Schème, type, archétype

Laurent Mattiussi

▶ **To cite this version:**

Laurent Mattiussi. Schème, type, archétype. D. Chauvin, A. Siganos, P. Walter. Questions de mythocritique. Dictionnaire., Imago, pp.307-317, 2005. hal-00946734

HAL Id: hal-00946734
https://univ-lyon3.hal.science/hal-00946734

Submitted on 14 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Questions de mythocritique. Dictionnaire
Laurent Mattiussi
Université Jean-Moulin Lyon 3
Faculté des lettres et civilisations
laurent.mattiussi@univ-lyon3.fr

SCHÈME, TYPE, ARCHÉTYPE

Laurent Mattiussi
Université Jean Moulin — Lyon 3

Les notions de schème et d'archétype ont été articulées par Gilbert Durand dans un cadre théorique qui présuppose un enracinement biologique des processus et des contenus imaginaires, ainsi que le suggèrent les vues convergentes de l'anthropologie moderne (J.-J. Wunenburger, 1995b : 50-53). Les représentations symboliques s'inscrivent dans un « trajet anthropologique » en principe réversible, où elles se manifestent, selon une métaphore d'inspiration mathématique, comme « le produit des impératifs bio-psychiques par les intimations du milieu » (G. Durand, 1992 : 39). Suivant l'ordre de la méthode et de l'exposition, qui n'est pas forcément celui de la chose même mais qui reflète bien, de la part de G. Durand, une option ontologique, cette interaction dialectique de l'inné et de l'acquis, du physique, du psychique, du cosmique et du social, dans la production des images commence avec les impulsions motrices fondamentales de l'organisme. Ces « gestes inconscients de la sensori-motricité » ou « dominantes réflexes » (G. Durand, 1992 : 61) s'actualisent dans les mouvements du corps : rythmes sexuels et respiratoires, ingestion et excrétion, redressement en position verticale.

Les schèmes sont les premières traductions concrètes de ces tendances élémentaires dans des attitudes humaines : s'approprier, se protéger, séparer, monter, descendre. Tels qu'ils s'expriment dans des verbes d'action, les schèmes constituent « le capital référentiel de tous les gestes possibles » (G. Durand, 1996 : 67). En franchissant un pas supplémentaire sur la voie de la manifestation concrète, les schèmes fondent les archétypes où ils s'incarnent, images primordiales qui les illustrent de manière univoque : l'abri, le glaive, le ciel, par exemple. Cette procession continue des représentations à partir de schèmes organiques originaires rend raison des « vastes constellations d'images […] à peu près constantes et qui semblent structurées par un certain isomorphisme des symboles convergents ». L'« homologie » des images à l'intérieur d'une même constellation procède de la parenté qui les unit, dans la mesure où elles sont les « développements d'un même thème archétypal », des « variations sur un archétype ». Les images se cristallisent ainsi autour de « noyaux organisateurs » (G. Durand, 1992 : 40-41), schèmes puis archétypes, qui poursuivent

leur individualisation dans des formes concrètes, des figures et des objets déterminés : l'avion, comme l'oiseau, se réfère à un archétype céleste et, par delà, au schème de l'ascension.

L'humus le plus obscur, le plus primaire de l'être fournirait ainsi aux productions les plus élaborées de l'imaginaire leur substance, dans une inversion de la théorie néoplatonicienne, selon laquelle, par le biais du mythe, « les typifications idéelles […] se pensent en nous » (J.-J. Wunenburger, 1994 : 48). Les mouvements physiologiques souterrains peuvent certes, sublimés, trouver un écho assourdi dans les processus imaginaires. Il reste que ces derniers ne sauraient se comprendre sans la collaboration de la pensée. Le ciel est sans doute la direction lointaine que je vise lorsque je me dresse sur mes jambes mais aussi un symbole de l'infini inaccessible, qu'aucune réalité sensible ne saurait enfermer. Quel schème corporel peut conduire à un tel pressentiment, associé à l'archétype céleste ?

La critique littéraire s'épargnera à la rigueur le débat sur l'origine des schèmes et des archétypes. Qu'ils sourdent des profondeurs ou qu'ils tombent du ciel, elle peut se contenter de n'être attentive qu'à leur éventuelle fécondité heuristique. Toutes questions métaphysiques écartées, les notions de schème et d'archétype sont susceptibles d'éclairer les moyens mis en œuvre pour signifier par certains textes littéraires, comme par les mythes, aussi bien que leur signification même. Encore convient-il que mythocritique et archétypocritique, suivant les suggestions de Pierre Brunel, veillent à ne pas se confiner dans le repérage mécanique de motifs mythiques. La simple constatation n'est pas encore l'élucidation d'un sens. Ce dernier se constitue à travers des liaisons, des rapports entre les éléments du texte ou de l'œuvre. G. Durand est le premier à souligner cet aspect capital de la méthode. « Les "archétypes" ne sont pas des formes abstraites et statiques, mais des dynamismes formatifs, des "creux" (ou "moules") spécifiques qui, nécessairement s'accomplissent et se remplissent » par les données de l'expérience et de la lecture (G. Durand, 1996 : 140). Il est significatif que G. Durand, bien qu'il inaugure ses recherches en récusant l'idéalisme kantien, parvienne à une caractérisation de l'archétype qui rejoint la définition du schème proposée par Kant. Dans cette perspective, l'archétype est moins un objet déjà tout constitué, qu'un réceptacle ouvert, propre à régir selon quelques lignes directrices fondamentales la collecte de significations organisées.

Peut-être convient-il en effet de revenir au constructivisme kantien si l'on entend éviter le risque d'enfermer la mythocritique dans des cadres figés. Le schème, selon Kant, est une procédure ordonnée. Il gouverne une opération au terme de laquelle je me donne une représentation étrange, au statut difficile à définir : « le concept empirique […] se rapporte toujours immédiatement au schème de l'imagination, comme à une règle de la détermination de notre intuition, conformément à un certain concept en général. Le concept de chien signifie une règle d'après laquelle mon imagination peut tracer de manière générale la figure d'un quadrupède, sans être restreinte à quelque figure particulière que m'offre l'expérience, ou encore à quelque image possible que je peux présenter *in concreto* » (E. Kant, 1992 : 193). Mon esprit s'emploie à « tracer de manière générale la figure d'un quadrupède » qui soit suffisamment chien, c'est-à-dire qui ne soit pas n'importe quel quadrupède, par

exemple chat ou cheval, sans toutefois être trop chien, ce qui arriverait inévitablement si l'image du chien ainsi obtenue se confondait avec la « figure particulière » d'un chien connu. J'obtiens ainsi une « esquisse », dans laquelle se manifeste « une première généralisation », écrit F. Marty (E. Kant, 1992 : 832).

Il n'est pas très aisé de se représenter le schème permettant de procurer, ne fût-ce que verbalement, une image correspondant au concept empirique de chien. Le schème ne doit pas être confondu avec l'image puisqu'il permet de passer du concept à l'image, de produire l'image à partir du concept. Dans la réalité, on rencontre toutes sortes de chiens qui sont autant d'incarnations du concept, exactement comme on peut dessiner quantité de triangles différents, qui sont autant de manifestations diverses d'une notion unique. Reconnaître un chien n'est guère plus difficile que reconnaître un triangle. La difficulté surgit si l'on s'avise de prendre la question dans l'autre sens : tenter de définir une règle qui permette d'esquisser un chien effectif à partir d'une localisation précise sur un quadrillage d'ordres, d'embranchements, de classes. Rien ne garantit que l'on n'aboutira pas à une image de chat, de renard, de loup. La conséquence s'impose : « le schème vide ainsi l'image de ses déterminations empiriques particulières pour n'en conserver qu'un plan générique, plus proche de l'intelligible que du sensible » (J.-J. Wunenburger, 1995a : 17). En ce sens, si le schème paraît impliquer un enrichissement du concept dans la direction du concret, il semble inversement entraîner un appauvrissement de l'image dans le sens de l'abstrait. Que faire de ce mixte, de cet intermédiaire entre entendement, imagination et perception ?

La réponse est contenue dans la question : le schème assure un lien entre les trois facultés. Il permet de penser plus finement la « participation » platonicienne du sensible à l'intelligible et, dans l'œuvre littéraire, le passage des formes aux significations. « Kant a renouvelé le problème de l'antique *Metaxu*. […] Si le concept a besoin du schème, *a fortiori* sa nécessité s'imposera-t-elle à l'analyse des faits artistiques, où entrent tant de facteurs imaginatifs. Or le schème n'est ni une image un peu plus abstraite que les autres images, ni une copie exsangue du réel. Le modeler sur le perçu ou sur l'image, ce serait en évacuer l'originalité productrice. Il faut le penser comme mouvement, et comme mouvement organisateur […], en termes de mouvements, d'opérations et de relations » (S. Breton, 1972 : 86) G. Durand, on l'a vu, défend une position analogue concernant l'archétype. Cette conception trouve une illustration dans l'esthétique mallarméenne des « rapports » (S. Mallarmé, 1945 : 647, 871 ; 1998 : 806). Cette dernière se fonde sur une activité d'abstraction schématisante qui s'ingénie à suggérer un schème abstrait incarné dans une figure sensible. Par cette opération d'abstraction, l'imagination poétique met au jour des structures essentielles et dynamiques des objets. Ainsi l'éventail est-il présent dans les *Poésies* et dans les écrits en prose de Mallarmé en « une infinité éparse si l'on y reconnaît la figure morcelée d'ailes, de papier, de voiles, de plis, de plumes, de sceptres, etc., se reconstituant sans cesse dans un souffle d'ouverture et/ou de fermeture ». Avant que d'être un objet, l'éventail met en œuvre un schème, une structure dynamique duelle, mouvement du pliage, du souffle, du battement (Mallarmé, 1998 : 30-31). La réduction abstractive de l'éventail en articulation sur un pivot, en va-et-vient produisant un souffle, permet un « mouvement tropique » (J. Derrida, 1993 : 307), le passage de l'objet à d'autres objets reliés entre eux par leurs affinités formelles. Ce schématisme

constitutif, ne retenant par abstraction des êtres qu'un nombre limité de traits essentiels et caractéristiques, autorise des parcours imaginaires fondés sur des analogies de structures.

De même, dans *Sainte* (S. Mallarmé, 1998 : 26-27), un brouillage des formes réduites à leur configuration schématique permet-il de superposer l'aile de l'ange et la harpe, d'identifier ce qu'elles symbolisent : mythe, musique et ascension céleste. Ailleurs, cette indétermination est produite par l'indéfini « quelque » : le « quelque cigare » de « Toute l'âme résumée… » (S. Mallarmé, 1998 : 59-60) introduit une incertitude sur l'identité de l'objet, à la fois lui-même et un autre, voire plusieurs autres. Le poème est ainsi le lieu d'un passage, d'une transition métaphorique rendue possible par la surimpression ou la superposition, dans le même mot, de plusieurs choses différentes. Le cigare et le cercle rougeoyant de son extrémité incandescente renvoient à l'opération du poème qui extrait l'être de sa dimension matérielle, comme la musique et le bûcher sacrificiel du soleil couchant dans *Bucolique* (S. Mallarmé, 1945 : 402-403). Ils renvoient aussi à la décollation de saint Jean, annoncée dans la première strophe du *Cantique* (S. Mallarmé, 1998 : 148) par le déclin du soleil « incandescent ». Un symbole de la mort purificatrice s'esquisse chez Mallarmé dans le schème déréalisé et déréalisant du cercle rouge. Le « Soleil cou coupé » d'Apollinaire le rappelle à la fin de *Zone*.

Le schème est un plan abstrait, le projet directeur d'une opération, une structure en mouvement. Il prédétermine l'élaboration d'un processus sans préciser les éléments concrets qui y seront soumis. Il définit d'avance la place des éléments, indépendamment de leur nature et même de leur existence, mais la position ainsi assignée à chacun des éléments s'inscrit dans une succession temporelle, dans un geste qui se déploie, qui désigne un au-delà susceptible de se prolonger éventuellement sans terme. Un schème est ainsi plus et moins qu'une forme puisque, en tant que règle permettant de construire des formes, s'il n'a lui-même aucune forme déterminée, il permet en revanche d'en produire indéfiniment, grâce à son statut intermédiaire entre le concept et l'intuition, entre l'intellectuel et le sensible. À la source de toute image se retrouve le schème à partir duquel elle a été construite. Le schème contenu dans la figure qui le réalise, par exemple le rythme duel de l'aile ou de l'éventail, qui est aussi celui du souffle, du papier que l'on plie, met en branle l'imagination : à partir de cette impulsion initiale, elle parcourt une série organisée d'objets analogues, comparable à une gamme. Animées par un schème, la figure ou l'image ne sont pas des entités statiques, elles conservent la trace de ce mouvement, elles indiquent un chemin vers d'autres figures, d'autres images, dont se tissent le texte, l'œuvre, peut-être de plus vastes ensembles littéraires, mythiques, imaginaires.

Aussi le dynamisme du schème conditionne-t-il « cette puissance productrice, cette continuelle transitivité qu'évoque pour nous l'imaginaire. De même l'image ne se stabilise pas dans les contours qui la fixent provisoirement. De l'imaginaire, elle retient la mobilité et cette possibilité infinie de déformation qui la promet, par la mort, à de nouvelles naissances. Le schème, dont Kant avait reconnu la fonction médiatrice, est le mouvement même de l'imaginaire en sa permanente "métamorphose" » (S. Breton, 1972 : 73). Dans la poésie symboliste, de Mallarmé à Yeats et à Stefan George, la

stylisation du geste permet ainsi de renvoyer simultanément à une multitude de contenus symboliques liés entre eux par leur similitude structurelle. Dans certains poèmes, par exemple, la réalité actuelle, simplifiée par le rite poétique, se superpose à ses antécédents mythiques : un simple mouvement, une étreinte rêvée, le rythme de la flabellation suffisent à renvoyer au mythe du paradis originel, qui vient symboliquement se réactualiser dans le présent et le transfigurer. Grâce à la notion de schème, la lecture mythocritique reçoit une impulsion déterminante : les schèmes qui hantent plus ou moins secrètement les archétypes leur donnent vie, ils les animent. Il en va de même pour les types.

Dans la terminologie de G. Durand, la notion d'archétype éclipse celle de type, que Pierre Brunel, pour sa part, met au premier plan, avec le souci de se tenir au plus près du texte littéraire dans sa vie même (P. Brunel, 1992 : 30). Le type est un personnage générique, qui peut certes porter un nom propre, Électre, Faust, Don Juan, mais dont la caractéristique première est de rassembler sous son identité enveloppante une multitude d'incarnations singulières. « Qui erre autour d'un type exceptionnel comme Hamlet, n'est que lui, Hamlet », remarque Mallarmé à propos des autres personnages dans la pièce de Shakespeare, car leur seule fonction consiste à diffracter en facettes multiples la figure centrale de cet « imaginaire héros, à demi mêlé à de l'abstraction ». Le mouvement de l'esthétique mallarméenne se résume dans cette formule : « L'écrit, envol tacite d'abstraction ». La littérature se propose de chercher « dans l'idéal, un aspect nécessaire évident, simple, qui serve de type » ; elle s'attache à dépasser les êtres concrets en « d'essentielles figures » (S. Mallarmé, 1945 : 301, 385, 276, 337). Plus généralement, les symbolistes visent une refiguration du réel en le simplifiant, en le généralisant, en le surélevant dans la direction de l'abstrait, pour le rendre conforme à des types. Dans « Le vierge, le vivace… » (S. Mallarmé, 1998 : 36-37), s'opère la métamorphose d'*un* cygne en « *le* Cygne » évoqué par la remémoration. George constitue le jeune Maximin, rencontré naguère et disparu, en une figure quasi divine, conformément au type christique. Dans *L'Ève future*, Villiers de l'Isle-Adam identifie l'Andréide à l'Ève originelle, de manière à la transformer en type féminin absolu : Hadaly, en tant que copie de l'humaine, trop humaine Alicia Clary, est certes *une* femme mais elle rassemble en elle une multiplicité de femmes qu'il appartiendra à son amant de mettre au jour. Elle esquisse *la* Femme archétypique par un transport fictif au delà du fait vécu, la passion ordinaire, vers l'événement prototypique, la rencontre idéale du couple humain, qui en est le modèle imaginaire. Par le biais de la refigurationtypifiante, la remémoration mythifiante sur laquelle se calque l'affabulation du roman reconduit ainsi le lecteur au commencement, *en arkhè*. Quant à Edison, le maître d'œuvre, il incarne une moderne figure de *trickster* : dans sa tentative pour remodeler la création et doter l'humanité de nouvelles prérogatives, il concurrence Dieu.

Comme toute figure mythique englobant dans son idéalité majestueuse les êtres appelés à s'accomplir en l'imitant, le type est un modèle, une forme virtuelle : la série indéfinie des réalisations s'y trouve contenue, qui prendront corps dans les œuvres à venir. En ce sens, le personnage typique est un mixte. Support d'idées, d'images, de thèmes sous-jacents, associés à des schèmes et à des archétypes, il fait signe vers un arrière-plan abstrait. Figure définie par des traits distinctifs, il est indubitablement

concret. Mise en forme large d'un contenu idéel, indéfiniment reproductible sous des expressions variées, le type ressortit à la métaphore des « creux », des « moules », des « matrices », à quoi G. Durand compare les archétypes (G. Durand, 1996 : 140-141). La lecture mythocritique s'attachera donc à rendre compte de cette fonction essentielle de l'imaginaire et de l'art, qui consiste à « *typer*, au sens où ce mot, en grec, désigne l'empreinte, la marque imprimée par un sceau, la frappe. L'allemand traduit par *prägen* (*Prägung*), et l'on sait que ce terme, dans la tradition de l'idéalisme spéculatif, sert à désigner le mode d'apparition et de production de la figure, de la *Gestalt* » (P. Lacoue-Labarthe, 1991 : 89). Les métaphores du moule et du sceau se retrouvent chez Mallarmé. Elles sont le signe que selon lui, la littérature reprend à son compte les procédés de la typification constants dans le mythe.

Dans ces métaphores viennent se croiser les notions de schème, de type et d'archétype. Le « sceau » imaginaire imprimé sur la réalité concrète par la poésie ou l'écriture en général tend à la refondre dans une nouvelle configuration, un nouveau « moule » idéel, de manière à la faire coïncider avec un modèle supérieur, idéal. Comme l'Edison de Villiers de l'Isle-Adam, le poète mallarméen se substitue à Dieu pour amender une création imparfaite. « Ainsi lancé de soi le principe qui n'est — que le Vers ! attire […] les mille éléments de beauté pressés d'accourir et de s'ordonner dans leur valeur essentielle. Signe ! au gouffre central d'une spirituelle impossibilité que rien soit exclusivement à tout, le numérateur divin de notre apothéose, quelque suprême moule n'ayant pas lieu en tant que d'aucun objet qui existe : mais il emprunte, pour y aviver un sceau tous gisements épars, ignorés et flottants selon quelque richesse, et les forger » (S. Mallarmé, 1945 : 333). En vue de le restituer à sa « valeur essentielle », le poème réorganise le réel, le refigure, le transfigure suivant un principe architectonique. Ce dernier est susceptible de « tout » s'approprier parce qu'il ne s'attache d'abord à « rien ». Il est l'équivalent d'un schème, d'un type, d'un archétype dont l'abstraction radicale, le dépouillement à l'égard de toute détermination concrète, le rejet de tout objet individualisé, creuse un vide. C'est cette forme pure, appelée à être comblée par les « éléments » empruntés au monde, qui confère aux créations de la littérature une loi nouvelle, inédite, inouïe.

La théorie du mythe est liée chez Mallarmé à celle de l'abstraction qui déréalise l'être et le rend « fusible » ou transparent pour le regard du rêve. Ces deux théories sont solidairement dirigées contre le réalisme, contre une esthétique de l'imitation ou du reportage qui, assignant à l'art la mission de copier le réel, lui ôte sa finalité transfiguratrice. Dans l'esthétique mallarméenne, l'abstraction dépersonnalisante est, s'agissant du personnage mythique, l'équivalent de ce qu'est l'abstraction dématérialisante et schématisante pour les choses. Mallarmé pousse au plus loin cette exigence de l'abstraction. *Catholicisme* est une méditation sur l'identification liturgique des spectateurs avec le héros du spectacle. Pour qu'elle soit possible, la première condition est que le héros soit « le dieu, l'homme — ou Type » (Mallarmé, 1945 : 393), à savoir non pas une figure immédiatement reconnaissable, représentant une divinité ou un individu concrets, mais une entité aux contours suffisamment flous pour que chacun soit en mesure de s'y projeter. Un tel personnage relève du mythe ou constitue lui-même le mythe. Le geste stylisé de l'élévation, plus ou moins explicitement présent à l'arrière-plan de la méditation mallarméenne, esquisse une transition du visible à

l'invisible. De même la réduction schématique de l'individualité ordinaire sur la scène assure-t-elle la superposition du singulier et de l'universel incarné dans le « Type sans dénomination préalable », la « Figure que Nul n'est » (Mallarmé, 1945 : 545). Comme Mallarmé désigne par ces expressions la figure mythique, il suggère que la figuration du divin dont la schématisation est l'instrument conduit à une mythification du réel.

Le personnage mythique est un type qui, à la limite, se réduit à un trait schématique, abstrait, général; il est produit par l'imagination, qui, dans le libre jeu d'un tracé, désigne les êtres à la fois dans une universalité qui pourrait paraître appauvrissante et dans une singularité qui assure à cette figure paradoxale son degré indispensable de présence. Pour Mallarmé, il y a en effet une proportionnalité directe entre la radicalité de la simplification et la puissance d'évocation de la figure. Les arts poétiques signifient en retirant à la réalité ses déterminations concrètes, jusqu'à la faire confiner au silence, et lorsqu'ils parviennent au plus haut degré d'abstraction, de dépouillement, le quasi vide du support qui lui est offert permet à l'imagination de se déployer avec toute son envergure. Mallarmé a ainsi tenté de concevoir une figure typique qui tendît vers le rien, le blanc, le vierge, le pur et qui constituât de la sorte un support adéquat de l'imaginaire. Bien qu'ils ne poussent pas aussi loin la contestation radicale du donné, les auteurs symbolistes impriment à leur poésie un mouvement qui va dans le même sens.

Yeats paraît s'éloigner de Mallarmé quand il oppose l'abstraction à la nécessité pour l'art de s'enraciner dans la vie et le concret. Ce qu'il nomme la vie est cependant une impulsion fondamentale, un rythme essentiel que l'artiste est amené à traduire dans des structures abstraites. À la différence de Mallarmé, Yeats ne cherche pas à créer un type pur mais son recours au mythe n'en comporte pas moins une visée dématérialisante et dépersonnalisante proche de celle qui a été revendiquée par le poète français. Son refus du réalisme l'amène à rechercher une certaine modalité de stylisation, qui traduit son intention de reculer la figure dans l'imaginaire. Yeats inscrit les traits de son expérience personnelle dans des structures abstraites qui lui confèrent une dimension universelle. La personne de Maud Gonne vient se superposer à des types : Hélène ou les grandes reines de la légende irlandaise. Le poème est le lieu où la vie aspire à la possibilité d'autre chose, même si la réalité transposée dans le poème couronne l'existence ordinaire plutôt qu'elle ne s'en sépare.

George atteint souvent un degré d'abstraction qui rapproche sa poésie de celle de Mallarmé. Son caractère d'épure quasi schématique procède de la simplification d'une réalité empruntée à la vie mais stylisée dans le poème et qui exige d'être redéployée autrement par le lecteur, selon des directions que n'autorise pas son expérience quotidienne. Ainsi ses poèmes évoquent-ils souvent un personnage qui passe du monde connu, avec ses repères habituels, à un espace étranger, indéfini, dans lequel il s'engage héroïquement, sans hésiter. Tout le poème se réduit à l'esquisse d'un schème qui est celui de l'âme noble, élue de dieux dont il n'importe nullement de savoir quels ils sont ni même s'ils existent, âme aspirant au bleu des lointains, à un but dont on ignore tout, si ce n'est qu'il est beau. Là sont simplement mis en valeur le geste et l'attitude héroïques de celui qui persévère dans la voie incertaine d'une ascension vers des sommets inconnus, tendu vers un but abstrait, à la fois inaccessible et non défini,

dans lequel chaque lecteur peut glisser tout le concret de ses propres aspirations. L'extrême stylisation des récits et des situations vise ainsi à réduire au strict minimum les effets de réel, de manière à permettre le libre déploiement de l'imaginaire, selon du moins les représentations propres à George, qui glorifie une forme de transcendance conçue comme dépassement et dépouillement de l'humanité commune.

Le recours à la théorie kantienne du schématisme permet, si ce n'est de résoudre, du moins d'éclairer les difficultés que soulève la figuration symboliste, qui cherche à fixer l'évanescent et à conférer une présence fictive au mystère reculé en deçà de toute présence. Le schème indique, il désigne sans imposer la réalité dans son être le plus massif. Instrument de suggestion, de figuration indirecte, il permet d'évoquer sans dévoiler. La simplification du réel par le schème et le type parvient à produire la fulguration de l'évidence sans présenter dans sa pleine ouverture ce qu'il vise ni tenter vainement de le représenter. L'objet désigné reste par nature reculé et tu. Lorsque se produit le miracle de ce que Mallarmé nomme « preuve » ou « évidence », ce n'est pas parce que l'objet lui-même paraît dans sa propre lumière, mais parce que l'esquisse qu'en proposent le geste stylisé ou la ligne schématique du poème offre à la lumière que chacun porte en lui-même le réceptacle où elle peut venir irradier. Tel est le sens le plus profond d'un schème que l'on rencontre dans les poèmes de Mallarmé, George et Yeats, celui de l'anéantissement suivi d'une transposition lumineuse ou rayonnante, dont la connotation initiatique est évidente. Maximin est la figure qui incarne ce mouvement symbolique dans la poésie de George. Comme les figures jumelles de *Prose* (S. Mallarmé, 1998 : 28-30), comme la figure de l'épouse dans *Le présent d'Harun Al-Rashid*, le poème de Yeats, celle de Maximin, empruntée à la réalité mais déjà dématérialisée et reculée par la mort et par le souvenir, idéalisée, schématisée et mythifiée par la poésie, atteste la possibilité voire, rétrospectivement, la présence effective d'une humanité traversée par l'éclat d'un divin métaphorique et intérieur, élargie aux dimension d'un Type. En soustrayant le concret de l'existence, George invente un mythe et un culte de l'homme-dieu, dont la divinité est l'humanité transcendée vers un état de perfection idéale.

Corrélats : archétype, création artistique et mythe, écriture et mythe, émergence, flexibilité, irradiation du mythe, épistémologie du mythe, image, musique et mythe, origine et mythe, symbole.

Bibliographie

NB : Lorsqu'il n'est pas indiqué, le lieu d'édition est toujours Paris.

Breton, S., 1972 : « Symbole, schème, imagination : Essai sur l'œuvre de R. Giorgi », in R*evue Philosophique de Louvain*, fév., Louvain, 63-92.

Brunel, P., 1992 : *Mythocritique : théorie et parcours*, PUF.

Derrida, J., 1993 : *La dissémination* [1972], Éditions du Seuil.

Durand, G., 1992 : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* [1959], Dunod.

————, 1996 : *Champs de l'imaginaire*, textes réunis par Danièle Chauvin, Grenoble, ELLUG.

Kant, E., 1992 : *Critique de la raison pure* [1781], trad. par Alexandre J.-L. Delamarre et François Marty, Gallimard.

Lacoue-Labarthe, P., 1991 : *Musicaficta (figures de Wagner)*, Christian Bourgois.

Mallarmé, S., 1945 : *Œuvres complètes*, Gallimard.

————, 1998 : *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard.

Wunenburger, J.-J., 1994 : « Principes d'une imagination mytho-poïétique », in Pierre Cazier, *Mythe et création*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 33-52.

————————, 1995a : *La vie des images*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.

————————, 1995b : *L'imagination*, PUF.