

Le symbole chez Goethe : expression du mystère de la vie

Daniel Eisler

«Si vous pouvez lui faire comprendre la différence entre allégorie et symbole, vous serez son bienfaiteur, car tant de choses tournent autour de cet axe» [1].

Ce passage d'une lettre que Goethe envoie à Schelling le 29 novembre 1803, à propos d'un jeune peintre, est significatif de l'importance de la notion de symbole (défini ici dans sa distinction d'avec l'allégorie) dans son œuvre. Elle n'est pas seulement centrale dans ses réflexions esthétiques, mais s'étend de sa pratique de l'art à toute la face scientifique de son œuvre. Il considère par exemple son «Urpflanze» comme un symbole [2]. Le symbole se trouve au carrefour de tous les chemins de son activité. Il va même jusqu'à considérer sa propre existence comme symbolique [3].

L'idée de symbole chez Goethe, comme on le verra plus loin, ouvre sur une problématique très large. Il entre souvent dans une réflexion gravitant autour de cette notion sans forcément la définir par ce terme. Ainsi, bien qu'il théorise sa conception du symbole relativement tard (dans la dernière décennie du 18^{ème} siècle), la substance de la problématique, synthétisée dans cette notion, se trouvait déjà développée dans son œuvre antérieure. La théorisation de cette notion marque, plutôt que la naissance d'un nouveau terrain de réflexion, la mise en forme consciente de sa définition.

Il convient ainsi, pour ne pas être lacunaire, et pour cerner dans

ses fondements l'idée de symbole chez Goethe, de ne pas se limiter à ce qu'il nomme par ce terme mais bien de s'ouvrir à tout le champ problématique que cette notion synthétise.

D'une manière générale, le symbole consiste, comme ses parents l'allégorie, l'emblème ou encore le hiéroglyphe, en un objet, médiateur d'une signification d'une autre dimension que sa nature sensible propre. Comme le signe linguistique, le signe symbolique possède deux faces: un signifiant (l'objet médiateur) et un signifié (la signification supplémentaire à la nature sensible de l'objet). La question est de savoir quels rapports le signifiant entretient avec le signifié, en d'autres mots, quels types de liens unissent l'objet particulier avec l'idée qu'il exprime et à quel degré. Le signifié peut être soit une dimension différente mais néanmoins propre, interne à l'objet-signifiant ou bien complètement extérieur, lié à l'objet de manière arbitraire, nécessitant l'intermédiaire de conventions pour établir la liaison. Ce point fait ainsi intervenir la question du rôle que joue le sujet dans le rapport signifiant-signifié de l'objet.

On peut représenter les champs problématiques du symbole comme suit:

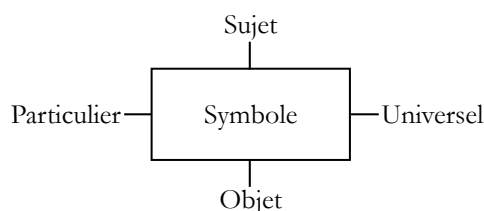


FIGURE 1

La deuxième moitié du 18^{ème} siècle voit la résurgence, en opposition au rationalisme régnant de l'Aufklärung, de courants irrationalistes ésotériques, revitalisant des idées issues de mouvements néoplatoniciens de la Renaissance [4]. Hamann et Herder, qui sont les représentants principaux de ces mouvements en Allemagne au 18^{ème} siècle, considèrent la nature comme d'essence divine. S'opposant à la tendance des Lumières, qui tente de découper la nature en parcelles indépendantes et

étanches, ces penseurs postulent l'unité organique du monde. Alors que Hamann, d'une manière proche des conceptions de la Renaissance, conçoit l'essence divine de l'univers comme de nature statique, expression de sa perfection, Herder introduit l'idée d'une essence dynamique du monde, synthétisée dans l'idée de «Kraft», ce qui aura une descendance fructueuse chez les Romantiques. Il voit dans chaque objet particulier l'expression de forces intérieures divines.

Le jeune Goethe a eu maints contacts avec ces mouvements. Il se lia d'amitié avec Herder en 1770 [5], et s'initia aux pratiques occultes et alchimiques notamment avec Mlle de Klettenberg [6]. Ainsi malgré les divers changements qui ont marqué son évolution, Goethe a toujours été fidèle à une conception immanente et dynamique du divin dans la nature. «Que serait un Dieu qui ne ferait qu'agir de l'extérieur et, de son doigt, guider la course en rond de l'univers? Ce qui lui convient, c'est de mettre le monde en mouvement de l'intérieur, d'abriter la nature, si bien que ce qui en lui vit, palpite et est, n'est jamais dépourvu de Sa force, jamais de Son esprit» [7].

Ce rapport entre le Divin et la Nature s'exprime chez Goethe dans ses réflexions sur l'Un et le multiple, l'Universel et le particulier. Il écrit dans son texte «Dieu et le monde»: «Avec un zèle joyeux, il y a bien des années, mon esprit s'efforçait de découvrir, d'apprendre comment vit la Nature créatrice. C'est l'unité éternelle qui se révèle diversement; dans le petit le grand, dans le grand le petit, tout selon son caractère particulier. Toujours changeant, se manifestant fermement, proche et lointaine, lointaine et proche, ainsi formant et transformant — c'est pour m'étonner que je suis là» [8].

Goethe, avec ses positions panthéistes, rejette toute conception transcendante de l'Universel qui marquerait une séparation ou même une opposition à la réalité sensible. Pour lui, l'Universel n'est pas extérieur à l'objet, mais lui est interne, en représente une dimension propre. Unité et Multiplicité sont les deux faces nécessaires de la même pièce. Cette interdépendance totale, Georg Simmel l'exprime très bien quand il

Le symbole chez Goethe : expression du mystère de la vie

dit que pour Goethe «la multiplicité est la façon d'exister de l'unité» [9]. L'objet, le multiple n'est pas l'ombre ou le reflet de l'Idée, de l'Un, mais son mode d'exister. L'Un et le multiple ne sont plus dans un rapport d'exclusion et d'autonomie, comme dans la tradition néoplatonicienne, chacun des termes restant hermétique à l'autre, mais le multiple est inclus, compris dans l'Un.

La vie est individualisation, particularisation, par «métamorphose» de l'unité. Nous touchons avec la notion de «métamorphose» qui implique l'idée de «type», un point clé de la pensée goethéenne. Il convient de bien définir ces termes. L'idée de «métamorphose» ne signifie pas une transformation physique et l'«Urpflanze» ou bien l'«Uroorgan» ne sont pas des types primordiaux qui auraient matériellement existé, et desquels, par transformations successives, nous serions arrivés à la multiplicité actuelle. En cela, Goethe s'éloigne des théories évolutionnistes qui virent le jour à cette époque. La «métamorphose» n'est pas un acte temporel mais un «entrer en manifestation», une «autodistinction dynamique par laquelle l'Un produit différentes manifestations de Lui-même» [10]. De la même manière, le «type» n'est ni le dénominateur commun d'éléments hétérogènes, ni la somme synthétisée de toutes les particularités. Il est en entier présent dans chaque objet tout en se manifestant chaque fois de manière particulière.

Pour Goethe, une position surtout dominante dans sa période de jeunesse mais bien qu'atténuée, il retrouva aussi d'une certaine manière dans sa vieillesse, chaque particulier, en tant qu'expression de la force générative qui l'habite et l'anime, est symbole de cette force. Il rejoint dans ces vues l'idée de «Naturesymbol» chez Herder. Goethe voit vibrer l'universel dans chaque particulier. Le jeune Stürmer écrit, par exemple: «[...] er mag die Werkstätte eines Schusters betreten oder einen Stall, er mag das Gesicht seiner Geliebten, seine Stiefel oder die Antike ansehen, überall sieht er die heiligen Schwingungen und leise Töne, womit die Natur alle Gegenstände verbindet. Bei jedem Tritt eröffnet sich ihm die magische Welt» [11]. Le chœur mystique chanté à la fin du Faust nous

fourni un autre exemple, plus tardif, de ces vues: «Toute chose périssable / Est un symbole seulement, / L'imparfait, l'irréalisable / Ici devient événement» [12]. Ou encore une lettre que Goethe écrit à Carl Ernst Schubarth, le 2 avril 1818, dans laquelle il dit que tout ce qui arrive est symbole [13].

La conception principalement introduite par Herder, qui considère l'aspect extérieur du monde comme le résultat de l'action d'une force vitale interne, a eu des implications importantes dans le domaine de l'esthétique et provoqua des bouleversements dans le rapport entre l'art et la nature. Dans les arts plastiques du 18^{ème} siècle, les réflexions se concentraient sur la notion d'imitation. Le poids était mis sur le rapport de l'œuvre avec les éléments donnés de la nature. Dans la deuxième moitié de ce siècle, les choses changèrent. L'œuvre d'art est toujours considérée comme imitation de la nature, mais dans un sens complètement différent. Ce n'est plus l'œuvre qui imite la nature, mais l'artiste en produisant des œuvres. Ce qui lie l'art et la nature ne se situe plus au niveau du contenu mais de la production. «La ressemblance ne se situe plus dans l'apparition de formes similaires, mais dans la possession d'une structure interne identique; le rapport des parties constitutives est le même, seul varie le coefficient de grandeur; l'œuvre n'est pas image mais diagramme du monde» [14]. L'essai de Carl Philip Moritz *«De l'imitation formatrice du beau»* publié en 1788, est représentatif de ce bouleversement. Il écrit: «L'artiste-né ne se contente pas d'observer la nature, il doit l'imiter, la prendre pour modèle, et former et créer comme elle» [15].

De cet axiome découlent deux conséquences principales: l'intransitivité de l'art et l'idée de forme interne. L'œuvre d'art, en tant que métaphore structurelle de l'univers entier est considérée comme un Tout clos sur lui-même, recevant son sens non pas de quelque chose qui lui est extérieur (en tant que Tout, rien ne lui est extérieur) mais de quelque chose qui lui est interne. D'où l'idée d'une forme déterminée de l'intérieur.

On retrouve ces éléments dans les conceptions esthétiques de Goethe. Son texte de jeunesse, au sujet de la cathédrale de Strasbourg,

par exemple, met en avant l'idée d'une œuvre d'art comme, à l'image de la nature, un tout organique, autonome, recevant sa forme de l'intérieur par la force agissante qui l'anime [16]. On retrouve aussi cette vision dans sa période classique, notamment dans son jugement sur l'art grec, par exemple, à propos du Laocoon: «C'est un grand avantage pour une œuvre d'art d'être autonome et close sur elle-même» [17]. La définition goethéenne de l'idée de «style» implique l'idée d'une dimension vitale interne aux choses, qu'il s'agit aussi d'exprimer dans l'art. Le style se distingue de la simple imitation, qui en reste à l'écorce des choses, par la prise en considération dans la restitution artistique d'un objet, de la dimension universelle intérieure de cet objet.

Le lien qui unit le particulier avec l'Absolu, l'Universel continuellement mouvant, ouvre le symbole sur l'incommensurable, l'infini. Goethe parle, dans une discussion avec Eckermann datée du 3 janvier 1830, de la portée significative de son «Faust» qui dépasse toute caractérisation raisonnable pour s'ouvrir sur une dimension infinie. Il dit encore ailleurs: «L'idée dans le symbole reste inexprimable, fût-elle exprimée dans toutes les langues», ou encore: «L'art est un médiateur de l'indicible» [18].

Cette conception symbolique de la nature et de l'art rapproche Goethe non seulement de Herder et des courants naturalistes mystiques du Sturm und Drang, mais aussi des mouvements romantiques. Pour eux aussi, chaque particulier, limité, fini, est l'expression de l'Infini, compris tel que chez Herder et Goethe comme «le principe caché dont l'inépuisable puissance créatrice multiplie et varie à l'infini les actualisations finies dans lesquelles il ne se réalise jamais pleinement» [19]. C'est ce qui permet à Schelling de dire que le beau est «une représentation finie de l'infini» et à Schlegel d'ajouter que «le beau est une représentation symbolique de l'infini» [20].

Goethe partage aussi avec les Romantiques la conception de la nature et de l'art comme un tout unitaire autonome, formé de l'intérieur.

Mais le lien qui semble exister entre les vues romantiques et les conceptions goethéennes n'est qu'apparent car une différence fonda-

mentale les distinguent: le poids, donné à chaque face du signe symbolique, n'est pas le même dans les deux cas.

Pour les Romantiques, le symbole est une porte qui ouvre sur l'Absolu. Entre les deux faces du signe, ils mettent l'accent sur la face idéale. Ainsi dans l'art, ils valorisent la force générative qui donne forme à l'œuvre au détriment du produit limité, manifestation de cette force. Cette position explique les genres de prédilection des Romantiques que sont le fragment et le dialogue, le premier caractérisé «par son inachèvement et l'autre par la mise en scène de la recherche et de l'élaboration de l'idée» [21].

Goethe refuse la dévalorisation de l'objet limité, fini, au profit de l'infini qu'il suggère. L'image que l'on pourrait appliquer à l'idée de symbole chez Goethe n'est pas celle de la porte mais plutôt celle du pont médiateur, un pont qui relie, qui unifie deux mondes. Ainsi pour Goethe, le particulier n'est pas un médium que l'on se résout à utiliser par impossibilité d'exprimer directement l'infini, mais il est l'expression directe de l'infini qui l'anime (en reprenant les termes de Simmel, il est la façon d'exister de l'unité), ce qui donne aux choses sensibles une dignité que l'idéalisme romantique ne leur prête pas. Il dit à Eckermann le 3 novembre 1823: «Chaque état des choses, chaque seconde même est d'une valeur infinie, car elle est le représentant d'une éternité toute entière» [22].

Goethe se refuse à spéculer sur l'Absolu en soi, et c'est uniquement au travers des phénomènes particuliers qu'il veut l'aborder, ceci non seulement parce que l'infini en soi est insaisissable pour l'homme, mais aussi parce qu'il représente une abstraction, l'infini n'existant, pour Goethe, que dans son rapport aux choses particulières. «Je n'ose parler de l'Absolu en quelque sens théorique que ce soit, mais je peux affirmer que celui qui l'a reconnu dans l'apparence et garde cette idée en tête en tirera un grand profit» [23].

L'importance de l'idée de métamorphose chez Goethe est à ce titre significative. Par cette notion, il met l'accent sur la formation, le proces-

sus de particularisation de l'Un infini. Ce dernier, en tant que contenant potentiellement en lui tout particulier, est en soi informe et indéfini. Il ne prend de sens pour Goethe que par sa particularisation. Il écrit à Zelter le 30 octobre 1808 à propos de la nouvelle génération romantique: «Sie arbeiten und treiben's immerfort; aber alles geht durchaus ins Form und Charakterlose. Kein Mensch will begreifen, dass die höchste und einzige Operation der Natur und Kunst die Gestaltung sei, und in der Gestalt die Spezifikation» [24].

Goethe condamne ainsi la dimension mystico-religieuse du symbole romantique qu'il considère comme une rêverie fantasque [25]. Il dénonce la dimension transcendante que prend l'Idée chez eux, ce qui, selon lui, les éloigne de la réalité, et les entraîne dans un monde de rêve nébuleux (lettre à Schlosser du 25 novembre 1814) [26]. Pour se distinguer de ces tendances mystiques, il écrit, dans ses «*Aphorismes*»: «Le vrai symbolisme est celui dans lequel le particulier représente le général non comme rêve ou comme ombre, mais dans la fulguration d'une révélation vivante de l'inconnaissable» [27].

L'appréhension de l'Absolu dans le particulier n'annihile en rien la valeur de cet Absolu pour Goethe. «Eine geistige Form wird aber keineswegs verkürzt, wenn sie in der Erscheinung hervortritt, vorausgesetzt, dass ihr Hervortreten eine wahre Zeugung, eine wahre Fortpflanzung sei. Das Gezeugte ist nicht geringer als das Zeugende; ja es ist der Vorteil lebendiger Zeugung, dass das Gezeugte vortrefflicher sein kann als das Zeugende» [28].

L'importance que Goethe accorde au particulier se retrouve dans sa définition du symbole. L'élément central de cette définition, que l'on retrouve chez Kant, mais qui prend une signification particulière chez Goethe, est l'idée que ce qui y est exprimé, l'est de manière indirecte. Le symbole est d'abord un particulier, et ce particulier n'est pas uniquement un médium, mais a une valeur en soi. Ce point est un des éléments qui distinguent, pour Goethe, le symbole et l'allégorie. «Il y a une grande différence selon que le poète cherche le particulier en vue du général ou

voit le général dans le particulier. De la première manière naît l'allégorie, où le particulier vaut uniquement comme exemple du général; la seconde est cependant proprement la nature de la poésie: elle dit un particulier sans penser à partir du général et l'indiquer. Mais celui qui saisit vivement ce particulier reçoit en même temps le général, sans s'en rendre compte, ou seulement plus tard» [29].

Après avoir pris en compte la toile de fond de laquelle l'idée de symbole tire sa substance, il convient maintenant, en entrant dans les matérialisations particulières de cette notion, d'en dégager des caractéristiques plus précises, et de distinguer les différences qu'elle a ou n'a pas subies au cours des différentes étapes du cheminement philosophique et esthétique de Goethe.

On l'a dit plus haut, la conception, selon laquelle tout particulier est symbole de l'Universel qui l'anime, est une vue du jeune Goethe, qui fut aussi revitalisée dans sa période de vieillesse. Les choses sont un peu différentes pour la période intermédiaire, que l'on appelle sa période classique.

Un changement important concerne l'étendue du champ dialectique sous-tendu par la notion de symbole. La borne significative n'est plus l'Universel (prit dans le sens d'infini), mais se rapproche de la borne du particulier pour devenir le général.

Alors que l'infini est une notion irrationnelle, qui dépasse les catégories rationnelles, l'idée de général représente un ajustement à la raison de cette notion. On a un bon exemple de ce phénomène avec l'idée de «type». Goethe élaborait son idée d'«Urpflanze» pendant son voyage en Italie, moment décisif dans son cheminement vers le Classicisme. À cette époque, le «type» marque et fixe la limite du pensable au-delà de laquelle, la raison ne peut aller. «Das Höchste, wozu der Mensch gelangen kann, ist das Erstaunen; und wenn ihn das Urphänomen in Erstaunen setzt, so sey er zufrieden; ein Höheres kann es ihm nicht gewähren, und ein Weiteres soll er nicht dahinter suchen; hier ist die Grenze» [30].

Dans les dernières années de sa vie, qui marquent la réouverture du

champ jusqu'à la borne extrême de l'infini, il repousse par contre l'idée de type en dehors des limites de la raison, en rapprochant cette idée de la divinité. «Il y a longtemps que j'ai eu l'idée du type primordial. Aucun être organique n'est tout à fait adéquat à l'idée sur laquelle il repose; derrière tout être il y a son idée supérieure. C'est là mon Dieu, c'est le Dieu que de toute éternité nous cherchons et espérons apercevoir, mais nous ne pouvons que le pressentir, nous sommes incapables de le voir» [31].

On peut tirer un parallèle entre la nature des rapports de Goethe avec l'infini et avec l'idée de démonisme. Le démonisme représente les forces qui agissent en l'individu et dont il n'a pas la maîtrise. Cette notion, qui sous-tend l'idée de génie, est centrale pour le jeune Stürmer. Puis avec son évolution vers un Classicisme humaniste, les choses changent. La dignité humaine réside dans la liberté absolue, la totale autonomie de l'homme face aux forces chthoniennes et cosmiques. Cette étape marque la volonté de prendre non plus la transcendance mais l'homme comme référentiel. Son roman *«Les Affinités électives»*, paru en 1808, en décrivant l'action de forces souterraines, auxquelles l'homme ne peut se soustraire, marque une crise dans son Classicisme et l'amène à reconsidérer l'homme dans un cadre plus large que lui-même [32].

Dans le champ réajusté de la raison, le symbole change de nature. Ici tout objet particulier n'est plus symbolique. Le caractère symbolique dépend du degré de généralité, de représentativité de l'objet. Le symbole, comme le type (que Goethe considère comme un symbole), représente le signe qui se trouve au degré de généralité limite pour être appréhendé par la raison. Goethe traite cette question de la représentativité du symbole, par exemple, dans son texte *«Les objets des arts plastiques»* où il développe une réflexion sur les critères concernant le choix des objets à représenter en art.

Alors que dans la conception de «Naturesymbol» art et nature sont rapprochés, tous deux considérés comme expression directe de la Force générative, le symbole classique et son impératif de représentativité vont par contre ouvrir une brèche entre le naturel et l'artistique. La nature

n'offre pas que des objets symboliques, entendons représentatifs. Elle les propose plutôt au gré du hasard. L'artiste par contre, en ne composant ses œuvres qu'avec des objets symboliques, dépasse la nature.

La fin du 18^{ème} siècle est le théâtre d'une crise importante de la pensée: la crise de l'objectivité. Elle porte le coup de grâce à l'idée que le monde extérieur est bien le monde réel et que nos sens nous en fournis-



FIGURE 2

sent l'exacte copie, que ses lois s'identifient à celle de l'intellect [33]. Bien que certaines fissures, causées notamment par des penseurs sceptiques comme Descartes ou Hume, eussent commencé à ébranler cette conviction, elle persista jusqu'à ce que Kant et sa critique implacable l'achèvent définitivement.

La connaissance que nous avons du monde extérieur passe par le miroir déformant de la subjectivité. L'image de l'objet que nous transmettent nos sens et la façon que nous avons de le considérer ne sont pas uniquement conditionnés par l'objet mais impliquent aussi le sujet. Kant donne l'exemple de l'espace et du temps. Ces deux notions ne sont pas des concepts tirés de l'expérience mais des catégories *a priori* de la sensibilité du sujet. L'entrée du subjectif dans la considération du monde, qui détruit l'idée d'un sujet neutre, rend toute connaissance finale impossible. Le monde objectif nouménal n'est pas atteignable par l'homme.

Le développement de l'idée de symbole, à cette époque, prend une dimension particulière, en rapport avec cette crise de l'objectivité.

Dans la première partie, nous avons traité du champ de l'objet et de l'idée. Cette unité que l'on postule derrière la multiplicité, est-elle vraiment propre aux objets ou bien est-ce une abstraction sortie tout droit

de l'intellect ou du sentiment et donc uniquement propre au sujet?

Goethe, dans sa jeunesse, considérait le monde au travers des sentiments que celui-ci éveillait en lui. L'infini de la nature, il voulait le vivre en lui-même. Son intérêt pour le monde consistait en l'enthousiasme passionnel qu'elle déclenchait en son être. Avec son évolution vers le Classicisme, ce rapport au monde, centré sur les sentiments du sujet, allait laisser la place à une observation neutre de la nature en soi. Un passage d'une lettre que Goethe écrit d'Italie illustre clairement cette tendance: «Wie leicht ist es bei einer solchen Fülle der Gegenstände etwas zu denken, zu empfinden, zu phantasieren. Aber wenn es nun darauf ankommt, die Sachen um ihrer selbst willen zu sehen, den Künsten aufs Marck zu dringen, das Gebildete und Hervorgebrachte nicht nach dem Effekt, den es auf uns macht, sondern nach seinem innern Wert zu beurteilen...» [34]. Par ces lignes, il combat non seulement le «sentimentalisme» de sa jeunesse mais aussi les tendances abstraites et intéressées de la science de son époque. On en a un exemple dans sa position face au système de classification de Linné. À une classification artificielle, «qui fait violence à la nature» en lui appliquant des schémas abstraits, Goethe préfère une approche qui s'adapte à la nature propre des choses [35].

Pour atteindre ce but, le contact constant avec la réalité phénoménale et l'attention rigoureuse de sa manière d'observer sont absolument nécessaires mais pas suffisants. Toutes les mises en garde et les précautions de Goethe dans le traitement des objets permettant une approche naturelle des faits seraient vaines si elles ne se fondaient pas sur le postulat d'une unité a priori entre le sujet et l'objet. On en a un exemple dans le *«Traité des couleurs»* de 1808, où Goethe, en s'inspirant de Plotin, écrit: «L'œil doit son existence à la lumière. À partir d'organes animaux secondaires et indifférents, la lumière produit pour elle un organe qui lui soit semblable, et ainsi l'œil se forme par la lumière et pour la lumière, afin que la lumière intérieure vienne répondre à la lumière extérieure» [36]. Goethe ne postule pas, par cette unité fondamentale, que l'on puisse atteindre directement la nature des choses. Il semble se rapprocher de

Kant quand il dit que «c'est en vain que nous entreprenons d'exprimer la nature d'une chose» [37], mais il dépasse cette impossibilité par la voie indirecte des effets sensibles, extérieurs des choses. «Les couleurs manifestent comment la lumière agit, comment elle pâtit. Dans ce sens, nous pouvons attendre d'elles qu'elles nous éclairent sur sa nature» [38].

L'unité de l'objet et du sujet se retrouve dans la définition que Goethe donne du Symbole et dans sa distinction d'avec l'Allégorie. Alors que dans l'Allégorie, la signification est extérieure à l'objet, arbitraire et conventionnelle, et qu'il n'y a ainsi aucun lien entre l'objet et sa signification introduite par le sujet, la signification du Symbole, qui est propre à l'objet, coïncide avec l'image qu'elle suscite dans notre esprit. Le symbole, nous dit Goethe, «c'est la chose, sans être la chose; une image résumée dans le miroir de l'esprit et quand même identique avec l'objet. Combien l'Allégorie ne reste-elle, par contre, loin en arrière; elle est peut-être pleine d'esprit, mais néanmoins la plupart du temps rhétorique et conventionnelle...» [39]. Il dit encore dans son *«Traité des couleurs»* qu'il y a emploi symbolique de la couleur quand la signification interne de la couleur coïncide avec l'effet qu'elle produit sur l'homme. Il donne l'exemple du rouge pourpre comme symbole de majesté, une signification propre à la couleur, non pas rajoutée par le sujet, mais qui éveille en lui un sentiment correspondant [40].

La rencontre mémorable de Schiller et Goethe en 1794 [41], et la discussion qui s'en suivit à propos de l'Urpflanze est symptomatique dans le cadre de cette problématique. Alors que Schiller, adepte de la première heure des conceptions kantienne, considérait cette idée comme une abstraction et ainsi le fruit pur du sujet, Goethe essayait de convaincre son nouvel ami que cette idée était bien réelle, qu'elle avait une existence objective à l'extérieur du sujet. Cette controverse, à propos de l'«Urpflanze», a des implications profondes et dévoile une différence fondamentale entre les positions de Schiller et de Kant, d'une part, et de Goethe, de l'autre.

Schiller qui, dans ses jeunes années, adhérerait aux tendances mys-

tico-naturelles du Sturm und Drang et voyait un parallèle entre le monde extérieur et l'âme humaine, se distancia de ces positions, surtout par son contact avec la philosophie critique de Kant. Il considérait, dès lors, la nature comme vide, sans âme, la dimension spirituelle qui lui était attribuée n'étant que le produit de l'esprit du sujet. Mais Schiller ne ressent pas l'implication du sujet dans la considération du monde comme une entrave. Il la voit plutôt, et c'est ce qui caractérise les fondements de son humanisme classique, comme un maillon essentiel. C'est par le détour de l'esprit humain, par un processus de subjectivisation de la nature brute, objective, que cette dernière, une nature ainsi humanisée, atteint une dignité spirituelle et esthétique. Goethe, par contre, considère le monde comme ayant une dimension spirituelle propre et son but est de dévoiler le mystère de la nature dans son objectivité.

Ces positions divergentes ont des implications dans les conceptions respectives du symbole des deux poètes. Pour Schiller, qui rejoint extérieurement les positions de Goethe, le symbole est expression et unification de la contradiction du fini et de l'infini, de l'universel et du particulier. Mais leurs conceptions divergent fondamentalement si on y regarde de plus près [42]. Pour Goethe, la face idéelle est propre à l'objet particulier. Ce qui se passe dans le sujet est une recreation dynamique des rapports existants entre les deux faces de l'objet. Schiller, qui avait une bonne compréhension des positions de Goethe, lui écrit le 23 août 1794: «De l'organisation simple vous vous élevez pas à pas jusqu'à la plus compliquée pour construire finalement la plus compliquée de toutes, l'homme, de façon génétique, à l'aide des matériaux de tout l'édifice de la nature. En le recréant pour ainsi dire à l'imitation de la nature, vous cherchez à pénétrer dans sa technique cachée» [43].

Pour Schiller et Kant par contre, l'idée est propre au sujet pensant. Dès lors, l'analogie ne se fait pas entre l'idée et l'objet, mais est un processus logique de la réflexion du sujet uniquement et qui relie l'idée que suscite l'objet en lui avec une autre idée. Le symbole est l'expression par un objet sensible du rapprochement de deux idées issues de l'esprit du

sujet. Le rapport entre l'image et la signification est déterminé par les lois de la logique et pas, comme chez Goethe, par la nature même de l'objet [44].

Pour Goethe, le symbole a une vie autonome, il ne dépend pas du sujet. L'objet est symbolique en lui-même, la face significative lui est propre, alors que pour Kant et Schiller, elle vient du sujet. La nature de la face significative est ainsi différente chez Goethe par rapport à Kant ou Schiller. Alors que Schiller voit dans l'œuvre d'art la mise en forme

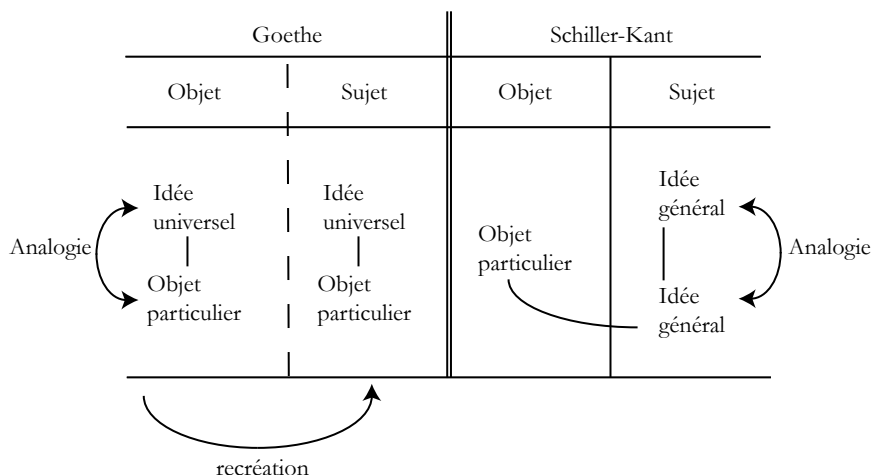


FIGURE 3

d'idées issues de la Raison, un processus créatif qui appartient ainsi au domaine de la conscience, ce qui lui donne son caractère humain, Goethe met au premier plan la dimension inconsciente de la création, dimension de la subjectivité qui ouvre sur la sphère archétypale supra-individuelle. Il écrit à Schiller le 3 avril 1801: «[...] tout ce qui fait le génie en tant que génie se passe dans l'inconscience. L'homme de génie peut, tout comme un autre, agir par raison, après mûre délibération, par conviction, mais tout cela n'est en quelque sorte qu'accessoire [...] La poésie requiert, de la part de celui qui est appelé à la pratiquer, une certaine limitation consentie de bon cœur, qui s'attache amoureusement au réel et sous laquelle l'absolu se tient dissimulé. Les ambitions sublimes dictées d'en haut viennent ruiner cet état d'innocence qui est la condition

même de la production poétique» [45]. La dimension symbolique d'une œuvre, pour Goethe, n'est pas organisée par le poète, elle ne correspond pas à une idée précise, délimitée, qu'on injecte dans l'objet particulier. À l'image du type unitaire qui génère toute une palette de particuliers, l'idée symbolique peut prendre une multitude de formes particulières. Elle est dynamique et vivante. Ces caractéristiques permettent à Goethe d'enrichir sa distinction entre le symbole et l'allégorie: «L'allégorie transforme le phénomène en un concept, le concept en image, mais de telle sorte que le concept soit toujours saisissable dans l'image et que l'on puisse le retenir et l'avoir et l'exprimer en elle. La symbolique transforme le phénomène en Idée, l'Idée en image et de telle sorte que l'Idée reste toujours dans l'image infiniment active et insaisissable et que, même exprimée dans toutes les langues, elle demeure inexprimable» [46]. Plutôt que du concept fini, issu de la Raison, le symbole a pour source l'Idée infinie, force agissante de l'Univers.

Goethe, dans sa conception du symbole, participe au mouvement romantique, dans le sens où il ouvre la réalité à l'infini, l'absolu. Il dépasse le relativisme spatial et temporel que la critique kantienne implique. Il est possible, pour Goethe, d'avoir une connaissance du noumène car il n'y a pas de fossé entre le sujet et l'objet. Mais cette connaissance ne peut pas être directe, ce qui l'éloigne des positions romantiques, elle passe par la réalité sensible, effet de la réalité absolue. Goethe reste dans les limites du réel non pas seulement pour rester dans un rapport «sain» [47] avec le monde mais aussi parce qu'il considère que l'absolu en soi, hors du monde, n'existe pas. L'Un infini, le chaos créateur, n'a de sens que dans son rapport à ses manifestations limitées. L'objet achevé n'a pas moins de valeur que la force dont il émane. À la différence de Schopenhauer, qui considère le particulier comme absurde puisque chaque action individuelle, étant nourrie par la même force primordiale et du fait du pré-judice que chaque acte cause à d'autres individus, se retourne contre son

instigatrice [48], Goethe donne au particulier, à l'action individuelle, sa dignité, comme face nécessaire de l'existence du monde.

Cette position, qui refuse de distinguer la valeur des deux dimensions des choses, qui rapproche ce que notre esprit sépare, dépasse le domaine du pensable. Et l'on peut voir là un autre indice du rapport privilégié que Goethe entretenait avec la réalité sensible, qui nous ouvre d'ailleurs à l'essence même de la valorisation du particulier chez lui, par le fait qu'il en dévoile le sens profond: il entre dans une dimension de la connaissance qui n'est plus de l'ordre du pensable, mais qui ne se dévoile qu'au travers de l'existence. À la contemplation retirée du monde que prône Schopenhauer, Goethe préfère l'action impliquée, non plus, comme dans «Werther» en tant que résignation face à un absolu inatteignable, mais comme moyen de connaissance, dépassant le dualisme raisonnable, et qui emmène dans les profondeurs du mystère de la vie. «Le but de la vie, c'est la vie» [49] nous dit Goethe; jouissance créatrice du «tout possible» qui se métamorphose en «particulier là», ivresse de l'auto-génération éternelle.

Thomas Mann considère la position de Goethe comme anti-idéaliste du fait qu'il sort du champ dialectique hors duquel aucun but ne peut être établi, aucune direction ne peut être prise. Il qualifie cette position de «haute impassibilité aboutissant à la suprême ironie qui exclut toute conviction et toute échelle de valeurs, et reflète chaque chose avec le même amour et la même indifférence» [50]. Pourtant Goethe ne rejette pas l'action individuelle au profit de l'équilibre éternel du Tout (comme Schopenhauer), il ne veut pas voir, et c'est ce qui fait l'originalité de son humanisme, une opposition entre la liberté et la nécessité, entre l'autonomie individuelle et la toute puissance des forces cosmiques. Ces deux pôles sont pour lui dans un rapport d'identité.

Le symbole, au centre de la pensée de Goethe, est l'expression de l'unité de ce que nous concevons comme contradictoire: particulier-universel, sujet-objet, il signifie la connaissance directe, et ce lien avec la connaissance explique sa présence dans la large palette de ses activités,

du mystère de la Vie.

Nous ne pouvons connaître l'essence en soi des choses, mais ses effets nous éclairent sur sa nature disait Goethe. On peut appliquer cette formule à la signification que prend le symbole chez lui. Le symbole, en tant qu'expression directe du mystère de la vie, fut, pour Goethe, un moyen pour en éclairer la nature.

Références

- [1] Cité par Julien I. Rouge, «Goethe et la notion du symbole», in Goethe, études publiées pour le centenaire de sa mort, Publication de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, Éditions les Belles Lettres, Paris, 1932, p. 285.
- [2] Ernst Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe*, Éditions du Belin, 1991, p. 110.
- [3] Notamment une lettre datée du 10 décembre 1777 et une conversation avec Eckermann le 2 mai 1824, cité par Julien I. Rouge *in op. cit.*, p. 291.
- [4] Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Librairie José Corti, Paris, 1939, pp. 50–62.
- [5] Goethe décrit leur première rencontre dans *Poésie et Vérité*, Éditions Aubier, 1941, p. 258.
- [6] *Poésie et Vérité*, *op. cit.*, pp. 220–221.
- [7] Cité par Jean Boyer, *La Pensée de Goethe*, Éditions Bordas, 1948, pp. 134–135.
- [8] Cité par Jean Boyer, *ibid.*, p. 145.
- [9] Georg Simmel, *Philosophie de la modernité*, Éditions Payot, 1989, Tome 2, p. 94.
- [10] Henri Bortoft, *La Démarche scientifique de Goethe*, Éditions Triades, Paris, 2001, p. 135.
- [11] Cité par Bengt Algot Sorensen, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Éditions Munksgaard, Kopenhagen, 1963, p. 88.
- [12] Goethe, *Faust*, traduit par Jean Malaplate, Éditions Flammarion, Paris, 1984, p. 497.

- [13] Cité par Sorensen *in op. cit.*, p. 123.
- [14] Tzvetan Todorov, *Théorie du Symbole*, Éditions du Seuil, Paris, 1977, p. 186.
- [15] Cité par Todorov *in op. cit.*, p. 185.
- [16] Goethe, *Ecrits sur l'art*, Éditions Klincksieck, Paris, 1983, pp. 65–73.
- [17] Cité *in* Goethe, *Ecrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 31.
- [18] Cité *in* Goethe, *Ecrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 42.
- [19] Rouge, *op. cit.*, note 1, p. 302.
- [20] Cité par Rouge, *ibid.*, p. 301.
- [21] Todorov, *op. cit.*, p. 203.
- [22] Cité *in* Goethe, *Ecrits sur l'art*, p. 43.
- [23] Cité par Cassirer *in op. cit.*, p.131.
- [24] Cité par Sorensen *in op. cit.*, p.126.
- [25] Goethe, *Traité des Couleurs*, Éditions Triades, Paris, 1980, p. 283.
- [26] Cité par Sorensen *in op. cit.*, p. 126.
- [27] Cité par Rouge *in op. cit.*, p. 305.
- [28] Cité par Sorensen *in op. cit.*, p. 129.
- [29] Cité par Todorov *in op. cit.*, pp. 240–241.
- [30] Cité par Sorensen *in op. cit.*, p. 122.
- [31] Cité par Boyer *in op. cit.*, p. 148.
- [32] Maurice Marache, *Le Symbole dans la pensée et l'œuvre de Goethe*, Éditeur A. G. Nizet, Paris, 1960, p. 180.
- [33] Albert Béguin, *op. cit.*, p. 47.
- [34] Cité par Sorensen *in op. cit.*, p. 89.
- [35] Laurent van Eynde, «*Art et connaissance phénoménologiques chez Goethe*», *in* Art et Vérité, dirigé par Alexandre Schild et Christophe Calame, Éditions Genos, Lausanne, septembre 1996, p. 118.
- [36] Goethe, *Traité des couleurs*, *op. cit.*, p. 80
- [37] Goethe, *Traité des couleurs*, *op. cit.*, p. 71
- [38] Goethe, *Traité des couleurs*, *op. cit.*, p. 71.
- [39] Cité par Todorov *in op. cit.*, p. 239.
- [40] Sorensen, *op. cit.*, p. 125.
- [41] Rencontre que Goethe relata dans son texte *Glückliches Ereignis*.
- [42] De la conception schillerienne du symbole et de sa comparaison avec celle de Goethe, voir Sorensen, *op. cit.*, pp. 96–108.
- [43] Cité par Boyer *in op. cit.*, pp. 69–70.
- [44] De la conception kantienne du symbole et de la comparaison avec celle de Goethe, voir Sorensen, *op. cit.*, pp. 91–96.
- [45] Cité par Geneviève Bianquis, *Faust à travers les siècles*, Éditions Mouton, Paris, 1955, p. 74.
- [46] Cité par Marache *in op. cit.*, p. 208.
- [47] Goethe qualifie de malade la quête romantique de l'Absolu.
- [48] Thomas Mann, «*Schopenhauer*», *in* Les Maitres, Éditions Grasset, Paris, 1979, p. 188.
- [49] Cité par Boyer *in op. cit.*, p.139.
- [50] Thomas Mann, «*Goethe Représentant de l'âge bourgeois*», *in* Noblesse d'Esprit, Éditions Albin Michel, Paris, 1960, p. 29.