

GOETHE ET LE *LAOCOON*
OU L'ACTE DE NAISSANCE DE L'ANALYSE STRUCTURALE[†]

Jean Petitot
Centre de Mathématiques, EHESS, Paris
2003

INTRODUCTION

Cette étude sur le *Laokoon* de Goethe est relativement récente, mais renvoie à un intérêt pour Goethe qui remonte au tout début de mes recherches. Elle défend la thèse que Goethe est l'inventeur de l'analyse structurale moderne et que son *Laokoon* (paru en 1798 dans la revue d'art les *Propyläen* qu'il dirigeait avec Schiller et Heinrich Meyer) constitue une sorte *d'acte naissance du structuralisme*. Son analyse précise représente par conséquent un élément déterminant de tout travail sur la généalogie de la morphosémiotique structurale.

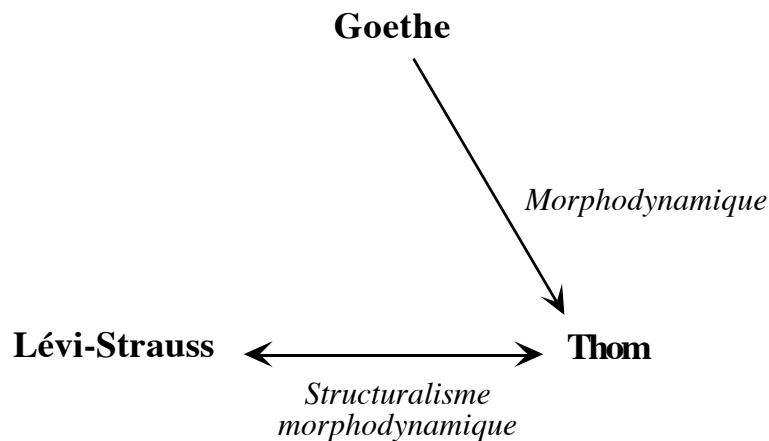
Son contexte est le suivant. Goethe est l'un des premiers philosophes de la forme auquel m'ont conduit mes efforts de reconstruction de la généalogie philosophique de la morphodynamique thomienne. Très tôt, dès le milieu des années 70, j'ai pu discuter de ses recherches sur la morphogenèse végétale avec un certain nombre de spécialistes, en particulier Fernando Gil qui travaillait entre autres à l'époque sur la controverse Geoffroy Saint-Hilaire / Cuvier (si centrale on le sait pour l'auteur de la *Métamorphose des plantes*) et dont une étudiante Filomena Molder mena à bien par la suite une thèse d'état monumentale sur la pensée morphologique de Goethe.¹ Le lecteur trouvera un résumé des liens entre la morphodynamique thomienne et la morphologie goethéenne dans le chapitre 1 de *Morphogenèse du Sens*.²

Par ailleurs les applications de la morphodynamique auxquelles je m'intéressais de façon privilégiée à cette époque concernaient le structuralisme tel qu'il avait été développé par Claude Lévi-Strauss, Roman Jakobson et Algirdas Julien Greimas. J'en arrivais ainsi à une double corrélation qui demeura centrale dans toutes mes recherches jusqu'à aujourd'hui :

[†] À paraître dans un recueil *Morphologie et Esthétique*.

¹ Molder [1991].

² Petitot [1985].

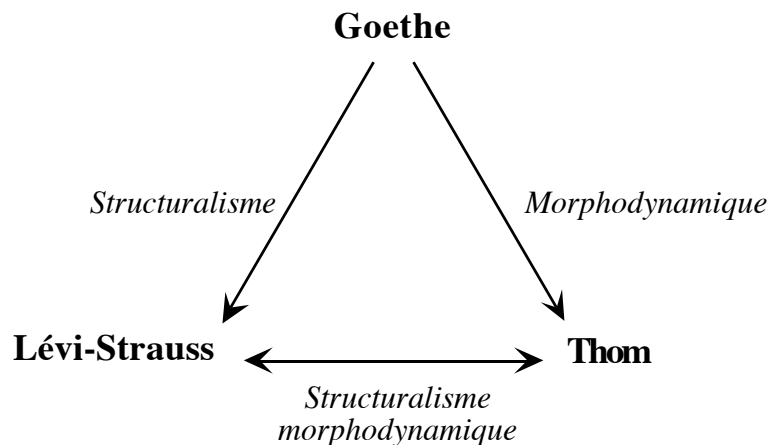


Il y a quelque temps, j'eus le grand plaisir de rédiger un article en hommage à Claude Lévi-Strauss pour un numéro spécial de *Critique* et j'y commentai certaines affirmations qui me semblaient remarquables sur l'origine de sa méthodologie structurale.³ En reconstruisant sa propre généalogie théorique scientifique et philosophique Lévi-Strauss remontait à "la botanique de Goethe" à travers le célèbre *On Growth and Form* de D'Arcy Thompson (par ailleurs l'un des grands inspirateurs de René Thom). Il existait donc un *double* lien généalogique très précis et puissamment avéré entre la théorie goethéenne des formes et le structuralisme morphodynamique moderne.

Sur le plan théorique, le repérage de cette généalogie est d'une importance critique car elle atteste que le structuralisme est un *naturalisme* d'inspiration biologique et non pas, comme on le croit trop souvent, un formalisme d'inspiration logiciste. Les structures y sont conçues comme des formes dynamiques en développement, comme des totalités morphodynamiquement (auto)-organisées et (auto)-régulées

J'arrivais ainsi à un triangle Goethe — Thom — Lévi-Strauss attestant *l'unité* du structuralisme et de la morphologie :

³ Petitot [1999a].



Mais dans cette unité le poids était évidemment mis sur un certain "organicisme" des structures. C'était l'organisation du vivant qui servait de modèle. D'où l'intérêt de voir comment Goethe unifiait lui-même ses analyses biologiques et ses analyses esthétiques. Or l'un de ses plus grands textes sur l'esthétique est celui concernant le *Laocoon*. Il était donc naturel de le reprendre. Et c'est en m'y essayant que j'ai découvert qu'il s'agissait en fait de la première analyse *techniquement* structuraliste.

Dans cette étude, après avoir brièvement rappelé quelques éléments de la Morphologie goethéenne et quelques éléments sur l'histoire de ce groupe sculptural unique qu'est le *Laocoon*, je reviendrai ensuite sur le célèbre texte de Lessing et son débat avec Winckelmann pour analyser enfin l'innovation radicale de Goethe lui-même dans ce contexte.

Des versions préliminaires de ce travail ont été exposées en 1999 au Séminaire "Art et Sciences" de l'Université de Bordeaux ⁴, puis en 2001 au Congrès de l'Association Française de Sémiotique organisé par Jacques Fontanille à Limoges, au colloque "Art and Cognition" organisé par Per-Aage Brandt à l'Université d'Aarhus, aux séminaires "Sémiotique" et "Morphologies" de l'EHESS, à la Faculté d'Architecture de Mendrisio et au VIe Congrès de l'AISS à Québec ⁵.

I. QUELQUES RAPPELS SUR LA MORPHOLOGIE GOETHÉENNE

Dans la Morphologie goethéenne, le concept de forme phénoménale (*Gestalt*) est inséparable de celui de formation (*Bildung*), de force formatrice (*bildende Kraft*), de pulsion (*Trieb*) et de structure au sens des relations entre Tout et Parties (ce que l'on appelle les relations *méréologiques*). Il pose un problème génétique, morphologique (morphogénétique) et structural.

⁴ Cf. Petitot [2000]. Je remercie tout particulièrement Francine Delmer et Jean-Marc Deshouillers pour leur aimable invitation.

⁵ Cf. Petitot [2002]. Je remercie à ce propos tout particulièrement Per-Aage Brandt, Fabio Minazzi et Andrew Quinn.

Le cœur du problème est de comprendre le principe de connexion spatiale des parties dans un tout organique, principe introduit par Geoffroy Saint-Hilaire et repris par Goethe. On connaît à ce propos la fameuse anecdote de la conversation avec Frédéric Soret le 2 août 1830 où Goethe l'interroge sur "la grande affaire" de Paris qui n'est pas la situation politique mais la querelle de Geoffroy Saint-Hilaire et de Cuvier à l'Académie le 15 février 1830.

Dans ses longues et patientes méditations sur la morphogenèse végétale, qui se sont échelonnées de 1770 à sa mort en 1832, Goethe n'a pas tant cherché à comprendre les processus physico-chimiques et mécaniques sous-jacents à la formation des organismes que le principe "physiologique" par lequel un organisme est *ce qu'il apparaît*. Très vite, il aboutit à la conclusion que ce qui sépare un organisme d'une machine est que, dans un organisme, l'apparaître phénoménal est dominé *par un principe dynamique interne producteur de la connexion spatiale externe des parties*. Et, pour lui, c'était la compréhension de ce principe qui constituait le problème théorique central de la véritable physiologie.

La difficulté est que, bien que renvoyant à un phénomène empirique certain, le concept de connexion n'est pas objectif en tant que tel. C'est une idée "suprasensible" au sens de Kant, et non pas un concept déterminant ou une catégorie. Dépassant l'argumentation et le verdict de la troisième Critique kantienne (la *Critique de la Faculté de juger*), Goethe introduit néanmoins l'hypothèse spéculative qu'il existe un *schème* pour cette Idée, schème susceptible de *variations* concrètes infinies se *transformant* les unes dans les autres. Au lieu donc de faire de celles-ci, ce qui sera plus tard le cas avec Darwin, le résultat d'un hasard évolutif et de ne s'occuper que des paramètres génétiques et sélectifs qui en contrôlent la variabilité, il va au contraire chercher à en imaginer les *invariants*. Pour comprendre la réponse des organismes aux sollicitations tant internes (métaboliques) qu'externes (environnementales), il va chercher à comprendre leur principe idéal constitutif, autrement dit leurs "lois formatrices". Comme l'expliquait Wilhelm von Humboldt en 1830 dans sa recension du "Second séjour à Rome"⁶, 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*)."

Le principe idéal, Goethe va progressivement le reconnaître dans le *déploiement / repliement spatio-temporel d'une force organisatrice interne passant à l'existence en se manifestant spatio-temporellement*. Dans la *Métamorphose des plantes* de 1790 il explique que cette dynamique épigénétique (il est contre le

⁶ *Werke* [1961], t. II, p. 404, cité par Jean Lacoste dans son *Goethe, Science et Philosophie*, [1997], p. 6.

préformationnisme) de déploiement (*Ausdehnung*) et de repliement (*Zusammenziehung*) fait alterner des phases d'extension-croissance avec des phases de contraction-rétraction et d'intensification (*Versteigerung*). La *Bildung* est par conséquent une dynamique morphogénétique de transformation. C'est cela le principe "entéléchique" a priori présidant, selon Goethe, à la formation des "fins naturelles", c'est-à-dire des êtres morphologiquement organisés.⁷

L'idée de l'*Urpflanz* et, de façon plus générale, de l'*Urphänomen* est un schème. Goethe l'aurait conçue en 1787 dans le jardin botanique de Palerme lors de son voyage en Italie de 1786-1788, période pendant laquelle il finit l'*Iphigénie*, l'*Egmont* et le *Tasse*. La *Métamorphose des Plantes* date de 1790 et l'*Optique* de 1791-1792.⁸ Ce schème est un *type générique* qui peut être réalisé par une infinité de cas, de *variantes*, d'occurrences, de tokens différents. Il est *l'identité originelle* d'un genre ou d'une espèce et en tant que tel est *de droit* le principe générateur d'une variabilité infinie, même virtuelle. Le schème comporte des lois d'organisation. C'est bien un principe générateur, un mode de construction, un *Modèle (Modell)*. Comme Goethe l'explique dans une lettre à Herder du 17 mai 1787, avec ce modèle :

"on peut inventer encore à l'infini des plantes qui seraient forcément conséquentes (...) c'est-à-dire qui, même si elles n'existaient pas, pourraient pourtant exister et qui ne sont pas seulement des ombres et des apparences picturales ou poétiques, mais qui ont une vérité et une nécessité intérieures."⁹

De nombreux philosophes, en particulier Ferdinand Gonseth, ont insisté sur le fait que Goethe est l'inventeur du concept de type et de la relation de spécialisation type → token, et qu'il s'agit là de la première alternative connue à la conception extensionnelle de la logique remontant à Aristote.¹⁰ Il s'agit là d'une thèse cognitive fondamentale. Selon Gonseth, l'objet n'est pas l'objet aristotélicien servant de base à la logique élémentaire, mais l'objet goethéen — l'objet type —, les types étant bien pour lui des "modèles intuitifs" et des schèmes. L'appartenance d'un objet à l'extension d'une classe n'est donc pas définie par des propriétés distinctives et des conditions nécessaires et suffisantes mais par sa plus ou moins grande "conformité" au modèle intuitif. Les prototypes, les "types communs" sont plastiques, qualitatifs et l'objet goethéen est

⁷ Le concept d'entéléchie remonte à Aristote et se trouve encore au cœur de métaphysique leibnizienne (cf. Petitot [1999b]). Il est également central dans toute la biologie du XIXe siècle.

⁸ Cf. Seehafer [1999]. Pour des précisions sur les liens entre Goethe et la science, cf. par exemple Nisbet [1972] et Lacoste [1997].

⁹ Cette idée de plante virtuelle se trouve réalisée actuellement par les logiciels de vie artificielle qui construisent des organismes de réalité virtuelle.

¹⁰ Cf. Petitot [1992]. Pour les concepts de *Bildung* et *Urtyp* chez Goethe, cf. aussi Reill [1986].

"l'objet considéré comme déterminé par la conformité à son type".¹¹

En ce sens les types

"forment en quelque sorte l'armature de la pensée ordinaire".¹²

La typicalité est une donnée irréductible de notre activité mentale.

"Conçue d'abord à propos des objets concrets [la notion de type] a tendance à s'étendre à tout ce qui peut s'objectiver, et à gravir, comme l'idée d'objet, toute l'échelle des abstraits. Il faut accepter comme un fait que notre activité mentale soit ainsi orientée ! C'est ce que nous exprimons aussi en disant que : l'objet et le type sont des formes de notre intuition".¹³

Dans la *Métamorphose* goethéenne s'unifient ainsi le régulier et le singulier, le générique et le spécifique, le collectif et l'individuel, l'unité et la diversité. Et si un type peut avoir une diversité ouverte de variantes, c'est que ces variantes sont reliées entre elles par des *transformations*. La morphologie goethéenne est inséparable de la "Métamorphose" comme théorie des transformations morphologiques. C'est ce que Lévi-Strauss retiendra au premier chef.

Bien que qualitative, la réponse goethéenne au problème de la forme en biologie à partir d'un concept de dynamique méréologique garde une certaine actualité. Darwin lui rend d'ailleurs hommage au début de *L'Origine des espèces* en le considérant avec son grand père Erasmus Darwin et Geoffroy Saint-Hilaire comme l'un des précurseurs de la théorie évolutionniste avec son idée d'une transformation et d'une évolution des espèces en fonction du monde ambiant. Mais des idées morphologiques ont aussi été développées par les courants plutôt anti-darwiniens de la biologie structurale traitant de l'embryogenèse. Pendant longtemps le paradigme néodarwinien a rendu assez inintelligibles les phénomènes morphologiques en tant que tels car il ne pouvait que les attribuer à un hasard évolutif en niant toute nécessité dans l'ordre des formes, toutes "lois" de la forme.

Or l'organisme est empiriquement une structure morphologiquement organisée dont les principaux caractères sont :

- i) la genèse dynamique, l'autorégulation et la stabilité structurelle ;
- ii) l'équipotentialité, c'est-à-dire le fait que les structures ne se réduisent pas à des interactions de composants mais incluent une détermination réciproque de places ;

¹¹ Gonsseth [1936], p. 196.

¹² Ibid., p. 199.

¹³ Ibid., p. 198. Cette idée goethéenne-gonsethienne a été retrouvée par des psychologues américains (en particulier E. Rosch) et est devenue actuellement dominante en sciences cognitives.

- iii) l'équifinalité et l'homéorhèse, c'est-à-dire le fait que le développement est lui-même structurellement stable comme processus, son état final étant dans une large mesure indépendant de son état initial;
- iv) la clôture des structures élémentaires et l'existence de contraintes, de "lois" de la forme ;
- v) la "générativité" des formes, l'ouverture de l'ensemble clos des structures élémentaires vers la complexité.

Mais si l'organisme est bien une structure, c'est-à-dire une totalité organisée par un système de relations internes satisfaisant à des "lois" formelles, alors l'expression du génotype par le phénotype demeure incompréhensible tant que l'on n'introduit pas une *information positionnelle* contrôlant la différenciation cellulaire. Il y a dans les êtres organisés une efficacité de la position, la position sélectionnant certains régimes métaboliques. Et c'est la compréhension d'une telle information positionnelle qui constitue le problème théorique central.

Aujourd'hui la controverse épistémologique peut être considérée comme close dans la mesure où l'on a découvert dans les années 1970 (Edward Lewis) les "homéogènes" contrôlant l'information positionnelle. Mais cette extraordinaire découverte montre rétroactivement le bien fondé théorique du concept de dynamique méréologique.

II. LE LAOCOON : SCULPTURE ET HISTOIRE

Après ces quelques rappels sur la Morphologie goethéenne venons-en au *Laocoon*.

Il existe des représentations de l'épisode de la guerre de Troie concernant Laocoon dès 430 av. J.-C. sur les vases grecs (British Museum). On peut les suivre jusqu'aux peintures pompéiennes (Maison du Ménandre et Maison du Laocoon). Au niveau narratif, l'épisode n'est pas dans Homère, mais il est dès le Ve siècle dans Sophocle et Euphorion de Chalcis.

1. La découverte

Le groupe statuaire du *Laocoon* fut découvert le mercredi 14 janvier 1506 par un romain du nom de Felice dé Freddi qui déblayait un arc obstrué dans ses vignes au lieu dit les "Capocce" (*cisternae capaces*) ou "Sette Salle", les cuves géantes des thermes de l'empereur Trajan sur le Mont Esquilin. C'est un endroit situé près des églises Santa Maria Maggiore, San Pietro in Vincoli ¹⁴ et San Martino al Monte. Le lieu exact est sans doute celui des jardins ("horti") de la somptueuse villa de Mécène inclus par Néron dans

¹⁴ Où se trouve actuellement le Moïse de Michel-Ange.

la *Domus Aurea*. L'extraction se fit en présence de Michel-Ange pour qui le *Laocoon* était un "miracle de l'art", et qui en devint en quelque sorte l'héritier.

Il reste un certain nombre de témoignages, entre autres une lettre de Francesco da Sangallo du 28 février 1567 citée par C. Fea¹⁵ et reprise dans le magnifique dossier que Sonia Maffei a dédié à la célébrité du *Laocoon* au Cinquecento :¹⁶

"La notitia ch'io ho delle statue antiche di Fiorenza, si è in questo modo : che io era di pocchi anni la prima volta ch'io fui a Roma, che fu detto al papa che in una vigna presso a Santa Maria Maggiore s'era trovato certe statue molto belle. El papa comandò a un palefreniere : «Va, e dì a Giuliano da S. Gallo¹⁷, che subito là vada a vedere». E così subito s'andò. E perché Michelangelo Bonarroti si tornava continuamente in casa, che mio padre l'haveva fatto venire, e gli haveva allogata la sepoltura del papa et volle che ancor lui andasse ; ed io così in groppa a mio padre, et andammo. Et scesi dove erano le statue : subito mio padre disse : «Questo è Hilaconte, che fa mentione Plinio» et si fece crescere la buca, per poterlo tirar fuori. Et visto, ci tornamo a desinare et sempre si ragionò delle cose antiche, discorrendo ancora di quelle di Fiorenza ..."

Comme dès le lendemain (jeudi 15 janvier 1506) une lettre anonyme (citée par Giovanni Sabatino de li Arienti et publiée en 1888 d'après l'original des archives du duc de Gonzague de Mantoue) mentionne l'endroit de la trouvaille comme

"una camera antiquissima subterranea bellissima pavimentata et incrustata mirifice",¹⁸

on a beaucoup discuté pour savoir si le *Laocoon* avait été trouvé dans une salle (la salle 80) de la *Domus Aurea*. Selon Van Essen, cela n'est sans doute pas le cas car, l'empereur Vespasien ayant fait enlever les statues de la *Domus Aurea*, le *Laocoon* aurait été déplacé plus haut sur l'Oppius vers les Sette Salle.

2. De la *Domus Aurea* aux "grottes" de la Renaissance

Pour comprendre comment un tel chef-d'œuvre a pu rester aussi longtemps enseveli il faut rappeler quelques repères historiques.¹⁹

¹⁵ *Miscellanea Filologica, critica antiquaria*, I, Roma, 1790, p. CCCXXIX.

¹⁶ Maffei [1999].

¹⁷ Les San Gallo étaient une grande famille d'artistes. Francesco devint un important sculpteur et son père Giuliano avait vu Filippino Lippi travailler à la fresque du *Laocoon* de la villa Medici.

¹⁸ Cf. (Van) Essen [1955], p. 2. Ce travail très érudit passe en revue les sources historiques pour essayer d'en inférer le lieu exact de la découverte du *Laocoon*.

¹⁹ Cf. Segala, Sciortino [1999].

Néron (empereur en 54) était profondément philhellène. Cette passion, qui faisait partie de son goût "décadent", le conduisit à "libérer" la Grèce en 66 et à faire transférer à Rome de nombreux chef-d'œuvres hellénistiques. Il y avait entre autres dans son palais le *Laocoon*, un *Alexandre le Grand* de Lysippe et le fameux *Galate mourant* commandité par Attale Ier pour l'Acropole de Pergame afin de commémorer sa victoire sur les Galates (actuellement au Museo Capitolino).

Après le grand incendie des 18-19 juillet 64, Néron entreprit la construction de sa fameuse Domus Aurea, gigantesque complexe de 80 hectares, chef-d'œuvre d'architecture et d'urbanisme, symbole admiré et haï de royauté théocratique qui restera sans équivalent en Occident. Elle s'étendait du Palais de Tibère sur le Mont Palatin jusqu'au Mont Esquilin (Pavillon sur la colline de l'Oppius, proche des Sette Salle). Dans la vallée, à l'endroit où fut élevé plus tard le Colisée, fut créé un énorme lac artificiel (le Stagnum Neronis) "semblable à une mer" entouré de bâtiments qui, selon le dire de Suétone, étaient "comme des villes". Il y avait aussi des champs, des jardins, des bois servant d'habitat à des animaux non seulement domestiques mais également sauvages (cf. figure 1).

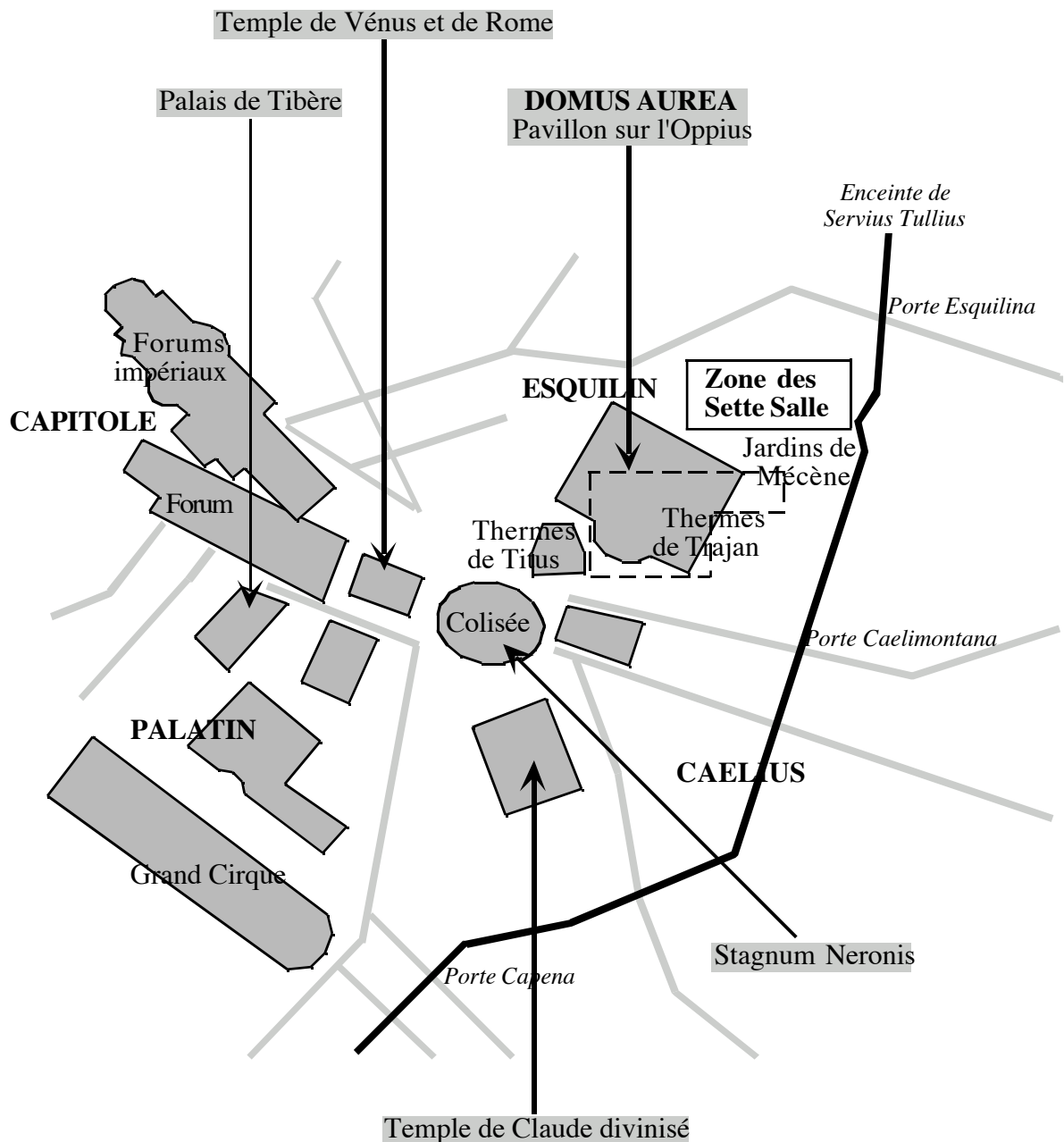


Figure 1. Espace occupé par la Domus Aurea (quelques lieux, dont le Pavillon sur l'Oppius, sont marqués par des flèches et des cartouches grisés) avec les Sette Salle près des Jardins de Mécène où fut découvert le Laocoon.

La Domus Aurea comprenait tout un ensemble d'éléments remarquables. Le vestibule se trouvait sur la Velia à l'endroit du Forum où furent érigés l'arc de Titus et le grand Temple de Vénus et de Rome inauguré par Hadrien en 135. Il était assez vaste pour héberger le Colosse de Néron, haut de 120 pieds (35m) fondu par le sculpteur grec Zénodoros sur le modèle du Colosse de Rhodes (il fallut 25 éléphants pour le déplacer plus tard près du Colisée). Il y avait aussi une triple colonnade de mille pas, une salle à manger tournante pouvant suivre le cours du soleil, une grande salle octogonale donnant

sur des chambres et des couloirs disposés en étoile, et nombre de salles admirablement décorées. C'est dans l'une d'elles que se trouvait le *Laocoon* (cf. figure 2).



Figure 2. Le *Laocoon* dans la *Domus Aurea* (Document Archivi Giunti)

Mais la *Domus Aurea* ne survécut pas à son inventeur. Toutes les forces, d'abord le Sénat, puis le peuple et enfin l'armée se coalisèrent contre Néron. Déclaré ennemi public après la conjuration de 65 (que Sénèque, son ancien précepteur, et Pétrone payèrent de leur vie), celui-ci se suicida en 68. Après une année d'instabilité (l'année des 4 empereurs) Vespasien, général en Judée, monta sur le trône et fonda la dynastie des Flaviens.

On rasa alors la *Domus Aurea*. Le lac devint le Colisée (commencé en 72 et inauguré par Titus en 80). Les terrains de la vallée furent rendus au public. Et sur le mont Oppius on construisit d'abord les Thermes de Titus (inaugurés également en 80) puis ensuite les Thermes de Trajan (inaugurés en 109). C'est l'architecte Apollodore de Damas qui utilisa la *Domus Aurea*, déjà remblayée, comme soubassement pour agrandir les terrasses de ces nouveaux thermes (cf. figure 3). Ainsi finirent enfouis les restes de la Maison Dorée et, avec eux, le *Laocoon*.

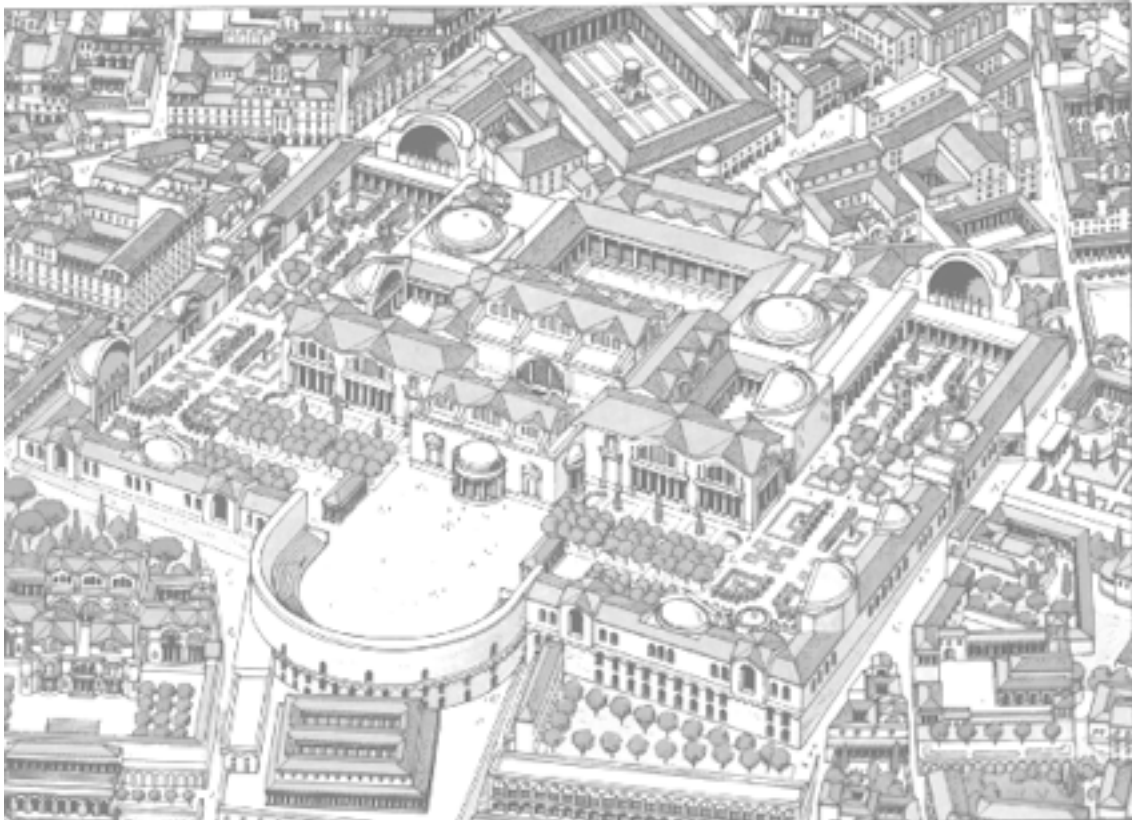


Figure 3. *Les Thermes de Trajan où se retrouva le Laocoon après le terrassement de la Domus Aurea. Les Thermes de Titus sont au premier plan en bas à gauche. (Reconstruction de J. Martin 1995).*

C'est après 1400 ans que l'histoire recommença. À la fin du Quattrocento, on commença à redécouvrir avec curiosité et enthousiasme dans ce que l'on appelait les "grottes" (d'où le qualificatif de "grotesque") les restes enfouis des merveilles de l'Antiquité. Une première génération de grands peintres de la Renaissance (Ghirlandaio, Pinturicchio, il Perugino, Filippino Lippi) appelés à Rome vers 1480 par le Pape Sixte IV pour décorer la Chapelle Sixtine furent bouleversés par les motifs qu'ils découvrirent et les réutilisèrent dans les décors architecturaux (piliers, frises, etc.) de plusieurs de leurs œuvres. Un peu plus tard (vers 1520) Raphaël et les peintres de son atelier, en particulier Giovanni da Udine, s'en inspirèrent pour leurs décorations du Vatican.

C'est en creusant à l'entrée d'une de ces arches comblées depuis 14 siècles que Felice dé Freddi remis à jour le *Laocoon* qui fut placé par le Pape Jules II dans les Jardins du Belvédère.

3. Le groupe du *Laocoon*

Venons-en au groupe sculptural (figure 4).



Figure 4. *Le groupe du Laocöon actuellement au Musée Pio-Clementino du Vatican*

Le *Laocöon* est un groupe dû à l'Ecole de Rhodes. Pour nombre d'historiens, il daterait du milieu du Ier siècle av. J.-C., mais, selon les travaux d'Adrien Wagnon à la fin du XIXe, il pourrait être la copie d'une œuvre plus ancienne remontant à la fin du IIIe siècle et ayant peut-être servi de modèle à la scène des Géants s'opposant à Athéna dans la *Gigantomachie* du grand Autel de Pergame (cf. figure 5).²⁰

²⁰ Cf. Wagnon [1882] et Smith [1991].



Figure 5. La scène de la Gigantomachie du Grand Autel de Zeus à Pergame qui aurait pu suivre le modèle du Laocoon.

Selon Pline (*Histoire naturelle* XXXVI, 37) qui y voyait

"de toutes les peintures et sculptures, la plus digne d'admiration",²¹

et qui l'avait contemplé dans le Palais de Titus, il fut sculpté dans un bloc d'un seul tenant (*ex uno lapide*, prouesse technique en augmentant considérablement la valeur) par Hagesandros, Polydoros et Athenodoros "summi artifices" de Rhodes.²² Ces 3 sculpteurs sont les auteurs d'autres groupes, en particulier d'un groupe appartenant à un ensemble magistral retrouvé dans une caverne souterraine d'une villa de l'empereur Tibère à Sperlonga (la Spelunca romaine) entre Rome et Naples. Évoquée par Suétone

²¹ "Opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum". Salvatore Settis a souligné à ce propos que Pline voulait défendre la sculpture en marbre considérée à cette époque comme inférieure à la sculpture en bronze (statuaria).

²² "Nec deinde multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendam. Ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii". Pline, *Histoire Naturelle*, XXXVI, 37.

et par Pline, cette caverne comprenait 3 grottes et 2 bassins où se trouvait disposé (et retrouvé brisé et éparpillé en innombrables morceaux) l'ensemble suivant :

- (i) le groupe Pasquino (sans doute Ménélas relevant le corps mort de Patrocle), groupe également présent dans la Maison d'Hadrien de Tivoli ;
- (ii) l'enlèvement de Palladium (Diomède, Ulysse, une idole archaïque d'Athéna) ;
- (iii) l'aveuglement de Polyphème (Ulysse et ses compagnons transperçant l'œil du cyclope), groupe également présent dans la Maison d'Hadrien de Tivoli ;
- (iv) le groupe de Scylla (proue du navire d'Ulysse attaqué par le monstre dévorant ses compagnons) également l'œuvre de nos 3 rhodiens, la signature ayant été cette fois conservée (cf. figure 6).



Figure 6. *La tête du Laocoon. Une tête du groupe Scylla de Sperlonga due aux trois mêmes sculpteurs rhodiens. Une tête de la Gigantomachie du Grand Autel de Pergame.*

La découverte de Sperlonga joua un rôle capital dans la datation du *Laocoon*. Dans son grand ouvrage de référence *Laocoonte. Fama e stile*,²³ Salvatore Settis commente dans le détail, pour les critiquer, les travaux ayant conduit Bernard Andreae²⁴, immense érudit que certains considèrent comme le Winckelmann du XXe siècle, à conclure que le *Laocoon* actuel (qui serait bien celui de Pline) serait la copie en marbre d'un original en bronze commandité par le roi de Pergame Attale II en 140 av. J.-C. pour honorer par un symbole de l'origine troyenne commune de Rome et de Pergame une délégation dirigée par Scipion l'Emilien. À partir d'une analyse érudite du matériel épigraphique disponible (la généalogie des grandes familles d'artistes rhodiens et l'ensemble des mentions des trois sculpteurs : 80 pour Hagesandros référant à 30

²³ Settis [1999].

²⁴ Andreae [1988] et Conticello-Andreae [1974].

personnalités différentes, 35 pour Athenandros référant à 15 personnalités), Settis conclut quant à lui que le *Laocoon* date du milieu du Ier siècle av. J.-C. vers l'époque du sac de Rhodes par Cassius en 43-42, saccage ayant entraîné une émigration massive vers Rome.

La découverte de janvier 1506 déclencha un enthousiasme indescriptible qui ne s'est jamais démenti jusqu'à aujourd'hui. Le *Laocoon* devint le symbole de référence de l'idéal antique et l'on n'imagine pas son impact sur la culture. Dans sa *Geschichte der Kunst des Altertums (Histoire de l'art chez les Anciens, 1763-1768)*, Winckelmann s'extasia :

"L'heureux destin qui a veillé sur les arts, y compris dans leur destruction, a conservé à l'admiration du monde entier un ouvrage de cette époque de l'art comme preuve de la vérité de l'histoire, lorsqu'elle parle de la noblesse de tant de chefs-d'œuvre détruits."

Dans les *Vite* Vasari raconte que vers 1510 Bramante mis au concours la fabrication d'une copie en bronze pour le Pape Jules II et que Raphaël choisit celle du Sansovino. Vers 1540 le Primatice en fit également une copie en bronze pour François Ier (Palais de Fontainebleau) ce qui déclencha une polémique avec Benvenuto Cellini accusant ses détracteurs de vouloir le déconsidérer en lui opposant les "très merveilleux antiques". Girardon en fit lui aussi une copie en marbre et en fit fondre une autre pour Horace Walpole. Encore une autre copie, analogue à celle de Girardon, est due à Jean-Baptiste Tuby (1692-96) et se trouve aujourd'hui dans le parc de Versailles. Nous reviendrons plus bas sur la saga de la restauration du bras manquant impliquant entre autres, réellement ou imaginativement, Michel-Ange, Le Bernin et Canova. La version actuelle du Musée Pio-Clementino du Vatican est celle de la restauration de 1957-59 sur laquelle Filippo Magi monta le bras original retrouvé par hasard par Ludwig Pollack en 1906.

Non seulement le *Laocoon* sidéra les plus grands sculpteurs mais il devint un élément de référence de la culture. Il fut parodié par le Titien qui en fit un trio de singes. Il fut surinterprété par William Blake qui, dans une gravure de 1820 en donna une version ésotérico-biblique délirante : "Jehovah and his two sons Satan and Adam, as they were copied from the Cherubin of Solomo's Temple by three Rhodians and applied to Natural Fact, or the history of Ilium".²⁵ Lorsque l'un des plus grands maîtres de la peinture victorienne, Sir Lawrence Alma-Tadema (1836-1912)²⁶, peint son célèbre

²⁵ Cf. Settis [1999]. Nous avons aussi utilisé les conférences de cet auteur données au séminaire Louis Marin de l'EHESS.

²⁶ Cf. Swanson [1994].

tableau *A Sculpture Gallery* (1867) il représente tout naturellement le groupe rhodien (cf. figure 7).



Figure 7. *A Sculpture Gallery*. Alma-Tadema, 1867.

Le *Laocoon* est un chef d'œuvre de cet art grec dit hellénistique qui se développa en Asie mineure après le démembrement de l'empire d'Alexandre. C'est un art "baroque" qui prolonge et porte à un point de perfection et de virtuosité resté inégalé la conquête des mouvements dynamiques complexes de torsion des corps et de plis des drapés inaugurés à l'époque classique par *Le Discobole* de Myron (460-450 av. J.C.) ou par *La victoire (Niké) détachant sa sandale* du Temple d'Athéna de l'Acropole (410-407). Il est marqué par un goût naturaliste immodéré des formes singulières.

Après l'Athènes classique et Phidias sous Périclès (490-430), le grand siècle de la sculpture grecque est le IV^e siècle avec Lysippe sous Alexandre (réalisme, abolition de la frontalité, *L'Hercule Farnèse*), Scopas (expression pathétique, tensions passionnelles), Praxitèle (volupté asiatique, *L'Aphrodite de Cnide* et *L'Aphrodite*

d'Arles vers 350, *L'Hermès Dionysophore* d'Olympie vers 340). Vers 360 on trouve les sculpteurs du tombeau du roi Mausole (mort en 353) à Halicarnasse : Bryaxis, Scopas, Timothéos, Léocharès (également auteur en 335 du fameux *Apollon du Belvédère*). Par rapport à cette grande tradition des Ve et IVe siècles l'art hellénistique fut jugé "décadent" (en particulier par Pline) à cause de son goût pour

— le gigantesque : le *Colosse de Rhodes*, représentant Hélios le dieu tutélaire de l'île, vers 300-290 par Charès de Lindos disciple de Lysippe : 70 coudées (35m);

— le réalisme en particulier pathétique, expressionniste, emphatique, voire grandiloquent : les *Galates* de Pergame par Epigonos de Pergame vers 220 ; l'extraordinaire *Ménélas soutenant Patrocle* (groupe Pasquino) d'Antigonos de Carystos ainsi que le *Supplice de Marsyas*;

— le portrait : *Démosthène* par Polyeuctos vers 280, *Chrysippe* par Euboulidès vers 210, *l'Homère aveugle* vers 200;

— le vérisme, le difforme et l'hideux.

En Grèce même, il y eut à partir de 150 av. J.-C. un retour au classicisme archaïsant néo-attique : Pasisélès et ses disciples Stéphanos et Ménélaos. Mais en Asie Mineure se développa au contraire le baroque hellénistique avec son goût exacerbé pour l'énergie, l'entrelacs des formes, le dynamisme et l'individuation. L'Ecole de base fut celle de Pergame sous les Attalides (vers 200 av. J.C., la ville passa sous le contrôle de Rome en 133) qui firent de leur capitale une nouvelle Athènes (bibliothèque de 200.000 volumes rivalisant avec celle d'Alexandrie, le parchemin (Pergamane charta), etc.). Le chef-d'œuvre absolu en reste évidemment la frise de 130m du Grand Autel de Zeus (construit par Eumène II dans la première moitié du IIe siècle et découvert par Carl Hummann à la fin du XIXe, actuellement au Pergamon Museum de Berlin) représentant la *Gigantomachie* (destruction épique des géants fils de la terre Gaia par les dieux olympiens : mêlée horrible, dynamisme, anatomie parfaite, rythmes). La postérité de Pergame est, entre autres, l'Ecole de Rhodes à laquelle on doit aussi la *Victoire de Samothrace* (sculptée entre 250 et 180 av. J.-C. par un disciple de Lysippe ou de Scopas), le *Taureau Farnèse* (supplice de Diccé) par Ménécraatès, Apollonios et Tauriscos, le *Gladiateur Borghèse* (par Agasias d'Ephèse vers 80 av. J.C.).

Pour évaluer le génie du *Laocoon* dans la statuaire hellénistique, il faut rappeler que les postures corporelles étaient extrêmement codées et typifiées et que le moindre changement d'attitude (par exemple l'apparition du déhanchement) constituait une profonde évolution. En ce sens le bras droit plié (bras Pollack) du *Laocoon* est typique : il se retrouve, nous l'avons vu, dans la *Gigantomachie* de Pergame. En revanche la posture des jambes du *Laocoon* (presque assis sur l'autel) ne l'est pas du tout et constitue un élément original. La posture typique serait celle du genou droit plié et de la jambe

gauche tendue. C'est d'ailleurs celle que l'on trouve dans les représentations picturales comme celles de Pompéi et dans des illustrations de l'Enéide (cf. figure 8).



Figure 8. *Illustration romaine de Virgile (Settis, 1999).*

Cette position archétype est particulièrement connue pour les représentations de Mithra (cf. figure 9). On la trouve dans une métope du Parthénon (figure 10) et l'on peut la faire remonter au moins jusqu'à Phidias (figure 11). Elle résistera jusqu'à des créateurs néo-classiques comme Canova.



Figure 9. *Mithra*



Figure 10. *Métope du Parthénon*



Figure 11. *Guerrier de Phidias (Rome, Villa Albani)*

Le fait que Laocoon soit presque assis sur l'autel constitue donc un trait d'attitude remarquable et original (qui sera d'ailleurs repris par Michel-Ange dans son *Moïse*). Ainsi que l'a expliqué Salvatore Settis, cette innovation est un "morceau de bravoure" :

"Ils (les trois sculpteurs rhodiens) firent de la jambe droite, comme en un crescendo vers le bas, vers le pied dont les doigts sont

dramatiquement innervés et tendus sur les marches de l'autel, un morceau de bravoure d'une calligraphie inédite."²⁷

De même, l'entrelacement des serpents et la densité des corrélations positionnelles entre les membres des trois figures constituent une invention sans égal sur laquelle nous reviendrons plus bas.

4. Le Laocoon de Virgile

L'histoire de Laocoon est reprise de *l'Énéide* de Virgile (Livre II, vers 159-233) et concerne la guerre de Troie. C'est Enée qui raconte la terrible histoire ("horresco referens" : "je frémis en le racontant", II, 204). Laocoon, fils d'Antenor, était un prêtre d'Apollon Thymbrée. Selon la légende, il était même le propre frère d'Anchise et donc l'oncle d'Enée. Il s'opposa à l'entrée du cheval dans la ville (c'est le vers célèbre "Quidquid est, timeo Danaos et dona ferentis"²⁸: "Je crains les Grecs, même quand ils font des offrandes (aux dieux)", II, 49) et les Troyens crurent qu'il fut puni pour cette trahison. Chez Sophocle et Euphrodion, il fut aussi puni par Apollon car il n'avait pas respecté son engagement au célibat et avait même honoré son épouse Antiope devant la statue du Dieu dans son temple. Mais chez Virgile, il est "innocent". Sa mort, interprétée par les Troyens comme l'expiation de son geste blasphématoire contre le cheval, constitue le moment critique du basculement du sort de Troie et donc du destin du monde. C'est une étonnante crise véridictoire entre l'être et le paraître où le mensonge triomphe (figure du traître grec Sinon).

Notre propos n'est pas ici d'entreprendre une analyse des structures narratives de ce texte incandescent du poète que Claudel appelait "le prophète de Rome". Mais citons néanmoins les principaux passages se référant à Laocoon et faisons quelques brèves remarques sémiotiques à leur propos.²⁹

Énéide, Livre II.

20 Il est, en vue du rivage, une île bien connue,
Ténédos, riche et prospère tant que s'y

27 Settis [1999], p. 73.

28 "ferentis" comme dans l'édition Guillaume Budé et non pas "ferentes" comme on le trouve souvent. D'après le professeur Claudio Galderisi (communication privée) il s'agit d'un trait archaïsant, qui reproduit dans les adjectifs verbaux l'opposition féminin / masculin. L'élision de la laryngale (nt-y-m) en indo-européen produit un thème en -nti au féminin qui s'oppose au thème -nt au masculin, qui donnerait dans notre cas "ferentes".

29 Nous citons la traduction de Jacques Perret de l'édition Guillaume Budé (*Les Belles Lettres*). La traduction de Maurice Rat pour Flammarion est également excellente.

	maintenait le règne de Priam, alors simple baie, abri douteux pour les carènes : c'est là qu'ils se transportent, puis se cachent sur un bord désert ; nous avons cru qu'ils étaient partis et,		
25	<p>poussés par le vent, en route vers Mycènes. Et donc tout le pays troyen secoue sa longue détresse ; les portes s'ouvrent grandes, on se plaît à sortir, à voir le camp dorien, les emplacements déserts et le rivage abandonné : ici les troupes des Dolopes, là le cruel Achille déployait sa tente ; ici l'emplacement de la flotte, là le front des batailles. Tout un parti reste béant devant le funeste objet offert à la vierge Minerve, ils admirent la masse du cheval, et, le premier, Thymétès nous presse de la conduire au-dedans de nos murs, de la placer dans la citadelle, soit trahison, soit déjà que le destin de Troie</p>		
30			
35	<p>portât dans ce sens. Mais Capys et ceux qui ont plus de jugement veulent précipiter dans la mer cette machine des Danaens, ces suspectes offrandes, allumer un feu par-dessous pour les brûler, ou percer, sonder les creuses caches de ce ventre. La foule incertaine se partage en avis opposés.</p>		
40	<p>Lors, accourant le premier tandis qu'une troupe nombreuse vient après lui, Laocoon tout enflammé descend du haut de la citadelle et de loin : « Malheureux citoyens, telle démente est-elle possible ? Vous croyez les ennemis partis ? Ou pensez-vous que les offrandes des Danaens soient jamais exemptes d'artifices ? Est-ce ainsi que vous</p>	<p>Primus ibi ante omnis magna comitante caterua Laocoon ardens summa decurrit ab arce, et procul «O miseri, quae tanta insania, ciues ? creditis auectos hostis ? aut ulla putatis dona carere dolis Danaum ? sic notus Vlixes ?</p>	40
45	<p>connaissez Ulysse ? Ou bien dans cette charpente des Achéens enfermés se cachent ; ou bien c'est un engin fabriqué contre nos murs pour épier nos maisons et pénétrer d'en haut en notre ville ; ou quelque autre piège s'y dissimule. Ne vous fiez pas à ce cheval, Troyens. Quoi qu'il en soit, je crains les Danaens même quand ils portent des offrandes. » Ayant ainsi parlé, il lança de</p>	<p>Aut hoc inclusi ligno occultantur Achiui, aut haec in nostros fabricata est machina muros, inspectura domos uenturaque desuper urbi, aut aliquis latet error ; equo ne credite, Teucri. Quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentis.»</p>	45
50	<p>toutes ses forces contre le flanc de la bête, dans les assemblages de sa panse arrondie, une pique puissante. Elle s'y planta en vibrant et, comme le ventre accusait le choc, ses profondes cavernes résonnèrent et gémirent. Et si les destins des dieux, si notre sottise ne nous eussent égarés, il nous avait décidés à dévaster par le fer ces</p>	<p>Sic fatus ualidis ingentem uiribus hastam in latus inque feri curuam compagibus aluom contorsit. Stetit illa tremens, uteroque recusso insonuere cauae gemitumque dedere cauernae. Et, si fata deum, si mens non laeua fuisset,</p>	50
55	<p>cachettes argiennes, Troie aujourd'hui serait debout et tu demeurerais, haute citadelle de Priam !</p>	<p>impulerat ferro Argolicas foedare latebras, Troiaque nunc staret, Priamique arx altamaneres.</p>	55

Voici cependant qu'un homme, mains liées dans le dos, est traîné vers le roi à grands cris par des bergers dardaniens : inconnu d'eux il s'était de lui-même présenté sur leur route, dans ce dessein précisément et

pour
 60 ouvrir Troie aux Achéens, s'assurant de son
 courage, également prêt à tramer ses ruses
 ou à périr d'une mort certaine. De partout,
 brûlant de le voir, la jeunesse troyenne se
 précipite et l'entoure, ils houspillent à l'envi
 le prisonnier. Écoute maintenant les
 perfidies des Danaens
 65 et sur ce seul cas connais-les tous.
 [Suit le long dialogue avec Sinon]

Ici un autre événement, plus considérable
 et beaucoup plus angoissant, vient assaillir
 les malheureux que
 200 nous sommes, troubler nos cœurs
 déconcertés. Laocoon, désigné par le sort
 comme prêtre de Neptune, immolait, sur
 l'autel des sacrifices solennels, un puissant
 taureau. Or voici que de Ténédos à travers
 les eaux calmes du large deux serpents aux
 anneaux démesurés — je le raconte avec
 horreur — s'allongent sur l'abîme et d'un
 205 égal mouvement tendent vers le rivage ;
 leurs poitrines dressées au milieu des
 vagues, leurs crêtes sanglantes dominent les
 ondes ; le reste de leurs corps glisse sur la
 mer et roule l'ondulation de leurs dos
 démesurés. Il y a grand bruit dans les flots
 qui écument ; et déjà ils
 210 avaient pris terre, et, leurs yeux flamboyants
 emplis de sang, de feu, ils léchaient de leurs
 langues vibrantes des gueules pleines de
 sifflements. À cette vue, nous nous
 enfuyons, sans plus une goutte de sang. Eux,
 sans hésiter, vont droit à Laocoon et d'abord
 chacun des deux serpents étreint, enlace le
 corps enfantin de ses deux fils, déchire,
 215 dévore leurs membres pitoyables ; puis,
 comme il venait à leur secours et apportait
 des armes, ils le saisissent lui-même et le
 lient de leurs anneaux gigantesques ; et déjà
 deux fois ils ont enlacé son corps par le
 milieu, deux fois serré autour de son cou
 leurs dos écailleux ; ils le dominent de leurs
 têtes et de leurs nuques dressées.
 220 Lui, tout ensemble, s'efforce à pleines mains
 de desserrer ces nœuds, jusque sur ses
 bandelettes inondé de leur bave et de leur
 noir venin, et en même temps il pousse vers
 les astres des clameurs horribles, comme
 mugit un taureau quand il s'est enfui, blessé,
 de l'autel et a secoué
 225 de sa nuque une hache mal assurée. Mais les
 deux dragons, d'un trait, s'échappent vers les
 temples de la ville haute, ils gagnent le
 sanctuaire de la farouche Tritonienne et sous
 les pieds de la déesse, sous l'orbe de son
 bouclier, trouvent un abri.

Alors une épouvante nouvelle s'insinue
 dans tous les
 230 cœurs déjà ébranlés, on dit que Laocoon le

Hic aliud maius miseris multoque tremendum

obicitur magis atque improvida pectora turbat. 200
 Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,
 sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.
 Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
 (horresco referens) immensis orbibus angus

incambunt pelago pariterque ad litora tendunt ; 205
 pectora quorum inter fluctus arrecta iubaeque
 sanguineae superant undas, pars cetera pontum
 pone legit sinuatque immensa uolumine terga.
 Fit sonitus spumante salo; iamque arua tenebant

ardentisque oculos suffecti sanguine et igni 210
 sibila lambebant linguis uibrantibus ora.
 Diffugimus uisu exsanguis. Illi agmine certo
 Laocoonta petunt ; et primum parua duorum
 corpora natorum serpens amplexus uterque

implicat et miseros morsu depascitur artus ; 215
 post ipsum auxilio subeuntem ac tela ferentem
 corripunt spirisque ligant ingentibus ; et iam
 bis medium amplexi, bis collo squamea circum
 terga dati superant capite et ceruicibus altis.

Ille simul manibus tendit diuellere nodos 220
 perfusus sanie uittas atroque ueneno,
 clamores simul horrendos ad sidera tollit :
 qualis mugitus, fugit cum saucius aram
 taurus et incertam excussit ceruice securim.

At gemini lapsu delubra ad summa dracones 225
 effugiunt saeuaeque petunt Tritonidis arcem,
 sub pedibusque deae clipeique sub orbe teguntur.

Tum uero tremefacta nos per pectora cunctis
 insinuat pauor, et scelus expendisse merentem

Laocoonta ferunt, sacrum qui cuspede robur 230

	<p>méritait, qu'il a expié son crime, pour avoir d'un coup de pointe frappé ce bois consacré, lancé contre ses flancs un javelot criminel. Ils crient d'une seule voix qu'il faut mener l'image jusqu'à sa demeure et implorer la bienveillance de la déesse. Nous rompons le mur, nous ouvrons largement les</p>	<p>laeserit et tergo sceleratam intorserit hastam. Ducendum ad sedes simulacrum orandaque diuae numina conclamant.</p>	
235	<p>remparts de la ville. Tous se mettent à l'œuvre, on dispose sous les pieds les roues qui les feront glisser, on roidit autour du cou des câbles d'étaupe. La machine fatale escalade le mur, grosse d'armes. Des enfants, tout autour, de jeunes vierges chantent des hymnes, ils mettent leur joie à toucher eux-mêmes les cordages ; elle s'avance et</p>	<p>Diuidimus muros et moenia pandimus urbis.</p> <p>Accingunt omnes operi pedibusque rotarum subiciunt lapsus, et stuppea uincula collo intendunt ; scandit fatalis machina muros feta armis. Pueri circum innuptaeque puellae sacra canunt funemque manu contingere gaudent ;</p>	235
240	<p>glisse, menaçante, au milieu de la ville. Ô patrie, ô demeure des dieux, Ilion, remparts des Dardanides si fameux dans les guerres ! Quatre fois, sur le seuil précisément de la porte, elle achoppa et dans le ventre quatre fois des armes retentirent. Nous continuons cependant, oublieux de tout, aveuglés par notre délire et nous installons</p>	<p>illa subit mediaeque minans inlabitur urbi. O patria, o diuom domus Ilium et incluta bello moenia Dardanidum! quater ipso in limine portae substitit atque utero sonitum quater arma dedere ; instamus tamen immemores caecique furore</p>	240
245	<p>dans notre citadelle sainte ce monstre de malheur. Alors encore Cassandre prête sa voix aux destins qui se préparent, sa voix que le vouloir d'un dieu empêcha toujours les Troyens de croire. Nous, malheureux, quand c'était notre dernier jour, nous voilons de feuillages de fête les temples des dieux par la ville.</p>	<p>et monstrum infelix sacrata sistimus arce. Tunc etiam fatis aperit Cassandra futuris ora dei iussu non umquam credita Teucris. Nos delubra deum miseri, quibus ultimus esset ille dies, festa uelamus fronde per urbem.</p>	245
250	<p>Cependant le ciel tourne, la nuit s'élance de l'Océan enveloppant de sa grande ombre la terre et la voûte d'en haut et les ruses des Myrmidons.</p>	<p>Vertitur interea caelum et ruit Oceano nox inuoluens umbra magna terramque polumque Myrmidonumque dolos ; ...</p>	250

Cet épisode célébrissime de l'Enéide est d'une importance toute particulière car il est vraiment le moment *critique* où tout se décide. Au premier degré (ce que l'on retient habituellement) il s'agit d'une manipulation réussie. Le rusé Ulysse réussit à "faire croire" les Troyens en jouant sur leur crédulité et en les "désinformant" au moyen du traître Sinon. La situation véridictoire est confuse, les opinions "se partagent en avis opposés" (v. 39) et la manipulation réussit en définitive grâce au talent persuasif du traître. Ce parcours véridictoire est standard, c'est celui du démasquage : ce que l'on croyait vérité se révèle mensonge, l'être ne correspond pas au paraître et les masques tombent. Le cheval n'était pas une offrande mais un piège.

Mais si le récit est d'une telle force, c'est qu'il transcende cette véridiction humaine trop humaine. La manipulation tactique se double d'un conflit tragique au niveau transcendant — "divin" — des Destinateurs et des Anti-destinateurs. C'est un cas exemplaire de *dynamique du destin* dont Enée fait le récit pour l'éternité, avec l'écrasante charge des contrefactuels référant à des mondes possibles où Troie n'aurait pas sombré : "et si fata deum, si mens non laeua fuisset" alors Troie serait encore debout

(v. 54). Car évidemment ce n'est pas Ulysse mais les dieux qui commandent aux serpents.

Il est étonnant de voir comment les deux mondes, celui, immanent, des affaires humaines et celui, transcendant, des affaires divines (qui pour les humains fonctionne comme destin), se tressent dans le récit. Par exemple au vers 34 : "soit trahison, soit déjà que le destin de Troie ne portât dans ce sens".

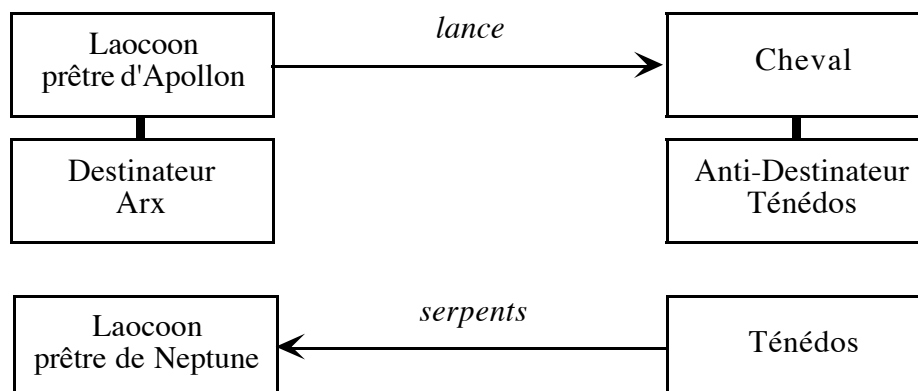
D'où l'importance de Laocoon qui en tant que *prêtre* est médiateur entre les deux mondes. Il est particulièrement remarquable qu'il soit même *doublement* prêtre, ce dédoublement correspondant au contraste entre les deux épisodes dont il est le centre. Initialement, il est, nous l'avons dit, prêtre d'Apollon. Mais le prêtre de Neptune ayant été lapidé par les Troyens pour n'avoir pas su empêcher le débarquement des troupes grecques, Laocoon se trouve alors *tiré au sort* pour le remplacer. Dans le premier épisode (vers 40-56) c'est en tant que prêtre *d'Apollon* qu'il dénonce le mensonge et le piège, qu'il exhorte les Troyens contre le cheval et qu'il jette une lance venant se planter en vibrant (en en faisant résonner tout l'intérieur) dans le flanc du cheval. Dans le second épisode (vers 199-233) ouvert par la belle césure séquentialisante "Ici un autre évènement, plus considérable et beaucoup plus angoissant...", c'est au contraire en tant que prêtre *de Neptune* qu'il est occis par les monstres.

Il existe des corrélations et des symétries remarquables entre les deux épisodes.

(i) La flotte grecque se réfugie en secret à Ténédos et c'est du côté de Ténédos que surgissent les monstres. Alors que l'arx (la citadelle haute où officie Laocoon) est le lieu, officiel, du Destinateur, Ténédos est au contraire le lieu, secret, de l'Anti-destinateur.

(ii) Laocoon descend de l'arx vers le bord de la mer, alors que, après l'avoir tué, les serpents issus de la mer se réfugient dans l'arx.

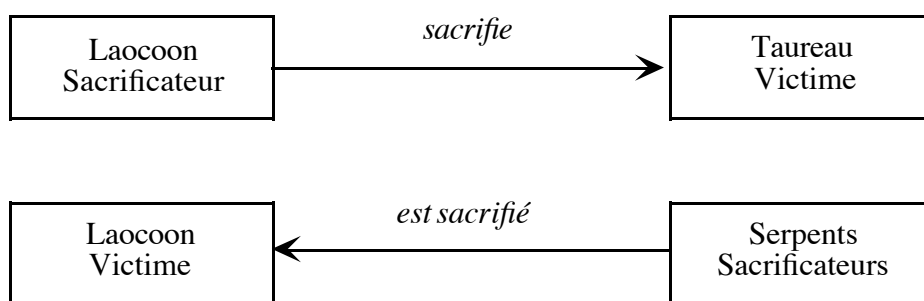
(iii) Laocoon lance son javelot "vibrant" contre le cheval représentant hypotaxiquement les Grecs cachés à Ténédos. Dualemment les dieux favorisant les grecs lancent leurs serpents aux "langues vibrantes" contre Laocoon représentant hypotaxiquement Troie.



La symétrie entre les deux épisodes se manifeste de façon particulièrement spectaculaire par *l'inversion* du statut de Laocoon qui, de prêtre sacrificateur, devient victime expiatoire sacrifiée. Comme prêtre de Neptune, Laocoon intervient d'abord dans le second épisode par le sacrifice — d'ailleurs imprévu et d'intention mystérieuse — d'un "puissant taureau". Mais quand il agonise, le célèbre vers "clamoses simul horrendos ad sidera tollit" qui décrit son hurlement se poursuit par l'homologation :

"comme mugit un taureau quand il s'est enfui, blessé, de l'autel et a secoué de sa nuque une hache mal assurée."

De prêtre sacrificateur représentant le Destinateur Laocoon devient victime sacrifiée par l'Anti-destinateur.³⁰



On obtient ainsi une remarquable structure qui mériterait d'être analysée dans le plus grand détail.

On remarquera aussi la façon dont les serpents se réfugient sous le bouclier de l'Athéna "tritonienne".³¹ Dans les représentations classiques d'Athéna (cf. celle de Phidias au Parthénon), la déesse est représentée avec son casque, sa lance, son bouclier posé et un serpent au pied de sa lance sous son bouclier (cf. figures 12, 13).³² Les

³⁰ Mon collègue Lucien Scubla m'a signalé un texte fort intéressant de Bernard Mezzadri (à paraître dans les Publications de l'Université d'Avignon) sur "Le mensonge de Sinon et la mort de Laocoon : images en miroir d'un échec sacrificiel dans l'*Énéide* de Virgile". L'auteur note lui aussi que Laocoon voit sa fonction de prêtre s'inverser en celle de victime jusqu'à devenir un "sacrificateur sacrifié". Mais il relie subtilement cette inversion au *troisième* sacrifice, humain cette fois, auquel aurait été condamné selon ses dires le perfide Sinon. Il note que "Sinon échappe au sacrifice comme le taureau qui sert de comparant à Laocoon, lequel Laocoon trouve la mort réservée à la victime qui aurait dû être Sinon."

³¹ La mythologie fait naître Athéna au bord du fleuve Triton.

³² Selon la tradition, Phidias avait sculpté au centre du bouclier d'Athéna le portrait de Dédale l'ingénieur-architecte-aéronaute-sculpteur auteur du Labyrinthe de Minos, cousin de Thésée, considéré à Athènes comme l'inventeur des statues imitant si bien le corps humain qu'elles en devenaient "animées". Je remercie Françoise Frontisi du Collège de France pour ces informations (cf. Frontisi-Ducroux, Vidal-

serpents rejoignent donc leur maître originaire, le dieu Anti-destinateur qui a choisi les Grecs.



Figure 12. *Reconstruction de la statue chryselléphantine (or et ivoire) d'Athéna par Phidias sur l'Acropole (dessin de Benoît Loviot, École des Beaux Arts, 1879)*



Figure 13. *Reconstruction de l'Athéna de Délos (dessin de J. Martin).*

L'inversion complète du statut de Laocoon de prêtre sacrificateur en victime émissaire constitue le point d'acmé véridictoire du récit. Il est en effet véridictoirement interprété par les Troyens comme une expiation. L'Anti-destinateur a gagné. La manipulation d'Ulysse s'est métamorphosée en fatalité. Tout est consommé. La roue du destin a tourné, comme l'exprime le vers cosmique ³³ au célèbre destin :

"Vertitur interea caelum et ruit Oceano nox."

III. LE DÉBAT LESSING / WINCKLEMANN

1. L'autonomisation du sensible

L'analyse goethéenne du *Laocoon* fut publiée en 1798 dans les *Propyläen*. À cette époque, le *Laocoon* était au centre de la renaissance des arts classiques et de la problématique de *l'autonomisation* des arts plastiques. C'était un chef-d'œuvre absolu, le "miracle de l'art" évoqué par Michel-Ange (cf. ci-dessus), l'expression même de la génialité antique. Il était aussi considéré comme le plus grand "exemplum doloris" de

³³ Le sublime cosmique est un signe traditionnel de l'intervention des Destinateurs.

l'histoire de l'art,³⁴ ce que plus tard Aby Warburg appellera un *Pathosformel* en parlant des Gestalten exprimant la souffrance à travers "une grammaire du geste".³⁵

La pensée de cette autonomisation fut une véritable conquête, sans doute l'une des plus importantes de la modernité. Elle prit son essor à la suite d'une double révolution : d'une part la révolution scientifique de la mécanique rationnelle galiléo-newtonienne, d'autre par la révolution esthétique. Elle sera thématifiée dans toute sa profondeur par Kant. Bornons-nous ici de rappeler que pour la métaphysique traditionnelle, jusqu'à Leibniz et Wolff y compris, l'ordre du sensible est conçu comme *subordonné* à l'ordre de l'intelligible. Comme on le disait à l'époque, il n'est que de "l'intelligible confus". Il est la part de l'humain qui se partage avec les animaux alors que l'intelligible se partage, lui, avec le divin. La conséquence en est que, dépendant par essence du sensible, le beau est inférieur au vrai. L'œuvre d'art plastique n'a donc de sens et de légitimité que pour autant qu'elle présente la mise en scène sensible de significations intelligibles qui lui sont extrinsèques. Pour les arts plastiques le sens est toujours transcendant. Il ne saurait être immanent. Le sens du sensible n'existe que de façon *hétéronome*.

Dans ce contexte traditionnel, la thèse d'une autonomie, d'un sens immanent et d'une légitimité *sui generis* du sensible constitue une véritable révolution métaphysique.

2. La sémiotique de Lessing et l'Esthétique transcendantale

En 1766, en réponse aux *Gedanken* (Réflexions) de Winckelmann de 1755, Gotthold Ephraim Lessing, grand écrivain et grand critique d'art du monde des Lumières de Berlin, avait publié son retentissant *Laokoon, oder über die Grenzen (limites, frontières) der Malerei (peinture) und der Poesie* (Ed. fr. Hermann 1990, trad. de Courtin 1866, Préface de Hubert Damisch), étude qu'il avait rédigée à Breslau pendant qu'il était secrétaire du général prussien Tauentzien.³⁶ Cet essai avait eu un énorme impact car, pour la première fois, les arts plastiques (peinture et sculpture) étaient considérés comme *autonomes*, en eux-mêmes et pour ce qu'ils sont en vérité, à savoir *des arts de formes et de qualités sensibles spatialement étendues*, et non pas de simples illustrations des arts littéraires tels que la poésie, la rhétorique, la grammaire, la narrativité, la mythologie. Lessing *sépare* le visuel et le littéraire et se lance dans la double critique du genre descriptif (poésie visuelle et "peinture parlante") et de l'allégorie (peinture littéraire et "poème muet"). La peinture *n'a pas* à exemplariser et à idéaliser la "belle nature". Elle n'a pas à illustrer les grands récits (considérés jusque-là

³⁴ Cf. Ettliger [1961].

³⁵ Cf. Brilliant [2000].

³⁶ Pour des précisions sur la place du *Laocoon* chez Lessing, cf. entre autres le classique Gombrich [1984].

comme seuls dignes de la grande peinture d'histoire). Elle n'a pas à être pédagogique et à instruire. Elle n'a pas à se subordonner à la religion. *La beauté visuelle est en soi une valeur métaphysique.*

Par essence, la peinture ne peut pas "exprimer des idées générales". Cette *limitation* essentielle du médium 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. L'opposition kantienne fondamentale entre, d'un côté, les propriétés intuitives 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, ainsi que la problématique méréologique (tout/parties) de l'organisation.

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

"Il faut être jeune pour se rendre compte de l'influence qu'a eue le *Laocoon* de Lessing, lequel nous a arrachés à la passivité de la contemplation en nous ouvrant les champs libres de la pensée. *L'ut pictura poesis*, si longtemps mal compris, fut écarté d'un seul coup, la différence entre les arts plastiques et ceux de la parole se trouva éclairée ; ils nous parurent bien distincts à leurs sommets quoique voisins par leurs fondements."³⁷

Quant à Wilhelm Dilthey, il explique dans son essai sur Lessing³⁸ que :

"[Lessing] devenait ainsi le second législateur des arts, de la poésie en particulier, après Aristote."

Lessing ruine en effet

"la rhétorique de *l'ut pictura poesis*, qui prétendait voir dans la poésie une manière parlante de peinture et dans la peinture une façon de poésie muette."³⁹

(*L'ut pictura poesis* vient de *Ars poetica* d'Horace, 361-365). Comme y insiste H. Damisch, il s'agit pour Lessing de

"remonter à ce qui fait la condition de possibilité des différents arts".⁴⁰

On peut donc bien parler à son propos de

³⁷ Cité dans Lessing [1766/1990]

³⁸ Repris dans Dilthey [1929], p. 17-174.

³⁹ Damisch [1990], p. 8.

⁴⁰ Ibid., p. 9.

"l'opération critique et proprement fondatrice, au sens kantien du mot, qui fut celle du Laocoon."⁴¹

Le "raisonnement" de Lessing est très précis. Autorisons-nous quelques longues citations car il s'agit de pages parmi les plus importantes de toute l'histoire de l'esthétique. Au chapitre XVI, Lessing commence ainsi :

"Essayons maintenant de procéder par déduction. Voici mon raisonnement : s'il est vrai que la peinture emploie pour ses imitations des moyens ou des signes différents de la poésie, à savoir *des formes et des couleurs étendues dans l'espace*, tandis que celle-ci se sert de sons articulés qui se succèdent dans le temps ; s'il est incontestable que les signes doivent avoir une *relation naturelle et simple* avec l'objet signifié, alors des signes juxtaposés ne peuvent exprimer que des objets juxtaposés ou composés d'éléments juxtaposés, de même que des signes successifs ne peuvent traduire que des objets, ou leurs éléments successifs." (p. 120)⁴²

Immédiatement, Lessing met donc en avant l'opposition entre une syntaxe spatiale, celle de la juxtaposition de morceaux d'étendue, et une syntaxe temporelle, celle de la succession d'intervalles de durée. Il est essentiel de noter que ces syntaxes sont *intuitives* et non pas logico-formelles.

Syntaxe	Syntaxe spatiale	Syntaxe temporelle
Éléments	Domaines d'étendue	Intervalles de durée
Mode de connexion	Juxtaposition spatiale	Succession temporelle

Évidemment, la thèse fondamentale de Lessing est que "les signes doivent avoir une *relation naturelle et simple* avec l'objet signifié". Nous rencontrons ici pour le domaine sémiotique une véritable "révolution copernicienne" qui anticipe celle de Kant dans le domaine de la nature objective. Elle affirme que la vénérable tradition de l'arbitraire du signe n'est pas vraiment tenable, et cela pour de toutes autres raisons que le fait trivial que certains signes peuvent être partiellement motivés. Il existe une syntaxe intuitive — une "forme de l'intuition" au sens que Kant donnera à ce terme dans son Esthétique transcendantale — *commune* au signe et au référent, au signifiant et au signifié. On peut parler à ce propos d'un véritable *principe d'isomorphisme structural*.

Ces syntaxes s'identifient à un mode *d'articulation* du continuum spatial ou du continuum temporel et, sur ce point, on peut dire que Lessing a mieux compris que Kant ne le fera ensuite le fait que les intuitions ne sont pas seulement des grandeurs extensives mais aussi et surtout des continua *segmentés* par des *discontinuités qualitatives* en des domaines ou des intervalles remplis de qualités sensibles. En tant

⁴¹ Ibid.

⁴² Les renvois à Lessing [1766/1990] seront faits dans le corps du texte. Je souligne.

que modes d'articulation, les formes de l'intuition deviennent ainsi des *principes de composition*.

Cette première analyse permet aussitôt à Lessing de déterminer les "objets propres" corrélatifs des deux formes de l'intuition conçues comme modes d'articulation et processus de segmentation.

"Des objets, ou leurs éléments, qui se juxtaposent s'appellent des corps. *Donc les corps avec leurs caractères apparents sont les objets propres de la peinture*. Des objets, ou leurs éléments, disposés en ordre de succession s'appellent au sens large des actions. *Les actions sont donc l'objet propre de la poésie*." (p. 120)

Corps et actions sont ainsi les deux grandes classes d'entités *originellement et canoniquement* associées aux syntaxes régissant l'articulation de l'espace et du temps. D'après le principe d'isomorphisme structural, corps et actions renvoient donc par essence respectivement aux arts plastiques et aux arts narratifs.

Syntaxe	Syntaxe spatiale	Syntaxe temporelle
Éléments	Domaines d'étendue	Intervalles de durée
Mode de connexion	Juxtaposition spatiale	Succession temporelle
Objet propre	Corps (organisés par juxtaposition spatiale de parties)	Actions (organisées par succession temporelle d'évènements)
Art	Arts plastiques (peinture)	Arts narratifs (poésie)

Mais les phénomènes étant spatio-temporels, le temps peut intervenir à titre secondaire lorsque l'espace est la forme originaire et, dualement, l'espace peut intervenir à titre secondaire lorsque le temps est la forme originaire. Il ne s'agit pas ici du truisme que les corps peuvent bouger et les actions s'immobiliser. Le problème est que les différents arts sont univoquement associés à la forme d'articulation qui définit leur principe de composition : une peinture ne bouge pas (c'était avant le cinéma) et un récit n'image pas (c'était avant la bande dessinée). *Ils ne peuvent donc représenter les objets associés à leur forme de l'intuition complémentaire qu'à travers leurs objets propres*. C'est ce que signifie le terme "indirectement" dans l'argument suivant.

"Cependant, les corps existent non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps. Ils ont une durée et peuvent, à chaque instant, changer d'aspect et de rapports. Chacun de ces aspects et de ces rapports instantanés est l'effet de précédents et peut en causer de nouveaux ; chacun devient ainsi, en quelque sorte, le centre d'une action. Donc la *peinture* peut aussi imiter des *actions*, mais seulement de manière *indirecte* et à partir des corps. D'autre part, les actions n'ont pas d'existence indépendante, mais sont le fait de certains êtres. Dans la mesure où ces êtres sont des corps, ou considérés comme tels, la

poésie représente aussi des *corps*, mais indirectement à partir des *actions*." (p. 120).

Les conséquences de cet argument sont immédiates et fondamentales pour toute l'esthétique.

"Pour ses compositions, qui supposent la *simultanéité*, la peinture ne peut *exploiter qu'un seul instant* de l'action et doit par conséquent choisir *le plus fécond*, celui qui fera le mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit. De même la poésie, pour ses imitations *successives*, ne peut exploiter *qu'un seul des caractères* des corps et doit par conséquent choisir celui qui en éveille l'image la plus suggestive dans un contexte donné." (pp. 120-121)

En quelques lignes, Lessing invente ici à propos des techniques de *description* ce que les sémioticiens appellent la *sélection classématique* de traits figuratifs dans le discours. Le récit prélève sur les objets qu'il met en scène, parmi tous leurs traits possibles, quelques traits particuliers, dits classèmes, entre lesquels les actions établissent des relations structurales. La narratologie moderne (cf. les *Mythologiques* de C. Lévi-Strauss ou les études narratives d'A. J. Greimas) en donne d'innombrables exemples. Lessing prend quant à lui l'exemple d'Homère.

"Je constate qu'Homère ne peint que des actions progressives ; quant aux corps et aux objets isolés, il ne les peint qu'à travers leur rôle dans ces actions, et généralement *par un seul trait*." (p. 121)

On a presque là une définition moderne du processus de sélection des classèmes figuratifs : ce sont les rôles actoriels qui sélectionnent les traits figuratifs pertinents au niveau discursif.

"Homère, dis-je, n'a généralement pour chaque chose qu'un seul trait descriptif. Pour lui, un vaisseau est noir, ou profond, ou rapide, et tout au plus noir et bien pourvu de rames : il ne va pas plus loin dans la description. Mais il fait de l'embarquement, du départ, de l'arrivée au rivage, un tableau détaillé qui obligerait le peintre à en composer cinq ou six différents s'il voulait tout retracer sur sa toile." (p. 121)

Dualement, les arts plastiques prélèvent sur les objets, parmi toutes les configurations possibles, des relations configurantes particulières permettant de reconstruire sur un certain intervalle de temps la dynamique (le mouvement) des corps. La composition doit permettre de reconstruire par rétention "l'instant qui précède" et par protention "l'instant qui suit".

Nous voyons que Lessing traite bien d'un problème fondamental d'*Esthétique transcendantale*. Chaque art (arts plastiques ou poésie) possède une *forme de l'intuition primaire* (au sens kantien) espace ou temps qui constitue pour lui une *forme de*

l'expression (au sens hjelmslevien). Il possède aussi une forme de l'intuition secondaire temps ou espace qui, dans la mesure où elle n'est pas constitutive de son essence, devient une instance de *sélection* pour la composition.

Cette théorie du signe est très remarquable. On trouvera de beaux compléments à son sujet dans le texte d'Herman Parret sur *La sémio-esthétique de Lessing*.⁴³ En ce qui me concerne, j'aimerais insister encore une fois sur le point critique, complètement ignoré jusqu'ici par les sémioticiens, celui de l'Esthétique transcendantale. Indépendamment des problèmes sémiotiques standard d'arbitraire (de conventionnalité) du signe, d'opposition 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, nous l'avons vu, 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 l'argument :

- (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.
- (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.

Les conséquences artistiques en sont radicales et dévastatrices. La "révolution copernicienne" de la sémiotique lessingienne n'est pas une spéculation théorique. Elle bouleversa les traditions les mieux établies des beaux-arts. Car c'est bien parce que les arts plastiques sont constitués de signes *naturels* (i.e. perceptifs-sensibles et non conceptuels-intelligibles) qu'ils ne peuvent pas exprimer des idées générales autrement qu'allégoriquement. Mais cela est contraire à leur essence. Ils trahissent donc leur être et leur perfection lorsque leurs signes naturels se conventionnalisent pour exprimer par l'allégorie des significations abstraites. Comme l'a bien souligné Léon Mis:

"Lessing condamne en principe l'emploi de l'allégorie en peinture, parce que le propre de la peinture est de représenter des corps avec leurs propriétés visibles par le moyen de signes naturels."⁴⁴

⁴³ Parret [2000].

⁴⁴ Mis [1954], p. 48.

Symétriquement, la poésie est constituée des signes conventionnels du langage et se rapproche de la perfection en naturalisant ses signes conventionnels au moyen du ton, de la phonétique, de la prosodie, de la métrique, des tropes, des métaphores.

De même, les arts plastiques ne doivent pas non plus exprimer des déformations inesthétiques correspondant à des *actions* d'un récit. Lessing analyse très soigneusement et très longuement le cri du *Laocoon* et explique que le fameux

"Clamores simul horrendos ad sidera tollit"

de l'Énéide (II, 222: "Il pousse jusqu'au ciel des cris affreux", cf. plus haut) est un trait poétique "magnifique" mais plastiquement hideux. Le sculpteur a donc eu raison de représenter *autrement* la souffrance. Ce sera d'ailleurs aussi la thèse de Schopenhauer : le cri de Laocoon n'est pas plastiquement représentable dans une sculpture.⁴⁵ Réciproquement, la poésie ne peut pas décrire la beauté qui relève de propriétés spatiales *non* conceptuelles, de

"l'apparence visible sous laquelle la perfection se fait beauté" (p.58).

Même la description d'Alcine par l'Arioste est un échec selon Lessing (p.143). Le point est essentiel : la beauté étant toujours singulière elle est toujours non conceptuelle. Elle n'est pas formulable narrativement, impossibilité de principe qui légitime philosophiquement les arts plastiques.

La discussion par Lessing de fameux passages d'Homère (le char de Junon, le sceptre d'Agamemnon, le bouclier d'Achille) est particulièrement intéressante. Si, comme nous allons le voir, Goethe est le fondateur du structuralisme moderne, on pourrait dire que Lessing est quant à lui le fondateur de la sémiotique moderne. C'est à propos de la description qu'il traite de la conversion de signes spatiaux en signes temporels et son plus bel exemple est celui du Bouclier d'Achille chez Homère dans son chapitre XVII.

"Mais, objectera-t-on, les signes qu'emploie la poésie ne se succèdent pas simplement, ils sont aussi arbitraires et, comme signes *arbitraires*, ils sont susceptibles de représenter des corps tels qu'ils existent dans l'espace. On en trouve des exemples chez Homère lui-même ; il suffit de se rappeler le bouclier d'Achille pour avoir l'exemple le plus concluant de la manière détaillée, et pourtant poétique, dont on peut représenter un objet isolé d'après la juxtaposition des différentes parties dont il est formé." (p. 126)

Mais Lessing explique que, pour des raisons essentielles (nature des formes de l'intuition) l'opération de conversion est impossible à effectuer directement. Il faut en

⁴⁵ Section 46 du *Monde comme Volonté et Représentation*. Cf. aussi bien sûr *l'Esthétique* de Hegel.

effet respecter une contrainte de mimesis : l'artiste doit faire "éprouver les impressions sensibles des objets eux-mêmes". Voilà où mène la contrainte de communauté d'esthétique transcendante entre les signes et les phénomènes. Cette contrainte est également "cognitive" : elle renvoie à la nature même de nos facultés, de notre vision et de notre mémoire (on dirait maintenant de nos processus mentaux de traitement de l'information).

"Comment acquérons-nous la notion précise d'une chose étendue dans l'espace ? Nous nous représentons d'abord les parties séparément, puis les rapports de ces parties et finalement le tout. Nos sens accomplissent avec une si étonnante rapidité ces différentes opérations qu'elles nous semblent n'en former qu'une ; et cette rapidité est absolument nécessaire pour que nous puissions nous former du tout une notion qui n'est que le résultat de la notion des parties et de leurs rapports. Admettons maintenant que le poète nous conduise, dans le plus bel ordre, d'une des parties de l'objet à l'autre; admettons qu'il sache nous rendre aussi évidents que possible les rapports de ces parties; combien lui faudra-t-il de temps pour cela ? Ce que l'œil aperçoit d'un seul coup, il en détaille chaque élément et souvent, il arrive qu'au dernier trait nous avons oublié le premier. Pourtant, c'est à partir de ces traits qu'il faut que nous composions le tout ; les détails soumis à l'examen de l'œil restent devant lui, il peut les parcourir et les parcourir encore ; pour l'oreille, au contraire, les détails entendus sont perdus s'ils ne restent pas dans la pensée. Admettons même qu'ils y restent. Quelle peine, quel effort n'en coûte-t-il pas pour renouveler avec autant d'intensité, précisément dans l'ordre voulu, les impressions produites et pour les embrasser d'un seul coup avec une promptitude mesurée, afin d'arriver à une vague notion de l'ensemble !" (pp. 126-127)

L'ordre spatial, parce qu'il est un ordre synchronique et synoptique de parties coexistantes, n'est pas exprimable par l'ordre du langage, qui est un ordre syntagmatique de consécuitivité. Cela permet à Lessing dans son chapitre XVIII de répondre à l'objection du bouclier d'Achille :

"Ce tableau célèbre, à cause duquel principalement Homère a été autrefois regardé comme un maître en peinture. Un bouclier, dira-t-on, est pourtant bien un objet matériel distinct, dont la description d'après ses parties disposées les unes à côté des autres, ne doit pas être permise au poète. Et ce bouclier, Homère l'a décrit en plus de cent vers pompeux, pour sa matière, pour sa forme, pour toutes les figures qui en remplissaient l'immense surface ; il l'a décrit avec tant de détail, tant de précision, qu'il n'a pas été difficile à des artistes modernes d'en faire un dessin en tous points conforme à cette description.

Je répondrai à cette objection spéciale... que j'y ai déjà répondu : Homère peint le bouclier non pas comme achevé, parfait, mais comme un bouclier qu'on est en train de faire. Il a donc, ici encore, usé de cet

heureux artifice qui consiste à changer en consécutif ce qu'il y avait de coexistant dans son sujet et, par ce moyen, il a su changer une fastidieuse peinture d'un corps en un tableau vivant d'une action. Ce n'est pas le bouclier que nous voyons, mais l'artiste divin occupé à fabriquer ce bouclier. Il s'avance vers son enclume avec son marteau et ses tenailles et, après qu'il eut transformé en lames le métal grossier, à nos yeux, sous son marteau habile, sortent de l'airain, l'une après l'autre, les images dont il veut l'orner. Nous ne le perdrons plus de vue jusqu'à ce que tout soit fini. Maintenant, il est achevé et nous admirons l'ouvrage, mais avec l'admiration confiante d'un témoin oculaire qui l'a vu faire." (pp. 134-135)

On peut résumer cette analyse de Lessing par le tableau suivant :

Forme de l'intuition Syntaxe	Espace Syntaxe spatiale	Temps Syntaxe temporelle
Éléments	Domaines d'étendue	Intervalles de durée
Mode de connexion et principe de composition	Juxtaposition spatiale et coexistence synchronique	Succession temporelle et consécution syntagmatique
Objet propre (représentation directe)	Corps (organisés par juxtaposition spatiale de parties)	Actions (organisées par succession temporelle d'évènements)
Art	Arts plastiques (peinture)	Arts narratifs (poésie)
Signes	Signes spatiaux naturels	Signes temporels conventionnels
Faculté cognitive	Perception (sensible)	Concept (intelligible)
Représentation indirecte	d'actions à travers des corps	de corps à travers des actions (bouclier d'Achille)
Trahison de l'essence	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

3. Le débat avec Winckelmann et Herder

Le *Laocoon* de Lessing répond en grande partie aux *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture) de 1755.⁴⁶ Les *Gedanken*, puis ensuite toute l'œuvre de Winckelmann, en particulier son *Histoire de l'Art antique* de 1764, eurent une influence profonde. Elles suscitèrent des débats remarquables entre Lessing, Herder et Goethe et jouèrent un rôle fondateur dans la formation de l'esthétique allemande.

Winckelmann et Lessing s'accordent tous deux sur la supériorité de l'art grec et sur la valeur indépassable de sa perfection technique et de sa virtuosité. D'un intérêt

⁴⁶ Trad. Léon Mis [1954].

théorique exceptionnel, leur débat porte sur la question *du sens des formes sensibles*, autrement dit de l'intelligible et du sensible. *Qu'est-ce qui fait que des formes peuvent avoir un sens et une valeur esthétiques ?*

Pour Winckelmann, la perfection plastique de la ligne et du contour comporte en soi une *expressivité* spirituelle : l'intelligible (le nouménal kantien) s'exprime dans le sensible (le phénoménal), l'invisible s'exprime dans le visible. La forme exprime des qualités spirituelles, la beauté de la forme exprime l'âme divine. On reste dans une théorie *transcendante* du sens comme *expression*. Cette "expression de l'âme" s'obtient par une procédure caractéristique : *l'idéalisation de la beauté par l'imagination*. L'idéalisation signifie ici deux choses très différentes :

- (i) la *perfection* des lignes (encore plus importante que les proportions) — que Winckelmann ne retrouvera plus tard que chez Raphaël (dont il avait pu admirer la *Madone Sixtine* à Dresde) et Michel-Ange,
- (ii) la schématisation effaçant la trop grande singularité des détails individuels contingents au profit de la constitution d'un *type* idéal exemplaire.

Le sens est transcendant, idéal, spiritualisé, sublimé, décorporé ou désincarné. La beauté idéale est celle d'une nature spiritualisée par

"des images conçues par le seul entendement."⁴⁷

"Ils [les Grecs] élevèrent la nature concrète dans les régions du suprasensible." (*Geschichte der Kunst*)

"Grand secret de la nature", la beauté est platonicienne.

"Elle est comme un esprit jailli de la matière, et qui traverse la flamme pour s'incarner dans une créature".⁴⁸

Les conséquences de cette théorie transcendante du sens comme expression sont nombreuses chez Winckelmann.

- (i) L'art doit imiter et exalter "die schöne Natur", c'est-à-dire non pas la nature telle qu'elle est (imitation "académique" plate et servile) mais telle qu'elle doit être (imitation noble et créative).
- (ii) L'allégorie est non seulement permise mais nécessaire. Le peintre doit créer comme un poète et peindre

"des images ayant la signification d'idées."⁴⁹

⁴⁷ Winckelmann [1755], p. 99.

⁴⁸ Ibid. p. 34.

⁴⁹ Mis [1954], p. 11.

(iii) Pour pouvoir faire exprimer à une forme sensible une force spirituelle, l'artiste doit lui-même posséder cette force:

"L'artiste devait sentir en lui-même la force de l'esprit qu'il faisait exprimer par son marbre."⁵⁰

C'est l'artiste seul qui, par la réflexion, peut créer un modèle-type-schème idéal. On est donc dans une esthétique de la *production* (et non pas de la réception).

(iv) En ce qui concerne le cas précis du *Laocoon*, l'attitude du prêtre d'Apollon exprime, malgré l'extrême souffrance, la maîtrise absolue de soi, la force de la volonté, la grandeur d'âme, la victoire de l'esprit sur la douleur physique, bref une "noble simplicité" et une "calme grandeur".⁵¹

"La douleur du corps et la grandeur d'âme sont réparties dans toute la structure de la statue et se font en quelque sorte équilibre."⁵²

La manifestation la plus évidente en est selon Winckelmann le remplacement du cri par un gémissement. Pour Winckelmann, sans paradoxe, les horribles contorsions sont les plus proches possibles de "l'état de repos" propre à la sérénité pacifiée des âmes supérieures.

Contre Lessing, Herder reprendra ces thèses et affirmera lui aussi une conception transcendante du sens de la forme. Dans ses *Fragmente über deutsche Dichtung*, il insiste sur le fait que, selon lui, seul l'esprit

"fait de la forme une forme véritable."

"Enlevez l'âme, et la forme n'est qu'un masque".⁵³

La rupture de Lessing avec Winckelmann porte sur l'inversion d'une conception *transcendante* de l'expressivité en une conception *immanente* du sens de la forme :

"Malheur [au peintre] s'il a sacrifié la beauté à l'expression" (p. 106)

car c'est au contraire l'expression qui doit être subordonnée à la forme. La conception transcendante de l'expression plastique d'idées générales conduit nécessairement à l'allégorie et, ce faisant, conventionnalise les signes naturels plastiques, ce qui, pour Lessing, est inacceptable. Pour lui, l'idéalisation du réel n'est pas due au fait que le

⁵⁰ Winckelmann [1755], p. 145.

⁵¹ "Eine edle Einfalt und eine stille Grösse".

⁵² Ibid. pp. 143-145.

⁵³ Cité par Mis [1954], p. 49.

sensible puisse exprimer l'intelligible mais, de façon immanente, à ce que l'on pourrait appeler une *harmonie méréologique* :

"La beauté matérielle naît de l'effet concordant de diverses parties que le regard embrasse ensemble." (p. 142)

Comme nous l'avons vu plus haut, c'est à cause de cette synthèse synoptique ("un seul coup d'œil") que la beauté ne peut pas, par essence, être exprimée par la poésie qui est, elle, purement syntagmatique (conflit d'esthétique transcendante).

Sa théorie conduit Lessing à complètement inverser l'analyse du *Laocoon* de Winckelmann. Le *Laocoon* n'exprime pas une grandeur d'âme. C'est même exactement le contraire. Comme l'avait déjà souligné Le Bernin, le cri et la convulsion de Laocoon sont d'origine *pathologique*. Laocoon est la proie d'une douleur aiguë d'une extrême violence et réagit de façon réflexe à la morsure. Son ventre est creusé par un spasme. Son pied gauche est déjà raidi par le poison et son corps est tremblant et brûlant. Nous sommes là en présence d'un beau conflit d'interprétations :

- (i) l'interprétation héroïque et spiritualiste de Winckelmann,
- (ii) l'interprétation clinique et pathologique de Lessing.

Et Lessing introduit alors une thèse fondamentale contre Winckelmann synthétisée de la façon suivante par Léon Mis,

"Ce n'est pas pour exprimer la grande âme de Laocoon que les artistes ont choisi une attitude et des gestes aussi voisins que possible de l'état de repos, mais parce que tout autre attitude, parce que des gestes violents auraient rendu impossible la beauté de la forme en raison de leur caractère transitoire et momentané."⁵⁴

Ce conflit étonnant d'interprétation est le symptôme d'une véritable antinomie esthétique entre transcendance et immanence. Mais Lessing ne va pas jusqu'au bout du problème. C'est Goethe qui le résoudra en inventant le structuralisme.

IV. GOETHE ET L'ESTHÉTIQUE

Le jeune Goethe fut très tôt initié à la sculpture grecque et à l'œuvre de Winckelmann par Adam Friedrich Oeser directeur de l'École des Beaux Arts de Leipzig. Dans son grand classique *Goethe and the Greeks*, Humphrey Trevelyan⁵⁵ rappelle que Goethe lut le *Laocoon* de Lessing dès sa parution en 1766 alors qu'il n'avait que 17 ans⁵⁶ et que cet ouvrage exerça sur lui un effet absolument considérable, même si, en ce qui concernait la fameuse absence de cri du prêtre sacrifié, il n'était d'accord ni avec

⁵⁴ Ibid., p. 45.

⁵⁵ Trevelyan [1941].

⁵⁶ Goethe est né le 28 Août 1749 à Francfort sur le Main.

Winckelmann (stoïcisme et héroïsme surhumains) ni avec Lessing (irreprésentabilité plastique). D'emblée la réponse du jeune Goethe est *naturaliste* : Laocoon ne peut pas crier à cause du spasme créé par la douleur. Toujours d'après Trevelyan, le texte des *Propyläen* de 1798 reprend un essai (perdu) écrit dès 1769, à 20 ans...

1. Le "monisme morphologique"

Le problème fondamental ouvert par Lessing est, nous venons de le voir, celui d'une théorie *immanente* du sens des œuvres plastiques qui constituerait le sens à partir des contraintes mêmes imposées par l'esthétique transcendantale. Comment un sens peut-il advenir et émerger sans l'expressivité d'un sens transcendant et sans la conventionnalité allégorique ? *Comment peut-on passer des formes empiriques aux formes esthétiques ? D'où vient le supplément de l'esthétique par rapport au perçu ?* Certes, il y a l'émotion (le sentiment de plaisir et de peine comme dira Kant). Mais celle-ci est elle-même la conséquence de certaines propriétés de forme. Reprenant, pour les approfondir considérablement, certaines intuitions de Lessing, Goethe est le premier à résoudre ce problème et, dans ce dessein, *il invente tout simplement le structuralisme* : le sens immanent émerge des *corrélations fonctionnelles* entre tout et parties dans l'œuvre. C'est un *schématisme de la composition* qui permet de dépasser l'antinomie esthétique.

Ce que l'on appelle le "classicisme" de Goethe, son détournement des excès irrationalistes du *Sturm und Drang* et du romantisme ne résulte pas d'un "goût" esthétique mais d'un profond travail théorique sur les processus d'auto-organisation des formes. Pour reprendre la belle expression de Danièle Cohn, on peut parler à son propos d'un *monisme morphologique* où Nature et Esthétique s'unifient dans

"une mise en forme de la forme où la règle se donne dans la liberté de la création aboutie."⁵⁷

Comme Kant, Goethe a établi une identité profonde entre l'être vivant (*Naturwerk*) et l'œuvre d'art (*Kunstwerk*). Il écrit dans une lettre à Zelter⁵⁸ du 29 janvier 1830 :

"C'est l'immense mérite de notre vieux Kant envers le monde, et je peux aussi dire envers moi, que de placer, dans sa *Critique de la Faculté de Juger*, l'art et la nature l'un à côté de l'autre et de leur accorder à tous les deux le droit d'agir sans finalité (*Zwecklos*) en fonction de grands principes. (...) La nature et l'art sont trop grands

⁵⁷ Cohn [1999b], p. 27. Nous reviendrons en conclusion sur la façon dont le monisme morphologique goethéen se distingue de l'historicisme culturel.

⁵⁸ Architecte et musicien berlinois, Karl Friedrich Zelter, de 9 ans son cadet, fut un grand ami de Goethe.

pour poursuivre des fins et ils n'en ont pas besoin, car il y a partout des corrélations (*Bezüge*) et les corrélations sont la vie."⁵⁹

Philosophiquement parlant, la Morphologie goethéenne doit être mise en perspective par rapport à la *Critique de la Faculté de Juger* de Kant que Goethe a lu lors de sa parution en 1790 l'année même de publication de la *Métamorphose des plantes*. Dans ses *Conversations* avec Eckermann, Goethe insiste d'ailleurs sur le fait que sa *Métamorphose* "est toute dans la doctrine de Kant". Mais c'est un peu plus tard, à travers sa rencontre avec Schiller à Iéna en 1794 (amitié qui dura 10 ans), qu'il assimile véritablement Kant.

Or l'un des résultats centraux de la critique kantienne est que, dans une Idée⁶⁰, la part conceptuelle est par essence irrémédiablement disjointe des intuitions de l'espace et du temps et que l'Idée n'est donc pas schématisable. Goethe se trouve par conséquent dans l'obligation de transgresser la doctrine kantienne de l'objectivité pour penser l'entéléchie organisatrice des formes comme un "concept intuitif". Alors qu'en physique le concept est abstrait du monde sensible et ne permet que d'exprimer discursivement sa structure et de penser idéellement l'unité de ses relations, ici l'Idée s'autodétermine. Son unité se donne à elle-même sa forme, l'unité des relations étant *réelle*, concrète et perceptible. C'est cela l'entéléchie, concept intuitif et idée efficace qui, en se déployant spatio-temporellement, commande la morphogenèse.

On pourrait donc croire que Goethe est du côté de la *Naturphilosophie*. En effet, comme l'a remarqué Ernst Cassirer,⁶¹ après Kant, le romantisme a cherché à dépasser l'affirmation critique que la connaissance exige de nier l'intériorité de la Nature. En particulier, dans sa *Naturphilosophie*, Schelling a opposé le Concept mécanique objectif de la Nature à cette libre intuition de soi-même qu'est l'Absolu conçu comme tendance proleptique vers une liberté inconditionnée. En situant la "vie" au croisement du phénoménal et du nouménal, de la Nature et de la Liberté, en la pensant comme "Liberté dans le phénomène" et comme autonomie dans l'être-là sensible, la *Naturphilosophie* a transgressé le verdict de la *Critique de la Faculté de Juger* et a inauguré le vitalisme. Elle a admis l'Idée de système comme principe de formation des formes organisées et a développé un nouveau principe entéléchique.⁶²

⁵⁹ Cité par J. Lacoste [1997], p. 219.

⁶⁰ Nous n'entrons pas ici dans le détail de la théorie kantienne des Idées. Rappelons simplement que Kant distingue, d'une part, les Idées de la raison (intellectuelles et transcendantales) qui sont des concepts inconditionnés sans intuition adéquate possible et, d'autre part, les Idées esthétiques qui sont des intuitions internes sans concept adéquat.

⁶¹ Cassirer [1983]. Cf. aussi Cassirer [1991].

⁶² A propos de Schelling, on pourra consulter le texte "Über das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur" où il commente Winckelmann et Lessing et déclare que le *Laokoon* est ce qui a été pensé de plus

De même chez Hegel (cf. le *Cours d'esthétique*), on en revient, mais dans l'après-coup de la Dialectique révélant la vérité historique de l'esprit, à la thèse précritique que le sensible n'est pas autonome et que l'œuvre d'art exprime l'Idée. L'œuvre présente la vérité de l'Idée dans le sensible et comme cette vérité est histoire, l'art est également histoire.⁶³

Mais en fait Goethe n'est ni du côté de la Naturphilosophie ni du côté de la Dialectique. Certes il est plus "réaliste" que transcendantaliste, mais, contre le vertige spéculatif de l'intériorité, il s'en est tenu à *l'apparaître phénoménal* des formes naturelles. Pour lui, la solidarité entre téléologie et esthétique a débouché sur une nouvelle problématique, celle de *la description de l'apparaître*. Ce point théorique est sans doute l'un des plus difficiles à comprendre. Se focaliser sur l'apparaître c'est adopter un point de vue naturaliste mais sans pour autant opter pour un réductionnisme physicaliste (mécaniciste comme on disait à l'époque). Il s'agit d'un *naturalisme phénoménologique* possédant une composante sémiotique et traitant des morphologies, donc des structures et de leur sens intrinsèque, comme médiation entre la physique sous-jacente qui les engendre et l'esprit qui les interprète.

2. Forme et *Erscheinung*

Il est essentiel de souligner que pour Goethe la morphologie repose sur un véritable principe phénoménologique. Il y a chez lui une *visibilité* de l'être dans l'apparaître. L'être se montre et se manifeste et l'on n'a pas à aller chercher son explication causale "derrière" les phénomènes. La Morphologie traite du phénomène manifeste de la structure des organismes. Le concept schématique fondamental *d'Urphänomenon* exprime précisément cette visibilité de droit du principe générateur, des règles et des lois de la forme.

Goethe restreint donc le principe entéléchique à *l'Erscheinung*. Pour lui la compréhension de ce dernier est *symbolique* au sens où l'apparaître manifeste une *expressivité* qui affecte le sujet et qui doit être décrite dans un langage approprié. Les phénomènes ne sont pas que des représentations qui doivent être transformées en objets d'expérience par l'application de catégories et de principes de l'entendement pur. *Ce sont également des signes*, des présences traductibles en symboles. Il existe pour Goethe une structure sui generis de la *visibilité* de l'apparaître exprimant, dans un jeu

fortement spirituel sur l'art. Dans sa préface à l'édition italienne de ce texte, Giulio Preti a expliqué que chez Schelling, la dialectique romantique du beau et du sublime héritée de Burke et Kant implique, dans le cadre de la double *intériorité* commune à la conscience (sentiment) et à la nature (*natura naturans*) dans l'Absolu, que la forme sensible puisse être annulée par sa perfection même, la beauté esthétique devenant alors la beauté sublime. Cf. Preti, Minazzi [2002].

⁶³ Pour une belle analyse de la conception hégélienne de l'esthétique, cf. Ferry [1990].

entre *Darstellung*, *Bildung* et *Gestalt*, son principe entéléchique de formation. Bien sûr, il y a un principe interne de la formation. Mais il s'agit de le comprendre à partir de la description même de son "externalisation". Contrairement à ce qui se passe chez Schelling, chez Goethe le principe entéléchique n'est donc pas téléologique (cf. plus haut : "la nature et l'art sont trop grands pour poursuivre des fins"). Goethe a d'ailleurs souvent critiqué la téléologie comme l'exemple même d'une illusion anthropomorphe. Le "fondement" (le principe organisateur interne) n'est pas en deçà ou au-delà du sensible. *Il se donne dans l'apparaître même* dans la mesure où les morphologies sont comme des signes. C'est pourquoi la "Métamorphose" est l'objet d'une "nouvelle" science, la *Morphologie*, science eidétique *descriptive* autonome, nouvelle non pas tant par son objet que par sa méthode.

3. Allégorie et symbole

Cela se voit particulièrement bien dans l'opposition goethéenne classique entre allégorie et symbole. On connaît la maxime célèbre de Goethe :

"1. L'allégorie transforme l'apparition en concept et le concept en image, mais de telle manière que le concept dans ses limites et son intégralité puisse être sauvegardé et exprimé dans l'image" (Maxime 1112).

"2. Le symbole transforme l'apparition en Idée et l'Idée en image, de telle manière que dans l'image l'Idée reste infiniment agissante, inaccessible et inexprimable, fût-elle exprimée dans toutes les langues" (Maxime 1113).

Comme chez Winckelmann, l'allégorie correspond au fait qu'une image peut illustrer, de façon "rhétorique et conventionnelle", une signification conceptuelle. Au contraire, le symbole correspond au fait que la forme est dynamiquement engendrée par l'Idée comme un organisme est engendré par son plan d'organisation⁶⁴ et permet de *voir* l'universel dans le particulier. C'est en ce sens que pour Goethe

"Le Beau est une manifestation de lois secrètes de la nature qui nous seraient restées cachées à tout jamais sans son apparition" (Maxime 183).

et que

"Le Beau nécessite une loi qui accède à l'apparence" (Maxime 1345).

Car

⁶⁴ Autrement dit son programme génétique.

"Lorsque la loi apparaît dans la plus grande liberté et selon ses conditions propres, elle produit le Beau objectif, qui cependant nécessite des sujets qui soient dignes de l'accueillir" (Maxime 1346).

V. LE GROUPE DU *LAOCOON*

1. Le principe structuraliste

Goethe considérait le *Laocoon* comme un "chef-d'œuvre parfait" (p. 165), un "suprême achèvement des arts plastiques", comme un *type* exemplaire et universel contenant la "totalité" de l'art "dans son entièreté". C'était pour lui une solution extraordinaire au problème fondamental de l'équilibre *entre unité et diversité*.

Il traite le groupe rhodien comme

"une nature vivante hautement organisée." (p. 166)

Ainsi que le formule Richard Brilliant,

"Goethe saw the sculptural ensemble as a quintessential natural sign."⁶⁵

Sa conception est "*organique*", i.e. systémique et méréologique. Ce sont les *relations* des parties dans le tout — les fameuses *corrélations* — qui définissent leur *fonction*, c'est-à-dire leur *sens*. Pour la première fois dans l'histoire de la pensée esthétique nous sommes en présence d'une *analyse immanente et systémique* fondée uniquement sur des relations méréologiques *pertinentes*, relations parfaitement identifiées par Goethe : différences, oppositions, contrastes, symétries, gradations.

Il s'agit de déterminer ce que, dans leurs discussions intenses de cette période (1797-98) Schiller et Goethe appellent le passage d'un idéal de beauté à un idéal de "vérité" pour une réalité esthétique

"qui s'élève au-dessus du réel et reste dans les limites du sensible."⁶⁶

La "vérité" comme réalité esthétique est pour eux l'opération de *choix* et de *sélection* élimant certains traits de la réalité non esthétique au détriment d'autres, pour la *typifier* et la *composer*. Il y a certes abstraction, mais celle-ci ne fait pas passer pour autant du registre sensible au registre conceptuel. La problématique sous-jacente reste bien celle du *schématisme*. Les œuvres sont des *images-types*, autrement dit des *images-schèmes*. Et c'est ici que, selon Goethe, intervient le *style*.

"Vous avez tout à fait raison en affirmant que, dans les figures de la poésie antique, comme dans la sculpture, apparaît un élément abstrait,

⁶⁵ Brilliant [2000].

⁶⁶ Lettre de Schiller à Goethe du 14 septembre 1797.

qui ne peut atteindre son point culminant que par ce que l'on appelle le style."⁶⁷

Mais l'histoire contingente des styles n'est pas directement concernée. Comme nous l'avons vu, pour Goethe les contenus signifiants de l'œuvre viennent d'abord des relations méréologiques pertinentes. Il étudie avant tout ce schématisme de la composition que cherchait Kant, "l'ordonnancement choisi des différentes parties", les "corrélations",

"les rapports, les gradations et les contrastes qui relient tous les éléments de l'œuvre dans sa totalité." (p. 173)

Comme Lessing, il part de l'a priori qu'une sculpture est une morphologie dans l'espace. Il s'agit là d'un fait premier. Les seules entités auxquelles nous ayons originairement cognitivement accès sont donc des sous-formes (des parties individuables) et des relations spatiales. Les conséquences en sont fondamentales :

1. Une œuvre plastique n'est pas discursive. On doit donc se déprendre de la priorité du langage et de l'*ut pictura poesis* traditionnel.
2. Comme les œuvres de la Nature, les œuvres plastiques dépassent les limites de l'entendement et ne peuvent pas être complètement connues (thèse kantienne : le concept ne peut pas dominer l'intuition sensible des formes organisées).
3. C'est précisément cette limite de la connaissance possible qui induit passion, affect, pathos. L'œuvre d'art plastique est *active* pour autant qu'elle *excède* le concept.

D'où la *question* critique : qu'advient-il du sens s'il n'est plus conceptuel ? Si une œuvre plastique est originairement non conceptuelle (et seulement médiatement conceptuelle) alors quelle peut-être l'origine du sens ?

La réponse goethéenne se trouve dans la notion de relations méréologiques spatiales *pertinentes et significatives*. Pour Goethe, il existe *une compréhensivité et une intelligibilité purement visuelles* de la sculpture, une *dimension perceptive sui generis du sens*. Mais que peuvent bien être des relations spatiales significatives et pertinentes ?

Il faut distinguer ici l'espace et le temps (esthétique transcendantale).

(a) L'espace

C'est avec l'espace que la notion de *composition* entre en scène. La composition est un

“ordonnancement choisi des différentes parties dont l'œuvre se compose”.

⁶⁷ Lettre de Goethe à Schiller du 6 avril 1797.

Elle doit garantir "les lois artistiques de la sensibilité", entre autres "l'ordre, l'intelligibilité, la symétrie, l'opposition".

Goethe insiste beaucoup sur *les lois de la structure* : les symétries qui soutiennent l'intelligibilité, les oppositions qui font que de "fins écarts" rendent manifestes de "forts contrastes" (principe morphologique d'instabilité), etc. Elles ne sont intelligibles que si l'on considère l'œuvre comme "*autonome et close sur elle-même*" (p. 168). *Sans principe d'autonomie et de clôture, il devient impossible d'extraire les relations de symétrie et d'opposition et les significations perceptives non-conceptuelles s'évanouissent.* On reconnaît ici *le principe structuraliste de base du primat des écarts différentiels* qui permet à une œuvre de posséder une *structure* et donc d'être autonome, autrement dit de contenir en elle-même les principes et les règles de son interprétation.

Mais ce n'est pas tout. Avoir inventé le principe structuraliste de la fonction sémiotique constitutive des différences constitue certes déjà une véritable révolution. Mais cela ne suffit pas, loin de là, car *il faut passer du continu au discret*. Mais comment ? Perception et concept s'opposent et le principe de conformité de l'esthétique transcendantale entre signes et objets impose une contrainte drastique. Les signes de la sculpture étant des signes *naturels* ils varient de façon *continue*. Dans le domaine conceptuel c'est la *catégorisation* qui résout le problème du passage du continu au discret : on catégorise les continuums sémantiques en introduisant des discontinuités qualitatives et l'on prend des valeurs typiques centrales des domaines (catégories) ainsi délimités par ces frontières. Ce type "géographique" de catégorisation se modélise fort bien au moyen de modèles morphodynamiques comme les modèles connexionnistes.

Mais la catégorisation est un mode d'abstraction *conceptuelle*. Or nous avons vu avec Lessing que l'abstraction conceptuelle n'est pas compatible avec l'essence de la sculpture car chaque œuvre hérite d'une *singularité indépassable* du fait que l'espace est une intuition pure et non pas un concept. Comment donc introduire du discret dans ces compositions irréductiblement singulières. *Le problème est d'arriver à extraire une forme de l'expression discrète d'une forme de l'intuition continue.*

(b) *Le principe de non-généricité*

C'est ici que s'introduit un concept géométrique absolument clé, celui de *généricité* et de *non-généricité*. Cette notion est utilisée par Goethe de façon intuitive. Elle remonte au moins aux peintres géomètres de la Renaissance. Mais elle n'a été convenablement théorisée qu'au milieu du XXe siècle par des mathématiciens comme Hassler Whitney et René Thom sur la base de définitions préalables venant des géomètres algébristes italiens de la fin du XIXe. Considérons une forme F pouvant se déformer sous l'action de paramètres externes w . Un état F_w de F sera dit générique si son type qualitatif ne change pas lorsque w varie un peu, autrement dit lorsqu'il résiste à

de petites déformations. Par exemple dans un plan le fait pour deux droites d'être parallèles ou orthogonales est une propriété non générique. Il en va de même pour la propriété d'être alignés pour deux segments ou d'être équilatéral pour un rectangle. Un autre exemple typique est celui où w parcourt un espace de points de vue et où F_w est le contour apparent d'un objet 3D vu sous la perspective w .

La non généricité a des effets perceptifs remarquables. Par exemple il est bien connu que le contour apparent 2D d'un cube vu en perspective à partir d'un point de vue générique est spontanément interprété par le système visuel comme un objet 3D. Mais dans le cas d'un contour apparent non générique hexagonal et maximale-ment symétrique la 3e dimension disparaît et la figure est interprétée comme un hexagone (cf. figure 14).

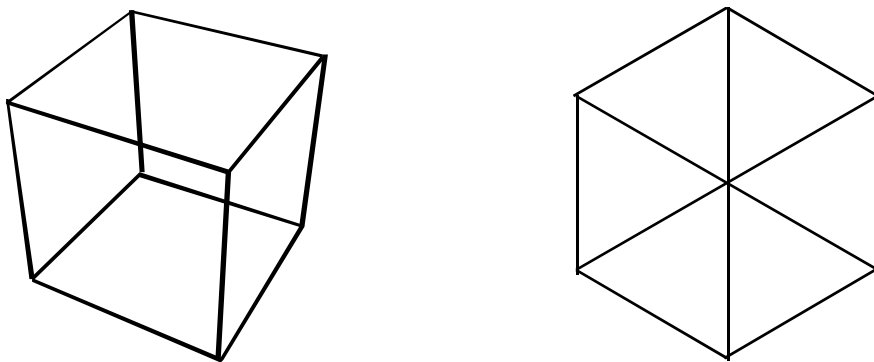


Figure 14. *Le contour apparent 2D d'un cube en position générique est effectivement perçu comme celui d'un cube 3D. Si la position est non générique, le système visuel interprète le contour apparent comme une forme 2D, un hexagone, et ne reconstruit pas la forme 3D.*

Qui plus est, si la perspective est axonométrique, alors les données 2D du contour apparent sont *ambiguës* et permettent deux reconstructions géométriques 3D symétriques. On constate effectivement le phénomène psychophysique bien connu de *bistabilité*, dit du cube de Necker : la perception bifurque spontanément de façon imprévisible d'un percept à l'autre (cf. figure 15).

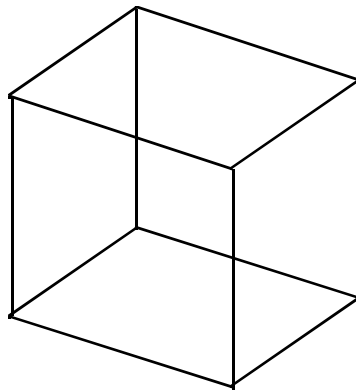


Figure 15. *Perspective axonométrique d'un cube présentant une bistabilité de la reconstruction 3D.*

De même si l'on immerge n segments alignés dans un fond B de segments d'orientation aléatoire alors deux cas très différents sont observés :

- (i) soit B est assez dense pour qu'il y ait une certaine probabilité de trouver n segments alignés : dans ce cas-là le système visuel ne remarque rien ;
- (ii) soit B est assez peu dense pour que la probabilité de trouver n segments alignés soit négligeable : dans ce cas, l'alignement "saute aux yeux" par un phénomène de "pop out" ou de saillance perceptive (cf. figure 16).

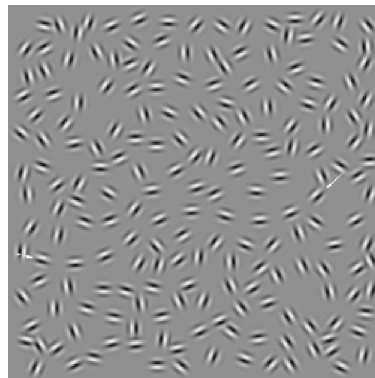


Figure 16. *Une distribution aléatoire de segments orientés. L'œil est particulièrement sensible aux alignements.*

Le système visuel étant une machine neuronale *probabiliste* apprenant à extraire les régularités statistiques de l'environnement, elle détecte très bien les événements *rare*s et les traite comme *intrinsèquement significatifs* parce que rares. La non-généricité étant de probabilité nulle (et donc rare) elle est perceptivement saillante. Elle fournit un *critère immanent purement perceptif de pertinence significative*. Qui plus est, dans la mesure où les scènes perceptives normales sont, quant à elles, génériques, la non

généricité fournit un critère immanent pour la différence entre structure perceptive et composition artistique.

Depuis (au moins) la Renaissance les grands peintres ont toujours été des génies de la non-généricité. Dans leurs œuvres, la disposition des corps et du point de vue sont choisis de façon à faire par exemple qu'un doigt pointe exactement vers un lieu symboliquement privilégié, qu'une tête soit tangente à tel élément architectural du décor, que deux bras soient parallèles ou orthogonaux, etc. Ils ont profondément expérimenté que la non-généricité est la base de la composition. Il en va de même pour la sculpture à ceci près que, une sculpture étant un objet 3D autour duquel le spectateur peut se déplacer, la non-généricité dépendant du choix d'un point de vue particulier disparaît. Mais il reste évidemment la non-généricité des relations méreologiques.

Goethe avait fort bien compris ce point crucial permettant de définir sur des bases purement immanentes une origine non conceptuelle du sens. En effet si l'on radicalise sa réponse, on arrive à l'idée fondamentale :

les relations spatiales sont significatives et pertinentes lorsqu'elles sont non-génériques, c'est-à-dire instables par rapport à des petites variations continues.

Prélevés sur le fond d'une variabilité infinie (continue) de possibles, une symétrie, un contraste, un parallélisme, etc. sont non-génériques. Ils *sélectionnent* parmi toutes les relations possibles des relations exceptionnelles, de probabilité nulle et par là même porteuses d'information. *La non-généricité est le processus fondamental de production d'information morphologique dans une composition par essence continue et cette information purement immanente est le support du sens interprétatif.*

Dans les arts plastiques la non-généricité garantit la signification et fournit un critère spécifiquement *morphologique* du sens.

(c) Le temps

Ce qui est vrai pour l'espace est également vrai pour le temps. L'artiste doit "découvrir le moment culminant" de la scène (p. 166, cf. Lessing), "choisir un moment transitoire" unique qu'il faut représenter pour que la composition contienne le maximum d'informations et rende manifeste une dynamique productrice. La scène est une *section* temporelle d'une histoire et le plus grand *intervalle* temporel possible doit être *compressé* dans un instant transient. Le présent représenté est un instantané. Goethe parle joliment d'un "éclair immobilisé" et d'une "vague pétrifiée".⁶⁸ Mais ce n'est pas un instantané arbitraire. Comme le présent vivant chez Husserl, il doit être rétentionnel et protentionnel.

⁶⁸ Nous reviendrons plus bas sur ces belles qualifications.

Le moment choisi doit donc lui aussi être hautement *non générique*. Comme le dit Goethe:

"Un peu plus tôt aucune partie du tout ne doit être trouvée dans cette posture, peu après chaque partie doit être forcée de la quitter." (p. 169)

Cette non-généricité garantit non seulement l'intelligibilité mais aussi le pathos :

"L'expression pathétique la plus haute qu'ils [les arts plastiques] puissent représenter se situe dans la transition d'un état à un autre".

En résumé :

Pour être significatives et à même d'exprimer médiatement des significations plus abstraites, les relations spatiales doivent être non-génériques et instables. C'est le principe fondamental de l'émergence de significations sémiotiques non conceptuelles.

2. L'analyse des corrélations

La description du groupe du *Laocoon* est étonnante. Goethe y perçoit tous les contrastes entre les trois figures : le père central et les deux fils latéraux. Le père est puissant et actif mais (trop) vieux. Les fils sont passifs et (trop) jeunes. Il existe une "gradation subtile" ordonnant ces trois figures.

1. "Le fils aîné n'est ligoté qu'aux extrémités". Il est horrifié mais ne souffre pas véritablement. En termes sémiotiques contemporains on pourrait dire que Goethe l'interprète comme un actant débrayé dans le groupe pour incarner le rôle actantiel "d'observateur et de témoin" (p. 174).

2. "le second [le fils cadet] est enlacé plusieurs fois et sa poitrine est tout particulièrement enserrée". Il agonise et il existe une forte opposition entre son bras droit et sa main gauche. "Par le mouvement du bras droit il cherche à se dégager" des anneaux du serpent et donc à diminuer sa souffrance "tandis que de sa main gauche il repousse (...) la tête du serpent" et donc rejette sa souffrance future. Nous rencontrons là un exemple saisissant du fait qu'une opposition spatiale bien composée peut exprimer d'autres relations, ici des relations temporelles et même *aspectuelles*.

Goethe aurait pu commenter dans la même veine d'autres relations non génériques par exemple le fait que le bras gauche du cadet est replié horizontalement sur sa poitrine alors que le bras droit de l'aîné est étendu horizontalement, ou le fait que le bras droit du cadet est vertical vers le haut alors que le bras gauche de l'aîné est vertical vers le bas, etc.

3. Le père est actif et réagit avec force. Il combat le serpent. La cause matérielle de son mouvement impulsif est qu'il est mordu à un endroit très sensible près de la hanche. Selon Goethe son mouvement incarne une *contradiction* dans la mesure où, au même

moment, il veut se libérer de l'emprise des constrictions globales et éviter une morsure locale. C'est pourquoi il y a chez lui

"conjonction d'un mouvement d'avance et d'un mouvement de recul, d'un agir et d'un pâtir, d'un effort et d'un fléchissement".

"L'effort agissant et la souffrance sont unis en un moment unique".

"Ce qui peut-être ne serait possible sous aucune autre condition [non-généricité]" (p. 171)

Ainsi

"chaque figure exprime une double action". (p. 174)

Mais l'analyse de Goethe va beaucoup plus loin. Le moment culminant choisi par l'artiste corrèle *trois états* (incarnant des relations spatiales non-génériques) avec *trois rôles narratifs* (mélange de rôles actantiels et de rôles thématiques) et *trois affects* (trois passions).

1. Le fils cadet ne peut plus se défendre de la mort : c'est une victime ce qui déclenche notre compassion pour sa souffrance passée.
2. Le père est blessé mais peut se défendre. Ce qui déclenche notre terreur pour sa souffrance présente.
3. Le fils aîné peut encore s'enfuir et a donc une chance d'en réchapper. Cela déclenche notre peur pour sa souffrance à venir.

Acteur (figure)	Rôle narratif	État	Passion suscitée	Temps
Fils cadet	Victime	Mourant	Compassion	Passé
Fils aîné	Observateur	Peut s'échapper	Peur	Futur
Père	Défenseur (héros)	Blessé mais actif	Terreur	Présent

En fait le repérage des trois formes pathiques remonte (au moins) à l'Arétin (1537) qui associe la peur (il timore) au fils aîné, la douleur (il patire) au père, la mort (il morire) au fils cadet. Mais Goethe redouble cette esthétique pathique "objective" par une esthétique empathique "subjective" : les passions des acteurs du drame suscitent des passions corrélatives chez le spectateur. Ce sont les acteurs qui souffrent, mais c'est "nous" qui sommes affectés. Avec Goethe, on passe donc à une esthétique de la réception qui s'oppose à l'esthétique classique (encore défendue par Winckelmann).

On voit ainsi toute une aspectualité temporelle (de l'inchoativité à la terminativité) et une théorie des passions se mettre en place. Et dans la mesure où *les affects thymiques de compassion, de terreur et de peur expriment la vie spirituelle* la composition spatio-temporelle peut représenter des niveaux sémiotiques de signification supérieurs. Cela donne au groupe l'"intensité maximale de son énergie".

Nous rencontrons là une problématique essentielle. Chez Winckelmann, la forme sensible exprime l'idée intelligible. Ici, à travers l'empathie, c'est la forme dans sa beauté même qui déclenche la compassion. La beauté est en quelque sorte le corrélat de l'affect thymique.

3. Le mouvement : de la forme à la force

Le "moment fécond" qui, selon Lessing, permet "de mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit" n'est pas, nous l'avons vu plus haut, un instantané. Grâce à un phénomène de rétention-protection, il concentre tout un intervalle temporel. Cette possibilité est due à la structure de la perception qui, face à une section temporelle convenablement choisie d'un mouvement, est capable de reconstruire qualitativement la dynamique du mouvement dans un intervalle. Une bonne composition doit inclure ces informations "cinétiques" de façon à ce que la sculpture puisse devenir, comme le dirait Merleau-Ponty, "une force lisible dans une forme". L'aspect extraordinairement dynamique et énergétique du groupe du *Laocoon* est dû au fait que les informations cinétiques y sont particulièrement nombreuses et induisent une grande richesse de mouvements locaux qui s'intègrent en un mouvement global d'ensemble.

D'où l'expérience perceptive fort intéressante décrite par Goethe et reprise par Aby Warburg ⁶⁹:

"Afin de bien saisir le dessein du Laocoon, le mieux est de se placer en face de lui, à une distance convenable et les yeux fermés. Qu'on les ouvre ensuite pour les refermer immédiatement après, et l'on verra le marbre tout entier en mouvement ; on craindra de trouver changé le groupe entier en les rouvrant. Je dirais que tel qu'il se présente actuellement, il est un éclair immobilisé, une vague pétrifiée au moment où elle afflue sur le rivage."

Une dynamique temporelle est toujours à l'œuvre dans la morphologie. Le morphologique est morphogénétique et morphodynamique.

4. Les serpents

L'un des motifs les plus étonnants du groupe du Laocoon est évidemment celui des deux serpents qui *unifient* puissamment les trois figures. Aby Warburg l'a souligné

⁶⁹ Pour la théorie du mouvement chez Aby Warburg, cf. Michaud [1998].

et a même centré sur ce thème serpentin l'une des planches de sa *Mnémosyne* (planche 6).⁷⁰ Goethe n'en parle pas.

Les serpents relient les figures d'une façon originale, différente de celle des relations structurales discrètes évoquées jusqu'ici. L'entrelacs, la tresse, le nœud, l'anneau y dominent. On ne se trouve plus dans le domaine de la géométrie mais dans celui de la topologie. Cela n'empêche pas toutefois l'établissement de relations structurales. Citons-en quelques-unes.

(i) Le fils aîné a un pied et un bras enlacé (et se libère le pied) alors que le fils cadet a les deux jambes enlacées par un même anneau (enserrant aussi la jambe droite du père) ainsi que les deux bras. Il essaye sans succès de repousser la tête du serpent qui le mord au torse.

(ii) Le père a les deux jambes enlacées mais enserre à son tour de ses deux mains le serpent qui l'assaille. Il équilibre leur force.

(iii) Le premier serpent part sur la droite de la hanche gauche (morsure) et de la main gauche du père (qui écarte sa tête) pour se diriger d'abord vers la droite en s'enroulant autour du bras droit du fils aîné pour remonter ensuite en diagonale vers la gauche jusqu'à la main droite du père. C'est en quelque sorte le serpent des bras.

(iv) Au contraire, le second serpent part sur la gauche du torse droit du fils cadet (morsure), enserre tour à tour ses deux bras puis descend de gauche à droite en enlaçant d'abord, par un unique anneau, ses deux jambes avec la jambe droite du père pour aboutir à la jambe gauche du fils aîné. C'est en quelque sorte le serpent des jambes.

(v) Malgré la contorsion de leurs anneaux, les deux serpents suivent une orientation précise. Ils sont parallèles et orientés suivant une diagonale haut-gauche / bas-droite. Cette diagonale est fortement structurante et accentue considérablement l'unité globale du groupe.

5. La contre-épreuve du bras manquant

Si l'histoire du *Laocoon*, de la Domus Aurea jusqu'au Musée Pio Clementino en passant par le Louvre, est déjà en soi une épopée, elle se redouble d'une autre épopée, celle de ses *restaurations* successives. Lors de sa découverte en 1506 il manquait certains éléments, essentiellement certains bras des figures, en particulier le bras droit du père. Il fallait donc les restaurer. Mais comment ? L'histoire est particulièrement intéressante dans la mesure où, le groupe étant un chef-d'œuvre de référence absolu, sa restauration confinait au paradoxe. Aucun sculpteur depuis 1506, aussi génial soit-il, Michel-Ange en tête, ne se sentait autorisé d'en réinventer des parties. La "modestie" et l'humilité étaient de rigueur. Sans aller jusqu'au respect absolu qui fera refuser plus tard à un Canova de "toucher du ciseau" les chefs-d'œuvre du Parthénon que Lord Elgin

⁷⁰ Cf. Michaud [1998], p. 87.

croyait sauver de leur destruction par les Ottomans en les rapportant d'Athènes à Londres (juin 1807),⁷¹ une intervention inventive aurait paru sacrilège. On peut donc faire l'hypothèse que c'est de la façon la plus "professionnelle" et la moins personnelle possible que les auteurs des restaurations se sont acquittés de cette tâche surhumaine.

Il existe deux types très différents de restaurations :

- (i) les reconstructions scientifiques par des spécialistes d'histoire de l'art ;
- (ii) les reconstructions artistiques par de grands sculpteurs professionnels.

Le plus bel exemple des premières est fourni, à la fin du XIXe par celle d'Adrien Wagnon que nous avons déjà évoquée. En s'inspirant de la frise de Pergame, Wagnon opta en 1882 pour une posture au bras plié que la découverte en 1905 du bras Pollack révéla être exacte (cf. figure 17).



Figure 17. *La reconstruction d'Adrien Wagnon de 1882.*
D'après Settis [1999], planche 48.

En ce qui concerne les reconstructions artistiques, l'histoire est longue et l'on pourra se référer à la passionnante étude de Ludovico Rebaudo et aux travaux de Seymour Howard.⁷² Rebaudo étudie dans le détail les principaux actes de la pièce.

1. La reconstruction provisoire du bras de Laocöon (et sans doute aussi de celui des fils) par Baccio Bandinelli en 1525 pour une copie en marbre à l'échelle (différente de celle en bronze du Sansovino) destinée à François Ier par le cardinal Jules de Médicis (futur Clément VII).

⁷¹ Voir Laisné [1995], p. 11.

⁷² Rebaudo [1999] et Howard [1990].

2. La restauration confiée par Clément VII en 1532 (avec celle de l'Apollon du Belvédère de Léocharès) au collaborateur privilégié de Michel-Ange pour le tombeau de Jules II qu'était Giovanni Angelo Montorsoli. C'est une variante avec le bras *tendu*.
3. Le bras inachevé apparu en 1720 et attribué à Michel-Ange. C'est un bras à *moitié plié* sans doute dû en fait à Bandinelli.
4. L'attribution (controversée) au Bernin d'un nouveau bras.
5. La restauration (comprenant celle des bras des fils) effectuée par Agostini Cornacchini en 1725-27. C'est une variante au bras *tendu* qui est essentiellement celle qui restera jusqu'en 1959 (cf. figure 18).
6. Admiré par Vivant Denon lors de la campagne d'Italie, le *Laocoon* fut amené à Paris après l'armistice de Bologne du 23 juin 1796 et le traité de Talentino du 19 février 1797 conclu avec le Pape Pie VI, traité qui prévoyait la cession de 100 œuvres des musées pontificaux. Quatre convois partirent de Rome pour Paris et les 26-29 juillet 1798 le *Laocoon* défila triomphalement, à la romaine, avec maints autres trophées, dont l'*Apollon du Belvédère*, la *Vénus Capitoline*, la *Transfiguration* de Raphaël, les chevaux de Saint Marc, *Apollon et Clio*, *Melpomène et Talia*, *Erato et Terpsicore*, *Calliope et Euterpe*, et 29 chariots de tableaux, de manuscrits, de livres, de fossiles et de plantes. Cet extraordinaire patrimoine fut installé au Louvre. Mais comme les commissaires français qui s'en étaient occupés en Italie avaient démonté les parties du *Laocoon* restaurées par Cornacchini, les conservateurs du Louvre durent refaire un nouveau bras. On utilisa dans ce dessein une copie de Girardon.
7. Après le Congrès de Vienne de 1815, le *Laocoon* fut rendu à l'Italie et retourna à Rome. Sur ordre du Pape, Canova fut chargé du rapatriement, avec rang d'ambassadeur. Vivant Denon opposa une telle résistance au départ du chef-d'œuvre que Canova dut venir accompagné d'une escorte militaire. De retour à Rome, on redéposa les restaurations françaises pour remettre les restaurations italiennes de Cornacchini, travail qui fut exécuté sous la direction de Canova et achevé le 14 janvier 1816.
8. La découverte extraordinaire du bras original par Ludwig Pollack en 1905 chez un tailleur de pierre romain et la démonstration, après un long débat, de son authenticité en 1954 par Ernesto Caffarelli conduisirent à son montage par Filippo Magi en 1957-59. C'est la version actuelle.

Le plus fascinant dans la version au bras levé qui prévalut pendant plusieurs siècles est que, bien que philologiquement fautive, *elle est "artistiquement vraie" car structurellement supérieure et compositionnellement plus riche*. Elle accroît de façon notable les corrélations organiques entre les différentes parties du groupe et enrichit donc les potentialités d'interprétation. Si elle était d'origine, elle constituerait une aussi belle innovation que celle de la position des jambes.

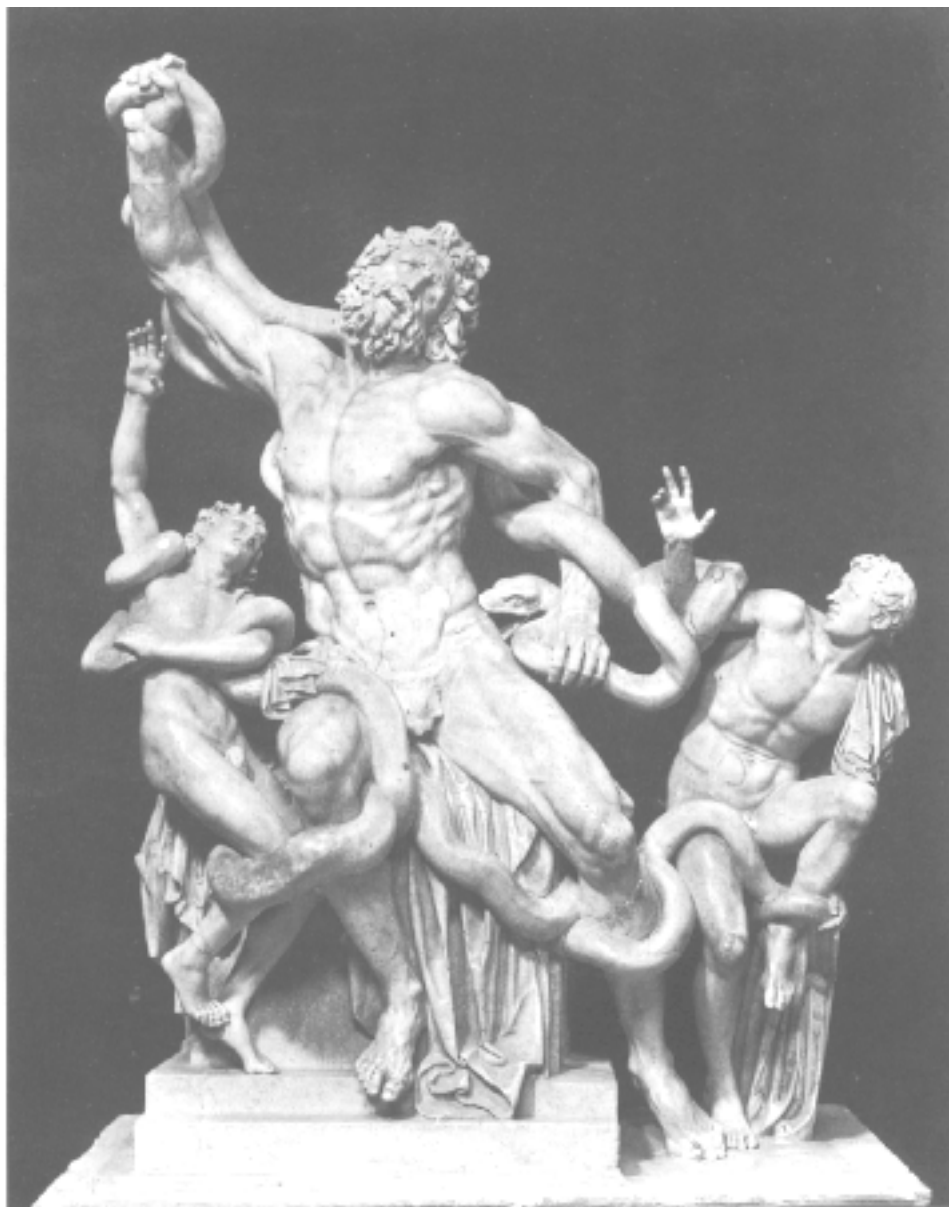


Figure 18. *La version "Montorsoli-Cornacchini" au bras levé installée au Musée Pio-Clementino du Vatican jusqu'en 1959.*

- (i) Le bras droit de Laocöon étant levé, il devient parfaitement symétrique du bras gauche par rapport à l'attache des clavicules (manubrium sternal) et forme un superbe couple de torsion contre la contorsion du serpent.
- (ii) Il renforce considérablement la diagonale haut-gauche / bas-droite déterminée par les deux serpents parallèles.
- (iii) L'avant-bras levé de Laocöon se trouve alors dans le prolongement du bras levé du fils cadet.
- (iv) En ce qui concerne les bras des trois figures, nous avons déjà noté certaines oppositions : bras droit du cadet levé / bras gauche de l'aîné baissé, avant-bras gauche du cadet replié horizontalement à angle droit / avant-bras gauche de l'aîné replié

verticalement à angle droit. Le bras levé de Laocoon introduit un *parallélisme* spectaculaire entre les trois (avant-)bras.

(v) Ce parallélisme *sélectionne* automatiquement les trois mains et l'on constate aussitôt que leurs gestes expriment les trois états thymiques des trois figures (cf. figure 19) :

— la main relâchée du fils cadet exprime l'agonie;

— la main crispée de Laocoon exprime la lutte;

— la main aux doigts mi-pliés mi-dressés du fils aîné exprime l'effroi.



Figure 19. Les 3 mains de la version au bras levé (de gauche à droite le fils cadet, Laocoon, le fils aîné).

(vi) Qui plus est, ces trois mains levées ensemble accentuent l'effet tragique. Elles montent au ciel (*ad sidera tollit*) comme les cris dans Virgile.

On voit sur cet exemple unique entre tous *qu'une structure plastique peut être*, au même titre qu'une structure narrative-discursive, *susceptible de variantes et de transformations*. Le *Laocoon* restauré au bras levé n'est pas imparfait. Œuvre de grands maîtres, il est aussi parfait, sinon plus, que l'original. Il en est bien une variante. Ce qui a fondamentalement varié de l'époque hellénistique à la Renaissance et au Baroque est le *code des attitudes gestuelles*. Le *Laocoon* original ne pourrait pas être un Michel-Ange ; celui de Montorsoli pourrait l'être.

VI. DE LA NATURE À LA CULTURE

1. La montée morpho-sémiotique goethéenne et son parcours génératif inversé

On voit ainsi se développer chez Goethe une véritable "montée morpho-sémiotique".

1. On part des relations spatiales des corps et des structures cognitives de la perception normale. À ce niveau primaire, la perception n'est pas esthétique.

2. En introduisant le principe de fermeture et des relations non génériques on peut définir des relations significatives et pertinentes : oppositions, contrastes, symétries.

3. Ces significations non conceptuelles et ces oppositions sémiques permettent à leur tour de définir une compréhension et une intelligibilité purement visuelles.

4. Sur la base d'une telle compréhension plastique, on peut définir de façon immanente des rôles qui fonctionnent exactement comme des rôles narratifs dans le discours (rôles actantiels et rôles thématiques).

5. Ces rôles sont associés à des passions qui par empathie déclenchent à leur tour des passions chez le spectateur. Les figures deviennent ainsi porteuses de sens à travers les affects thymiques.

6. Cela ouvre à des niveaux supérieurs de signification spirituels et mythiques.

On remarquera que ce parcours "morpho-sémiotique" constitue une sorte de parcours génératif greimassien *inversé*. On n'y part pas de niveaux sémantiques profonds pour aboutir à travers une syntaxe actantielle à un revêtement figuratif au niveau discursif. On part au contraire des structures originaires de la perception et de l'objectivité naturelle (esthétique transcendantale) pour édifier progressivement — par conversion de la forme plastique et de sa composition méréologique en forme de l'expression discrète — des niveaux sémantiques successifs.

2. L'unité goethéenne morphologie-structure et nature-culture

Chez Goethe c'est donc *la même théorie* de la structure organisée qui permet de penser l'œuvre d'art et les formes naturelles. Son esthétique est inséparable de sa Morphologie et de sa Métamorphose. Il existe pour lui une *unité* naturelle des problèmes structuraux. Comme le formule bien Danièle Cohn dans son ouvrage de référence *La lyre d'Orphée* consacré à l'esthétique goethéenne :

"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."⁷³

En effet, pour Goethe,

"les sciences de la nature et l'esthétique vont du même pas, le procès de la nature comme celui des arts est un façonnement, une construction de la forme."⁷⁴

C'est d'ailleurs ce qu'on lui a souvent reproché. Ce point étant assez délicat, il convient de s'y arrêter un instant.

Goethe a toujours dénoncé dans les sciences physiques mécanistes de son temps la séparation de la connaissance objective d'avec la complexité organisationnelle de la nature. En effet elle conduit à cette opposition transcendantale entre *Nature* (objectivité) et *Liberté* (volonté) qui est caractéristique de la modernité, qui a été indépassablement thématisée par Kant, reprise par des romantiques comme Schiller, puis canonisée par Dilthey et les premiers herméneutes au moyen de l'opposition entre *Naturwissenschaften* et *Geisteswissenschaften*. La Nature-phénomène conçue comme Objet s'oppose à l'Homme-noumène conçu comme Sujet. L'élimination de toute

⁷³ Cohn [1999a], p. 11.

⁷⁴ Ibid., p. 37.

intériorité organisationnelle de la nature, sa réduction à une pure phénoménalité esthésiquement conditionnée, catégorialement déterminée, mécaniquement réglée par des lois et reconstituée par des algorithmes mathématiques libère pour la Liberté l'inconditionné d'un volontarisme constructiviste en politique. Goethe s'oppose à cette scission et cela d'une double façon.

(i) Il élargit le concept de Nature pour y intégrer, nous l'avons vu, le monde de l'organisation et des formes qui débouche à travers des processus cognitifs de sémiotisation sur la sphère du sens.

(ii) Mais corrélativement, il restreint le concept de Liberté en prétendant réconcilier "écologiquement" l'homme avec la *natura naturans*.

En se référant à l'architecture des trois *Critiques* de Kant, on pourrait dire que pour Goethe c'est la troisième Critique, la *Critique du jugement*, qui occupe la position maîtresse et vient tempérer l'opposition radicale entre la première et la deuxième Critique.

Pour certains commentateurs contemporains cette unification naturaliste serait une double erreur :

(i) Goethe serait scientifiquement réactionnaire. Comme les vitalistes, il mythifierait et diviniserait la Nature, jusqu'à en faire une sorte de mythologie.

(ii) Il serait également politiquement réactionnaire comme nombre de conservateurs (Hugo von Hofmannsthal, Oswald Spengler, Rudolf Steiner, Ernst Jünger, Stefan George, Martin Heidegger, etc.) qui, après lui et, il est vrai, souvent en se réclamant de lui, ont violemment critiqué les aspects utilitaristes, technicistes, mécanistes, sans âme, sans expérience vitale, sans vécu, sans sens, bref matérialistes et nihilistes, du monde moderne "désenchanté". En effet il involuerait la normativité sociale dans l'obscurité opacifiée d'une intériorité de la nature (cf. par exemple la "chimie" des relations affectives dans *Les Affinités électives*). Sa naturalisation du social irait de pair avec une dépolitisation et une reprise du thème platonicien de la République des savants, le pouvoir devant être exercé par une administration d'experts connaissant la "nature" du social.⁷⁵

Le débat est vaste et profond. Il oppose les philosophies naturalistes des formes et des structures auto-organisées aux philosophies spéculatives d'une histoire et d'une culture téléologiques. À chaque époque de la modernité, et dans différents domaines, on retrouve des paires assez typiques de penseurs : Lessing / Winckelmann, Kant-Goethe-Schiller / Hegel-Schelling-Schlegel,⁷⁶ Wölfflin (formalisme structural et anti-

⁷⁵ Pour une analyse de ce point, cf. le beau texte de Clemens Porschlegel [2000] "Goethe et la critique du monde techno-scientifique".

⁷⁶ L'*Athenaeum* des frères Schlegel militait pour le subjectivisme débridé du romantisme et s'opposait aux *Propyläen* de Goethe et Schiller.

historicisme, la forme et la vie contre la biographie, la transcendance de l'art par rapport à l'histoire et à la culture, l'autonomie de l'esthétique) / Warburg (anti-formalisme et histoire de la culture, la biographie contre la forme, l'anthropologie au-delà de l'art, l'hétéronomie de l'esthétique),⁷⁷ etc.

Mais, contrairement aux apparences, ce n'est pas l'historicité qui, en tant que telle, opère le clivage. En effet, une approche morphologique naturaliste peut (et doit) être *évolutionniste* et, à ce titre, elle est historique au sens le plus radical du terme, beaucoup plus que tous les historicismes. Ce qui opère le clivage est plutôt la conception de la *finitude* du Dasein, du *sens* et la *finalité*. Dans les philosophies de l'histoire opère toujours d'une façon ou d'une autre l'illusion transcendantale — la "présomption fatale" dirait Friedrich von Hayek — que la liberté peut dépasser la finitude, qu'il existe un inconditionné nouménal permettant à l'homme de devenir le démiurge de sa propre histoire et, par le triomphe d'une volonté constructiviste, de s'instituer comme maître de son sens et de son destin.

Goethe a dénoncé cette illusion. Il avait compris qu'il existe un domaine de réalité, celui de l'organisation et de la complexité, de la morphologie et de la structure, qui est *commun* à la nature et à la culture.

BIBLIOGRAPHIE

Andreae, B., 1988. *Laokoon und die Gründung Roms*, Mainz.

Brilliant, R., 2000. *My Laocoön*, University of California Press, Berkeley.

Cassirer, E., 1983. *Les Systèmes post-kantiens* (trad. Collège de Philosophie), Presses Universitaires de Lille. Vol. 3 de *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und der Wissenschaft der neueren Zeit*, Berlin, 1923.

Cassirer, E., 1991. *Rousseau, Kant, Goethe*, (trad. J. Lacoste), Paris, Belin.

Cohn, D., 1999a. *La lyre d'Orphée. Goethe et l'Esthétique*, Flammarion, Paris.

Cohn, D., 1999b. "La forme-Goethe", *Problèmes de la Kunstwissenschaft, La part de l'œil*, 15-16, 27-37.

Conticello, B., Andreae, B., 1974. *Die Skulpturen von Sperlonga*, Antike, Plastik, 14.

Damisch, H., 1990. Préface au *Laokoon* de Lessing, Paris, Hermann, 1990.

Didi-Huberman, G., 2001. "La tragédie de la culture : Warburg avec Nietzsche", *Visio*, 5, 4, 9-19.

⁷⁷ Sur Aby Warburg, cf. le beau texte de Georges Didi-Huberman [2001] où l'auteur explique que Warburg cherche "dans la violence reptilienne du Laocoon l'exubérance nietzschéenne de la vie", c'est-à-dire la "profondeur effrayante" du pathos dyonisiaque et non pas, comme le faisait Winckelmann, la sublimité de l'ethos apollinien.

- Dilthey, W., 1929. *Das Erlebnis und die Dichtung: Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*, Leipzig, Berlin.
- Essen, C. C. Van, 1955. "La découverte du Laocoon", N.R., D1 18, 12, *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen*, Afd. Letterkunde.
- Ettlinger, L. D., 1961. "Exemplum Doloris : Reflections on the Laocoön Group", *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, (Millard Meiss éd.), I, 121-126, New York.
- Ferry, L., 1990. *Homo Aestheticus*, Paris, Grasset.
- Frontisi-Ducroux, F., Vidal-Naquet, P., 2000. *Dédale, mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, Éd. de la Découverte.
- Goethe, J. W., 1982. *Werke*, Edition de Hambourg, vol. 1-14, Erich Trunz éd., Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Goethe, J. W. von, 1780-1830. *La Métamorphose des Plantes* (trad. H. Bideau), Paris, Triades, 1975.
- Goethe, J. W. von, 1798. "Sur Laocoon", dans *Ecrits sur l'Art*, Paris, Klincksieck, 1983, 164-178.
- Gombrich, E. H., 1984. "The Place of the Laocoön in the Life and Work of G. E. Lessing (1729-1781)", *Tributes*, Oxford, 28-40.
- Gonseth, F., 1936. *Les Mathématiques et la Réalité*, Paris, Blanchard.
- Hegel, 1835. *Cours d'esthétique*, Paris, Aubier, 1997.
- Howard, S., 1990. "On the Reconstruction of the Vatican Laocoön Group", *Antiquity restored: Essays on the Afterlife of the Antique*, Vienne, 42-62.
- Lacoste, J., 1997. *Goethe, Science et Philosophie*, Paris, PUF.
- Laisné, C., 1995. *L'art grec*, Paris, Terrail.
- Lee, R. W., 1991. *Ut pictura poesis*, Paris, Macula.
- Lessing, G. E., 1766. *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie*, trad. Courtin (1866), Paris, Hermann, 1990.
- LTC, 1989. *Logos et Théorie des Catastrophes*, Colloque de Cerisy autour de René Thom, (J. Petitot éd.), Genève, Patino.
- Maffei, S., 1999. "La fama di Laocoonte nei testi del Cinquecento", in *Settis 1999*.
- Martin, J., Chaillet, G., 1995. *Rome (2)*, Paris, Orix, Dargaud.
- Michaud, P.-A., 1998. *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula.
- Mis, L., 1954. Introduction à *Winckelmann 1755*.
- Molder, F., 1991. *O pensamento morfológico de Goethe*, Lisbonne, Imprensa Nacional.
- Nisbet, H., 1972. *Goethe and the Scientific Tradition*, Institute of Germanic Studies, Univ. of London.
- Parret, H., 2000. *La sémio-esthétique de Lessing*, Documents de travail, 290-292, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Urbino.

- Petitot, J., 1985. *Morphogenèse du Sens. Pour un Schématisme de la Structure*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Petitot, J., 1992. "Schématisme, sciences cognitives et physique mathématique : hommage à Ferdinand Gonseth", *Espace et Horizon. Philosophie mathématique de Ferdinand Gonseth* (M. Panza, J.-C. Pont éd.), Paris, Masson, 149-176.
- Petitot, J., 1999a. "La généalogie morphologique du structuralisme", Numéro spécial en hommage à Claude Lévi-Strauss (M. Augé éd.), *Critique*, 620-621, 97-122.
- Petitot, J., 1999b. "Le troisième labyrinthe : dynamique des formes et architectonique disjonctive", *L'actualité de Leibniz* (D. Berlioz, F. Nef éd.), *Studia Leibnitiana Supplementa*, 34, 617-632 (Stuttgart, Franz Steiner).
- 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, 65-80.
- Petitot, J., 2002. "L'espace et sa relation à l'esthétique : l'exemple du *Laocoon* de Goethe", *Visio*, 6/2-3, 263-273.
- Porschlegel, C., 2000. "Goethe et la critique du monde techno-scientifique", *Cahiers Art et Science*, Université de Bordeaux I, 6, 51-63.
- Preti, G., Minazzi, F., 2002. Réédition par F. Minazzi de l'édition italienne du *Über das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur* de Schelling par Giulio Preti, Milan, Abscondita.
- Rebaudo, L., 1999. "I restauri del Laocoonte", in *Settis 1999*.
- Rebaudo, L., 2001. *Il braccio mancante. Il Laocoonte, la scoperta, i restauri*, Naples.
- Reill, P. H., 1986. "Bildung, Urtyp and Polarity: Goethe and Eighteenth-Century Philosophy", *Goethe Yearbook*, III, Camden House, Columbia.
- Robinet, A., 1986. *Architectonique disjonctive, Automates systémiques et Idéauté transcendante dans l'œuvre de G. W. Leibniz*, Paris, Vrin.
- Seehafer, K., 1999. *Johann Wolfgang von Goethe. Poète, scientifique, homme d'Etat*, Inter Nationes, Bonn.
- Segala, E., Sciortino, I. 1999. *Domus Aurea*, Soprintendenza archeologica di Roma, Rome, Electa.
- Smith, R.R.R., 1991. *Hellenistic Sculpture*, Thames and Hudson.
- Swanson, V. G., 1994. *Biography of Sir Lawrence Alma-Tadema*, <http://www.artrenewal.org/articles/2001/Alma-Tadema>
- Todorov, T., 1983. "Présentation" des *Écrits sur l'Art* de Goethe, Paris, Klincksieck.
- Trevelyan, H., 1941. *Goethe and the Greeks*, Cambridge University Press.
- Virgile, 1999. *Énéide*, (trad. J. Perret), Paris, Les Belles Lettres.
- Wagnon, A., 1882. "Laocoon et le groupe d'Athéna à la frise de Pergame", *Revue d'Archéologie*, s.II, XLIV.

Winckelmann, J.J., 1755. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Trad. fr. L. Mis *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Paris, Aubier, 1954/1990.