l'infini dont le principe est l'art.

On notera que dans la définition de ces deux derniers concepts — complémentaires plutôt qu'antagonistes —, le schème de la *mimèsis* semble n'avoir plus aucune place. Schelling prend également soin de couper court à toute interprétation, en termes d'allégorie, des rapports fini-infini : le fini, pour autant que l'infini s'est incorporé en lui, au point de ne plus faire qu'un avec lui (*Ineinsbildung*), devient véritablement indépendant, « consistant » (*etwas für sich Bestehendes*) : il accède au statut d'être-essence (*Wesen*) en soi-même. Et comme tel, il est ce qui « ne signifie plus simplement quelque chose d'autre », ce qui ne renvoie plus, pour ainsi dire, à rien qui lui soit extérieur. A l'arrière-plan de cette absolutisation de l'œuvre, appréhendée dans son essentialité, il faudrait rappeler les belles analyses de K. Ph. Moritz, dans son essai véritablement inaugural *Sur l'imitation formatrice du beau*²⁸. « C'est l'absolu lui-même — conclut Schelling — qui donne ainsi aux idées des choses présentes en lui, une vie indépendante, en les informant, de manière éternelle, dans le fini [la finité — *Endlichkeit*]. »

C'est en fonction de ces deux types différents d'unité possible : l'infini incorporé au fini, ou le fini incorporé à l'infini, que Schelling distingue *sublimité* et *beauté* : « La première unité, celle qui consiste dans l'uniformation de l'infini dans le fini, trouve son expression privilégiée dans l'œuvre d'art en tant que *sublimité* ; la seconde, celle qui consiste dans l'uniformation du fini dans l'infini, en tant que *beauté*. » Un objet ou une action seront donc qualifiés de sublimes quand ils sont susceptibles, à titre d'êtres finis précisément, de recevoir l'infini ; quand ils sont proprement, et nonobstant leur finité, *capables d'infinité*, et cela de telle manière que l'infini ressorte du et dans le fini, qu'il s'y présente dans sa différence (ou différenciation), son altérité pure.

Après avoir rappelé ces premières distinctions, nous pouvons laisser de côté le

detail de l'analytique du beau, pour suivre Schelling dans son étude du sublime qui commence à son tour par une division préliminaire : le sublime ressortit soit à la nature, soit à la *Gesinnung* — traduisons : ἡθoς, le caractère.

Dans son analyse du sublime — nous l'avons signalé —, Schelling dépend souvent assez étroitement de Schiller, et en particulier de l'essai de 1793 *Ueber das Erhabene*, publié seulement en 1801. On ne saurait trop insister cependant sur l'importance capitale du coup d'envoi kantien, principalement pour tout ce qui concerne la connexion entre la problématique du sublime et la question de la *destination de l'homme*. « Le sentiment du sublime — notait Kant²⁹ — dans la nature consiste en un respect pour notre propre destination, respect que, par une certaine *subreption* (*substitution* d'un respect pour l'objet au respect pour l'idée de l'humanité présente dans le sujet que nous sommes), nous témoignons à un objet de la nature qui nous rend en quelque sorte manifeste la supériorité de notre destination rationnelle, de notre faculté de connaître par rapport à la faculté la plus haute de la sensibilité. »

A Schiller, Schelling emprunte ce qu'il est permis d'appeler sa prédétermination du sublime. Le sublime de la nature nous apparaît d'abord — indique Schelling paraphrasant librement Schiller³⁰ — là où un objet sensible nous est offert (*dargeboten*) qui excède notre pouvoir d'appréhension (*Fassungskraft*) parce qu'il lui est incommensurable. En d'autres termes, nous faisons l'expérience de la sublimité quand « notre force (*Kraft*), pour autant que nous sommes des êtres vivants (*Lebenskräfte*), se voit confrontée à une puissance (*Macht*) de la nature qui la réduit à néant. » Ce qui, dans la nature, apparaît comme l'« incommensurable » (*Uebermacht* disait Schelling dans les *Lettres*), fait non seulement échec à notre capacité d'appréhension, mais encore manifeste, en comparaison, l'inanité de notre puissance pour autant que nous sommes seulement et d'abord des vivants. Mais ce n'est là encore que le premier aspect — disons négatif — du sublime ou du sentiment du sublime qu'éveillent en nous les phénomènes naturels. « L'intuition du sublime n'apparaît véritablement — précise aussitôt Schelling — que lorsque l'intuition sensible s'avère inadéquate à la grandeur de l'objet sensible, c'est alors [comme dans une seconde phase que nous distinguons abstraitement] que le véritable infini surgit (*hervortritt*), par rapport auquel cet infini simplement sensible devient symbole. [...] Le sublime [...] est un assujettissement qui trahit [autrement dit, laisse apparaître, donne à voir — s'il était ici question de vue ou de vision] l'infini, par le véritable infini. » L'infini sensible — celui qui se révèle d'abord à nous comme l'incommensurable — n'est donc en réalité que le masque du véritable infini qui, comme tel, demeure insaisissable. A travers le sublime, l'infini se révèle dans son double visage. Il s'agit en réalité ici plus de transfiguration ou de transverbération que de déguisement ou de dissimulation. En effet, l'infini sensible ne cache rien, il traduit plutôt ou trahit cela même qu'il importe toujours de déchiffrer obliquement. Car « il ne peut y avoir — poursuit Schelling — d'intuition plus complète de l'infini que là où le symbole dans lequel il est intuitionné, dissimule (*heuchelt*) dans sa finité l'infinité³⁰ ». Ou encore, pour formuler autrement cette thèse centrale : il n'y a pas, à proprement parler, d'intuition absolue, pas d'intuition de l'absolu. Celui-ci certes se donne ou s'offre à nous — son essence se rassemble dans ce don même —, mais toujours à l'ombre ou au miroir du sensible, et en réalité du fini. Le spectateur qui contemple « ce qui, hors de lui, est toujours relativement grand », y découvre, à la faveur du sentiment du sublime, « le miroir dans lequel il aperçoit (*erblickt*) l'abso-

lument grand, l'infini en et pour soi-même³¹ ». Schelling cite ici encore librement Schiller, en modifiant toutefois le texte de ce dernier, de manière tout à fait significative, comme le soulignait avec beaucoup de perspicacité Dieter Jähnig³². Alors que Schiller indiquait en effet qu'à travers l'expérience du sublime le relativement grand devient le miroir dans lequel le spectateur « aperçoit l'absolument grand en lui-même » (*in ihm selbst*), Schelling biffe cette référence au sujet qui, depuis Kant, était inscrite dans la définition même du sublime : c'est l'infini en et pour soi (*an und für sich*) qui apparaît à travers la contemplation du sublime que Schiller nommait déjà, mais sans en tirer toutes les conséquences, *absolute Contemplation*. Une telle contemplation induit un « exhaussement de la liberté » (*Erhebung der Freiheit*) qui, délivrée de tout intérêt, positif ou négatif vis-à-vis de l'objet (crainte, angoisse, désir, volonté d'appropriation), accède à l'« intuition supérieure » de l'inobjectif/inobjectivable et conquiert ainsi, d'un seul coup, un coup d'œil sur l'advenir de l'absolu. Cette « intuition supérieure » (*höhere Anschauung*), Schelling la nommera aussi « intuition esthétique³³ ».

On peut donc, nous semble-t-il, suivre D. Jähnig quand il note que ce qui sépare radicalement l'analyse schellingienne de son point de départ kantiano-schillerien, tient principalement au fait que, pour Schelling, l'intuition du sublime ne relativise pas simplement l'objectivité (la grandeur qui se révèle seulement relative, même si elle se donnait d'emblée pour incommensurable), mais aussi la subjectivité de celui-là même qui intuitionne, dans la mesure où il a regard sur l'absolu *en et pour soi*. C'est, dans tous les cas, toujours la liberté qui ressort victorieuse de l'expérience du sublime, mais dans la perspective schellingienne, la liberté humaine ainsi exaltée offre comme les prémices de la liberté absolue.

On voit aussi, sur cet exemple, l'importance de ce que l'on peut nommer la fonction d'objectivation ou mieux la fonction véritative, « épiphanique » de l'œuvre d'art, dès lors que le sublime a cessé d'appartenir pour l'essentiel et au premier chef au domaine de la nature et des grandes manifestations naturelles : ciel étoilé, orage, océan déchaîné — ce sont les exemples privilégiés sur lesquels s'appuyait l'interprétation kantienne. L'étude du sublime — par opposition à celle de la beauté — ne marque, pour Schelling, aucun retour au sujet, à la subjectivité du sujet qui juge esthétiquement, même lorsque l'analyse porte expressément sur l'effet produit sur le spectateur³⁴. Si en effet, comme nous l'enseigne le système de 1800, beauté et sublimité reposent toutes deux sur une même contradiction initiale (*Widerspruch*) qui se transforme soudain en une « harmonie inattendue », ce qui caractérise en propre le sublime, c'est uniquement le *site* ou le *lieu* à l'intérieur duquel advient ce processus de réconciliation, de résolution harmonique de la contradiction, à savoir le « sujet intuitionnant » lui-même. Le point revêt une importance particulière, lorsque l'on songe spécialement à l'œuvre tragique comme exemplification de la sublimité. Le spectateur en effet — le « sujet intuitionnant³⁵ » —, c'est-à-dire ici concrètement le « public », se trouve immédiatement impliqué dans l'œuvre elle-même ou son achèvement. Le public participe (*i.e.* il est effectivement partie prenante) de la « représentation » ou de l'« exécution » de l'œuvre, qui n'existe pleinement qu'à travers un processus complexe, où interviennent nécessairement mise en scène, effectuation, jeu, etc.

Mais c'est aussi parce que, comme nous venons de le voir, l'absolument infini — en et pour soi — ne se livre jamais directement, ne s'offre qu'à travers le symbole ou le miroir du sensible (du relativement grand) que l'intuition du sublime demeure nécessairement « intuition esthétique », c'est-à-dire sensible. « Cette intuition du sublime — reconnaît clairement Schelling — est, nonobstant sa parenté et son affinité avec l'idéal et l'éthique, une intuition esthétique, pour utiliser ici une fois ce terme³⁶. » Sans doute faudrait-il ici s'arrêter sur cette dernière expression, étrangement concessive, et poser la question de savoir si cette remarque est la simple reprise de la thèse du *Système de l'idéalisme transcendantal* qui posait que « l'intuition esthétique n'est que l'intuition transcendantale [intellectuelle] ». Mais laissons la question ouverte et poursuivons notre examen de l'analyse schellingienne telle qu'elle se déploie dans l'horizon de l'identité. Assurément l'infini domine inconditionnellement, il règne en maître, mais pourtant il ne peut « déployer son règne que dans la mesure où il est intuitionné dans un infini sensible qui, à ce titre, est toujours aussi un fini³⁷ ». Schelling peut donc conclure, en en appelant au concept de *poésie* préalablement élaboré³⁸, et en gardant en vue l'idée de destination de l'homme : « Intuitionner le véritable infini dans l'infini de la nature, voilà la *poésie* que l'homme est à même d'exercer universellement. La grandeur relative de la nature ne devient en effet sublime que pour celui qui intuitionne par lui-même et dans la mesure où, par cette intuition, il la transforme en symbole de l'absolument grand. » Nous pouvons négliger ici l'analyse que Schelling propose du rapport, et finalement de l'identité, de la beauté et de la sublimité (§ 66), puisque aussi bien leur opposition est simplement quantitative et non point qualitative, dans la mesure où le beau comme le sublime constituent chacun, à chaque fois, « une unification différenciée de l'infini avec le fini ». Ce qu'il importe en revanche de souligner, c'est la continuité de cette détermination et de celle du *Système* de 1800, où la beauté était déjà définie comme « présentation (*Darstellung*) finie de l'infini³⁹ ». Or, c'était précisément cette fonction déictique (exposition et monstration) qui, dans le *Système*, justifiait le rôle privilégié de l'art pour toute entreprise philosophique. Si la philosophie a dû et doit se tourner résolument vers l'œuvre d'art et ce qu'elle recèle, c'est parce qu'en elle vient au jour la conscience de l'absolu, ou mieux, parce qu'en elle *advient* l'absolu. L'œuvre est en son fond *événement*, événement *absolu*.

Dans les *Leçons* sur la philosophie de l'art où, paradoxalement, Schelling ne s'attache pas exclusivement, comme dans le final du *Système* de 1800, au « produit de l'art » (*Kunstprodukt*) en tant que « produit », pour en définir l'essence et le caractère, c'est à l'idée de chaos⁴⁰ qu'il est fait appel pour passer du sublime de la nature au sublime de l'art, et de ce qu'il y a de plus haut dans l'art : la tragédie. « La nature — note en effet Schelling — est sublime non seulement eu égard à sa grandeur, inaccessible à notre faculté d'appréhension, ou à sa puissance, invincible à notre force physique, mais elle l'est aussi de manière générale dans le *chaos*, ou pour parler comme Schiller, dans le désordre (*Verwirrung*) de ses phénomènes en général. » Schelling, qui renvoie ici expressément à Schiller⁴¹, aurait aussi bien pu citer Kant qui, dans la troisième critique, évoquait lui aussi la nature chaotique comme ce qui suscite éminemment en nous l'idée du sublime : « Mais dans ce que nous avons l'habitude de nommer sublime dans la nature, il n'y a absolument rien qui conduise à des principes objectifs particuliers et à des formes de la nature

conformes à ces principes, de sorte que si celle-ci suscite l'idée du sublime, c'est le plus souvent à la vue de son chaos ou de son désordre et de sa désolation les plus sauvages, les plus dérégés, là où ne règnent que grandeur et puissance⁴². » Schelling placera donc l'intuition du chaos lui-même — à titre de *Grundanschauung* — au fondement de l'intuition de l'absolu : l'absolu ne s'offre à nous intuitivement, dans la nature comme dans l'histoire, que sous la figure insolite du chaotique. En effet, ira-t-il jusqu'à écrire, « l'essence intime de l'absolu en laquelle tout repose à titre d'unité et où l'unité est tout, est le chaos originaire lui-même ». Ce qui se présente d'abord à nous comme pure désordre ou confusion inextricable, nous révèle en réalité, quand il s'agit de l'absolu lui-même en son inobjectivité irréductible, l'identité de la forme et de l'informe (*Formlosigkeit*).

Mais l'importance décisive de cette explication de l'idée du sublime à la faveur de l'intuition fondamentale du chaos lui-même tient principalement au fait qu'elle nous permet de comprendre la nature et la spécificité de cette seconde figure du sublime — la plus élevée sans doute —, le sublime de la *Gesinnung*. Schelling, là encore, prolonge une indication de Schiller qui notait dans son essai *Sur le sublime* : Celui qui, face au monde comme il va, voudrait que tout fût ordonné selon une sage économie [une économie domestique, pour ainsi dire], ne peut espérer voir son attente satisfaite que dans une autre existence ; mais à l'inverse, « s'il renonce de bon cœur (*gutwillig*) à la prétention de ramener ce chaos des phénomènes, rebelle à toute loi, sous l'unité de la connaissance, il gagne alors, d'un autre côté, largement tout ce qu'il a perdu d'abord⁴³ ». L'intuition du sublime au cœur même du plus chaotique relève donc d'une économie plus complexe que celle à laquelle nous ont habitué entendement et connaissance vulgaires. Nouvelle économie dans laquelle le gain n'équilibre pas simplement la perte, mais se révèle sans commune mesure avec celle-ci. C'est cette perspective économique — et elle seule — qui nous ouvre l'accès à l'histoire universelle dans ce qu'elle peut avoir de plus sublime. « Considérée sous cet angle et seulement sous cet angle, l'histoire universelle est pour moi un objet sublime », notait Schiller⁴⁴.

Mais qu'est-ce donc que la considération de l'histoire universelle (*Weltgeschichte*) nous apporte de nouveau, eu égard à la problématique générale du sublime ? Rien de moins que ceci : le surgissement ou encore l'insurrection de la liberté dans sa lutte contre les forces de la nature. Nature et Histoire, rigoureusement articulés, dessinent alors le théâtre où la liberté peut entrer en jeu et inaugurer son déploiement. « Le monde, à titre d'objet historique — précise Schiller —, n'est, dans son fond, rien d'autre que le conflit des forces naturelles (*Naturkräfte*) entre elles et avec la liberté humaine ; il appartient à l'histoire de nous instruire sur l'issue de ce combat. » Mais dès que la liberté entre ainsi en scène directement, le spectacle qui s'offre à nous est incomparablement plus intéressant — et c'est naturellement de l'intérêt de la raison qu'il s'agit ici — que tout ce que le sublime naturel pouvait nous présenter, fût-ce à titre de symbole de l'infini. En un sens, la liberté, dans son historicité radicale, constitue un facteur permanent de désordre et de déséquilibre ; elle engendre des contradictions, fomenté des conflits, elle peut même déboucher sur des malheurs dont la traduction n'est que trop réelle (douloureusement tangible), et cependant « elle nous procure » — si du moins nous l'envisageons avec un « noble cœur » — « un spectacle infiniment plus intéressant que celui de la tranquillité et de l'ordonnance privées de liberté⁴⁵ ».

Schiller franchit même un pas de plus, en assignant à l'histoire, ou si l'on préfère

à la considération philosophique de la *Weltgeschichte*, un mode d'intelligibilité tout à fait spécifique qui devrait même mettre fin aux prétentions illusoires de la raison quand elle veut faire coïncider le cours du monde et les impératifs pratiques : « Si l'on ne s'approche de l'histoire que dans l'attente de la lumière et de la connaissance qu'elle doit apporter, à quelle déception ne s'expose-t-on pas ? Toutes les tentatives bien intentionnées de la philosophie pour mettre d'accord ce qu'exige le monde moral avec ce que le monde effectif produit en réalité, sont réfutées par les enseignements de l'expérience... Mais quelle différence, dès lors que l'on renonce à les expliquer, et que l'on règle son jugement sur cette incompréhensibilité (*Unbegreiflichkeit*) qui leur appartient en propre ! » On trouve ici formulé avec toute la netteté désirable, dans la perspective d'une considération « philosophique » de l'histoire, quelque chose comme la matrice de la nouvelle interprétation de la tragédie telle que l'expose Schelling : s'agissant de l'histoire universelle, renoncer à l'explication ou à l'enseignement éthique ne signifie pas naturellement renoncer à la raison. Prendre en effet l'*inconcevabilité* comme point de vue du jugement, c'est tout au contraire faire ressortir l'*identité* entre la confusion phénoménale, le désordre du monde comme il va, et une rationalité d'un autre ordre qui révèle à celui qui sait se hausser jusqu'à cette *höhere Anschauung* déjà évoquée, la secrète identité de l'absolu et du chaos.

Schelling n'aura par conséquent aucun mal à transposer du plan de l'histoire à celui de la tragédie (μῦθος — « histoire », récit, intrigue) la leçon de Schiller. C'est en effet, nous dit-il, « l'intuition du chaos qui induit le passage à la connaissance de l'absolu ». L'entendement peut décider de *prendre pour principe l'inconcevable*, c'est-à-dire — et dans les termes mêmes de Schiller — « d'adopter l'inconcevable comme point de vue pour le jugement ». C'est là, précise encore Schelling, « le premier pas conduisant à la philosophie, ou à tout le moins à l'intuition esthétique du monde ». Et dans cette dernière formule, il faut entendre par monde aussi bien la nature que la *Weltgeschichte* ou en général le *drame* où la liberté entre en scène. Pour accéder à cette intuition intellectuelle du monde, pris dans son acception la plus générale, le sens commun ou l'entendement doivent procéder à un bouleversement radical des perspectives qui sont habituellement les leurs : la démarche de l'entendement, toujours en quête d'une nouvelle « condition », a pour visée ultime la déduction des phénomènes les uns par rapport aux autres. Or, ici, chaque phénomène ou phénomène naturel (*Naturerscheinung*) s'affirme dans son entière autonomie, indépendamment de tous les autres. Le phénomène auquel s'ouvre l'intuition esthétique est d'emblée libre de toute entrave, comme étranger à toute loi, et il se caractérise d'abord par son absoluité. *Ungebundenheit, Gesetzlosigkeit, Unabhängigkeit, Absolutheit* — tels sont les traits qui tiennent définitivement en échec l'entendement vulgaire, qui n'a pas d'autre issue que de « reconnaître le monde comme le véritable symbole (*Sinnbild*) de la raison — en laquelle tout est inconditionné —, et de l'absolu — en lequel tout est libre et sans aucune contrainte⁴⁶ ».

Du sublime selon la perspective de l'histoire, ou de l'histoire universelle, au sublime de la *Gesinnung*, qui nous reconduira à la tragédie, la conséquence est bonne, puisque — et Schelling le souligne avec force — « celui dans lequel le sublime de la *Gesinnung* se montre peut servir en même temps de symbole pour l'histoire tout entière ». Si en effet la nature, considérée comme un tout, et donc dans sa figure déjà chaotique, obéit à des règles et à une légalité suffisamment lâches pour préserver en elles ne serait-ce qu'une « apparence » (*Schein*) d'anarchie

ou d'indépendance par rapport aux lois générales, ouvrant par là un premier aperçu sur l'intuition esthétique, le monde de l'histoire paraît en revanche délié une fois pour toutes de toute conformité à la loi (*Gesetzmässigkeit*).

Comment le chaos ainsi porté à son comble pourrait-il se révéler dans son identité primordiale avec la pure et sereine rationalité absolue — celle-là même qui, loin d'engloutir toutes choses dans une indifférenciation sans vie, accorde à tout cet être-là singulier sa dé-liaison et sa divinité propre⁴⁷ — si ce n'est, exemplairement, à travers la tragédie où se réconcilient les termes extrêmes les plus opposés et conflictuels : liberté *et* nécessité. C'est à la tragédie qu'il revient en effet de manifester en grand le sublime « historique » du caractère, de τῆθος (*Gesinnung*), en montrant la victoire définitive de la *moralische Gesinnung*.

*

**

Dans la tentative de déduction *a priori* des genres poétiques qu'expose la *Philosophie de l'art*, dans sa partie spéciale, Schelling réaffirme le privilège, essentiellement lié à sa sublimité, du poème tragique sur les autres genres : l'épos ou la lyrique. Le poème tragique, pour autant qu'il est un drame (*Drama*), ne représente pas simplement la synthèse de l'épique et du lyrique, mais il constitue « la plus haute manifestation de l'art ». Nous avons bien lu : le drame est le *phénomène* de l'art, son phénomène essentiel, celui où il trouve son essentialisation ultime⁴⁸. Pourquoi ? Parce que seule la synthèse dramatique peut mettre en pleine lumière et élever à sa plus haute puissance le conflit ou l'antagonisme fondamental de l'infini et du fini. Cet antagonisme s'exprime au plan de l'art — comme nous l'avons déjà rappelé — à titre d'opposition irréductible de la nécessité et de la liberté⁴⁹. Dans la poésie lyrique, le conflit et sa résolution trouvent place dans le sujet lui-même : il s'agit donc d'une réconciliation *subjective* de l'antagonisme principal. Dans la poésie épique, l'accord de la nécessité et de la liberté est en un sens antérieur à toute différenciation : l'accord se manifeste d'abord à travers le succès de l'entreprise, même s'il laisse par là place à la chance ou au hasard. La nécessité ne s'y montre jamais sous la figure inexorable du destin. Ce n'est que dans le procès ou le processus tragique que liberté et nécessité peuvent donc ressortir *comme telles*. Mais pour ressortir comme telles, il faut que l'une et l'autre, au terme du procès, apparaissent à égalité, en équilibre. Ce qui dans la tragédie est mis en scène, exposé, c'est donc un combat où s'affrontent des adversaires irréductibles et pour ainsi dire de force égale. Le combat doit précisément donner à voir *l'équilibre de la liberté et de la nécessité*. Pourtant, comme le souligne Schelling, « il n'y a pas de véritable combat, si des deux côtés la possibilité de l'emporter n'existe pas ». Or, une telle possibilité est-elle pensable, lorsque l'on sait d'avance que chacun des protagonistes est foncièrement invincible ? Pas question, d'un côté, de triompher de la nécessité, car une nécessité dont on pourrait venir à bout cesserait par là même d'être nécessaire ; pas question non plus, d'un autre côté, de triompher de la liberté, puisqu'il appartient à son essence de ne pouvoir être vaincue — si du moins elle veut se maintenir libre ! Face à cette alternative intenable, il n'y a pas d'autre issue que de réaffirmer la contradiction à l'état pur : il faut que la liberté et la nécessité ressortent de ce combat comme à la fois vaincues et victorieuses, autrement dit qu'elles ressortent, à tous égards, comme égales. C'est ce que Schelling déclare hautement : « Telle est sans doute la plus haute manifestation (*Erscheinung*) de l'art que la liberté soit

vée à égalité avec la nécessité, et que la nécessité en revanche, sans rien perdre de son absoluité, apparaisse égale à la liberté ; c'est seulement à travers un tel rapport (*Verhältnis*) que devient objective cette véritable et absolue indifférence qui est dans l'absolu et qui ne repose pas sur un être-en-même-temps (*zugleich-sein*), mais sur un être-égal (*gleich-sein*⁵⁰). »

Schelling, qui suit ici une démarche déductive, s'interroge pour savoir quelles sont les conditions de possibilité de ce *Verhältnis*, de cet étrange rapport d'« égalisation » où la nécessité l'emporte sans que pour autant la liberté ne succombe, et où en revanche la liberté peut gagner la partie, sans que la nécessité ne soit simplement vaincue. La réponse ne fait pas de doute : seule la nature humaine, ou mieux les individus qui héroïquement la représentent, peuvent fournir les conditions de possibilité de ce singulier qui-perd-gagne. « C'est seulement dans la nature humaine que se trouvent les conditions de possibilité pour que la nécessité l'emporte sans que la liberté ne succombe, et à l'inverse que la liberté soit victorieuse, sans pour autant interrompre le cours (*Gang*) de la nécessité. La même personne qui succombe sous la nécessité peut s'élever au-dessus de celle-ci derechef grâce à sa *Gesinnung* [sa disposition d'esprit, sa force de caractère, sa générosité], de telle sorte que l'une et l'autre (nécessité et liberté), à la fois vaincue et victorieuse, se manifestent dans leur suprême indifférence. » C'est donc la nature humaine qui constitue l'unique moyen (*Mittel*) — instrument, medium — de la présentation (*Darstellung*) de ce rapport complexe d'appartenance et de coappartenance.

Schelling peut alors reprendre, presque mot pour mot⁵¹, l'interprétation d'*Œdipe-Roi* qu'il avait esquissée quelques années auparavant dans les *Lettres*, celle-ci n'en a pas moins radicalement changé de sens, en fonction précisément de cet « encadrement » sur lequel nous avons longuement insisté : analytique du sublime, sublimité spécifique de la *Gesinnung*, intuition fondamentale de l'absolu comme chaos.

Ce qui, dans les *Lettres*, avait une place clairement assignée *dans les limites de l'art* et pouvait apparaître nécessaire à l'élucidation complète de la destination de l'homme, se voit attribué à présent une fonction décisive eu égard à l'absolu lui-même : le poème tragique est devenu poème de l'identité ou de l'identification : liberté et nécessité s'y identifient en effet, et cela dans tous les sens du terme. Elles dévoilent leur véritable identité et se reconnaissent chacune pour soi et l'une par l'autre, l'une dans et à travers l'autre, tandis qu'elles laissent apparaître ou disparaître la suprême identité, l'indifférence en laquelle elles se réunissent ultimement et se réconcilient.

Jamais sans doute interprétation plus spéculative (au sens propre) de la tragédie n'aura été proposée. Mais une telle interprétation manifeste également à quel point la philosophie dite de l'identité peut trouver son ultime achèvement dans une philosophie de l'art en laquelle intuition intellectuelle et intuition esthétique se rapprochent jusqu'à coïncider : une philosophie de l'art dont la pierre angulaire demeure le concept de *Darstellung*, ultime avatar de la *mimèsis* platonico-aristotélicienne. Cette exposition, cette mise en scène culmine à son tour dans la présentation (nécessairement tragique) de l'imprésentable, de l'absolu « lui-même », tel qu'il s'offre à nous, à travers l'expérience du sublime, comme chaos et/ou comme drame.

1. Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, Francfort, 1964, p. 13. Repris in P. Szondi, *Schriften I*, Éd. J. Bollack et alii, Francfort, 1978.

2. Schelling, *Werke*, I, 3, pp. 96 sq. Nous donnons ici et par la suite le texte de notre traduction française à paraître aux Presses universitaires de France, in Schelling, *Premiers Écrits*.

3. Schelling, *S.W.*, III, pp. 627-628 : « L'art est le seul organon véritable et éternel de la philosophie en même temps que le seul document qui rend toujours et sans cesse témoignage à ce que la philosophie ne peut exposer extérieurement. [...] L'art est pour le philosophe la chose suprême, parce qu'il lui ouvre le Saint des Saints » (trad. fr. Ch. Dubois, p. 259); cf. aussi *S.W.*, III, 618 : « L'art est la seule et éternelle révélation qu'il y ait, et le miracle qui, n'eût-il existé qu'une fois, devrait nous convaincre de l'existence absolue de cette réalité la plus élevée » (trad. cit., p. 250).

4. Ce sont les professeurs du *Stift* qui sont ici directement visés : J. Fr. Flatt, Fr. G. Süskind, G. Ch. Storr et G. Ch. Rapp. Voir aussi la lettre de Schelling à Hegel in *Schelling, Briefe und Dokumente*, Éd. H. Fuhrmans, t. I, p. 56. Sur la situation intellectuelle à Tübingen, on se reportera également à Fuhrmans, *B.u.D.*, I, pp. 9-54.

5. *Werke*, I, 3, p. 78.

6. *Werke*, I, 3, p. 79.

7. Cf. aussi la Préface du *Vom Ich* (*Werke*, I, 2, pp. 77-78) : « Que l'on donne à l'homme la conscience de ce qu'il est, et il apprendra bientôt après à devenir ce qu'il doit être. Qu'on lui donne le respect théorique de lui-même et le respect pratique suivra bientôt après. »

8. Cf. Hölderlin lettre (n° 112) à son frère, du 2 juin 1796 : « Il est vrai que nous aspirons souvent à passer de cet état intermédiaire entre la vie et la mort à l'être infini du monde, à nous jeter dans les bras de la nature éternellement jeune dont nous sommes issus. » Cf. aussi le poème *An die Natur*.

9. *Werke*, I, 3, pp. 104, 106.

10. *Werke*, I, 3, p. 106.

11. *Werke*, I, 3, p. 107. Cf. aussi Préface du *Vom Ich* (*Werke*, I, 2, 77) La neuvième lettre évoquait déjà, de son côté, les *Schrecknisse der Schwärmerei*.

12. Cf. en particulier, Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, et l'indispensable ouvrage de M. Kommerell, *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, Francfort, 1960. Cf. aussi W. Schadewaldt, « Furcht und Mitleid? », in *Hellas und Hesperien*, Zürich-Stuttgart, 1960, pp. 346-388.

13. *Werke*, I, 3, p. 106.

14. *Werke*, I, 3, p. 86.

14 bis. Cf. Hölderlin, *Die Bedeutung der Tragödien*, *GStA.*, IV, 1, p. 274 : « Die Bedeutung der Tragödien ist am leichtesten aus dem Paradoxon zu begreifen. »

15. *Werke*, I, 3, p. 107.

16. Aristote, *Poétique*, ch. 13. Nous renvoyons en particulier à la note 2, pp. 238 sq. de l'édition établie et annotée par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, 1980.

17. *Werke*, I, 3, p. 107.

18. Hölderlin, *Ueber den Unterschied der Dichtarten*, *GStA.*, IV, 1, pp. 266-267. Cf. aussi J.-F. Courtine, « De la métaphore tragique », in *Revue philosophique de Louvain*, t. 81 (1983), pp. 37-62.

19. Il s'agit ici non point de l'intuitus originarius rejeté par Kant, mais du réquisit de toute détermination du Moi pur que Schelling, suivant une indication fugitive de Fichte dans la *Recension de l'Enésidème*, explicite dès le *Vom Ich* (*Werke*, I, 2, pp. 106-107).

20. *Werke*, I, 3, 88.

21. *Werke*, I, 3, p. 91.

22. Hölderlin, *Ueber den Unterschied...*, *GStA.*, IV, 1, pp. 268-269.

23. *S.W.*, III, p. 625 : « Cette objectivité universellement reconnue et absolument indéniable de l'intuition intellectuelle, c'est l'art lui-même. L'intuition esthétique, en effet, est précisément l'intuition intellectuelle devenue objective. L'œuvre d'art seule réfléchit pour moi ce qui n'est réfléchi par rien d'autre, à savoir cet absolument identique qui s'est lui-même déjà scindé dans le Moi. Ce que le philosophe a laissé se scinder dès le premier acte de la conscience et qui est inaccessible à toute autre intuition, l'art opère le miracle de le réverbérer par ses produits » (trad. cit., p. 257).

24. C'est peut-être une hypothèse de ce genre qui permettrait de comprendre la remarque de Hölderlin, dans une lettre à Niethammer (n° 117, du 24 février 1796) : « Schelling, que j'ai rencontré avant mon départ, est content de collaborer à ton *Journal* et d'être introduit par toi dans le monde des savants. Nous n'étions pas toujours d'accord, mais nous l'étions pour penser que les idées nouvelles s'exposent le plus clairement sous forme de lettres. Tu dois savoir que ses nouvelles convictions lui ont fait prendre une meilleure voie, avant que la moins bonne ne l'ait mené au but. » Dans les « Nouvelles Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme », annoncées dans le même courrier, Hölderlin entendait bien s'opposer à l'accentuation pratique de Schelling : « ... Je voudrais trouver le principe qui m'explique les divisions dans lesquelles nous pensons et existons, mais qui possède aussi le pouvoir de faire disparaître l'opposition entre le sujet et l'objet, entre notre moi et le monde, entre raison et révélation — sur le plan théorique, par l'intuition intellectuelle, sans recourir à notre raison pratique. Pour cela, nous avons besoin de sens esthétique... » (trad. fr., Pléiade, p. 381). Cf. aussi la lettre à Schiller (n° 104) du 4 septembre 1795 : « J'essaie de prouver que [...] l'union du sujet et de l'objet en un Moi absolu (...) est sans doute possible sur le plan esthétique, dans l'intuition intellectuelle, mais ne l'est sur le plan théorique que par voie d'approximation infinie... »

25. Cf. aussi Hölderlin, lettre à Neuffer du 10 octobre 1794.

26. Cf. le thème du *Gott in uns*, largement orchestré par Hölderlin.

27. *Biographia Literaria*, ch. X.

28. K. Ph. Moritz, *Schriften zur Aesthetik und Poetik*, Éd. H. J. Schrimpf, Tübingen, 1962. Sur Moritz, voir P. Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I (Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. 2)*, Éd. S. Metz et H. Hildebrandt, Francfort, 1974, pp. 82 sq., et T. Todorov, *Théories du symbole*, Paris, 1977, pp. 179 sq.

29. *Kritik der Urteilskraft*, § 27 (trad. fr. in *Œuvres philosophiques*, Pléiade, t. II, p. 1026. Cf. aussi § 28, trad. cit., pp. 1031-1032).

30. Schiller, *Ueber das Erhabene, Sakular-Ausgabe*, t. XII, p. 269.

30 bis. *S.W.*, V, p. 462.

31. *S.W.*, V, p. 463. Cf. aussi Schiller, *op. cit.*, p. 274.
32. D. Jähnig, *Schelling. Die Kunst in der Philosophie*, Pfullingen, 1969, t. II, p. 239.
33. *S.W.*, V, p. 463.
34. Cf. *Système de l'idéalisme transcendantal*, *S.W.*, III, 620-621 (trad. fr. cit., p. 253).
35. *Ibid.*
36. *S.W.*, V, p. 463.
37. *Ibid.*
38. Cf. aussi Fr. Schlegel, *Entretien sur la poésie*, in Ph. Lacoue-Labarthe - J. L. Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, 1978, pp. 289 sq.
39. *S.W.*, III, p. 620 (trad. cit., p. 253).
40. Sur le concept protéiforme de *chaos* chez Fr. Schlegel, on consultera la note richement documentée de X. Tilliette, *Schelling, une philosophie en devenir*, t. I, pp. 430-432, n. 51 ; Cf. aussi Franz Norbert Mennemeier, *Friedrich Schlegels Poesiebegriff*, München, 1971, pp. 25 sq.
41. *S.W.*, V, p. 463.
42. *Kritik der Urteilskraft*, § 23 (trad. cit., p. 1012).
43. *Ueber das Erhabene*, Éd. cit., p. 276.
44. *Ibid.*
45. *Ibid.*
46. *S.W.*, V, p. 466.
47. Cf. par exemple, dans les *Aphorismes pour introduire à la philosophie de la nature* (*S.W.*, VII, pp. 143-144), cette magnifique déclaration : « Ce dont je peux me glorifier ? — De l'unique don qui me fut fait : avoir proclamé aussi la divinité du singulier, la possible égalité de toutes les connaissances sans différence d'objet, et ainsi l'infinité de la philosophie » (trad. fr. J.-F. Courtine - E. Martineau, in Schelling, *Œuvres métaphysiques* (1806-1821), Paris, 1980, p. 26).
48. *S.W.*, V, p. 690.
49. *S.W.*, V, pp. 687-688. On peut rappeler ici ce qu'enseignait Hegel au seuil de ses leçons sur l'*Esthétique* : « Il fallait absolument [après la tentative kantienne de réunification, sur le plan esthétique, de la liberté et de la nécessité] concevoir d'une façon plus large et compréhensive l'unité telle qu'elle se réalise entre la liberté et la nécessité, entre l'universel et le particulier, entre le rationnel et le sensible » (Éd. Bassenge, t. I, p. 65).
50. *S.W.*, V, p. 690.
51. *S.W.*, V, pp. 696-697.