
Morphologie et Esthétique structurale : De Goethe à Lévi-Strauss

Jean Petitot

A l'occasion d'un texte écrit en 1999 en hommage à Claude Lévi-Strauss pour un numéro spécial de la revue française *Critique*¹, j'avais été amené à m'interroger sur les références de Claude Lévi-Strauss à Goethe et cela m'avait conduit à préciser la thèse de l'existence d'une authentique généalogie morphologique du structuralisme dans l'histoire des idées, thèse que j'avais élaborée il y a déjà longtemps (vers le milieu des années 1970) à propos du structuralisme morphodynamique de René Thom.

Dans cet essai², j'aimerais préciser ces idées en relation avec une analyse picturale de Claude Lévi-Strauss parue dans *Regarder, Ecouter, Lire*³. Mais commençons d'abord par quelques remarques historiques et théoriques.

La généalogie morphologique du structuralisme : "Gestaltungslehre ist Verwandlungslehre"

Claude Lévi-Strauss s'est souvent démarqué de la mode "structuraliste". Par exemple dans l'ouvrage *De Près et de Loin* il critique ironiquement les dérives "ridicules" de cette "vogue" dans l'intelligentsia et remet en cause quelques collègues. Même s'il ne le fait pas avec la même vigueur que lorsqu'il a pris parti pour Merleau-Ponty et Aron ("esprit droit") contre Sartre, il y prend ses distances avec Foucault, Lacan et Barthes et dénonce un amalgame :

« Cela m'agace toujours car cet amalgame est sans fondement. [...] Je me sens appartenir à une autre famille intellectuelle : celle qu'ont illustrée Benveniste, Dumézil »⁴.

Toujours dans *De Près et de Loin*, au chapitre 11 ("Des qualités sensibles") de la deuxième partie ("Les lois de l'esprit"), Claude Lévi-Strauss offre un ensemble de remarques très illuminantes sur la façon dont il conçoit l'épistémologie du structuralisme et le situe dans l'histoire des idées. A une question concernant l'origine de la notion centrale de transformation, il répond qu'il ne l'a empruntée :

« Ni aux logiciens ni aux linguistes. Elle me vient d'un ouvrage qui a joué pour moi un rôle décisif et que j'ai lu pendant la guerre aux Etats-Unis : *On Growth and Form*, en deux

1. Jean Petitot, "La généalogie morphologique du structuralisme", Numéro spécial en hommage à Claude Lévi-Strauss (M. Augé ed.), *Critique* n° 620-621, 1999, pp. 97-122.

2. Essai dont la version originale est parue dans le *Cambridge Companion to Lévi-Strauss* (Jean Petitot, "Morphology and structural aesthetics : from Goethe to Lévi-Strauss", *The Cambridge Companion to Lévi-Strauss* (Boris Wiseman ed.), Cambridge University Press, 2009, pp. 275-295.

3. Claude Lévi-Strauss, *Regarder, Ecouter, Lire*, Paris, Plon, 1993.

4. Claude Lévi-Strauss, *De Près et de Loin*, Paris, Editions Odile Jacob, 1988, p. 105. Les références à cet ouvrage seront faites dans le texte.

volumes, de D'Arcy Wentworth Thompson, paru pour la première fois en 1917. L'auteur, naturaliste écossais, [...] interprétait comme des transformations les différences visibles entre les espèces ou organes animaux ou végétaux au sein d'un même genre. Ce fut une illumination, d'autant que j'allais vite m'apercevoir que cette façon de voir s'inscrivait dans une longue tradition : derrière Thompson, il y avait la botanique de Goethe, et derrière Goethe, Albert Dürer avec son *Traité de la proportion du corps humain* » (pp. 158-159).

Ce témoignage est capital non seulement pour l'histoire particulière de l'anthropologie et de la mythologie structurales, mais aussi pour la compréhension intime de la généalogie théorique du structuralisme en général. Il montre que Lévi-Strauss partage l'optique, naturaliste et non formaliste, qui consiste à traiter les structures comme des formes dynamiques en développement ("growth and form"), comme des totalités morphodynamiquement (auto)-organisées et (auto)-régulées. Cette "autre" tradition est beaucoup plus ancienne et profonde que la perspective formaliste⁵.

Comme on le sait, le rôle théorique du concept de transformation est central chez Lévi-Strauss :

« La notion de transformation est inhérente à l'analyse structurale. Je dirais même que toutes les erreurs, tous les abus commis sur ou avec la notion de structure proviennent du fait que leurs auteurs n'ont pas compris qu'il est impossible de la concevoir séparée de la notion de transformation. La structure ne se réduit pas au système : ensemble composé d'éléments et des relations qui les unissent. Pour qu'on puisse parler de structure, il faut qu'entre les éléments et les relations de plusieurs ensembles apparaissent des rapports invariants, tels qu'on puisse passer d'un ensemble à l'autre au moyen d'une transformation » (p. 159).

C'est essentiellement sur ce point que Lévi-Strauss s'accorde avec la tradition morphologique, de Goethe à D'Arcy Thompson. Comme il l'explique dans sa Leçon inaugurale au Collège de France en 1960 :

« Aucune science ne peut, aujourd'hui, considérer les structures relevant de son domaine comme se réduisant à un arrangement quelconque de parties quelconques. N'est structuré que l'arrangement répondant à deux conditions : c'est un système régi par une cohésion interne ; et cette cohésion, inaccessible à l'observation d'un système isolé, se révèle dans l'étude des transformations grâce auxquelles on retrouve des propriétés similaires dans des systèmes en apparence différents. Comme l'écrivait Goethe : "Toutes les formes sont semblables, et nulle n'est pareille aux autres, si bien que leur chœur guide vers une loi cachée" ».

Il s'agissait donc bien pour lui de reprendre la thèse centrale de Goethe "Gestaltungslehre ist Verwandlungslehre" : la théorie des formes est la théorie des transformations.

5. Lucien Scubla m'a fait remarquer, et je l'en remercie vivement, que la référence à D'Arcy Thompson (*On Growth and Form*, Cambridge University Press, 1917, trad. franç. D. Teysie, Préface de S. J. Gould, *Forme et croissance*, Paris, Le Seuil, 1994) est ancienne et récurrente chez C. Lévi-Strauss. On la trouve dans *Anthropologie structurale* (p. 358), dans *Du miel aux cendres* (note p. 74) ainsi que dans le *Finale de L'Homme nu* (pp. 604-606).

Morphologie allemande, formalisme russe et structuralisme

Dans sa "Préface" aux *Ecrits sur l'art* de Goethe, Tzvetan Todorov insiste sur la filiation conduisant de Goethe à Lévi-Strauss. Il rappelle que dans *Anthropologie structurale* Claude Lévi-Strauss se trouve d'accord avec ceux qui tentent

« de rattacher directement le structuralisme à l'une des sources lointaines de la pensée gestaltiste, la philosophie naturelle de Goethe »⁶.

En fin connaisseur des traditions russes, Todorov rappelle qu'il existait dans les années 1920 en Russie une école morphologique goethéenne très vivace apparentée au formalisme. La transposition culturaliste de la *Naturphilosophie* de Goethe y allait de soi.

Cette filiation profonde conduisant de la morphologie goethéenne au structuralisme jakobsonien et lévi-straussien à travers le formalisme russe a été étudiée en grand détail par des théoriciens comme Lubomir Dolezel⁷, Jean-Marie Schaeffer⁸, Patrick Sériot⁹ et Sergueï Tchougounnikov qui, dans une suite de travaux remarquables, en particulier dans sa thèse¹⁰ et un ouvrage joliment intitulé *Du "proto-phénomène" au phonème*¹¹, a montré comment l'école morphologique allemande kantienne (le Kant de la troisième Critique) et goethéenne de la finalité interne, de la *Bildung* et de la *bildende Kraft* – autrement dit, tout ce qui concerne les structures auto-organisées et auto-régulées, les interactions réciproques des parties et leur caractère fonctionnel, les différenciations et les fusions de déterminations, les dialectiques déploiement/reploiement de centres organisateurs, l'*Urtypus* – comment tous ces concepts morphologiques donc, avaient été repris, et pas seulement chez Vladimir Propp, par le formalisme russe des années 1914-1930 qui est à l'origine des conceptions du Cercle de Prague et des analyses jakobsoniennes où la forme devient à proprement parler une *structure* dès lors que les parties du tout assument une *fonction*. Le formalisme russe se révèle être ainsi le principal chaînon entre Goethe et Jakobson.

Dans sa thèse, Sergueï Tchougounnikov analyse, outre la *Morphologie* de Goethe, la *Naturphilosophie* de Schelling et Herder, l'*Athenäum* des frères August et Friedrich von Schlegel, Novalis, Humboldt, tous courants qui aboutiront aux néokantiens et aux formalistes comme Heinrich Wölfflin, Adolph Hildebrandt, Aloïs Riegel et Georg Simmel. Cette tradition aura une influence considérable d'abord sur l'école rhétorique allemande des années 1910-1920 de Robert Riemann, Bernard Seuffert, Otmar Schissel von Fleschenberg ainsi que sur l'école de poétique de Wilhelm Dibelius, Oscar Walzel, Wilhelm Worringer¹², puis sur les formalistes russes Petrovskij (1921 : analyses du *Voyage* de Maupassant et de Pouchkine), Vasily Gippius (1919 : *Urmorphologie*, rôles et fonctions dans les romans de Tourgueniev), Alexandre Nikiforov (rôles et fonctions dans les contes folkloriques), Alexandre Reformatkij (élève de Petrovskij, auteur en 1922 d'un modèle narratif de morphologie générative couplant des catégories structurelles et des catégories fonctionnelles), et bien sûr Vladimir Propp.

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

Plus tard, chez André Jolles (1874-1946, Néerlandais nationalisé Allemand en 1918, spécialiste d'histoire de l'art et de littérature) dont les *Einfache Formen* eurent un grand retentissement¹³, la morphologie goethéenne s'unifiera directement avec le structuralisme. Dès sa Préface à ses *Einfache Formen*, André Jolles part explicitement du concept de *Gestalt* chez Goethe comme

6. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 354, cité par Tzvetan Todorov, "Préface" aux *Écrits sur l'art* de Goethe, Paris, Klincksieck, 1983, p. 37.

7. Lubomir Dolezel, *Occidental poetics : tradition and progress*, Univ. of Nebraska, 1990.

8. Jean-Marie Schaeffer, *La Naissance de la littérature. La Théorie esthétique du romantisme allemand*, éd. de la Rue d'Ulm, coll. Arts et Langages, 1983.

9. Patrick Sériot, *Structure et totalité. Les origines intellectuelles du structuralisme en Europe centrale et orientale*, Paris, PUF, 1999.

10. Sergueï Tchougounnikov, *Entre "organicisme" et "post-structuralisme" : deux âges du discours russe-soviétique sur le langage et la littérature (1914-1993)*, Thèse, EHESS, Paris, 2003.

11. Sergueï Tchougounnikov, *Du "proto-phénomène" au phonème : le substrat morphologique allemand du formalisme russe*, Éditions de l'Université de Kaliningrag, 2002.

12. Wilhem Worringer (1881-1965) était un historien d'art dont la thèse de 1907 *Abstraktion und Einfühlung* eut une grande influence. Pour lui comme pour Riegl, les formes esthétiques exprimaient les racines anthropologiques (psychologiques et sociales) des sujets et l'abstraction faisait partie du "vouloir esthétique" de l'humanité.

13. On pourrait aussi évoquer Günther Müller et sa *Morphologische Poetik* (Tübingen, M. Niemeyer, 1958).

manifestation phénoménale “typique et morphologiquement déterminée” résultant d’une “puissance agissante” pour

« servir de base à une recherche morphologique en matière de critique littéraire »¹⁴.

Il se fixe comme “tâche” de comprendre “pour chaque poésie” comment

« les forces constitutives et limitatives de sa forme ont abouti à une composition que l’on peut connaître et distinguer. [...] Détermination et interprétation des Formes, voilà la tâche de cette méthode »¹⁵.

Nous voyons ainsi comment le concept de morphologie, initialement inspiré de l’organisation biologique, est devenu un concept opératoire pour l’ensemble des disciplines sémio-linguistiques.

L’acte de naissance du structuralisme

J’ai montré ailleurs¹⁶ que Goethe peut être considéré comme 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 de naissance du structuralisme. Ce n’est pas le lieu de revenir ici sur cette thèse, mais le lecteur me permettra néanmoins quelques rappels.

Morphologie et transformations

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

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. 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.

Goethe introduisit alors (contre le traitement de l’organisation biologique par Kant dans la seconde partie de la *Critique du Jugement*, il y a eu tout un débat là-dessus) l’hypothèse qu’il existe un *schème* pour l’Idée de structure organisée, schème susceptible de *variations* concrètes infinies se *transformant* les unes dans les autres. 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”, 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*) »¹⁷.

14. André Jolles, *Einfache Formen*, Tübingen, Max Niemeyer, 1930 ; trad. *Formes Simples*, Paris, Seuil, 1972, p. 15.

15. *Ibid.*

16. Cf. Jean Petitot, *Morphologie et Esthétique*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003. L’essentiel de cette section est repris de cet ouvrage.

17. Wilhelm von Humboldt, *Werke* [1961], t. II, p. 404, cité par Jean Lacoste dans son *Goethe, Science et Philosophie*, Paris, PUF, 1997, p. 6.

Le principe idéal, Goethe va progressivement le reconnaître dans le déploiement-reploiement 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 préformationnisme) de déploiement (*Ausdehnung*) et de reploiement (*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 organisés¹⁸.

L'idée de l'*Urpflantz* 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. 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 lui :

« 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 »¹⁹.

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.

Le débat Lessing / Winckelmann

L'analyse goethéenne du *Laocoon* fut publiée en 1798 dans les *Propyläen*. A 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" retrouvé par Michel-Ange le mercredi 14 janvier 1506 avec 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, lieu situé aujourd'hui près des églises Santa Maria Maggiore, San Pietro in Vincoli²⁰ et San Martino al Monte, le lieu exact étant sans doute celui des jardins (horti) de la somptueuse villa de Mécène inclus par Néron dans la Domus Aurea²¹.

Expression même de la génialité antique, il était considéré comme le plus grand "exemplum doloris" de l'histoire de l'art, ce que plus tard Aby Warburg appellera un *Pathosformel* en parlant des Gestalten exprimant la souffrance à travers "une grammaire du geste"²². Et c'est à son propos qu'en 1766, en réponse 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 Winckelmann de 1755²³, Gotthold Ephraim Lessing, grand écrivain et grand critique d'art du monde des Lumières de

18. Le concept d'entéléchie remonte à Aristote et se trouve encore au cœur de la métaphysique leibnizienne. Il est également central dans toute la biologie du XIX^e siècle.

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

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

21. Pour des précisions, cf. Jean Perittot, *Morphologie et Esthétique*, op. cit.

22. Cf. Richard Brilliant, *My Laocoon: Alternative Claims in the Interpretation of Artworks*, Berkeley, The University of California Press, 2000.

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

Berlin, publia son retentissant *Laokoon, oder über die Grenzen (limites, frontières) der Malerei (peinture) und der Poesie*, étude qu'il avait rédigée à Breslau pendant qu'il était secrétaire du général prussien Tauentzien.

Cet essai qui introduisait la thèse révolutionnaire d'un sens immanent et d'une légitimité *sui generis* du sensible avait eu un énorme impact car, pour la première fois, les arts plastiques (peinture et sculpture) étaient considérés comme autonomes 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 la poésie, la rhétorique, la grammaire, la narrativité, la mythologie. Lessing *séparait* le visuel et le littéraire et se lançait 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 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 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 »²⁴.

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

« [Lessing] devenait ainsi le second législateur des arts, de la poésie en particulier, après Aristote »²⁵.

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 »²⁶.

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

« remonter à ce qui fait la condition de possibilité des différents arts »²⁷.

On peut parler à son propos de

« l'opération critique et proprement fondatrice, au sens kantien du mot, qui fut celle du *Laocoon* »²⁸.

24. Cité dans G. E. Lessing, *Laocoon* [1766], trad. Courtin (1866), Paris, Hermann, 1990.

25. Repris dans Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung : Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*, Leipzig, Berlin, 1929, pp. 17-174.

26. Hubert Damisch, "Préface" au *Laocoon* de Lessing, op. cit., p. 8.

27. *Ibid.*, p. 9.

28. *Ibid.*

Structure et composition

Le problème fondamental ouvert par Lessing était celui d'une théorie *immanente* du sens des œuvres plastiques qui constituerait le sens à partir des contraintes mêmes imposées par une esthétique transcendantale spatio-temporelle. Comment un sens peut-il advenir et émerger sans l'expressivité d'un sens transcendant la plasticité de l'œuvre 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 ? 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 »²⁹.

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 Zelter³⁰ 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 »³¹.

Goethe considérait le *Laocoon* comme un "chef-d'œuvre parfait"³², 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 »³³.

Ainsi que le formule Richard Brilliant,

« Goethe saw the sculptural ensemble as a quintessential natural sign »³⁴.

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.

29. Danièle Cohn, "La forme-Goethe", *Problèmes de la Kunstwissenschaft, La Part de l'Œil*, 15-16, 1999-2000, p. 27.

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

31. Cité par Jean Lacoste dans *Goethe, Science et Philosophie*, op. cit., p. 219.

32. Goethe, "Sur Laocoon" [1798], in *Œcrits sur l'art*, op. cit., p. 143.

33. *Ibid.*, p. 144.

34. Richard Brilliant, *My Laocoon : Alternative Claims in the Interpretation of Artworks*, op. cit.

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 »³⁵. 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 (principe d'immanence).

Mais ce n'est pas tout. Certes, avoir inventé le principe structuraliste du rôle sémiotique constitutif des différences constitue déjà une véritable révolution. Mais cela ne suffit pas, loin de là, car il faut ensuite passer du continu au *discret*. Mais comment ? Perception et concept s'opposent. Les signes des arts plastiques 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 continua sémantiques en introduisant des discontinuités qualitatives et l'on prend des valeurs typiques centrales des domaines (catégories) ainsi délimités par ces frontières. Mais la catégorisation est un mode d'abstraction conceptuel. Or l'abstraction conceptuelle n'est pas compatible avec l'essence des arts plastiques 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*.

Généricité VS Non-généricité

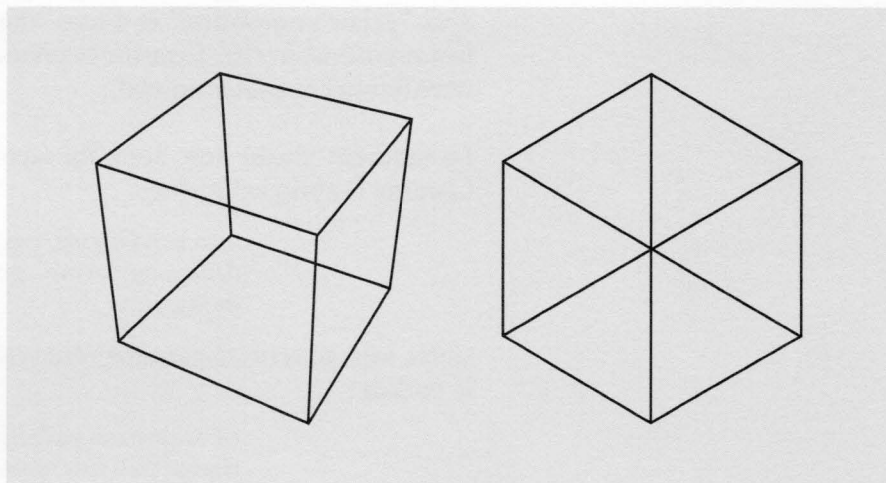
C'est ici que s'introduit un concept géométrique absolument clé, celui de *généricité* et de *non généricité*. Cette notion utilisée par Goethe de façon intuitive remonte (au moins) aux peintres géomètres de la Renaissance. Mais elle n'a été convenablement théorisée qu'au milieu du XX^e siècle par des mathématiciens comme Whitney et Thom sur la base de définitions préalables venant des géomètres algébristes italiens de la fin du XIX^e. 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 maximalement symétrique la troisième dimension disparaît et la figure est interprétée comme un hexagone (cf. figure 2).

Le système visuel étant une machine neuronale probabiliste (sans doute bayésienne) apprenant à extraire les régularités statistiques de l'environnement, il détecte très bien les événements *rare*s et les traite comme intrin-

35. Goethe, "Sur Laocoon", in *Ecrits sur l'art*, op. cit., p. 146.

Figure 2. 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.



sèquement 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 la non généricité comme l'une des bases 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 unique disparaît. Mais il reste évidemment la non généricité intrinsèque des relations méréologiques.

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 en 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 un processus morphologique fondamental de production d'information dans une composition par essence continue et cette information immanente est le support privilégié d'un sens interprétatif. Autrement dit, dans les arts plastiques, la non généricité garantit la signification herméneutique et fournit un critère spécifiquement morphologique du sens.

Ce qui est vrai pour l'espace est également vrai pour le temps. Selon Goethe, l'artiste doit "découvrir le moment culminant" de la scène³⁶, "choisir un moment transitoire" unique qu'il faut sélectionner 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

36. *Ibid.*, p. 144.

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 l'explique 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 »³⁷.

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 »³⁸.

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.

Lévi-Strauss sur Poussin : double articulation et composition

Nous allons appliquer ces réflexions théoriques à une étude picturale de Claude Lévi-Strauss. Dans *Regarder, Ecouter, Lire*, Claude Lévi-Strauss analyse en particulier certaines œuvres de Poussin et, pour ce faire, utilise à plusieurs reprises le principe structural de non généricité.

Nous nous focaliserons ici sur sa fascinante analyse du chef-d'œuvre *Eliezer et Rebecca*. Après avoir évoqué les débats à l'*Académie royale de peinture* auxquels le tableau ("un sommet" parmi les œuvres "sublimes" de Poussin) a donné lieu et, en particulier, les commentaires de Philippe de Champaigne et Félibien, il insiste sur l'organicité de la composition et sur le fait qu'elle opère à

« trois niveaux d'organisation, emboîtés l'un dans l'autre, chacun poussé au même degré de perfection »³⁹ :

d'abord les figures, chacune étant "aussi profondément pensée que l'ensemble" (p. 34), ensuite les groupes de figures et enfin le tableau dans son entier (figure 1).

Cette hiérarchie compositionnelle conduisant d'unités "de premier ordre" intérieurement structurées à des structures d'ordre supérieur est fondamentale pour Lévi-Strauss qui y voit à l'œuvre le principe structural universel de *double articulation* propre à toutes les constructions faisant sens :

« Poussin surtout illustre le procédé de la double articulation » (p. 13).

« Dans un tableau de Poussin aucune partie n'est inégale au tout. Chacune est un chef-d'œuvre de même rang qui, considéré seul, offre autant d'intérêt. Le tableau apparaît ainsi comme une organisation au deuxième degré d'organisations déjà présentes jusque dans les détails. » (p. 34)

Lévi-Strauss part de la structure de l'œuvre en groupes de figures :

37. *Ibid.*, p. 147.

38. *Ibid.*, p. 149.

39. Claude Lévi-Strauss, *Regarder, Ecouter, Lire*, op. cit., p. 24. Les références à cet ouvrage seront faites dans le texte.



Figure 1. Nicolas Poussin, *Eliezer et Rebecca*, 1648, huile sur toile, 118 x 199 cm, Paris, Musée du Louvre.



Figure 3. La femme-pilier accoudée au puits est sélectionnée par sa position non générique par rapport au pilier. Le côté perspectif du pilier en sélectionne le coude avant de se prolonger par le col et le pied de la cruche.

- (i) au premier plan le couple formé d'Eliezer et de Rebecca ;
- (ii) à gauche un groupe "compact et mouvementé" (p. 25) de neuf femmes (structuré en $(5+1)+1+2$) ;
- (iii) à droite un groupe de trois femmes plus hiératiques.

Et il fait la remarque fondamentale qu'une figure se trouve sélectionnée par le fait qu'elle se prolonge par un pilier. Sa formulation est très précise puisqu'il parle

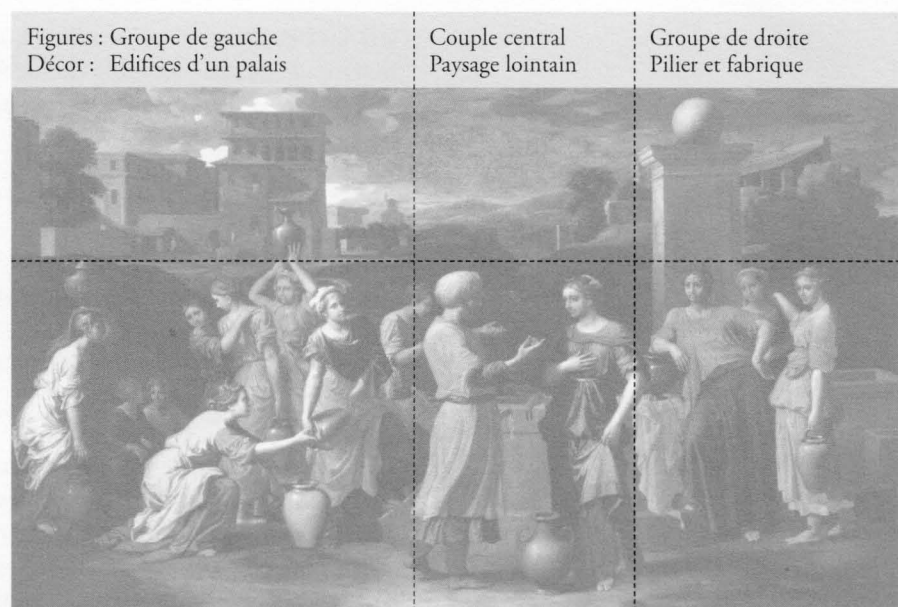
« du pilier de maçonnerie [...] surmonté d'une sphère, sur lequel la femme se profile et auquel elle semble presque adhérer ». (p. 26)

Il faut alors souligner que cette sélection s'opère par un procédé de non-généricité. La perspective est choisie de façon à ce que le coude du bras droit appuyé sur la margelle du puits (position distinctive de la figure) soit exactement tangent au bord du pilier. L'effet de non-généricité est même renforcé par le fait que le côté du pilier vu en perspective est une bande qui se prolonge exactement par le col et le pied de l'urne et que cet alignement vient exactement prélever le coude sur le corps de la figure (cf. figure 3).

Cette construction non-générique sélectionne une figure et impose de façon structurale et immanente, en dehors de toute signification extrinsèque, une identification "femme accoudée $\equiv$ pilier". Et, rappelant que Philippe de Champaigne avait critiqué cette figure pour être trop "démarquée de l'antique" (p. 26), Lévi-Strauss affirme :

« Il est de fait que cette figure sculpturale tranche sur les autres. Dans cette différence calculée se trouve à mon sens la clé du tableau » (p. 24).

En effet, dès que l'on a repéré cette première identification, on s'aperçoit aussitôt qu'il existe une correspondance verticale entre les trois groupes de figures et les éléments du décor, qu'il s'agisse des motifs architecturaux ou du paysage :



Revenant alors à l'épisode biblique de *Genèse XXIV* (venu en Terre promise, Abraham veut que son fils Isaac n'épouse pas une fille autochtone mais « une fille de son sang » et renvoie Eliezer dans son pays d'origine pour qu'il en ramène Rebecca), Lévi-Strauss affirme en anthropologue que cet épisode met en scène le conflit entre le sang et le sol ou, plus précisément,

« la contradiction entre ce que les juristes de l'Ancien Régime ont appelé la race et la terre » (p. 25).

Si l'on identifie les femmes à la "race" et les bâtis à la "terre", alors immédiatement le tableau acquiert, de par sa composition même, de par son organisation et les propriétés immanentes de sa structure, une signification intrinsèque en dehors de toute projection interprétative extrinsèque et de toute exégèse herméneutique.

A propos de ce génie compositionnel de Poussin, Lévi-Strauss fait l'étonnante remarque suivante :

« En un point précis du tableau, Poussin apporte, formulée en termes plastiques, la solution du problème » (p. 26).

D'abord, la figure sélectionnée est pour lui, par la forme et le ton, plus une statue qu'un personnage et par conséquent

« réalise la synthèse d'une effigie encore humaine (qui tient donc de la "race") et du pilier de maçonnerie (déjà la "terre") » (p. 26).

Mais ce qui peut paraître surtout étonnant dans cette affirmation est l'idée qu'un problème conceptuel puisse avoir une solution plastique. Mais c'est précisément à cela que sert la composition : en introduisant des relations spatiales singulières entre des termes investis naturellement de significations, elle spatialise les relations et, à travers la composition, raconte une histoire philosophique. En ce sens les grands peintres ne représentent pas. Ce sont en général de grands théoriciens qui résolvent picturalement des problèmes philosophiques, théologiques, moraux, politiques, métaphysiques, etc.

Lévi-Strauss fait plusieurs autres réflexions à propos de ce tableau de Poussin.

(i) Le groupe de gauche est mouvementé, le groupe de droite immobile, les édifices immuables et donc

« vu dans son ensemble, le tableau joue sur une opposition du stable et de l'instable, du mobile et de l'immobile » (p. 25).

(ii) Cette opposition se trouve magnifiée par le parallèle entre la femme de gauche (double de Rebecca) portant sur la tête une cruche instable et la femme-pilier de droite dont le corps-colonne supporte une sphère stable.

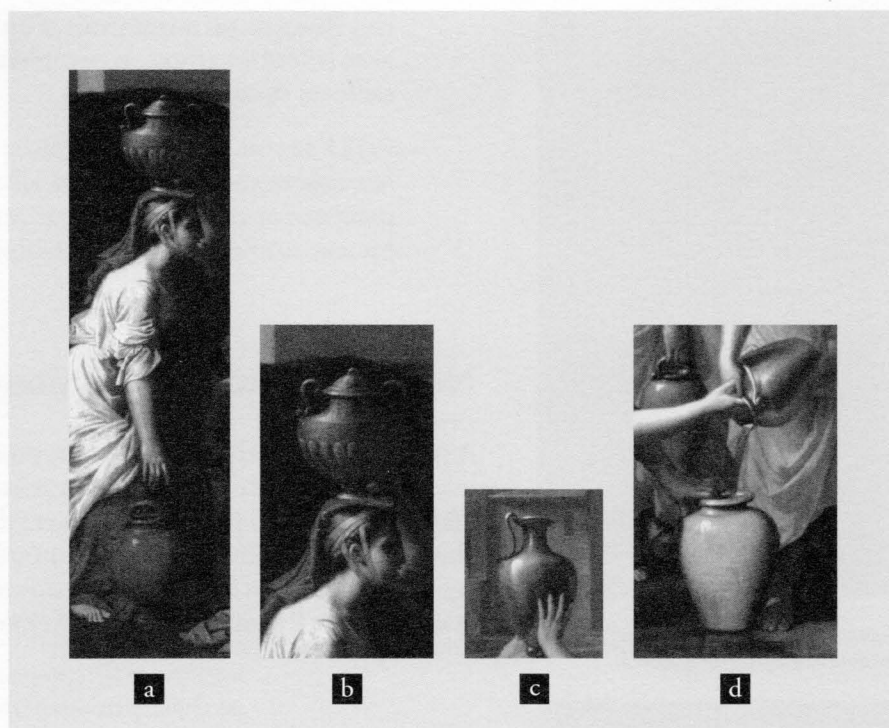
(iii) A propos de la configuration des cruches Lévi-Strauss remarque enfin

« le triangle formé par la cruche qu'elle [la femme de droite] porte sur la tête (instable), la cruche au-dessous d'elle (ou celle de Rebecca) posée par terre (stable), et la cruche sur laquelle s'accoude la figure statuesque, qui est à mi-hauteur » (p. 26).

J'ajouterai pour ma part d'autres remarques :

(i) L'extraordinaire jeu des 9 cruches, auxquelles s'ajoute la 10^{ème} forme qu'est la sphère, relativement aux 9 femmes : à l'extrême gauche une figure est associée par un mouvement de bras opposés à 2 cruches verticalement superposées, l'une sur la tête (instable) qui est exactement tangente à la frontière horizontale entre le haut du premier arrière-plan et le bas du mur au second arrière-plan, l'autre sur le sol (stable); le groupe des deux figures assises dans l'ombre est accoudé sur une cruche; ensuite dans le groupe des 5 figures (en fait 4 car les deux se tenant par l'épaule ne constituent qu'une figure dédoublée), la figure centrale qui est la seule à regarder le spectateur porte sur sa tête une cruche s'encadrant exactement dans l'une

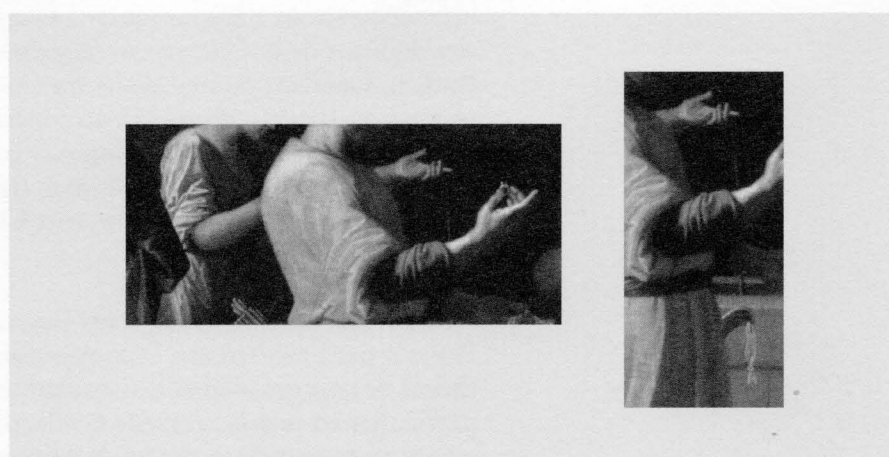
Figure 4. La musique des cruches.
a) A l'extrême gauche figure avec 2 cruches verticalement superposées.
b) La cruche sur la tête est tangente au bas du mur.
c) La figure centrale du groupe de gauche porte une cruche s'encadrant exactement dans l'une des façades.
d) les trois cruches de gauche s'entrelacent en une trinité.



des façades du palais, alors que les trois autres cruches s'entrelacent près du sol en une extraordinaire trinité; la cruche de Rebecca est posée sur le sol entre Eliezer et Rebecca; la cruche de la femme-pilier répond à la sphère et enfin le duo à l'extrême droite se tenant par l'épaule correspond à une cruche tenue à bout de bras (cf. figure 4).

(ii) Le non moins extraordinaire jeu des positions et en particulier des bras. On notera en particulier le bras gauche de la femme juste derrière à gauche d'Eliezer, dont la main située dans le prolongement exact de son avant-bras droit et apparaissant derrière le corps d'Eliezer à sa droite se trouve automatiquement mise en correspondance avec la main gauche d'Eliezer qui pointe vers Rebecca. Ces deux mains sont parallèles et ont des positions très voisines. Celle de la femme tient la corde du puit qui se prolonge exactement par la dragonne de l'épée d'Eliezer (cf. figure 5).

Figure 5. La main tenant la corde du puits est horizontalement parallèle à celle d'Eliezer et la corde se prolonge verticalement par la dragonne du sabre.



(iii) L'organisation essentiellement horizontale et verticale du tableau. Les 14 figures (9+1+1+3 de gauche à droite) sont distribuées sur un triangle très ouvert pointant vers le spectateur (positions des pieds) et il y a des lignes de niveau comme dans une portée musicale sur laquelle se déploieraient les cruches telles des notes.

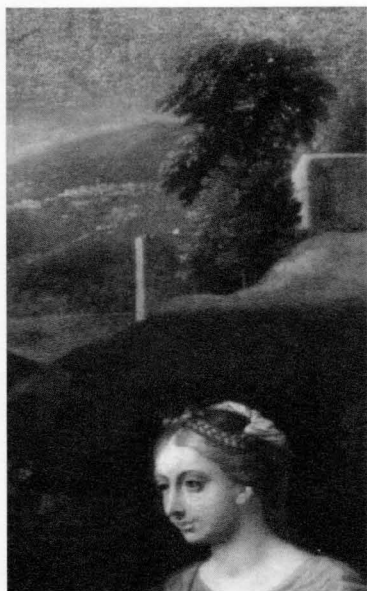


Figure 6. L'arbre et les éléments de bâti surmontant la tête de Rebecca.



Figure 7. Les deux piliers qu'un puissant effet perspectif de non généricité rend tangents.

(iv) Rebecca est surmontée d'un arbre qu'il faut mettre en relation avec les autres arbres, la complémentarité pierre / arbre étant essentielle au décor (cf. figure 6).

(v) D'autres éléments du décor comme l'église au centre dans le lointain et surtout le second pilier, lui aussi dans le lointain, que la perspective vient exactement rendre tangent au chapiteau, ce qui est une non généricité très saillante (cf. figure 7).

Non généricité et projections 3D → 2D

A propos de la méthode de composition de Poussin, Lévi-Strauss rappelle que le peintre construisait des maquettes tridimensionnelles de ses tableaux de façon à pouvoir y déplacer des "figurines de cire" sur des "planchettes" en les revêtant de papier mouillé et de taffetas et qu'il enfermait ces scènes dans des boîtes percées de trous afin d'y projeter de la lumière et en analyser les ombres (p. 15). Selon lui, il s'agissait d'une

« méthode de composition si parfaitement assimilée qu'elle en devient presque un mode de pensée » (p. 15).

Cette méthode fut critiquée entre autres par Delacroix qui reprochait à Poussin le fait que

« ses figures sont plantées les unes à côté des autres comme des statues » (cité p. 14).

Mais j'aimerais insister sur le fait que cette méthode de variations de *projections* d'une scène 3D sur le plan 2D de la toile est la méthode par excellence pour obtenir des situations non génériques.

Conclusion

Dans cet essai, nous avons voulu montrer que le structuralisme lévi-straussien s'inscrit dans une problématique scientifique précise qui est celle de l'organisation morphodynamique des systèmes complexes, qu'ils soient biologiques, sémio-linguistiques ou sociaux. La généalogie de cette problématique nous a fait remonter à Goethe, qui était lui-même déjà l'héritier du Kant de la *Critique du Jugement* et de grands naturalistes comme Buffon, Geoffroy Saint-Hilaire ou Cuvier. A partir de lui, nous sommes revenus au structuralisme lévi-straussien par une double voie, d'une part celle de la morphogenèse biologique conduisant à la morphodynamique de René Thom, d'autre part celle de la reprise de la Morphologie goethéenne par le formalisme russe conduisant à son tour au Cercle de Prague et à Roman Jakobson.

Nous avons ensuite montré sur l'exemple de l'analyse d'un tableau de Poussin par Lévi-Strauss, la continuité qui existe entre les principes goethéens de composition et de corrélation et les principes structuralistes, en particulier en ce qui concerne la sélection d'éléments singuliers dans une œuvre au moyen d'un critère de situation non générique.

L'actualité scientifique de ces approches est grande. Tout ce qui concerne les Gestalten perceptives et les structures au sens structuraliste du terme est devenu l'un des grands enjeux des neurosciences cognitives contemporaines, ce qui confirme le bien fondé du mentalisme neuronal de Claude Lévi-Strauss. Le rôle de la non généricité dans les œuvres d'art commence

à faire l'objet d'études dans le cadre de ce que l'on appelle la "neuro-esthétique". On a déjà pu prouver expérimentalement que l'exploration d'un tableau par les saccades visuelles est différente de celle d'une scène perceptive quelconque et cela précisément parce que le cadrage et la composition "guident" le regard. De telles expériences confirment l'expertise des artistes.

C'est dire que, contrairement à ce que l'on entend trop souvent, le structuralisme, et en particulier celui de Claude Lévi-Strauss, possède un avenir scientifique certain et largement ouvert.

Jean Petitot