

F.W.J. Schelling

## Philosophie de l'art § 39

traduit par Philippe Beck

Le texte présenté ici est la traduction complète du paragraphe 39 de la *Philosophie de l'Art* de Schelling. Écrit et professé en 1802-1803, ce cours fut publié à titre posthume, tout comme le fut l'*Introduction à la Philosophie de la Mythologie*. Le paragraphe 39 éclaire la conception du mythe tautégorique développée en référence à Coleridge dans la huitième leçon de l'*Introduction*, datée de 1825 ; en 1802-1803, Schelling se réfère au Moritz de la Götterlehre, à sa conception de l'absoluité poétique des figures de la mythologie. A travers cette première référence, le symbolisme mythologique trouve à se définir comme synthèse et quasi-relève des opérations schématique et allégorique, elles-mêmes distinguées l'une de l'autre par Schelling. La référence à Moritz rencontre celle faite par A. W. Schlegel à l'imitation formatrice du beau, en 1801, dans ses *Leçons sur les belles lettres et les arts*. Ce n'est pas le lieu d'interroger le rabattement, suggéré par Schelling, de celui que Benjamin appellera « le sous-directeur Moritz » sur l'œuvre et la personne impressionnante de Goethe. Goethe lui-même impressionna Schelling. Depuis la définition kantienne du symbole comme hypotypose de l'idée (présentation ou exposition il est vrai radicalement indirecte), Goethe, s'appuyant sur Schiller et Meyer, distinguait dès 1797 (ainsi que l'atteste un écrit posthume) le mode de présentation allégorique et le mode symbolique ; Kant opposait le caractère direct de l'opération schématique au caractère « déplacé » du symbolisme. Mais Schelling déplace la signification du schéma, puisque ici le symbolisme absorbe le schématisme. La distinction kantienne est (re)prise dans une espace « goethéen » ou « dogmatique » (au sens de Kant). Schelling efface et aggrave la dés-articulation de l'imagination schématisante et de l'imagination esthétique ou symbolique jusqu'à inclure-indifférencier — dans cette dernière l'opération allégorique exclue (dévalorisée), détachée du symbolisme par Goethe. Mais l'inclusion-l'indifférence — efface à sa manière les deux modes de disjonction de l'universel et du particulier que promet l'imagination sous les espèces de la schématisation et de la *Darstellung* allégorique.

*L'exposition de l'Absolu avec indifférence absolue de l'universel et du particulier dans le particulier n'est possible que symboliquement.*

*Explication.* L'exposition de l'Absolu avec indifférence absolue de l'universel et du particulier *dans l'universel* = philosophie-idée ; l'exposition de l'Absolu avec indifférence absolue de l'universel et du particulier *dans le particulier* = art. Le matériau universel de cette exposition = mythologie. Dans cette dernière, par conséquent, la seconde synthèse, celle de l'indifférence de l'universel et du particulier avec le particulier, est déjà faite. La proposition établie est donc principe de construction de la mythologie en général.

Pour pouvoir faire la preuve de cette proposition, il est nécessaire que nous fournissions un éclaircissement du *symbolique* ; et puisque ce mode d'exposition est de nouveau la synthèse de deux modes opposés, des modes schématique et allégorique, j'éclairerai donc à cette occasion sur ce que sont le schématisme et l'allégorie. *Propositions explicatives.*

L'exposition dans laquelle l'universel signifie le particulier, ou dans laquelle le particulier est intuitionné à travers l'universel, est *schématisme*.

Mais l'exposition dans laquelle le particulier signifie l'universel, ou dans laquelle l'universel est intuitionné au moyen du particulier, est *allégorique*.

La synthèse des deux, où ni l'universel ne signifie le particulier, ni le particulier l'universel, mais où les deux ne sont qu'un absolument, est la *symbolique*.

Ces trois modes d'exposition différents ont en commun de n'être possibles que par l'imagination et d'être les formes de cette imagination, sauf que le troisième de ces modes est, de façon exclusive, la forme absolue.

Nous devons encore également distinguer de l'*image* chacun de ces trois modes. L'image est toujours concrète, purement particulière, et si déterminée de tous côtés qu'il ne lui manque pour devenir complètement identique à l'objet que la partie déterminée de l'espace où celui-ci se trouve. Ce qui domine au contraire dans le schème c'est l'universel, bien que l'universel y soit certes intuitionné comme un particulier. C'est pourquoi Kant a pu le définir dans la *Critique de la Raison Pure* : la règle, intuitionnée sensiblement, de la production d'un objet<sup>1</sup>. Il se trouve donc bien entre le concept et l'objet, au milieu, et il est sous ce rapport produit de l'imagination. On voit de la façon la plus distincte ce qu'est un schème à partir de l'exemple de l'artisan mécanique qui doit produire un objet de forme déterminée conformément à un concept. Ce concept se *schématise* pour lui, c'est-à-dire que, dans son imagination, il devient immédiatement dans son universalité le particulier en même temps qu'intuition du particulier. Le schème est la règle qui guide sa production, mais l'artisan intuitionne en même temps dans cet universel le particulier. Il ne produira tout d'abord, conformément à cette intuition, que la grossière esquisse du Tout, pour former complètement les parties isolées, jusqu'à ce que le schème devienne peu à peu pour lui une image entièrement concrète et que l'œuvre même, avec la complète détermination de l'image dans son imagination, soit achevée elle aussi.

Ce que sont le schème et le schématisme, on ne peut donc en faire l'expérience que par une intuition interne propre ; mais puisque notre pensée du particulier est toujours proprement une schématisation de ce particulier, il n'est besoin proprement que de réfléchir au schématisme constamment utilisé, même dans le langage, pour s'assurer de l'intuition de ce particulier. Mais nous ne nous servons toujours dans le langage, pour désigner le particulier, que de désignations universelles ; dans cette mesure, le langage même n'est rien d'autre qu'un schématisme continué.

Maintenant, il y a certes également un schématisme de l'art, mais il est évident, d'après l'éclaircissement même que nous en avons fourni, que pur schématisme ne peut vouloir dire exposition parfaite de l'Absolu dans le particulier, bien que le schème comme universel soit aussi de nouveau un particulier, mais seulement en sorte que l'universel signifie le particulier. Il serait donc impossible de comprendre la mythologie en général, ou la mythologie grecque en particulier, puisqu'elle est vraie symbolique, exclusivement comme un schématisme de la nature ou de l'univers, bien qu'il puisse assurément sembler que certains de ses éléments soient susceptibles d'une telle interprétation. On pourrait concevoir comme schématisme cette concentration déjà remarquée de phénomènes appartenant à un certain cercle limité, sur un individu, mais dans la mesure où l'on concevrait de nouveau cet individu lui-même comme l'universel de ces phénomènes. Mais on pourrait dire tout aussi bien à l'inverse que c'est plutôt l'universel (masse entière de phénomènes) qui est en eux signifié à travers le particulier, celui-ci ayant tout autant de vérité que le

premier, puisque les deux sont réunis dans l'exposition symbolique elle-même. De même si l'on ne voulait concevoir la mythologie qu'en général comme langage purement *supérieur*, puisque le langage est assurément, et dans son entier, schématisant.

En ce qui concerne maintenant l'*allégorie*, elle est l'inverse du schème, elle est donc comme lui une indifférence de l'universel et du particulier, mais de telle façon que le particulier signifie ici l'universel ou bien est intuitionné comme Universel. Ce mode d'éclaircissement a pu être appliqué le premier à la mythologie avec quelque apparence, et il a été appliqué aussi de multiples manières. Mais on rencontre ici la même chose qu'au regard du schématisme. Dans l'allégorie, le particulier *signifie* seulement l'universel, tandis que dans la mythologie, il est en même temps lui-même. Et c'est même également pourquoi il est très facile d'allégoriser tout ce qui est symbolique, puisque la signification symbolique inclut en elle la signification allégorique de même que dans l'ésempiasie (*Ineinsbildung*)<sup>2</sup> de l'universel et du particulier est contenue aussi l'unité du particulier avec l'universel comme celle de l'universel avec le particulier. Maintenant qu'assurément chez Homère, tout comme dans ce qu'exposent les arts plastiques, les mythes ne soient pas pris allégoriquement, mais avec une indépendance poétique absolue, comme réalités pour soi, on ne pouvait pas se le dissimuler. De là qu'on est allé penser de nos jours à un autre expédient. On a dit en effet que les mythes étaient à l'origine pris allégoriquement, mais qu'Homère les a travestis en quelque sorte de façon épique et pris de façon purement poétique, pour composer à partir de là ces contes pour enfants qu'il raconta dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*. C'est là, comme chacun sait, la représentation apportée par Heyne, et que son école a cherché à faire valoir. L'absence d'esprit interne d'une telle représentation nous dispense de la réfuter. C'est, aimerait-on dire, la façon la plus grossière de détruire l'élément poétique d'Homère. L'empreinte d'une telle intention vulgaire, on n'en reconnaîtra aucune trace dans ses œuvres<sup>3</sup>.

Le charme de la poésie homérique et de toute la mythologie repose sans aucun doute sur ceci, qu'elle contient aussi, à titre de *possibilité*, la signification allégorique — on peut effectivement tout allégoriser de part en part. — Là dessus repose l'infinité du sens dans la mythologie grecque mais l'universel n'y est qu'une possibilité. L'en soi de la mythologie n'est ni allégorique ni schématique, mais il est l'indifférence absolue des deux — le symbolique<sup>4</sup>. Cette indifférence est ici l'élément premier. Homère ne s'est pas contenté de rendre ces mythes poétiques et symboliques indépendamment, ils l'étaient dès le commencement ; l'idée d'isoler l'allégorique en eux vient des temps ultérieurs, et a été possible seulement après l'extinction de tout esprit poétique. Il se laisse donc montrer avec assez d'évidence comme je vais le faire dans ce qui suit, que le mythe homérique, et dans cette mesure Homère lui-même, est dans la poésie grecque absolument l'élément premier et le commencement. La poésie et les philosophèmes allégoriques, comme les nomme Heyne, sont entièrement l'œuvre de temps ultérieurs. La synthèse est l'élément premier. Cela, c'est la loi universelle de la culture (*Bildung*) grecque, qui démontre par là l'absoluité de cette culture ou formation. Ainsi voyons-nous également, de façon distincte, que la mythologie s'achève dès que l'allégorie commence. Ce qui achève les mythes grecs, c'est l'allégorie bien connue d'Amor et de Psyché.

L'éloignement complet de la fantaisie grecque par rapport à l'allégorique se montre de préférence en ceci, que les personnifications elles-mêmes, qu'on pourrait tout d'abord tenir pour des êtres allégoriques, comme par exemple Éris (la Discorde),

sont traitées de part en part non seulement comme des êtres qui doivent signifier quelque chose, mais comme des êtres réels qui sont en même temps ce qu'ils signifient<sup>5</sup>. (Contraste avec les Modernes : dans le plus haut style Dante est allégorique, puis viennent l'Arioste et Le Tasse. Exemple : La *Henriade* de Voltaire où l'allégorique est tout à fait visible et grossier).

Le *concept* du symbolique est désormais suffisamment expliqué au travers de son contraire. On peut considérer de nouveau la succession des trois modes d'exposition comme une succession de puissances. Dans cette mesure, ils sont derechef des catégories universelles. On peut dire : la nature, dans la série des corps, ne fait qu'allégoriser, puisque seul le particulier signifie l'universel sans être lui-même cet universel ; de là qu'il n'y a aucun genre. Dans la lumière, par contraste avec les corps, elle est schématisante ; dans l'organique elle est symbolique, car le concept infini est ici relié à l'objet même, l'universel étant entièrement le particulier et le particulier l'universel. De même, le penser est un simple schématiser, tandis qu'au contraire tout agir est allégorique (car en tant qu'il signifie le particulier, il est un universel) ; enfin, l'art est symbolique. Cette distinction doit être transposée également dans les sciences. L'arithmétique est allégorisante, car elle signifie l'universel à travers le particulier. La géométrie peut être nommée schématisante dans la mesure où elle désigne le particulier à travers l'universel. Enfin la philosophie est parmi ces sciences la science symbolique. (Nous retournerons au même concept lors de la construction des formes d'art isolées. La musique est un art allégorisant. La peinture un art schématisant, la sculpture un art symbolique. De même, dans la poésie, le lyrique est allégorique ; la poésie épique a un penchant nécessaire vers le schématiser ; la dramatique est symbolique).

De toute cette recherche découle maintenant cette proposition nécessaire : la mythologie en général et chacune de ses poésies en particulier ne doit être conçue ni comme schématique ni comme allégorique, mais comme symbolique.

Car l'exigence de l'exposition artistique absolue est la suivante : exposition avec indifférence complète, afin que nommément l'universel *soit* le particulier complètement, et le particulier en même temps *soit* l'universel en son entier, et ne le signifie pas. Cette exigence est poétiquement résolue dans la mythologie. Car en elle chaque figure est à prendre pour ce qu'elle est, car par là même, elle sera aussi prise pour ce qu'elle signifie. La signification est ici en même temps l'être lui-même, transformée en l'objet, ne faisant qu'un avec lui. Sitôt que nous laissons ces êtres signifier quelque chose, ils ne sont plus rien eux-mêmes. Chez eux, seulement, la réalité est une avec l'idéalité (paragraphe 29), c'est-à-dire également que leur idée, leur concept est détruit dans la mesure où ils ne sont pas pensés comme effectifs. Leur attrait le plus haut repose même sur ceci que, dans la simple mesure où ils sont dépourvus de toute relation — absolus en eux-mêmes — toujours ils laissent en même temps percer la lueur de la signification. Nous ne nous contentons en effet pas de l'être simple et insignifiant, tel par exemple que le donne la simple image, et aussi peu de la simple signification, mais nous voulons ce que l'objet de l'exposition artistique absolue doit être, nous voulons qu'il soit, rien qu'en tant qu'identique à soi-même, aussi concret que l'image et cependant aussi universel et signifiant (*sinnvoll*) que le concept ; de là que la langue allemande rend excellemment « symbole » par « image de sens » (*Sinnbild*).

Même en des êtres naturels, par exemple la plante, l'allégorie n'est pas à



méconnaître, elle est pour ainsi dire la beauté éthique anticipée, mais elle ne porterait aucun attrait pour la fantaisie, aucune satisfaction pour l'intuition, si elle existait pour cette signification, et non d'abord uniquement pour elle-même. Alors, en cet être non prémédité, spontané, sans finalité extérieure, reconnaître le significatif (*das Bedeutende*), le signifiant (*das Sinnvolle*) nous enchante. A être perçu comme prémédité en cet être, le significatif ou le signifiant dépasse pour nous l'objet même, qui, puisqu'il doit être absolu de par sa nature, ne doit exister pour aucune fin qui se trouve à l'extérieur de lui.

C'est un grand mérite qui revient d'abord, parmi les Allemands et en général, à Moritz, que d'avoir exposé la mythologie dans son absoluté poétique. Même si chez lui manque l'achèvement dernier de la vue, et qu'il peut seulement montrer qu'il doit en aller ainsi dans ces poésies, mais ne peut en montrer la nécessité et le fond rationnel, dans son exposition règne pourtant entièrement le sens poétique, et peut-être les traces de Goethe y sont-elles reconnaissables, Goethe qui a exprimé ces vues entièrement dans ses propres œuvres et les a sans doute éveillées également en Moritz.

Voici encore un corollaire subordonné : que de même il faut immédiatement concevoir la mythologie comme historique.

Sans doute est-ce la vue la plus prosaïque sur ces poésies qui veut qu'une grande part des histoires de dieu signifie les traces de grandes révolutions de la Nature dans le monde originaire, que les Dieux eux-mêmes signifient d'antiques rois des origines, etc. <sup>6</sup> Si l'on va par là, la relation de la mythologie à une intuition de l'univers et de la nature a un autre sens que dans la relation historique, c'est-à-dire que se perdrait la validité radicalement universelle de la mythologie. La mythologie n'a de réalité universelle pour tous les temps qu'en tant que type (*Typus*) — quasiment comme le monde archétypique (*urbildlich*) lui-même —. L'enchevêtrement merveilleux qui trouve place dans ce Tout divin, nous laisse attendre assurément que des traits de l'histoire y jouent également. Mais qui peut séparer la particularité dans ce Tout vivant sans détruire l'enchaînement du Tout ? De même que ces poésies, pour ainsi dire comme un parfum délicat, laissent percevoir la nature à travers elles, ainsi elles œuvrent également comme un brouillard à travers lequel nous reconnaissons le temps éloigné du monde originaire, et de grandes figures particulières qui se mettent en mouvement sur son arrière-fond obscur. Tout autre chose nous persuade que l'espèce humaine présente est une espèce humaine de seconde main, que donc sans doute ce qui vit dans les poésies de la mythologie a un jour effectivement existé, et qu'une espèce divine a précédé l'espèce présente des hommes ; mais les poésies mythologiques elles-mêmes sont pourtant totalement indépendantes d'une telle vérité et ne doivent être considérées entièrement qu'en elles-mêmes. (Vous ne vous étonnerez maintenant également pas, en outre, si je n'ai fait aucun usage de ces bien-aimées explications historico-psychologiques de la mythologie, selon lesquelles l'origine de la mythologie sera cherchée dans les efforts de fils grossiers de la Nature pour personnifier et donner vie à tout, à peu près comme le fait également le sauvage d'Amérique quand il met la main dans un pot d'eau bouillante et croit que s'y trouve un animal qui l'a mordu. De ce grossier langage de la nature la mythologie serait distincte non d'après le principe, mais seulement d'après le degré de développement. Selon d'autres explications, elle est un simple expédient motivé par la pauvreté des descriptions ou par l'ignorance des causes originaires, par exemple pour le Dieu du Tonnerre, le Dieu du Feu, etc.

## NOTES

1. Doctrine transcendante des Éléments, 2<sup>e</sup> partie, 1<sup>re</sup> section, II<sup>e</sup> Livre. (N.d.T.)

2. Alain Pernet, dans le volume des *Textes esthétiques* utilement présenté chez Klincksieck par X. Tilliette, traduit avec justesse *Ineinsbildung par ésemplasia*, sans doute en référence au néologisme forgé par Coleridge dans le chapitre 13 de la *Biographia Literaria* (1815) (l'imagination est un pouvoir *ésemplastique* ou formateur d'unité, la faculté d'unification plastique ou « formatrice »); dans un fragment de 1813, Coleridge parlait également du pouvoir *ésénoplastique* : « Comme l'allemand *Einbildungskraft* exprime excellemment cette faculté primordiale et supérieure, le pouvoir de coadunation, la faculté qui forme le multiple en un — *In eins Bildung!* » Il reprenait alors le mot forgé par Schelling dans les « *Jahrbücher der Medizin als Wissenschaft* » (Tübingen, 1806-08), sinon le mot du § 39. Mais en 1802 comme en 1806-1808, Schelling ne rapporte pas la « formation en un » au mode de production essentiel de l'imagination (la donation de forme); l'*In-Eins-Bildung* (ou encore l'*Ineinsbildung*) désigne ici, en 1802, l'opération d'indifférenciation (synthèse et unification) de l'universel et du particulier dans une forme poétique imaginée, nécessaire, irréductible à l'*image* : le symbole. La donation de forme, la plastique transcendante sont présupposées. Le concept du *pouvoir ésemplastique* (imagination, distinguée de la « fantaisie ») chez Coleridge prend son sens depuis la question kantienne de l'imagi-

nation, du schématisme et de la *Darstellung* et la reprise en propre de ce dernier concept chez Moritz (cf. la présentation des textes théoriques de Moritz, à paraître aux éd. Christian Bourgois). (N.d.T.)

3. Schelling écarte ici la « philosophie allégorisante » (celle de Heyne, Hess et Hermann), dont la tendance remonte au moins au stoïcisme, et la difficile critique au « platonisme » (cf. Jean Pépin, *Mythe et allégorie*) (N.d.T.).

4. Cf. la « translucence » du symbole « goethéen » dans Coleridge — « translucidité » indifférenciante il est vrai hantée vigoureusement et « explicitement », par le fantôme de l'allégorie (voir *Le Premier Sermon laïc*, in « Digraphe » n° 48.) (N.d.T.)

5. C'est une définition de la *tautégorie* (du symbole ou du mythe), dont Schelling reprend l'idée au Moritz de la « Doctrine des dieux » (1791), et, plus tard, au Coleridge des « Remarques sur le *Prométhée* d'Eschyle » (1825). (N.d.T.)

6. Il s'agit ici, *stricto sensu*, de la thèse évhémériste. Mais Schelling n'exclut pas l'historicité de la mythologie : son universalité implique une vérité historique. C'est l'historicité symbolique (ni schématique, ni allégorique, et les deux à la fois, dans leur indifférenciation.) (N.d.T.)