

Association Française de Sémiotique
Congrès 2001
Limoges, 4-7 avril

GOETHE ET LE LAOCOON OU L'ACTE DE NAISSANCE DE L'ANALYSE STRUCTURALE.

Jean Petitot

I. LA THESE

Je vais défendre la thèse que Goethe est l'auteur de la première analyse structuraliste au sens moderne avec son étude sur le *Laocoon* parue en 1798 dans la revue d'art *Les Propylées* (qu'il dirigeait avec Schiller et Heinrich Meyer) et qui fait suite à celles de Winckelmann et de Lessing. Il s'agit selon moi d'une sorte *d'acte naissance du structuralisme*.

Il faut d'abord que je contextualise cette thèse et cette recherche.

1. La généalogie goethéenne (morphologique) du structuralisme

1. De Thom à Lévi-Strauss

L'arrière fond de cette étude est celui de mes efforts pour modéliser le structuralisme en termes morphodynamiques à partir des découvertes de Thom.

2. De Goethe à Thom

Mais il se trouve qu'il existe un double lien *généalogique* précis et avéré entre la théorie *goethéenne* des formes et ce structuralisme morphodynamique moderne.

La filiation conduisant de la Morphologie goethéenne en *biologie* aux modèles dynamiques de morphogenèse de René Thom est bien attestée. Thom a explicitement mathématisé les intuitions goethéennes.

3 De Goethe à Lévi-Strauss

Mais celle de Goethe à Lévi-Strauss est tout aussi avérée et fondamentale. Dans *De Près et de Loin*, à une question concernant l'origine de la notion centrale de transformation, Claude Lévi-Strauss répond :

“[Je ne l'ai empruntée] ni aux logiciens ni aux linguistes. Elle me vient d'un ouvrage qui a joué pour moi un rôle décisif: *On Growth and Form*, de D'Arcy Thompson. Ce fut une illumination, d'autant que j'allais vite m'apercevoir que cette façon de voir s'inscrivait dans une

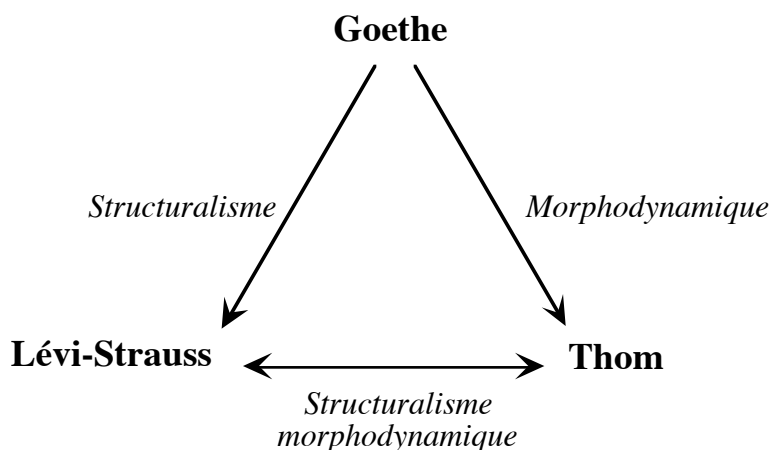
longue tradition: derrière Thompson, il y avait la botanique de Goethe.” (pp. 158-159) ¹

Cf. mon article dans le N° 620-621 (1999) de *Critique*.

Dans sa *Préface* aux *Écrits sur l'art* de Goethe, Tzvetan Todorov insiste sur le fait que le fameux débat Claude Lévi-Strauss / Vladimir Propp sur la complémentarité des axes paradigmatiques et syntagmatiques dans la narrativité s'est effectué sur le fond d'une double fidélité à Goethe. Propp a même emprunté à Goethe son titre de 1928 *La Morphologie du conte*. Dans sa réponse à Lévi-Strauss de 1966, Propp s'inscrit explicitement dans la généalogie du naturalisme de Goethe et conclut :

"Derrière ce terme [de morphologie] nous découvrons chez Goethe une nouvelle percée dans l'étude des lois qui imprègnent la nature. (...) Nous pouvons cordialement recommander ces œuvres aux structuralistes. (...) Il n'existe pas deux Goethe, le poète et le savant ; le Goethe du *Faust* qui aspire au savoir et le Goethe naturaliste, qui l'a atteint, sont une seule et même personne". (version russe, Folklor i dejstivel'nost', Nauka, Moscou, 1976, pp. 135-136).

On arrive ainsi à un triangle Goethe — Thom — Lévi-Strauss — Goethe attestant l'unité du structuralisme et de la morphologie.



4. Structuralisme et esthétique

D'où l'intérêt de voir comment Goethe unifiait lui-même ses analyses biologiques et ses analyses esthétiques. Or l'un de ses grands textes est celui sur le *Laocoon*. En le reprenant j'ai pu montré qu'il s'agissait en fait de la première analyse structuraliste.

¹ Lévi-Strauss, Eribon [1988].

2. 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*) et de structure ou de morphologie au sens des relations entre Tout et Parties (les relations *méréologiques*).

Le coeur du problème est de comprendre le principe de connexion spatiale des parties dans un tout organique. Dans une forme organique l'apparaître phénoménal est dominé par un principe interne producteur de ces connexions externes.

La difficulté est que le concept de connexion n'est pas objectif en tant que tel. C'est une Idée "supra-sensible" au sens de Kant. Dépassant Kant, Goethe fait néanmoins l'hypothèse qu'il existe un *schème* pour cette Idée, schème susceptible de *variations* concrètes infinies se transformant les unes dans les autres.

Le *schème* goethéen est un *type générique* qui peut être réalisé par une infinité de cas, de variantes, d'occurrences, de tokens différents. C'est un *Modèle* (*Modell*).

II. LE LACON: SCULPTURE ET HISTOIRE

Venons-en au *Laocoon*.

1. L'attribution et la découverte

Le Laocoon fut découvert le 14 janvier 1506 dans des vignes près de l'église Santa Maria Maggiore de Rome (aux "Sette Salle", les cuves géantes des thermes de l'empereur Trajan sur le Mont Esquilin), en présence, dit-on, de Michel-Ange pour qui c'était un "miracle de l'art".

C'est un groupe qui est dû à l'Ecole de Rhodes du second siècle avant J.C. mais qui pourrait être la copie d'une œuvre plus ancienne remontant à la fin du III^{ème} siècle et ayant peut-être servi de modèle à la *Gigantomachie* de Pergame.² D'après Pline il fut sculpté dans un bloc d'un seul morceau (*ex uno lapide*) par Hagesandros, Polydoros et Athenodoros, également auteurs de nombreux autres groupes, en particulier de tout un ensemble magistral retrouvé dans la grotte souterraine d'une villa de l'empereur Tibère à Sperlonga entre Rome et Naples. Il se trouvait à Rome dans le Palais de Titus et après sa redécouverte fut placé par le Pape Jules II dans les Jardins du Belvédère. Il fut restauré car il manquait entre autres le bras droit. Bramante et Raphaël étaient dans le jury de restauration. Le vrai bras (plié) fut retrouvé en 1906. Le *Laocoon* fut ramené à Paris par Napoléon et également restauré par Canova. Il repartit ensuite pour Rome. Il est maintenant dans les Musées du Vatican.

Le *Laocoon* est un chef d'œuvre de l'art grec dit hellénistique qui se développa en Asie mineure après le démembrement de l'empire d'Alexandre. C'est un art baroque

² Cf. R.R.R. Smith, *Hellenistic Sculpture*, Thames and Hudson, 1991.

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. Il manifeste un goût immodéré pour le *gigantesque* (colosse de Rhodes), le *réalisme* pathétique et emphatique, le *portrait* (l'Homère aveugle vers 200), le *vérisme* (le difforme).

2. Le Laocoon de Virgile

L'histoire est reprise de *l'Enéide* de Virgile (Livre II, vers 159-233). Laocoon, fils d'Antenor, était un prêtre d'Apollon Thymbrée. Selon la légende il serait même le propre frère d'Anchise et donc l'oncle d'Enée. Il s'opposa à l'entrée du cheval dans la ville ("Timeo Danaos et dona ferentis: 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. Sa mort est le moment critique du basculement du sort de Troie et donc du destin du monde. Il s'agit d'une crise véridictoire au niveau des Destinateurs.

Le prêtre de Neptune ayant été lapidé par les Troyens pour n'avoir pas su empêcher le débarquement des troupes grecques, Laocoon déjà prêtre d'Apollon se trouve alors *tiré au sort* pour le remplacer. Dans les vers 40-56 c'est en tant que prêtre *d'Apollon* qu'il dénonce un mensonge et exhorte les Troyens contre le cheval. Dans les vers 199-233 c'est au contraire en tant que prêtre de *Neptune* qu'il est immolé par les monstres. Il intervient à travers le sacrifice d'un "puissant taureau". Les monstres sortent de la mer en venant du côté de Ténédos qui est le lieu où la flotte grecque s'est réfugiée en secret. Venant du secret, ils vont apparemment transformer le mensonge en vérité. Cette opération véridictoire se manifeste par l'inversion du statut de Laocoon qui, de prêtre sacrificateur, devient victime expiatoire. Car le célèbre "clamores simul horrendos ad sidera tollit" 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."

Cette inversion complète du statut de Laocoon en tant que prêtre représentant le Destinateur est interprétée véridictoirement comme une expiation, ce qui "résout" la crise véridictoire. L'anti-destinateur a gagné. La roue du destin a tourné :

"Vertitur interea caelum et ruit Oceano nox."

3. Le débat Lessing/Wincklemann

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.

1 Lessing

En 1766, en réponse aux Gedanken (Réflexions) de Winckelmann de 1755, Lessing publie son retentissant *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie*. Cet essai eut un énorme impact car, pour la première fois, les arts plastiques (peinture et sculpture) étaient considérés comme *autonomes*, tels qu'en eux-mêmes et pour ce qu'ils sont en vérité, à savoir comme des arts de formes et de qualités sensibles spatialement étendues, et non pas comme de simples illustrations des arts littéraires tels la poésie, la rhétorique ou la mythologie. Lessing *sépare* le visuel et le littéraire et se lance dans la double critique du genre descriptif comme poésie visuelle et "peinture parlante" et de l'allégorie comme peinture littéraire et "poème muet".

Par essence, la peinture ne peut pas "exprimer des idées générales". Cette *limitation* essentielle du medium 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 au 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 de l'organisation.

Dans *Dichtung und Wahrheit* (I, 8), Goethe rappelle l'impact 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."

Comme y insiste H. Damisch, il s'agit pour Lessing de

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

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

Le "raisonnement" de Lessing est très précis (chap. XVI). Faisons une longue citation.

Essayons maintenant de procéder par déduction. 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.

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.*

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*.

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.

Il y a chez Lessing une théorie du signe très remarquable. On en trouvera une analyse partielle dans le tout récent texte d'Herman Parret sur *La sémio-esthétique de Lessing*.³ En ce qui me concerne, j'aimerais insister sur un point très particulier, et très fondamental, ignoré des commentateurs.

Lessing développe *une théorie de l'isomorphisme des formes d'articulations et de syntaxe entre signe et référent*. De façon déjà très kantienne il pose un problème critique d'*Esthétique transcendantale*.

(i) Les signes de la peinture 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 du langage 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.

Le grand principe est qu'un art doit être *conforme* à la nature des signes qu'il utilise. J'appellerai ce principe celui de la *communauté d'esthétique transcendantale entre les signes et leurs référents*.

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

³ Documents de travail 290-292 du Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Urbino, 2000.

Forme de l'intuition	Espace	Temps
Art	Arts plastiques : Sculpture	Narrativité : Poésie
Objet propre (représentation directe)	Corps (organisés par juxtaposition spatiale de parties)	Actions (organisées par succession temporelle d'évènements)
Signes	Signes spatiaux naturels	Signes temporels conventionnels
Mode de connexion	Par coexistence synchronique	Par consécution syntagmatique
Faculté cognitive	Perception (sensible)	Concept (intelligible)
Représentation indirecte	d'actions à travers les corps	de corps à travers les actions (bouclier d'Achille)
Trahison de l'essence	Allégorie: exprimer des idées générales en cherchant à conventionaliser des signes spatiaux naturels	Description: peindre des formes en cherchant à naturaliser des signes temporels conventionnels

2. Le débat avec Winckelmann

Le *Laokoon* 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) publiés par Winckelmann 1755.⁴

Je n'ai pas le temps ici de parler de ce débat. Disons simplement que pour Winckelmann, la perfection plastique de la ligne et du contour comporte en soi une *expressivité* spirituelle: l'intelligible s'exprime dans le sensible, l'invisible dans le visible. On reste dans une théorie typiquement *transcendante* (platonicienne) du sens comme expression.

La rupture de Lessing avec Winckelmann porte sur l'inversion d'une conception transcendante en une conception *immanente* du sens de la forme. Lessing, nous l'avons vu, rejette l'allégorie parce que, pour lui, l'idéalisation du réel n'est pas due au fait que le sensible puisse *exprimer* l'intelligible mais due, de façon immanente, à une harmonie méréologique:

Si l'on opte pour l'immanence :

⁴ Trad. Léon Mis, Aubier, 1954/1990.

"Malheur au peintre qui a sacrifié la beauté à l'expression" (p. 77)

Car c'est au contraire l'expression qui doit être subordonnée à la forme.

III. GOETHE ET LE LAOCOON

Le problème fondamental est le suivant. Comment un sens peut-il advenir et émerger sans l'expressivité d'un sens transcendant et sans la conventionalité allégorique ? Comment peut-on passer des formes empiriques aux formes esthétiques ? D'où vient le supplément de l'esthétique par rapport au perçu ? Goethe est, je crois, le premier à résoudre ce problème et, pour ce faire, il invente le structuralisme à travers un *schématisme de la composition* : le sens immanent émerge des relations fonctionnelles entre tout et parties.

Comme Kant, Goethe part d'une identité profonde entre l'être vivant (*Naturwerk*) et l'œuvre d'art (*Kunstwerk*) (lettre à Zelter 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 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." (cité par J. Lacoste, p. 219)

Mais nous avons vu que chez Kant l'Idée systémique de composition est par essence irrémédiablement disjointe des intuitions de l'espace et du temps et qu'elle n'est donc pas schématisable. Goethe se trouve donc dans l'obligation de transgresser la doctrine kantienne de l'objectivité pour penser l'Idée comme une force formatrice active et opératoire, une entéléchie structurante, une dynamique interne de la forme qui, en se déployant spatio-temporellement, commande une morphogenèse.

1. 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 programme génétique 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

"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).

2. 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)

Sa conception est "*organique*", i.e. systémique et méréologique. Ce sont les *relations* des parties dans le tout (les *corrélations*) qui définissent leur *fonction*, c'est-à-dire leur *sens*. Pour la première fois nous sommes en présence d'une *analyse immanente et systémique* fondée uniquement sur des relations méréologiques *pertinentes* de différence, d'opposition, de contraste, de symétrie, de gradation.

La "vérité" d'une réalité esthétique est pour Goethe et Schiller l'opération de *choix* et de sélection élimant certains traits de la réalité non esthétique au détriment d'autres, pour *typifier* et *composer*. La problématique sous-jacente est bien celle du *schématisme*. Les œuvres sont des *images-types*, des *images-schèmes*. Goethe étudie avant tout ce schématisme de la composition que cherchait Kant, "l'ordonnement choisi des différentes parties",

"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. Les conséquences en sont fondamentales:

1. Une œuvre plastique n'est pas discursive. On doit donc se déprendre de la priorité du langage et du "*ut pictura poesis*" traditionnel.

2. Comme les œuvres de la Nature, les œuvres plastiques dépassent les limites de l'entendement (thèse kantienne : le concept ne peut pas dominer l'intuition sensible).

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 de son sens ?

La réponse goethéenne se trouve dans la notion de relations méréologiques spatiales pertinentes et significatives. Pour Goethe, il existe une compréhension 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).

1. L'espace

C'est ici que la notion de *composition* entre en scène. La composition est un

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

La composition doit garantir "les lois artistiques de la sensibilité", à savoir entre autre "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. Mais cette composition n'est intelligible 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, d'être autonome et de contenir en elle-même les principes de son organisation.

Mais ce n'est pas tout. C'est certes déjà une véritable révolution que d'avoir inventé le principe structuraliste de la fonction sémiotique constitutive des écarts différentiels dans une approche immanente. Mais cela ne suffit pas, loin de là. 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 on choisit des valeurs typiques centrales des domaines (catégories) ainsi délimités par ces frontières. Comme vous le

savez 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 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* à partir d'une *forme plastique continue*. Le semi-symbolique au sens sémiotique ne suffit pas.

Si l'on radicalise la réponse goethéenne, on arrive à l'idée fondamentale suivante :

les relations spatiales significatives et pertinentes doivent être hautement non-génériques, c'est-à-dire instables par rapport à des petites variations continues.

Une symétrie, un alignement, etc. sont non-génériques. Il suffit de bouger un peu les positions pour qu'ils s'évanouissent. Elles sélectionnent donc parmi toutes les relations possibles des relations exceptionnelles, de probabilité nulle et donc porteuses d'information. La non-généricité est un processus fondamental de production d'information dans une composition par essence continue. L'idée est alors de faire de cette information définie de façon purement immanente le support du sens.

Dans cette optique, une non-généricité peut garantir une signification. Il s'agit là d'un critère spécifiquement *morphologique* du sens.

2. 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 *comprimé* dans un instant transient. Le présent représenté est un instantané. Goethe parle d'un "éclair immobilisé" et d'une "vague pétrifiée". Mais ce n'est pas un instantané arbitraire. Comme le présent vivant chez Husserl, il doit être rétentionnel et protentionnel.

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 un principe fondamental pour l'émergence de significations sémiotiques non conceptuelles.

3. L'analyse

La figure 1 représente le *Laocoon* que connaissait Goethe. Il s'agit de la version "Montorsoli-Cornacchini" au bras levé installée au Musée Pio-Clementino du Vatican jusqu'en 1959. Quand le Laocoon fut découvert il en manquait le bras droit. La reconstruction d'un bras plausible fut une véritable épopée avec plusieurs épisodes. La restauration confiée au collaborateur de Michel-Ange qu'était Giovanni Angelo Montorsoli est celle de Clément VII en 1532 (avec celle de l'Apollon du Belvédère de Léocharès). Elle fut complétée (avec celle des bras des fils de Laocoon) par Agostini Cornacchini en 1725-27. En 1905 Ludwig Pollack fit la découverte extraordinaire du bras original chez un tailleur de pierre romain. Après un long débat, son authenticité fut confirmée en 1954 par Ernesto Caffarelli, ce qui conduisit à son montage par Filippo Magi en 1957-59. C'est la version actuelle.



Figure 1. *La version "Montorsoli-Cornacchini" au bras levé installée au Musée Pio-Clementino du Vatican jusqu'en 1959.*

La description du groupe du *Laocoön* est étonnante. Goethe y perçoit tous les contrastes entre les 3 figures: le père central et les 2 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 3 figures.

1. "Le fils aîné n'est ligoté qu'aux extrémités". Il est horrifié mais ne souffre pas véritablement. Goethe l'interprète comme un actant incarnant 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 est en train de mourir. 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)

Il faudrait ici revenir sur la reconstruction du bras gauche. La solution du bras droit levé proposée par les restaurateurs de la Renaissance est en fait structurellement *supérieure* à la solution originale car elle est plus riche en relations. Le bras droit y est en effet:

- (i) en symétrie avec le bras gauche et forme un couple de torsion,
- (ii) dans le prolongement du bras droit levé du fils cadet comme son bras gauche est dans le prolongement du bras droit du fils aîné.

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 corréle 3 *états* (incarnant des relations spatiales non-génériques) avec 3 *rôles narratifs* (mélange de rôles actantiels et de rôles thématiques) et 3 *affects* (3 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 à 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

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". Le point est essentiel. Chez Winckelmann la forme exprime le concept. Chez Goethe elle est produite par l'Idée et, à travers *l'empathie*, suscite l'affect thymique du sujet récepteur.

Qui plus est, ce sont les acteurs qui souffrent, mais c'est "nous" qui sommes affectés. Avec Goethe on passe donc aussi du côté d'une esthétique de la réception qui s'oppose à l'esthétique de la production défendue par Winckelmann.

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

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

1. Perception normale et relations spatiales génériques des corps ⇒
2. Principes de fermeture et d'immanence ⇒
3. Relations non génériques ⇒
4. Relations significatives et pertinentes (oppositions, contrastes, symétries) ⇒
5. Significations non conceptuelles et oppositions sémiques (compréhension et intelligibilité visuelles) ⇒
6. Rôles narratifs (rôles actantiels + rôles thématiques) ⇒
7. Passions empathiques ⇒
8. Niveaux supérieurs de signification (spirituels, mythiques).

On remarquera qu'il s'agit d'une sorte de parcours génératif greimassien *inversé*. On y édifie les niveaux sémantiques profonds à partir de la conversion de la forme plastique et de sa composition en forme de l'expression discrète.

5. 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.

Goethe a toujours dénoncé dans les sciences mécanistes de son temps la rupture de la connaissance objective avec la complexité organisationnelle de la nature. En effet elle conduit à cette opposition transcendante entre Nature et Liberté qui est caractéristique de la modernité. La Nature-phénomène comme Objet s'oppose à l'Homme-noumène comme Sujet. L'élimination de toute intériorité organisationnelle de la nature, sa réduction à une pure phénoménalité conditionnée, mécaniquement déterminable par des lois et reconstituable 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 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*.

Goethe a 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. L'actualité de cette racine commune est remarquable pour toutes les recherches contemporaines concernant la naturalisation et l'embodiment du sens.

BIBLIOGRAPHIE

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

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

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

Essen, C. C. Van, 1955. "La découverte du Laocoon", N.R., DI 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.

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.

- 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.
- 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.
- Maffei, S., 1999. "La fama di Laocoonte nei testi del Cinquecento", in *Settis 1999*.
- 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., 1999. "La généalogie morphologique du structuralisme", Numéro spécial en hommage à Claude Lévi-Strauss (M. Augé éd.), *Critique*, 620-621, 97-122.
- Petitot, J., 2000. "«Les corrélations sont la vie». Le concept goethéen de morphologie entre nature et culture", *Goethe et la Science, Cahiers Art et Sciences*, 6, Université de Bordeaux I, 65-80.
- Rebaudo, L., 2001. *Il braccio mancante. Il Laocoonte, la scoperta, i restauri*, Naples.
- Todorov, T., 1983. "Présentation" des *Écrits sur l'Art* de Goethe, Paris, Klincksieck.
- 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.