

**UN MOMENT DE LA GÉNÉALOGIE MORPHOLOGIQUE DU  
STRUCTURALISME :  
LA SPATIALISATION DES STRUCTURES DE LESSING À JOSEPH FRANK<sup>†</sup>**

**Jean Petitot**

**CAMS, EHESS<sup>1</sup>**

Séminaire international de sémiotique de Paris

21 janvier 2015

## I. INTRODUCTION

Je me propose de parler de quelques reconstructions généalogiques dans l’histoire des idées. Souvent certains créateurs, penseurs et chercheurs reconstruisent la généalogie de leurs œuvres sur le mode d’une transmission rétroactive de créateurs et de penseurs du passé. Ce faisant, tout en affirmant leur singularité et leur originalité, ils inscrivent leurs innovations dans une généalogie historique et mettent en avant des continuités et des convergences.

À cette fin, permettez-moi de revenir sur quelques uns de mes travaux concernant la reconstruction de la généalogie, que j’appelle *morphologique*, du structuralisme, travaux longtemps discutés dans mon séminaire de sémiotique de l’EHESS et dans mes textes de ces quinze dernières années.<sup>2</sup> Mais je vais y revenir de façon particulière. En effet, l’année dernière, j’étais invité comme fellow à l’Université de Stanford au Humanities Center et j’ai eu l’occasion de découvrir un ouvrage tout à fait remarquable *The Idea of Spatial Form* de Joseph Frank qui, lui-même, relevait d’une reconstruction de la généalogie du structuralisme

---

<sup>†</sup> Note du 1er janvier 2025. Joseph Frank est décédé en février 2013. Comme je l’explique plus bas, lors d’un séjour à l’Université de Stanford en septembre 2013-juin 2014, j’ai eu l’occasion de souvent discuter amicalement avec sa veuve Marguerite. Celle-ci venant à son tour de disparaître le 11 décembre 2024, je dédie ces pages à la mémoire de cette femme extraordinaire.

<sup>1</sup> Centre d’Analyse et de Mathématique Sociale, École des Hautes Études en Sciences Sociales.

<sup>2</sup> Quelques étapes de la généalogie morphologique du structuralisme depuis la fin des années 1990. En 1999, “La généalogie morphologique du structuralisme”. En 2003 l’ouvrage *Morphogenèse et Esthétique*. En 2009, “Morphology and Structural Aesthetics : from Goethe to Lévi-Strauss”. À paraître en 2016 : “Enargeia Sémiotique. Hommage à Umberto Eco”.

effectuée sur des bases complètement différentes et autonomes. Je voudrais discuter ces “généalogies parallèles”.

## II. LA GÉNÉALOGIE MORPHOLOGIQUE DU STRUCTURALISME

Au départ, dans les années 1970, j'ai développé une modélisation du structuralisme de Jakobson, Lévi-Strauss et Greimas en utilisant des outils mathématiques introduits par René Thom. Cela a conduit à des modèles dynamiques utilisant la théorie des singularités et de leurs déploiements universels pour *géométriser* de façon idoine les concepts fondamentaux du structuralisme. Vous trouverez de nombreux développements dans mon ouvrage de 1985 *Morphogenèse du Sens*.

À partir de là, l'idée d'une reconstruction généalogique *morphologique* du structuralisme s'est développée de la façon suivante.

- En ce qui concerne le structuralisme, nous connaissons tous son histoire, à partir de Saussure et des cercles de Moscou et de Prague (avec en particulier le rôle fondateur de la phonologie).
- Du côté de la morphodynamique, nous pouvons remonter amont aux savants que Thom considérait lui-même comme ses précurseurs. Thom s'intéressait, vous le savez, à la *morphogenèse biologique* et ses deux références principales étaient D'Arcy Wentworth Thompson l'auteur du célèbre *On Growth and Form* (1917/1942) et Conrad Hal Waddington, le père du structuralisme en biologie.

À partir de là, on peut remonter jusqu'à l'école morphologique inspirée de la *Morphologie* de Goethe et, avant Goethe, à la Troisième Critique de Kant (*Critique de la Faculté de Juger*) où Kant traite, entre autres, du problème de l'organisation biologique, et avant Kant à Leibniz qui, toute sa vie, a été obsédé par cette question d'une *dynamique des formes* parce qu'elle était contradictoire avec la *mécanique des forces* de l'époque et exigeait le maintien de concepts aristotéliens comme ceux d'entéléchie et de forme substantielle.

Vous trouverez de longs développements de ces questions dans mon ouvrage de 2003 *Morphologie et Esthétique*.

### De Lessing à la *Morphologie* goethéenne

Le débat est immense. Goethe, qui insistait sur le rôle fondamental de la Troisième Critique kantienne pour sa *Morphologie*, pensait les totalités et leur structuration méréologique à partir d'un principe interne de formation (*bildende Kraft*). Sa *Morphologie* est une théorie des corrélations fonctionnelles entre composants des structures. Arrêtons-nous y un instant.

En parachevant la Critique kantienne de la faculté de juger, Goethe a été le premier à l'époque moderne (i.e. post-galiléenne) à développer un monisme morphologique applicable à la fois aux morphologies naturelles (qu'il a lui-même étudiées dans *La Métamorphose des Plantes*) et aux œuvres d'art (par exemple dans son *Über Laokoon* de 1798).

Dans la Morphologie goethéenne, le concept de forme phénoménale (*Gestalt*) est inséparable de celui de formation (*Bildung*), de force formatrice (*bildende Kraft*) et de structure au sens des relations méreologiques des parties dans un tout organique. Dans un organisme, l'apparaître phénoménal est dominé par un principe dynamique interne producteur de cette connexion spatiale externe des parties. Comme l'expliquait Wilhelm von Humboldt en 1830 dans sa recension du "Second séjour à Rome", il y a chez Goethe une

"tendance à étudier la forme (*Gestalt*) et l'objet extérieur à partir de l'essence intérieure des êtres naturels et des lois de leur genèse (*Bildung*)."

C'est surtout dans sa *Métamorphose des plantes* de 1790 que Goethe explique le principe "entéléchique" présidant, selon lui, à la formation des êtres morphologiquement organisés.

Mais Goethe s'en est tenu à la *description* de l'apparaître phénoménal des formes naturelles. Il était un penseur de l'interface s'intéressant surtout à la médiation entre la physique et la physiologie qui engendrent les morphologies et l'esprit qui les interprète. Il y avait pour lui une visibilité de l'être dans l'apparaître et la *Morphologie* traitait de cette phénoménalisation. Goethe restreignait donc le principe entéléchique à l'*Erscheinung*, à l'apparaître exprimant, dans un jeu entre *Darstellung*, *Bildung* et *Gestalt*, le principe entéléchique. Il y avait bien un principe "interne" de formation, mais il s'agissait pour lui de le comprendre à partir de la description même de son "externalisation".

La *Morphologie* est une théorie des *corrélations fonctionnelles* des parties dans un organisme. Elle propose ce que nous avons appelé un *schématisme de la composition*. La conséquence en est que c'est la même théorie de la structure organisée qui permet de penser l'œuvre d'art et les formes naturelles. À propos du groupe rhodien du Laocoon, Goethe parle d'une "nature vivante hautement organisée". Bref, comme le formule Danièle Cohn dans *La lyre d'Orphée* (1999) :

"Goethe, qui inventa la morphologie dans les sciences de la nature, permet donc de concevoir une esthétique morphologique (...) et une théorie morphologique de la culture."

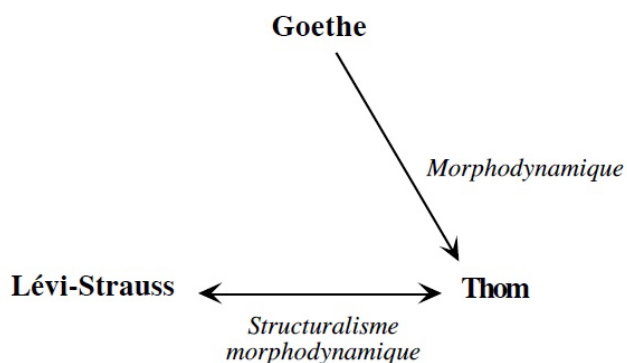
Ainsi, du côté de la morphodynamique thomienne, on peut remonter généalogiquement à Waddington et à D'Arcy Thompson, au vitalisme morphogénétique du

XIX<sup>e</sup>, à Goethe, à la Troisième Critique kantienne, à Leibniz, jusqu'à la biologie d'Aristote à laquelle Thom a consacré ses dernières réflexions.

Mais chez Goethe, comme chez Kant<sup>3</sup>, la morphologie biologique est inséparable d'une *esthétique morphologique*. Le concept de Morphologie relie Nature et Culture comme le montre ses *Écrits sur l'Art* et en particulier son fameux texte sur le *Laokoon* paru en 1798 dans la revue d'art *Propyläen* qu'il dirigeait avec Schiller et Heinrich Meyer. Ce *Laokoon* renvoyait au fameux débat entre Johann Joachim Winckelmann (Stendal 1717-Trieste 1768) et Gotthold Ephraim Lessing (1729 [12 ans après]-1881 [13 ans après]).

Dans notre reconstruction généalogique, Goethe reconduisait ainsi également vers une analyse esthétique et une approche morphologique issue de Lessing. J'ai beaucoup écrit sur le fait que l'on pouvait considérer son *Laokoon* comme *l'acte de naissance* du structuralisme dans la mesure où il considérait le groupe sculptural grec comme une totalité organique et en étudiait les *relations internes entre parties*, en particulier celles de parallélisme, de symétrie, ou de contraste. C'est de leur composition qu'il faisait surgir le *sens* de l'œuvre.

J'en arrivais ainsi à triangle partiel *Lévi-Strauss/Thom/Goethe* avec en arrière-fond la figure légendaire et tutélaire de Lessing que j'ai approfondie dans le long premier chapitre de *Morphologie et Esthétique* consacré au *Laocoon*.



### Le triangle Goethe/Lévi-Strauss/Thom

Dans les années 2000, deux éléments sont alors venus compléter ce triangle. D'abord l'insistance de Lévi-Strauss lui-même sur sa propre généalogie intellectuelle, et donc sur la

<sup>3</sup> Rappelons que la troisième Critique articule en un tout systématique une Critique du jugement téléologique ("finalité interne objective" des êtres organisés) avec une Critique du jugement esthétique ("finalité subjective formelle" des objets esthétiques).

généalogie de son structuralisme. Elle est intimement liée à la *morphologie biologique* (et pas du tout à la linguistique) et se focalise sur D'Arcy Thompson et, avant lui, sur Goethe.

En effet, dans l'ouvrage *De Près et de Loin*, le chapitre 11 ("Des qualités sensibles") de la deuxième partie ("Les lois de l'esprit"), à une question de Didier Eribon l'interrogeant sur l'origine de sa notion centrale de transformation Claude Lévi-Strauss répond qu'il ne l'a empruntée:

“Ni aux logiciens ni aux linguistes. Elle me vient d'un ouvrage qui a joué pour moi un rôle décisif et que j'ai lu pendant la guerre aux États Unis : *On Growth and Form*, en deux volumes, de D'Arcy Wentworth Thompson, paru pour la première fois en 1917. L'auteur, naturaliste écossais, (...) interprétait comme des transformations les différences visibles entre les espèces ou organes animaux ou végétaux au sein d'un même genre. Ce fut une illumination, d'autant que j'allais vite m'apercevoir que cette façon de voir s'inscrivait dans une longue tradition : derrière Thompson, il y avait la botanique de Goethe, et derrière Goethe, Albert Dürer avec son *Traité de la proportion du corps humain*.” (pp. 158-159)

D'autre part, en lisant le *Laokoon* de Goethe dans l'édition Flammarion des *Écrits sur l'Art*, j'ai été frappé par ce que disait Tzvetan Todorov dans sa Présentation sur la filiation du structuralisme jakobsonien par rapport au *formalisme russe*. Or, ce dernier a été fondamentalement inspiré par les écoles de morphologie allemandes héritées de Goethe. *Le triangle Goethe/Lévi-Strauss/Thom se trouvait ainsi bouclé.*

## Le formalisme russe

La filiation goethéenne du structuralisme moderne à travers le formalisme russe a été bien étudiée par Tzvetan Todorov, Lubomir Doležel, Jean-Marie Schaeffer, Patrick Sériot ou Serguei Tchougounnikov. La morphologique goethéenne a eu en effet une influence considérable d'abord sur l'école rhétorique allemande des années 1900-1920, de Rob Riemann (avec sa thèse de 1902 “Goethes Romantechnik”), Bernard Seuffert, Otmar Schissel von Fleschenberg ainsi que sur l'école de poétique de Wilhelm Dibelius, Oscar Walzel, Wilhelm Worringer<sup>4</sup>, puis sur les formalistes russes Petrovskij (1921 : analyses du *Voyage* de Maupassant et de Pouchkine), Vasily Gippius (1919 : *Urmorphologie*, rôles et fonctions dans les romans de Tourgueniev), Alexandre Nikiforov (rôles et fonctions dans les contes folkloriques), Alexandre Reformatskij (élève de Petrovskij, auteur en 1922 d'un modèle

<sup>4</sup> Wilhelm Worringer (1881-1965) était un historien d'art dont la thèse de 1907 *Abstraktion und Einfühlung* eut une grande influence. Pour lui comme pour Riegl, les formes esthétiques exprimaient les racines anthropologiques des sujets et l'abstraction faisait partie du “vouloir esthétique” de l'humanité.

narratif de morphologie générative couplant des catégories structurelles et des catégories fonctionnelles), et bien sûr Vladimir Propp (le titre *Morphologie du conte* de 1928 renvoie à Goethe et les exergues de tous les chapitres sont des citations de Goethe).

Mais alors que dans l'idéalisme spéculatif romantique la "forme interne" est un principe vital à la fois organique et spirituel (vitalisme qui ira jusqu'aux travaux de Hans Driesch sur l'embryogenèse dans sa célèbre *Philosophie de l'organisme* de 1909), dans le formalisme russe, qui se révèle être de nature plus fonctionnaliste et évolutionniste, elle devient au contraire un principe "transcendantal" (par exemple au sens néo-kantien de Heinrich Rickert).

### III. MARGUERITE FRANK À STANFORD

J'en viens maintenant à mon récent séjour comme fellow au Stanford Humanities Center en 2013-2014. Nous avons réussi avec mon épouse à louer un appartement dans la résidence de professeurs de Pearce Mitchell Place à la frontière du campus et des collègues m'ont signalé que nous y étions voisins de Marguerite Frank, une importante mathématicienne française. Nous avons donc rencontré Marguerite qui fut adorable et très attentionnée à notre égard. Son mari Joseph Frank, mondialement connu comme l'un des plus grands spécialistes de Dostoïevski, venait de disparaître et, en nous parlant de lui, elle m'a fait connaître un de ses anciens ouvrages.

Cet ouvrage *The Idea of Spatial Form* a été pour moi une rencontre sidérante. Pourquoi ? Au début de sa carrière, dans les années 1940, Joseph Frank s'intéressait aux avant-gardes littéraires (Eliot, Pound, je vais y revenir) et avait besoin de nouvelles *méthodes* d'analyse théorique en critique littéraire. Après avoir longuement cherché, il trouva le texte de Lessing et s'appuya sur Lessing pour expliquer certains caractères majeurs de ces nouvelles techniques littéraires.

Plus tard, dans les années 1960-70, il revint sur ces problèmes et fit le lien avec les nouvelles méthodes de critique littéraire, nommément celles du *structuralisme français*. Il expliqua qu'il y avait convergence avec son idée de forme spatiale et que donc Lessing devait être considéré comme un *précurseur du structuralisme*. Qui plus est, il rappelait que Jakobson était lié au *formalisme russe* et il incluait donc le formalisme russe, en particulier Viktor Shklovsky, dans cette généalogie. Son très bon ami personnel Tzvetan Todorov faisait le lien. Le structuralisme dont Joseph Frank se sentait le plus proche était celui de Gérard Genette, en

particulier dans *Figures II* et *Figures III*, car il concernait également l'application de théories littéraires à des avant-gardes, dans ce cas le Nouveau Roman et en particulier Robbe-Grillet.

Ce parcours "Lessing → structuralisme" accompli par Joseph Frank en une trentaine d'années est pour moi tout à fait fascinant puisqu'il recoupe en de très nombreux points le triangle généalogique que je viens de résumer, mais à partir de réflexions et d'enjeux complètement différents. C'est cette convergence pour moi complètement inattendue que j'aimerais maintenant préciser.

Pour cela, il me faut faire un bref rappel sur Lessing. Vous pourrez si vous le désirez trouver nombre de détails dans mon ouvrage *Morphologie et Esthétique*.

#### IV. L'ESTHÉTIQUE TRANSCENDANTALE SÉMIOTIQUE DE LESSING

En 1766, en réponse aux *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la sculpture et la peinture* (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst) publié en 1755 par Johann Joachim Winckelmann, Gotthold Ephraim Lessing, écrivain et critique d'art du monde des Lumières de Berlin, publie son retentissant *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie*.<sup>5</sup> Pour la première fois, les arts plastiques (peinture et sculpture) étaient considérés comme *autonomes*, en tant qu'*arts de formes et de qualités sensibles spatialement étendues*.

Jusqu'à-là prévalait la conception classique dite de l'*ut pictura poesis* (l'expression vient de l'*Ars poetica* d'Horace) selon laquelle textes et figures avaient une même fonction d'expressivité, celle d'exprimer l'intelligible. Comme l'a expliqué Elisabeth Décultot [2003] "l'âge classique", est

"un univers où l'on passe sans difficulté du système des signes plastiques au système des signes verbaux. (...) Pour décrire une statue, il suffit dans la pensée sémiotique classique, de remonter de l'œuvre d'art à l'idée qui lui a présidé, pour reformuler ensuite cette idée au moyen de signes verbaux."

Les "idées", c'est-à-dire des contenus mentaux, constituent une dimension conceptuelle *commune* "des différentes formes d'art". À travers les idées (des concepts abstraits et désincorporés) tous les modes signifiants communiquent entre eux et deviennent intertraductibles.

Or Lessing, quant à lui, *sépare* le visuel et le littéraire. Il les disjoint et remet donc radicalement en cause la subordination du sensible à l'intelligible. Il se lance dans la double critique du genre descriptif (poésie visuelle et "peinture parlante") et de l'allégorie (peinture

---

<sup>5</sup> *Laocoon. Ou des frontières de la peinture et de la poésie*.

littéraire et “poème muet”). *Par essence*, la peinture ne peut pas "exprimer des idées générales", c'est-à-dire des concepts. Cette *limitation* essentielle par des frontières (“Grenzen”) implique que les parties de la composition plastique doivent être *spatialement corrélées* et que les propriétés esthétiques de l'œuvre doivent dériver de l'accord entre les parties spatialement reliées en un tout. Le sens est *méréologique* et non pas conceptuel. L'opposition kantienne ultérieure entre, d'un côté, les propriétés intuitives et compositionnelles de l'espace, du temps et du mouvement et, d'un autre côté, les structures conceptuelles, discursives, logiques du jugement est déjà présente chez Lessing.

Dans *Dichtung und Wahrheit* (I, 8), Goethe rappelle l'impact de l'ouvrage de Lessing :

“Le *Laocoon* de Lessing (...) nous a [ouvert] les champs libres de la pensée. L'*ut pictura poesis* (...) fut écarté d'un seul coup, la différence entre les arts plastiques et ceux de la parole se trouva éclairée.”<sup>6</sup>

Quant à Wilhelm Dilthey, il explique dans son essai sur Lessing<sup>7</sup> que :

"[Lessing] devenait ainsi le second législateur des arts (...) après Aristote."

Comme y insiste Hubert Damisch dans sa préface, il s'agit pour Lessing de

“remonter à ce qui fait la condition de possibilité des différents arts”.<sup>8</sup>

On peut donc bien parler à son propos d'une

“opération critique et proprement fondatrice, au sens kantien du mot.”<sup>9</sup>

Avec Lessing c'est en fait la question des “formats” qui émerge. Elle deviendra plus tard celle des “formes de l'intuition” chez Kant. La thèse fondamentale est que

“les signes doivent avoir une *relation naturelle et simple* avec l'objet signifié”

au niveau de la *forme de présentation* mise en jeu. Il existe en quelque sorte, dans les figures (les “corps”) des arts plastiques, un format *commun* au signe et au référent et ce format est celui de l'*articulation* du continuum spatial, de sa segmentation au moyen de discontinuités qualitatives en domaines remplis de qualités sensibles. Il en va de même pour les arts narratifs, mais leur format commun est le continuum temporel et concerne non plus les “corps” mais les “actions”.

On peut résumer les choses dans un tableau:

<sup>6</sup> Cité dans Lessing [1766/1990]

<sup>7</sup> Repris dans Dilthey [1929], p. 17-174.

<sup>8</sup> Ibid., p. 9.

<sup>9</sup> Ibid.



<b>Forme de l'intuition</b>	Espace	Temps
<b>Syntaxe</b>	Syntaxe spatiale	Syntaxe temporelle
<b>Éléments</b>	Domaines d'étendue	Intervalles de durée
<b>Mode de connexion et principe de composition</b>	Juxtaposition spatiale et coexistence synchronique	Succession temporelle et consécution syntagmatique
<b>Objet propre (représentation directe)</b>	Corps (organisés par juxtaposition spatiale de parties)	Actions (organisées par succession temporelle d'évènements)
<b>Art</b>	Arts plastiques (peinture)	Arts narratifs (poésie)
<b>Signes</b>	Signes spatiaux naturels	Signes temporels conventionnels
<b>Faculté cognitive</b>	Perception (sensible) ...	Concept (intelligible) ...
<b>Représentation indirecte</b>	d'actions à travers des corps	de corps à travers des actions
<b>Trahison de l'essence</b>	Allégorie : exprimer des idées générales en cherchant à conventionnaliser des signes spatiaux naturels	Description : peindre des formes en cherchant à naturaliser des signes temporels conventionnels

Il est important de noter que “espace” signifie ici “coexistence synchronique” alors que “temps” signifie “consécution syntagmatique”. Ce sont des modes d'articulation qui sont en jeu, des types de syntaxes, et non pas l'espace-temps de la perception visuelle ou de la physique. Pour Lessing, ces syntaxes font partie de la théorie du signe et sont fondationnelles pour la *sémiose*.

Cette théorie du signe est très remarquable. On trouvera d'intéressants compléments à son sujet dans le texte d'Herman Parret sur *La sémio-esthétique de Lessing*.<sup>10</sup> Insistons encore une fois sur le point critique, ignoré jusqu'ici par les sémioticiens, qu'est celui de *l'Esthétique transcendantale*. Indépendamment des problèmes sémiotiques standard concernant l'arbitraire (la conventionnalité) du signe, les oppositions entre signifiant et signifié, entre plan de l'expression et plan du contenu, entre icône et symbole, etc., problèmes qui existaient évidemment déjà depuis longtemps avant lui, Lessing développe une théorie de l'isomorphisme des formes de syntaxe intuitive entre signe et référent, autrement dit un principe de *communauté d'esthétique transcendantale entre les signes et leurs référents phénoménaux*. Résumons son argumentation :

(i) Les signes picturaux sont des signes spatiaux naturels analogiques et figuratifs (*natürliche Zeichen*) et ne peuvent donc référer qu'à des phénomènes dont la forme de l'intuition (la forme de manifestation) est spatiale.

---

<sup>10</sup> Parret [2000].

(ii) Les signes narratifs sont des signes temporels arbitraires conventionnels (*willkürliche Zeichen*) et ne peuvent donc référer qu'à des phénomènes dont la forme de l'intuition (la forme de manifestation) est temporelle.

(iii) Chaque art est associé à une forme de l'intuition de ses *objets* qui est identiquement une forme de l'expression pour ses *signes*, autrement dit, l'Esthétique transcendantale impose des limites drastiques aux types de contenus exprimables.

## V. JOSEPH FRANK, L'IDÉE DE FORME SPATIALE ET LES AVANT-GARDES

Né le 6 octobre 1918 et décédé le 27 février 2013, Joseph Frank est très connu aux USA comme l'un des plus grands spécialistes de Dostoïevski dont il a été un remarquable biographe et dont il a édité la correspondance. Il soutint son Ph.D à Chicago en 1954. Il fut professeur à Rutgers, puis à Princeton en 1966, puis à Stanford en 1985. Il devint Fellow de l'American Academy of Arts and Sciences en 1969. Il se maria en 1955 avec Marguerite Straus et eu deux enfants, Claudine et Isabelle. Sa remarquable biographie en cinq volumes, *Dostoyevsky : A Writer in his Time*, est parue entre 1976 et 2002 à Princeton University Press.

Son ouvrage *The Idea of Spatial Form*<sup>11</sup> publié en 1991 repose sur ses premiers travaux dans la décennie 1945-1955. Il introduisit le concept de forme spatiale en littérature en 1945 comme le concept clé de sa théorie des expériences formelles des avant-gardes littéraires de l'entre deux guerres. Ce concept lui a été inspiré par Lessing et nous allons voir comment il l'a ensuite relié explicitement au formalisme russe puis au structuralisme français.

L'ouvrage de 1991 comprend l'article initial de 1945, puis une réponse à des critiques datant des années 1960, puis enfin certaines "further reflexions". Trois autres essais composent ce volume : l'un sur Malraux, l'autre sur Gombrich, un troisième sur la critique formelle et l'art abstrait.

L'essai original est "Spatial Form in Modern Literature", paru en 1945 dans la *Sewanee Review* grâce à l'appui d'Allen Tate auquel le recueil de 1991 est dédié.<sup>12</sup> L'objet d'étude et les matériaux à analyser y sont très bien définis. Joseph Frank s'intéresse à des avant-gardes littéraires très précises (surtout anglophones mais il analyse aussi Marcel Proust).

11 Ce recueil regroupe les études suivantes. "Spatial Form in Modern Literature", *Sewanee Review*, 53 (1945). "Spatial Form: An Answer to Critics", *Critical Inquiry*, 4 (1977). "Spatial Form: Some Further Reflections", *Critical Inquiry*, 5 (1978). "André Malraux: A Metaphysics of Modern Art", *Partisan Review* (1950). "Formal Criticism and Abstract Art", *Hudson Review* (1954). "E. H. Gombrich: The Language of Art", *Minnesota Review* (1961).

12 John Orley Allen Tate (1899-1979) était un poète conservateur du Sud, écrivain, critique et biographe.

• *T. S.<sup>13</sup> Eliot* (1888-1965). Auteur américain né à Saint-Louis (Missouri) de bonne famille comptant des présidents d'université. Il fait des études à Harvard (1906-1909), à la Sorbonne (1910, il rencontre à Paris Man Ray), puis à Oxford (1914). Il reste en Angleterre, devient anglais et anglican en 1927. Il fait un mauvais mariage. Idéologiquement maurassien, en 1945 il venait de terminer les *Fours Quartets* mais n'avait pas encore reçu le Nobel (1948). Il était lié à Ezra Pound et faisait partie de "Génération perdue" d'après la guerre de 1914. En 1922, il publie *The Waste Land* (*La Terre vaine*). Son écriture complexe, comporte des changements brusques de narrateur, de temps, de lieux, et des références à d'autres cultures et d'autres religions. Après 1927, il devient classique, royaliste, anglo-catholique (cf. sa préface de *For Lancelot Andrewes*, L.A. était un prêcheur). *Ash Wednesday* (Mercredi des cendres), *Four Quartets* (1936-1942, quatre aspects du temps s: théologique, historique, physique, humain), le célèbre *Murder in the Cathedral* (1935) sont des œuvres essentielles.

• *Ezra Pound* (1885-1972). Auteur moderniste américain classé également dans la "Génération perdue" d'après la guerre de 14. En 1908 il rejoint l'Europe, Venise et Londres. Il se lie avec les grands écrivains de l'époque (James Joyce, Ford Madox Ford, Wyndham Lewis). Membre du courant "imagine" (défendant une langue lyrique et influencé par les haïkus japonais). il se rallie au "vorticisme" proche du futurisme italien. Pendant la guerre de 14, il devient secrétaire de son modèle irlandais William Butler Yeats. Il s'intéresse à la littérature japonaise et chinoise. Il commence les *Cantos* en 1915, vient à Paris en 1920, aménage à trois avec Dorothy Shakespear et Olga Rudge (avec laquelle il restera lié jusqu'à la fin de sa vie). Favorable au fascisme (1924-1945), il s'intéresse à l'économie et à la politique en cherchant une voie entre le libéralisme et le collectivisme. Il publie même dans ce domaine (cf. *Jefferson and/or Mussolini: L'Idea Statale, Fascism as I Have Seen It*, 1936). Inculpé de trahison en 1943, il est arrêté en 1945 pour fascisme et interné. Déclaré fou il reste 13 ans en hôpital psychiatrique. En 1961, il retourne à Venise. Il y meurt en 1972. Antichrétien, amateur d'occultisme et d'ésotérisme, Ezra Pound fut une figure essentielle du modernisme, soutien de Yeats, Joyce, Eliot, Windham Lewis, Robert Frost, William Carlos Williams, Hilda Doolittle, Marianne Moore, Ernest Hemingway; D.H. Lawrence, Louis Zukofsky, Basil Bunting, George Oppen, Charles Olson, Walter Savage Landon, Gavin Douglas.

• *James Joyce* (1882-1941). On ne présente pas Joyce et ses innovations littéraires, de *Dubliners* (1914) et *A Portrait of the Artist as a Young Man* (Stephen Dedalus, 1916) à *Ulysses* (Leopold Bloom et Stephen Dedalus, 1922) et *Finnegans Wake* (1939).

---

13 Thomas Stearns

• *Djuna Barnes* (1892-1982). Ayant surtout vécu à New York et Paris, elle fut amie de Peggy Guggenheim et de Joyce. En 1919, elle s'installa à Paris comme d'autres américaines : Nathalie Barney, Gertrude Stein, Janet Flanner, Berenice Abbott, Sylvia Beach. Elle vécut avec Thelma Wood. C'est T. S. Eliot qui fera paraître (en l'expurgeant car jugé sulfureux) et préfacera son ouvrage *Nightwood* (1936) dont il comparera la prose à de la poésie.

Le phénomène de composition littéraire qui intéressait Joseph Frank chez ces auteurs était la déstructuration, voire la dislocation, de la temporalité narrative effectuée afin de faire apparaître des relations de *juxtaposition* entre des séquences séparées par une longue distance dans la chaîne temporelle du récit. Il désirait étudier le fait que, dans ces textes, la syntagmation puisse être mise au service de correspondances structurelles au lieu de refléter simplement un enchaînement temporel.

Joseph Frank formula la question en citant, entre autres, le grand shakespearien George Richard Wilson Knight, spécialiste du *mythique* en littérature, qui, dans *The Wheel of Fire* préfacé par T. S. Eliot, expliquait que

“a Shakespearean tragedy is set spatially as well as temporally in the mind”

et utilise

“a set of correspondences which are related to each other independently of the time-sequence of the story”.

Le problème est donc celui de la disjonction *disharmonique*, conflictuelle, entre, d'un côté, la syntagmation de l'écriture du texte, la temporalité diachronique du récit narratif et, d'un autre côté, la prise en charge par la syntagmation d'une autre dimension, celle de correspondances structurelles synchroniques.

Un structuraliste français greimassien, lévi-straussien (donc post années 1960) y voit aussitôt apparaître le principe de la *projection* de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique. Et c'est bien ce qui est en jeu. Joseph Frank l'explicitera lui-même trente ans plus tard lorsqu'il reviendra sur sa théorie de la forme spatiale dans les années 1970 en relation directe avec le structuralisme, de Jakobson à Genette. On pourrait alors reformuler sa thèse en disant que, dans les avant-gardes qu'il étudie, la technique d'écriture *promeut* le paradigmatique *contre* le syntagmatique.

Mais en 1945, on n'en est pas encore là. L'idée dont va partir Joseph Frank est que ces correspondances structurelles synchroniques sont constitutives des *arts visuels*. Il avait étudié l'art moderne avec Meyer Shapiro dans les années 1930 et avait pratiqué Heinrich Wölfflin et Wilhelm Worringer.<sup>14</sup> C'est le lien avec les arts plastiques et visuels qui le conduira au

<sup>14</sup> Rappelons que Heinrich Wölfflin (1864-1945) succéda à son maître Jacob Burckhardt à Bâle comme professeur d'histoire de l'art. C'était un maître du *formalisme* et approchait l'œuvre par la forme extérieure. Il

concept de *forme spatiale* en littérature, la dimension *non temporelle* étant pensée en analogie avec un *espace*. À l'époque, le critique William Froy qui travaillait sur Virginia Woolf notait aussi que les structures symboliques contredisaient les lois de la narration et que

“the symbol may be considered as something spatial” (p. xiii).<sup>15</sup>

## VI. JOSEPH FRANK ET LESSING

Pour Joseph Franck, l'illumination vint de Lessing et de son *Laokoon*. (p. xiv) :

“I recall vividly that my ideas only began to take coherent shape once I finally read Lessing's *Laocoon*”.

“Here was the systematic clue I had been searching for without knowing it”.

On rencontre là un bel exemple de reconstruction généalogique, une innovation se découvrant elle-même un précurseur et se faisant en quelque sorte l'héritière d'une transmission jusque-là *inconnue*. Son idée que, dans la poésie moderne qui l'intéresse, intervient une irruption de la logique spatiale dans la logique temporelle du narratif, cette idée se révèle être dans la lignée de l'esthétique de Lessing.

Joseph Frank en revient alors à l'essentiel de Lessing et explique pourquoi, même si les débats de l'époque (entre autres avec Winckelman) sont devenus en grande partie obsolètes, la théorie lessingienne garde néanmoins une remarquable actualité, contrairement à ce que l'on pourrait croire. Comme nous l'avons vu, Lessing dialectise, dans leur opposition même, les arts de l'espace (peinture, sculpture) et les arts du temps (littérature, poésie) par le fait que la *composition*, la “méréologie” (relation tout/parties) est, dans un cas, une méréologie spatiale par juxtaposition et, dans l'autre cas, une méréologie temporelle par succession. Joseph Franck reprend cette idée force. D'où sa déclaration que

“the purpose of the present essay is to apply Lessing's method to modern literature” (p. 10).

---

analysa les différences de *formes* entre la Renaissance et le Baroque dans ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915) en montrant que l'opposition Classique/Baroque est une opposition *relative* que l'on retrouve dans chaque grande période de stabilité artistique. Le *Laocoon* est le “baroque” de l'Apollon du Belvédère. Par rapport au classique, le baroque privilégie le pictural sur le linéaire, la profondeur sur la superposition des plans, la forme ouverte sur la forme fermée, la multiplicité sur l'unité, l'obscurité sur la clarté. Quant à Wilhelm Worringer (1881-1965), il manifesta une relation privilégiée avec l'expressionnisme et influença le “vorticisme” anglais (cf. Pound). Il était également spécialiste de gothique et d'art égyptien. Dans *Abstraktion und Einfühlung* (1907, *Abstraction et empathie*), il relie l'abstraction à l'art “primitif” et l'empathie au réalisme (au sens de la Renaissance). Il fut l'un des premiers à *justifier* la légitimité de l'art abstrait où “Le sens esthétique est une objectivation du sens de soi”. Le réalisme (l'empathie) se fonde dans l'expression esthétique de la “beauté organique” du monde et du cosmos alors que l'abstraction renonce à l'organique.

15 Sauf indication contraire les numéros de page renvoient à l'ouvrage de Joseph Frank.

Avec Proust, Eliot, Pound, Joyce, Barnes, etc. la littérature moderne “is moving in the direction of spatial form” (p. 10).

Ce qui est particulièrement intéressant dans l’analyse de Joseph Frank est qu’elle est à la fois *théorique* et *critique*. Elle théorise avec Lessing les méthodes de spatialisation du récit (dans ce sens très particulier de “spatialisation”) et, en même temps, cherche à en comprendre le lien avec une position *subjective*. Il s’interroge en effet sur

“the spiritual attitudes that have led to the predominance of spatial form”.

Que se passe-t-il au niveau de la subjectivité des artistes pour qu’en objectivant leur conscience de soi ils disloquent la narrativité ?

La poésie d'Eliot et l’“imagisme” de Pound consistent selon lui en

“a unification of disparate ideas and emotions into a complex presented spatially in a moment of time” (p.11).

Ainsi émergent des complexes intellectuels-émotionnels unifiés qui sont présentés spatialement de façon non discursive, c'est-à-dire synchroniquement comme des “instantanés” (“moments of time”), comme des structures visuelles construites à l'intérieur de *textes* et non pas d'images.

Joseph Frank précise alors la “complete reorientation” du rapport au *langage* (à la fois pour l’écrivain et pour le lecteur) induite par cette “space-logic” opposée à la “time logic” naturelle de la temporalité narrative. Il se produit en particulier une *crise de la référence*. Les fragments ne prenant sens que par leurs relations avec d’autres fragments disséminés dans la chaîne textuelle, leur référence n’est plus une référence au sens de désignation externe mais une référence croisée renvoyant à des *relations internes* avec les autres fragments leur donnant sens. Joseph Frank appelle excellemment ce principe de composition “*the principle of reflexive reference*”. Le texte devient *autoréférentiel* au sens où ses fragments renvoient à d’autres fragments et à leurs corrélations fonctionnelles. Nous sommes en 1945 !

Joseph Frank explicite sa thèse de plusieurs façons.

- Chez Proust, avec sa méthode de superposition d’images instantanées séparées par de longs intervalles temporels. Le temps *pur* révélant les essences platoniciennes cachées des choses et des caractères s’établit *contre* le temps naturel.
- Chez Joyce, avec l’extrême fragmentation des séquences.
- Chez Barnes, avec *Nightwood* dont il compare la technique à celle de Braque en peinture.
- Mais aussi chez Flaubert, avec la scène célèbre de *Madame Bovary* articulant les trois niveaux

1. de la foire aux bestiaux dans la rue,

2. des discours officiels avec leur rhétorique ridicule sur la plate forme, et enfin
3. à la fenêtre surplombant la scène, des minauderies amoureuses d'Emma et de Rodolphe.

À la fin de son essai, Joseph Frank revient sur les traditions esthétiques allemandes et autrichiennes du début du XX<sup>e</sup> siècle pour positionner sa réflexion par rapport à l'histoire de la culture. Il se réfère en particulier à la thèse de 1908 de Wilhelm Worringer *Abstraction and Empathy. Contribution to the Psychology of Style* (cf. plus haut) où, à propos de l'abstraction, Worringer explique que les périodes "abstraites" et "anti-naturalistes" (Byzance, l'art roman, l'abstraction du XX<sup>e</sup> siècle) sont liées à une production de formes propres à des périodes de *disharmonie fondamentale* entre l'homme et le "cosmos" (le cosmos étant ici la domination scientifique du monde au moyen d'une connaissance rationnelle). Les périodes "d'harmonie" (Antiquité grecque, Renaissance) seraient quant à elles des périodes d'optimisme envers le progrès, des périodes croyant à *l'histoire*, où les techniques de *reconstruction* de la réalité extérieure en art atteignent leur apogée. Les périodes d'abstraction seraient au contraire des périodes de défiance envers le monde naturel et sa maîtrise techno-scientifique où dominerait un pessimisme quant au progrès et à l'histoire.

## VII. LE DÉBAT

Dans le second chapitre de *The Idea of Spatial Form*, Joseph Frank répond à certaines critiques adressées à son essai de 1945. Celles-ci ne sont pas très intéressantes pour notre propos car elles sont en général assez superficielles, voire même non pertinentes sur le plan théorique. Mais Joseph Frank en profite pour apporter des précisions qui, elles, sont fort intéressantes. Il revient sur la "space-logic of reflexive reference" en mettant en avant explicitement le rapport *diachronie/synchronie*.

"The synchronic relations *within* the text take precedence over the diachronic referentiality, and [...] it is only after the pattern of synchronic relations has been grasped as a unity that the 'meaning' of the poem can be understood" (p. 75).

Il est particulièrement pertinent de noter la façon dont il relie la "space-logic" au *mythique* comme symptôme d'une crise de la relation à *l'imagination historique* :

"The spatial form can be correlated with the substitution of the mythical for the historical imagination" (p. 76).

Pour un structuraliste greimassien et lévi-straussien, le problème est passionnant puisque la prédominance du paradigmatique comme agent de dislocation de la temporalité narrative serait aussi une prédominance du *mythique* au sens greimassien. Dans son célèbre article de 1966 “Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique” rendant hommage à Claude Lévi-Strauss, Algirdas J. Greimas analyse le mythe de référence Bororo dans *Le cru et le cuit*. Avec les contenus topiques et corrélés, à la fois posés et inversés, le mythique y est la mise en corrélation, au niveau de la sémantique profonde, d'oppositions sémantiques appartenant à un même micro-univers et faisant système.

Mais il y a aussi derrière les critiques faites à l'idée de forme spatiale bien autre chose qu'une simple incompréhension théorique. Il y a aussi un débat *idéologique* concernant le rapport de la littérature à *l'histoire*. Les avant-gardes anti-historicistes qu'étudie Joseph Frank sont conservatrices, et surtout idéologiquement “de droite” (pensons à Ezra Pound), alors que dans les années 1945-60 les théories marxistes de la littérature étaient très puissantes et dénonçaient violemment la modernité littéraire.

Le débat de Joseph Frank avec le critique Philip Rajv se révèle particulièrement significatif à ce propos. Il permet à Joseph Frank d'évoquer la polémique développée à Paris entre Lévi-Strauss et Sartre et de prendre partie pour Lévi-Strauss et sa dénonciation d'une “blind faith in history”. Il estime que continuer à croire aux “postulats théologiques” du “Moloch” de l'histoire ayant conduit aux tragédies du XX<sup>e</sup> siècle relève de la folie ou du fanatisme.

Un autre débat a lieu avec le critique Robert Weimann de l'Allemagne de l'Est qui critique chez les avant-gardes “la négation de l'art du récit” et les dénonce comme “petites-bourgeoises” et appartenant à la “décadence artistique de l'impérialisme” (p. 82). La négation esthétique et stylistique de la temporalité narrative conduit en effet, selon Weimann, à la négation *idéologique* de l'histoire comme “réalité auto-transformatrice”.

Mais je trouve que le débat le plus intéressant est celui de Joseph Frank avec Frank Kermode spécialiste de la Renaissance et de littérature moderne, des romantiques-symbolistes anglais, Blake, Coleridge, Pater, Yeats, jusqu'à Eliot et Pound. Frank Kermode insiste, comme Joseph Frank, sur le fait qu'au niveau culturel, les avant-gardes qu'ils étudient veulent se libérer de l'emprise du rationalisme scientifique, de la temporalité historiciste de la tradition empiriste-utilitariste et de la modernité techno-industrielle capitaliste en construisant un art de la fiction *non-discursif* redonnant un sens métaphysique et eschatologique – mythique – au monde et à la nature. Et la thèse de la spatialisation signifie que cette passion idéologique va venir opérer sur les structures constitutives de la narrativité elle-même par une



sorte de remontée des structures paradigmatiques profondes venant disloquer la syntagmation narrative et discursive de surface. Comme si la révolte contre la temporalité historiciste du monde venait briser la temporalité immanente du langage comme habitat de la subjectivité.

Frank Kermode et Joseph Frank comprennent donc de façon analogue le contexte *culturel* de la "spatialisation" des récits. Mais Frank Kermode ne comprend pas l'apport théorique majeur de Joseph Frank à partir de Lessing. Il en reste au niveau culturel et idéologique sans comprendre que c'est une opération fondamentalement *sémiotique* sur le statut du sujet du sens qui se trouve mise en jeu. La théorie de la forme spatiale corrèle la critique littéraire avec quelque chose de plus profond, à savoir le fait que les innovations expérimentales des avant-gardes témoignent d'une transformation subjective *constituante* qui est à l'œuvre.

Dans ce que Joseph Frank appelle

"the transmutation of the time-world of history into the timeless world of myth" (p. 110),

le sujet intentionnel *n'est plus* un agent de l'histoire réelle et se constitue ailleurs et autrement.

## VIII. LES LIENS AVEC LE STRUCTURALISME : DE SHKLOVSKY ET JAKOBSON À TODOROV ET GENETTE

Le troisième chapitre du livre est pour moi particulièrement intéressant car Joseph Frank y fait le lien explicitement avec *le structuralisme français* et le "nouveau contexte" de l'anthropologie et de la linguistique structurale.

Le premier personnage clé est Roman Jakobson. Joseph Frank ne connaissait pas personnellement Jakobson, mais il estimait que ses positions étaient très proches de celles du *Cercle de Prague*. Pour nos reconstructions parallèles de la généalogie du structuralisme, son témoignage est particulièrement significatif puisqu'il dit :

"My own views were worked without a knowledge of Jakobson's article, but Lessing and modern literature had led me to similar conclusions". (p. 111)

Joseph Frank va alors réinterpréter la "space-logic" de la "reflexive reference" constitutive du sens dans les avant-gardes à partir du principe structuraliste du primat de la différence. Nous sommes maintenant dans les années 1960 et non plus dans les années 1940.

"Meaning is defined in terms of the differential relations within the system, not in terms of the relation of the sign to a reality external to the language itself".

(p. 113)

Ce lien au structuralisme va permettre à Joseph Frank de relier la “space-logic” à la définition de la *fonction poétique* chez Jakobson. Dans les six dimensions du langage (source, message, but, contexte, medium, code), la dimension poétique est centrée sur le message lui-même, mais d’une façon très précise concernant précisément cette projection de l’axe paradigmatique sur l’axe syntagmatique qui est la clé de la forme spatiale. Joseph Frank reconnaît ainsi l’essence structuraliste de son concept de “spatialisation” du langage et de “space-logic” qui disloque “the linear temporality of syntactical structure” (p. 114).

“The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination”.

Il reprend alors les exemples de Jakobson et de Lévi-Strauss (en particulier leur célèbre étude sur *Les Chats* de Baudelaire) en disant que la caractéristique des avant-gardes qu’il a étudié a été de faire passer au premier plan, contre la narrativité elle-même, les mécanismes sous-jacents à la fonction poétique (cf. la prose comme poème chez Eliot). Cette recontextualisation structuraliste de la forme spatiale en littérature va permettre à Joseph Frank d’actualiser et d’approfondir ses recherches initiales.

1. D’abord, il partage avec Jakobson des liens avec le *formalisme russe* des années 1920 et il va donc inclure un certain nombre de formalistes dans sa généalogie lessingienne du structuralisme. Il retient en particulier Viktor Shklovsky<sup>16</sup> (cf. plus haut) qui introduisit la différence, selon lui caractéristique du genre littéraire, entre histoire et structure dans ses études sur Laurence Sterne. L’histoire concerne l’ordre causal-chronologique des événements

---

<sup>16</sup>Viktor Shklovsky (1893-1984). Fondateur des formalistes russes de Saint Petersburg, romancier, scénariste, critique de cinéma, Shklovsky était l’élève de Jan Niecislaw Baudoin de Courtenay, grand linguiste polonais, phonéticien, initiateur du structuralisme avec la notion de phonème et à l’origine des écoles de phonologie de Saint-Petersbourg, de Moscou et de Prague. Très tôt, il introduisit l’idée que l’art poétique, en tant que procédé, nécessite des techniques pour se défamiliariser d’avec l’automatisme signifiant/signifié afin de libérer le signifiant. La poésie doit faire apparaître son langage comme une “langue étrangère”. L’art doit “libérer la perception de l’automatisme” et rendre les objets familiers non familiers. Il s’agit là d’une opération cognitive qui rappelle celle de l’époché phénoménologique. Shklovsky participa à la Révolution d’Octobre. Il était soutenu par Maxime Gorki. En 1920 il fonda avec Vladimir Maiakovski une maison d’édition pour le formalisme. Il dut s’exiler en 1922 pour raisons politiques (revirement du pouvoir bolchévique) d’abord en Finlande puis à Berlin. Il écrivit beaucoup, entre autres des biographies de Tolstoi, Laurence Sterne et Maiakovski. Il fut amoureux d’Elsa Triolet. Il retourna en Russie en 1923. En 1930, il fut attaqué par les stalinien, dut se rétracter et revenir au réalisme et à des scénarios narratifs classiques. Après la mort de Staline, il put republier des ouvrages, entre autres son Dostoïevski en 1957. Shklovski s’intéressa à Laurence Sterne (1713-1768), ecclésiastique anglais auteur en particulier de *Tristram Shandy* (1759-1767) parce que ce dernier introduisit la technique de la narration *différée* repoussant le déroulement de l’histoire (par exemple la naissance de Shandy n’intervient qu’après des centaines de pages). C’est le premier *anti-roman* brisant les codes narratifs et les rôles actantiels et actoriels. Il introduisit aussi des jeux typographiques (pages noires), des collages, des digressions, des commentaires, des interruptions de phrases, des ellipses, des allusions et des mélanges de genres.

du récit alors que la structure est le système de leurs relations internes. Il retient aussi Boris Tomashevsky qui, après Shklovsky, introduisit la différence entre motifs libres et motifs liés, les motifs libres n'étant pas contraints par la séquentialité causale-chronologique.

2. Concernant les liens entre critique littéraire et structuralisme, Joseph Frank se retrouve très proche de Gérard Genette et Tzvetan Todorov qui avaient fondé la revue *Poétique* en 1970. Il se réfère à *Figures I* (1966), *II* (1969), *III* (1972) de Genette et aux concepts clé de sa "narratologie" : diégèse (univers spatio-temporel désigné par un récit), métalypse (relation entre deux diégèses), transtextualité, narration VS description, etc.

Cela lui permet d'analyser de nouvelles avant-gardes et en particulier le Nouveau Roman avec Alain Robbe-Grillet comme auteur de référence. Dans cette nouvelle refonte de l'expérience littéraire c'est la *description* qui incarne techniquement la forme spatiale. Ce qui ouvre une question fort intéressante : en quoi la description dans le nouveau roman prend-elle en charge la fonction poétique au sens de Jakobson et la dislocation du syntagmatique par la projection sur lui du paradigmatique ?

Selon Joseph Frank, l'opposition chez Genette entre narration et description dans *Frontières du récit* (1966) est une opposition entre succession temporelle et coexistence synchronique par juxtaposition "spatiale" qui incarne à nouveau la sémiotique de *Lessing* (p. 122). Du côté de la narration opèrent des actions, des événements, des processus, bref la *temporalité* du récit. Du côté de la description, au contraire, opèrent la simultanéité, la vision, la suspension du temps et la spatialité (la coexistence, la juxtaposition). "This is of course Lessing restated".

Il faudrait reprendre ici le problème général de la description en littérature. Je ne le ferai pas. Je me bornerai à rappeler que *l'hypotypose* et *l'ekphrasis* font partie des méthodes rhétoriques de description poétique et littéraire d'une œuvre d'art plastique ou d'une scène visuelle. C'est une présentation si détaillée et si vive qu'elle arrive à mettre sous le regard ce qu'elle décrit. Le détail y est essentiel car il *individue* et produit *l'illusion référentielle*. Elles reposent sur une *périégèse*, un cheminement pas à pas qui permet, en cheminant dans le visible par le décours temporel du regard, de transformer la synchronie spatiale du regard en une diachronie temporelle du texte.<sup>17</sup>

Mais ce qu'il faut noter est qu'ici, dans le nouveau roman, la description n'est plus celle que l'on rencontre classiquement dans la littérature. Il s'agit de son autonomisation, de sa libération, de sa *promotion* comme technique narratologique dont la fonction est de destituer la narration. Chez Robbe-Grillet, le récit devient une suite de modifications

---

<sup>17</sup> Cf. notre intervention au Colloque de Cerisy *Au Nom du Sens* en hommage à Umberto Eco.

imperceptibles et, comme dans la musique répétitive, c'est bien cette dynamique lente des descriptions qui "narrativise".<sup>18</sup> Il ne s'agit plus du tout de séquences descriptives enchâssées dans la narration d'événements.

Ceci dit, Joseph Frank va plus loin que Gérard Genette en répétant que la description "spatialise" la narration dans le nouveau roman. Il s'agit en effet, selon lui, d'un nouvel exemple de la façon dont la *subjectivité* agit sur une forme littéraire pour la "spatialiser".

Après l'analyse de ses convergences avec le structuralisme, Joseph Frank conclut son chapitre avec une belle analyse des reconstructions de transmissions virtuelles.

"It is very gratifying for me to observe how many of these ideas echo my own of thirty earlies (without any direct influence, as Genette has informed me in a letter), while developing them far beyond what would have been possible for me at that time. And such convergence as well as such continuity, seems to me to prove that the idea of spatial form in literature is much more than simply a provocative critical paradox (though it is also that as well). It is, I believe, a concept which satisfies the Hegelian requirement that ideas should grasp the inner movement of cultural reality itself." (p. 130)

## IX. CONCLUSION

Dans ce tressage de généalogies reconstruites a posteriori, de Lessing au structuralisme, la généalogie morphodynamique factorisant le chemin [Lessing → formalisme russe → structuralisme] à travers la morphologie goethéenne, apporte une nouvelle convergence et une nouvelle continuité.

Il y a donc, pour conclure, une thèse très remarquable dans la façon dont Joseph Frank a utilisé Lessing pour la critique littéraire moderne. On peut l'exprimer de façon kantienne en disant que l'Esthétique transcendantale (les formats spatiaux et temporels des représentations) opère également sur les processus sémiotiques. Toute narrativité relève de la forme temporelle. Briser la temporalité narrative relève donc, d'une façon ou d'une autre, d'un recours à la forme spatiale, même si ce dernier n'a rien à voir avec l'espace externe banal. La forme spatiale est la méréologie de la juxtaposition et de la coexistence synchronique de parties. On pourrait donc dire en définitive, en conjoignant Esthétique transcendantale et structuralisme, que si le syntagmatique est temporel alors le paradigmatisque est spatial. Mais

---

18 Cf. *Figures II*, p. 59.

ce spatial doit être celui d'une Esthétique transcendantale *structurale* (et non pas de l'Esthétique transcendantale de la mécanique newtonienne).

Et je bouclerai la boucle en disant que, le problème théorique fondamental, devient alors de définir correctement cette "spatialité" *sui generis* du paradigmatique. Pour cela, il faut une géométrie tout à fait nouvelle des systèmes de différences donnant sens à une Esthétique transcendantale *structurale* et c'est précisément cette géométrie fondamentale très particulière qu'a apporté la morphodynamique de René Thom à la fin des années 1960, au moment où Joseph Frank faisait le lien entre "the idea of spatial form" et le structuralisme. Comme le disait Gilles Deleuze, dans son texte "À quoi reconnaît-on le structuralisme ?" (1973), qui fut pour moi, depuis le début, l'ancrage métaphysique de la morphodynamique structurale,

"ce qui est structural, c'est l'espace, mais un espace inétendu, pré-extensif, pur spatium".<sup>19</sup>

## BIBLIOGRAPHIE

- Cohn, D., 1999. *La lyre d'Orphée. Goethe et l'Esthétique*, Paris, Flammarion, 1999.
- Damisch, H., 1990. Préface au *Laocoon* de Lessing, Paris, Hermann, 1990.
- Décultot, E., 2003, "Les Laocoon de Winckelmann" *Le Laocoon. Histoire et réception* (E. Décultot, J. Le Rider, F. Queyrel, eds), *Revue germanique internationale*, 19, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, 145-157.
- Gilles Deleuze, 1973. "A quoi reconnaît-on le structuralisme ?", F. Châtelet, *Histoire de la philosophie VIII. Le XXe siècle*, Hachette, 1973.
- Dilthey, W., 1929. *Das Erlebnis und die Dichtung: Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*, Leipzig, Berlin, 1929.
- Doležel, L., 1989, *Occidental Poetics. Tradition and Progress*, London, Lincoln, 1989.
- Frank, J., 1991. *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick, London, Rutgers University Press, 1991.
- Frank, J., 1976-2002. *Dostoyevsky : A Writer in his Time*, Princeton University Press, 1976-2002. Trad. fr. partielle, *Dostoïevsky. Les années miraculeuses (1865-1871)*, par Aline Weill, Solin/Actes Sud, 1998.
- Genette, G., 1966-1972. *Figures I* (1966), *II* (1969), *III* (1972), Paris, Le Seuil.
- Genette G. 1966. "Frontières du récit", *Communications*, 8, *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, 1966.

---

<sup>19</sup> Cf. Deleuze [1973], p. 303 et mon ouvrage de 1985 *Morphogenèse du Sens*, p. 66.

- Goethe, J. W. von, 1780-1830. *La Métamorphose des Plantes* (trad. H. Bideau), Paris, Triades, 1975.
- Goethe, J. W. von, 1798, “Über Laokoon”, *Die Propyläen*. Repris dans *Gesammelte Werke*, 8, Bertelsmann Verlag, Gütersloh. Trad. “Sur Laocoon”, dans *Ecrits sur l’Art*, Préface de Tzvetan Todorov, Paris, Klincksieck, 1983, 164-178.
- Goethe, J. W., 1982. *Werke*, Edition de Hambourg, vol. 1-14, Erich Trunz éd., Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1982.
- Gombrich, E. H., 1984. “The Place of the Laocoön in the Life and Work of G. E. Lessing (1729-1781)”, *Tributes*, Oxford, 28-40.
- Greimas, A.J. , 1966. “Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique”, *Communications*, 8, *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, 28-59, 1966.
- Jakobson, R., Lévi-Strauss, C., 1962. “‘Les Chats’ de Charles Baudelaire”, *L’Homme*, II, 1, 1962, 5-21.
- Lessing, G. E., 1766. *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin, Christian Friedrich Bos. Trad. fr., Courtin 1866, *Laocoon. Ou des frontières de la peinture et de la poésie*, Préface de Hubert Damisch, Paris, Hermann, 1990.
- Lévi-Strauss, C., 1964. *Le Cru et le Cuit, Mythologiques I*, Paris, Plon, 1964.
- Lévi-Strauss, C., Eribon, D., 1988. *De Près et de Loin*, Paris, Odile Jacob, 1988.
- Parret, H., 2000. *La sémio-esthétique de Lessing*, Documents de travail, 290-292, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Urbino, 2000.
- Petitot, J., 1985. *Morphogenèse du Sens*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.
- Petitot, J., 1999. “La généalogie morphologique du structuralisme”, Numéro spécial en hommage à Claude Lévi-Strauss (M. Augé éd.), *Critique*, 620-621, 1999, 97-122.
- Petitot, J., 2000. “‘Les corrélations sont la vie’. Le concept goethéen de morphologie entre nature et culture”, *Goethe et la Science, Cahiers Art et Sciences*, 6, Université de Bordeaux I, 2000, 65-80.
- Petitot, J. 2000. “Les nervures du marbre. Remarques sur le ‘socle dur de l’être’ chez Umberto Eco”, *Au Nom du Sens* (J. Petitot éd.), Paris, Grasset, 83-102.
- Petitot, J., 2002. “L'espace et sa relation à l'esthétique : l'exemple du *Laocoon* de Goethe”, *Visio*, 6/2-3, 2002, 263-273.
- Petitot, J., 2003. “Goethe et le Laocoon ou l'acte de naissance de l'analyse structurale”, [http://jeanpetitot.com/ArticlesPDF/Petitot\\_Laocoon.pdf](http://jeanpetitot.com/ArticlesPDF/Petitot_Laocoon.pdf), *Morphologie et Esthétique*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003.

- Petitot, J., 2009. "Morphology and structural aesthetics: from Goethe to Lévi-Strauss", *The Cambridge Companion to Lévi-Strauss* (Boris Wiseman, ed.), Cambridge University Press, 2009, 275-295.
- Petitot, J., 2012 "Enargeia sémiotique. Hommage à Umberto Eco".  
[http://jeanpetitot.com/ArticlesPDF/Petitot\\_Eco\\_2012.pdf](http://jeanpetitot.com/ArticlesPDF/Petitot_Eco_2012.pdf), version anglaise à paraître dans *The Philosophy of Umberto Eco*, The Library of Living Philosophers.
- Tchougounnikov, S., 2003. *Entre 'organicisme' et 'post-structuralisme' : deux âges du discours russe-soviétique sur le langage et la littérature (1914-1993)*, Thèse, EHESS, Paris, 2003.
- Todorov, T., 1983. "Présentation" des *Écrits sur l'Art* de Goethe, Paris, Klincksieck, 1983.
- Wilson Knight, G.R. *The Wheel of Fire* (préface de T. S. Eliot), 1930. Réédition, Milton Park, Routledge, 2005.
- Winckelmann, J.J., 1755, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Walther, Dresden-Leipzig. Trad. fr. L. Mis *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Paris, Aubier, 1954/1990.
- Wölfflin, H., 1915. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Trad. fr. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Claire et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1966.
- Worringer, W., 1907. *Abstraktion und Einfühlung : ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Thèse, Munich, R. Piper Verlag, 1908. Trad. fr. *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, par Emmanuel Martineau, Paris, Klincksieck, 1978.