



HAL
open science

”Intuitif et symbolique : une théorie de l’imagination à partir du Laocoon”

Charlotte Coulombeau

► **To cite this version:**

Charlotte Coulombeau. ”Intuitif et symbolique : une théorie de l’imagination à partir du Laocoon”.
Revue Germanique Internationale, 2006, 4, pp.137-146. 10.4000/rgi.151 . hal-04728326

HAL Id: hal-04728326

<https://ens.hal.science/hal-04728326v1>

Submitted on 9 Oct 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NoDerivatives 4.0 International License

Intuitif et symbolique : une théorie de l'imagination à partir du *Laocoon*

Charlotte Coulombeau



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rji/151>
DOI : 10.4000/rji.151
ISSN : 1775-3988

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 26 octobre 2006
Pagination : 137-146
ISBN : 978-2-271-06454-7
ISSN : 1253-7837

Ce document vous est fourni par Ecole Normale Supérieure Paris



Référence électronique

Charlotte Coulombeau, « Intuitif et symbolique : une théorie de l'imagination à partir du *Laocoon* », *Revue germanique internationale* [En ligne], 4 | 2006, mis en ligne le 26 octobre 2008, consulté le 09 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/rji/151> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rji.151>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Intuitif et symbolique : une théorie de l'imagination à partir du *Laocoon*

Charlotte Coulombeau

Le *Laocoon* de Lessing est de ces œuvres qui semblent avoir été réduites, par la postérité, à une formule unique : « Le temps est le domaine du poète, comme l'espace est celui du peintre¹. » Un paradoxe dans la mesure où, comme l'a récemment rappelé Élisabeth Décultot à la suite de Wilfried Barner², toute la méthodologie singulière de l'ouvrage consiste précisément dans les sinuosités d'une démarche critique bien spécifique qui devrait rendre, de droit, illégitime ou tout du moins suspecte toute réduction de ce genre. Considérons pourtant qu'un tel devenir est souvent inévitable pour tout ouvrage dont la réception marque au fer rouge toute une époque³. En l'espèce, on pourrait lui reconnaître aussi des circonstances atténuantes qui feraient que, pour être nécessairement réductrice, la lecture minimale qui en ressort n'est pas pour autant faussée ; elle est en effet largement servie par le sous-titre explicite : « des limites de la peinture et de la poésie ». On peut ainsi ne vouloir retenir du *Laocoon* que ce « bréviaire » polémique destiné à mettre à bas le dogme antérieur de l'*ut pictura poesis*. La thèse retenue est alors limpide : les « frontières » (*Grenzen*) de la poésie et de la peinture sont celles des arts du temps et des arts de l'espace. On retient encore qu'il s'agit d'une opposition sémiotique : selon le postulat du « rapport convenient »⁴

Abréviations

Laokoon - G. E. Lessing, *Laokoon*, éd. et comm. par Hugo Blümner, 2^e éd. corrigée et augmentée, Berlin, 1880. Pour la traduction française nous nous référons à la réédition de la traduction Courtin : Lessing, *Laocoon*, trad. de A. Courtin (1866), revue et corrigée, avec une introduction de Jolanta Bialostocka, Paris, 2002 (1^{re} éd. : 1990).

1. *Laokoon*, XVIII, p. 266.

2. É. Décultot, « Le *Laocoon* de Gotthold Ephraim Lessing. De l'imagination comme fondement d'une nouvelle méthode critique », in : *Études philosophiques*, avril-juin 2003, pp. 197-212. Voir aussi : W. Barner, Le *Laocoon* de Lessing : induction et déduction, in : *Le Laocoon : histoire et réception*, n° 19 de la *Revue germanique internationale*, 2003, pp. 131-144.

3. J. W. Goethe, *Poésie et vérité*, livre VIII, trad. par P. du Colombier, Paris, 1941, p. 205.

4. Traduction proposée par Gérard Raullet (G. Raullet, « Lessing. L'esthétique de la réception et du matériau », in : *Id.*, *Aufklärung. Les Lumières allemandes. Textes et commentaires*, Paris, 1995, p. 443).

entre signifiant et référent⁵, c'est au fait incontestable de la disjonction de leur structure sémiotique (signes successifs ou coexistants, rapportés eux-mêmes aux formes primaires du temps ou de l'espace) que poétique et plastique devraient de ne pouvoir échanger leurs objets de représentation privilégiés.

Pour en rester strictement à cette thématique de la « séparation critique » des arts poétiques et plastiques, notre intention est alors de revenir ici sur une omission lourde. En vérité, dans le texte lessingien, ce n'est pas seulement un, mais constamment deux critères distinctifs qui sont utilisés pour structurer massivement cette opposition des signes plastiques et poétiques : celle du spatial et du temporel, certes, mais aussi celle du naturel et de l'arbitraire – ou encore de l'intuitif et du symbolique⁶. « La peinture emploie des figures et des couleurs dans l'espace. La poésie des sons articulés dans le temps. Les premiers de ces signes sont *naturels*. Les seconds sont *arbitraires* », pose Lessing dès le premier jet de son ouvrage, « esquisse » adressée à Mendelssohn dès 1763⁷. Or il ne faudrait pas croire que les deux distinctions se recoupent exactement : Mendelssohn mettra justement très clairement en avant, et ceci même pour souligner une ambiguïté constante de Lessing dans sa mise en regard du poétique et du pictural, que « cette opposition [entre le successif et le coexistant] apparaît plus précisément en regard de la musique et de la peinture⁸ ». En effet c'est la musique, constituée de signes également naturels, mais temporels, qui sera le véritable opposé du système pictural sous le rapport de la différence temporalité/spatialité. Or, à ne souligner dans l'opposition sémiotique de la poétique et du plastique que cette dernière opposition, en occultant la distinction de l'intuitif et du symbolique, on se place dans une position

5. Sur lequel peuvent d'ailleurs porter les plus lourdes des critiques sémiotiques actuelles.

6. Il faut cependant être attentif ici à la terminologie et être conscient que seuls les premiers éléments des deux couples sont exactement superposables : les signes symboliques étant des adjuvants artificiels de la connaissance, substitut de la connaissance intuitive (cf. *infra* leur définition), ne sont pas naturels. Les signes arbitraires désignent des signes où le signifiant n'est pas homogène à son référent, tandis que c'est cette relation d'homogénéité que recouvre au contraire le signe naturel. La notion d'intuition a quant à elle deux définitions possibles : dans le contexte leibnizien qui fait le point de départ de notre discussion du terme « symbolique », l'appréhension intuitive se caractérise précisément à l'encontre de l'appréhension symbolique par l'absence d'un tel recours à des signes intermédiaires, et se voit réduite par ailleurs au domaine des représentations *distinctes*. Elle ne saurait dès lors plus inclure aucun lien aux signes naturels, qui restent en tout état de cause des signes, et qui par ailleurs recouvrent des perceptions sensibles donc confuses.

Mais plus largement, l'intuition désigne tout mode d'appréhension *immédiate* et actuelle de la chose : la chose est appréhendée *elle-même*, par opposition à un élément qui la représenterait – signes, certes (la représentation recouvre ici la notion de *Stellvertretung*), mais aussi idées et concepts (représentation ici au sens de *Vorstellung*). C'est sous ce rapport que l'on peut parler d'intuition *sensible*. On parlera par ailleurs de signes naturels lorsque les signifiants utilisés sont *homogènes à l'intuition sensible*. Mais le problème est alors de savoir à quel statut ressortissent les éléments de la perception esthétique : en tant que perception sensible, elle est nécessairement intuitive, mais en tant que structure signifiante impliquant un renvoi à un référent, elle sort tout aussi nécessairement de ce cadre intuitif.

7. Ce « Laokoon-Entwurf » est très précieux pour l'évaluation de l'importance initiale des thématiques rencontrées dans l'ouvrage ultérieurement refondu et publié, ainsi que la structuration de leur développement. Cf. « Zu einem *Laokoon-Entwurf* Lessings », in : *Gesammelte Schriften*, Jubiläumsausgabe, 24 vol., Stuttgart/Bad Cannstadt, 1971-1997, vol. 2, pp. 231-258.

8. *Ibid.*, p. 234.

faussée à partir de laquelle le risque est grand de confondre, dans les implications du problème qui nous occupe, ce qui ressortit à l'un et ce qui ressortit à l'autre. C'est le reproche initial de Mendelssohn à Lessing, mais ce pourrait être surtout une mise en garde aux lecteurs de Lessing.

Car en vérité la question de l'intuitif et du symbolique aussi bien que du naturel et de l'arbitraire revient dans le texte achevé du *Laocoon* comme un fil véritablement directeur qu'il s'agit de ne pas sous-estimer dans ses implications. Nous voudrions montrer qu'il intervient notamment au point nodal de constitution de la notion la plus constamment effective de l'ouvrage : le concept d'imagination. Car dans la mesure où l'imagination, quant à elle, transcende l'opposition du spatial et du temporel en impliquant à la fois la constitution d'images visibles (*Bilder*) et la processualité productrice de leur signification, elle peut bien du même coup se replacer au point d'indivision entre poétique et plastique, avant même leur distinction ultérieure.

Le symbolique

« Symbolique » désigne classiquement ce qui a trait à la connaissance ou même toute activité de l'esprit médiée par l'emploi de signes *abstrait*s des choses dans le but d'alléger, par cette abstraction même, l'occupation de l'esprit par rapport à ce qui en serait une saisie directe⁹. Ce qui a plusieurs implications :

- Dans le cadre leibnizien de son élaboration, la fonction symbolique renvoie donc à l'analyse des notions et, comme telle, à la *caractérisation* des choses : pour comprendre une chose dans l'esprit, on cherchera à dégager de sa notion complète, confusément appréhendée¹⁰, des « marques distinctives » ou « traits caractéristiques » qui en fixent l'idée, là encore par le recours à l'abstraction. Mais pour distinguer au sein d'un unique objet on ne peut plus montrer : il faut *nommer*. La fonction symbolique est ainsi indissociable d'une fonction linguistique, où la *désignation* se fait désormais par l'intermédiaire de signes hétérogènes à leur référent. C'est cette hétérogénéité que l'on vise lorsqu'on parle des signes arbitraires opposés aux signes naturels pour désigner la représentation symbolique : le signe arbitraire est celui dont la configuration ne se fonde pas dans la *nature* de la chose qu'il désigne.

- Par ailleurs, la dimension de représentation (*Stellvertretung*) du signifié par le signifiant fait que la difficulté de ce mode de connaissance consiste maintenant, à l'inverse, à réactualiser leur lien et ainsi la *signification* des symboles utilisés : celle-ci n'advient que si la présence virtuelle de la chose dans l'esprit par l'intermédiaire des signes symboliques peut à chaque moment se voir *actualisée* dans la présence en acte de la chose à l'esprit.

9. Leibniz, *Méditations sur la connaissance, la vérité et les idées*, in : Leibniz, *Opuscules philosophiques choisis*, trad. par Paul Schrecker, Paris, 2001 (1^{re} éd. : 1966), pp. 17-19.

10. *Ibid.*, p. 15 : « Une connaissance [...] est confuse, lorsque je ne peux pas énumérer une à une les marques suffisantes pour distinguer la chose d'entre les autres, bien que cette chose présente en effet de telles marques et les éléments requis, en lesquels sa notion puisse être décomposée. »

- Ce modèle de la connaissance suppose alors un modèle dynamique de l'esprit où, dans sa capacité à appréhender le réel et le comprendre, intervient l'idée de *capacité* et de *vitesse* ou de *temporalité*. La « contenance » de l'esprit, son aptitude à envisager simultanément un grand nombre de traits distinctifs des choses est limitée – par ailleurs la vitesse avec laquelle il est capable de les mettre en relation est inversement proportionnelle à ce nombre. Une connaissance symbolique permet dans ce contexte de ré-acceler l'appréhension et le traitement des objets complexes en visant (mais toujours comme sa limite inatteignable, si bien que le symbolique est en même temps *discursif*) l'instantanéité de l'intuition, qui s'avèrerait pour l'heure impossible. Les notions d'intuitif et de symbolique ont donc d'emblée partie liée avec la problématique de la temporalité : elles désignent deux modes de temporalité différentes des actes de l'esprit selon ses conditions d'appréhension du réel.

Passons maintenant du logique à l'esthétique, de la « connaissance supérieure » à la « connaissance inférieure », pour reprendre la terminologie baumgartenienne qui structure à cette époque l'appréhension du rationnel et du sensible dans un champ logique commun. Tous ces éléments concernant la connaissance symbolique et la connaissance intuitive peuvent y trouver leur point d'application, et particulièrement les problématiques centrales du *Laocoon*.

Tout d'abord, Lessing semble occulter la dimension symbolique des signes poétiques lorsqu'il affirme, selon le fameux principe du « rapport convenant », l'homogénéité, dans le signe, entre le signifiant et le référent¹¹. Mendelssohn le pointe immédiatement et, à l'affirmation que « des signes imitatifs successifs ne peuvent aussi exprimer que des objets qui se succèdent, ou dont les parties se succèdent », rétorque : « Non ! ils expriment aussi des choses coexistantes, car leur signification est arbitraire (*willkürlich*) »¹². L'axiome lessingien est faux, parce que les signes successifs de la poésie sont en même temps des signes symboliques et non pas naturels comme dans la musique (dans laquelle l'axiome semble au contraire valide). Mais en réalité, de l'esquisse à l'ouvrage publié, Lessing prend en compte l'objection et l'intègre :

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 capables de représenter des corps tels qu'ils existent dans l'espace. [...] Le raisonnement est juste ; puisque les signes du langage sont arbitraires, il est possible que, par leur moyen, on parvienne à représenter l'une après l'autre les parties d'un corps alors que, dans la nature, elles se trouvent juxtaposées. C'est là une propriété du langage et des signes en général¹³.

La force de Lessing est alors de distinguer entre deux usages des signes linguistiques arbitraires, et non pas seulement entre ces deux types de signes, arbitraires et naturels :

11. *Laocoon*, XVI, p. 250 (trad. française, p. 120) : « S'il est incontestable que les signes doivent avoir une relation naturelle et simple avec l'objet signifié [...] ».

12. M. Mendelssohn, *Zu einem Laocoon-Entwurf Lessings* (cf. note 7), p. 234.

13. *Laocoon*, XVII, pp. 258-259 (trad. fr., p. 126).

Mais ce n'est pas par cette qualité qu'ils sont le plus appropriés au but de la poésie. Le poète ne veut pas seulement être compréhensible, il ne suffit pas que ses images soient claires et précises ; c'est ce dont le prosateur se contente, mais le poète veut rendre les idées qu'il éveille en nous si vives que, dans notre transport, nous croyions éprouver les impressions sensibles des objets eux-mêmes et que, dans ce moment d'illusion, nous cessions d'avoir conscience du moyen, des mots qu'il emploie pour parvenir à ce résultat¹⁴.

Les deux usages du langage, l'usage ordinaire et l'usage poétique, se distinguent ici selon la distinction baumgartenienne entre les deux niveaux de perfection esthético-logique : la « vivacité » est la « perfection de la connaissance sensible »¹⁵, comme distinction et précision sont celles de la connaissance rationnelle. L'usage poétique des signes symboliques a ceci de particulier qu'y est en soi fait effort pour passer du virtuel à l'*actuel* de la représentation – et ce même dans un mouvement plus radical que celui que nous avait déjà évoqué l'analyse des propriétés des signes symboliques et de leur usage dans la connaissance : non seulement le signe symbolique poétique doit être clair, c'est-à-dire suffire à reconnaître la chose représentée (il ne doit pas seulement y avoir *symbolisation* mais bien *signification* : le symbole doit être rapporté à une intuition antérieure et remémorée), mais encore il doit être comme *aveuglant* au sens où il arriverait à masquer sa propre nature de signe. Le signe fait illusion sur lui-même. En d'autres termes, la relation qu'il s'agit d'instituer à partir du signe symbolique, dans la poésie, ne doit pas s'effectuer seulement entre signifiant et signifié (symbole et concept représenté), mais également entre signifiant et *réfèrent*, comme si l'objet y était réellement et actuellement *donné*. Cette donation est par ailleurs bien particulière. On y sait à vrai dire l'objet absent (l'illusion n'est pas hallucination), mais son *effet* n'en est pas moins indéniablement réel : non seulement la signification, mais l'*impression* y est actuelle¹⁶.

Il faudrait encore élucider le mécanisme de l'esprit par lequel la représentation vive peut ainsi comme pervertir et amplifier quasi-magiquement¹⁷ l'usage des signes. Mais cette « vivacité » est par ailleurs la notion par laquelle nous parvenons au troisième point rencontré quant aux caractéristiques de la connaissance symbolique : envisagée par rapport à la connaissance intuitive, celle-ci renvoie à une temporalité particulière des actes de l'esprit. Or voici bien la propriété décisive de la représentation vive : c'est sa *temporalité* qui se voit modifiée pour parvenir à l'effet paradoxal de la présence illusoire.

14. *Ibid.*

15. A. G. Baumgarten, *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème*, § 7 : « Le discours sensible parfait est le poème » ; § 13 : « Le poème dont les représentations sont claires est plus parfait [...] » ; *Metaphysica*, § 531 (après la distinction spécifiquement baumgartenienne des deux modes de la clarté, extensive et intensive) : « La perception la plus claire d'un point de vue extensif est vive » (A. G. Baumgarten, *Esthétique, précédée de Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la Métaphysique*, trad., prés. et comm. par Jean-Yves Pranchère, Paris, 1988, respectivement pp. 32, 34, 88).

16. Le fonctionnement du signe esthétique, impliqué dans le processus de l'illusion, est ainsi comme partie prenante d'une structure de *dérèglement sémiotique* volontaire et maîtrisé : le signe cesse d'être *vécu* comme signe, et l'on peut dire alors qu'il devient lui-même le réfèrent de l'*expérience* esthétique.

17. La « magie » étant ici définie comme ce qui se soustrait à la causalité naturelle. Or un objet produisant son effet sans présence réelle peut bien être pensé en analogie avec cette définition.

Comment acquérons-nous la notion précise d'une chose étendue dans l'espace ? [demande Lessing dans la suite du passage cité]. 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 rapports¹⁸.

L'appréhension sensible de l'objet nous ramène à cette quasi-instantanéité qui caractérisait l'intuition rationnelle chez Leibniz : c'est pourquoi on parle aussi d'*intuition* sensible – quoique celle-ci se distingue cette fois de la première par sa confusion.

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 les premiers¹⁹.

La vivacité d'une représentation tient au sentiment de sa présence à l'esprit et celui-ci tient à son tour à la temporalité même de la représentation : *présence* signifiera ici quasi-instantanéité de la saisie. C'est alors uniquement sous ce point de vue de la vivacité, indispensable à la poétique puisque les signes symboliques doivent en même temps y redevenir *sensibles*²⁰, que Lessing peut compléter son analyse sémiotique pour fonder sa conclusion : si la poésie ne peut représenter d'objets matériels adéquatement à sa fin, ce n'est pas simplement en raison de l'axiome de convenance sémiotique. La déduction du chapitre XVI est incomplète et laisse entièrement dans l'ombre le rôle joué coextensivement par le caractère symbolique des signes en regard de la recherche d'une activité (quasi-) intuitive de l'esprit²¹. « Je

18. *Laokoon*, XVII, pp. 259-260 (trad. fr., pp. 126-127).

19. *Ibid.*

20. Ce en quoi on peut comprendre le cas de la musique : perception intuitive puisque sensible, elle est en même temps temporelle, ce qui aurait pu sembler contredire la détermination de l'intuition comme saisie instantanée que nous posons constamment dans notre raisonnement ; mais il faut considérer que cette propriété relative à l'instantanéité de la saisie serait alors afférente à l'intuition *en tant qu'elle est à relier au symbolique*, et non pas en soi : la propriété essentielle de l'intuition est à vrai dire l'*actualité*, non l'instantanéité. Or, lorsqu'une connaissance symbolique cherche à être rendue intuitive, c'est-à-dire actuelle, quel autre procédé le lui permettrait sinon de se rendre instantanée, puisqu'elle ne peut par ailleurs pas, par nature, être saisie immédiate de son objet ? L'actualité est alors transférée ici de la *donation* de l'objet à la *saisie* de l'objet.

21. Voir aussi *Laokoon*, XVII, p. 269 (trad. fr., p. 133), dans le contexte d'un parallèle des procédés de la peinture et de la poésie pour « élargir », par un artifice que Lessing s'attache à légitimer, « l'instant » ou la représentation « féconde » qui dans sa perspective constitue le noyau même de l'*image* picturale ou poétique, en tant que point d'accroche de l'*imagination* : « de même que, chez le peintre, les deux instants différents se touchent de si près et si immédiatement qu'ils peuvent sans difficulté passer pour un seul et unique instant, de même, chez le poète, les traits multiples qui représentent les diverses parties et les diverses propriétés étendues dans l'espace se succèdent si rapidement, dans une durée si restreinte, que nous croyons les entendre tous à la fois ». Sur les conséquences qui peuvent être tirées concernant le rôle de l'imagination, cf. p. 143 sq.

le répète donc : je ne refuse pas au langage en général le pouvoir de dépeindre (*schildern*), au moyen de ses différentes parties, un ensemble matériel. [...] Mais je refuse ce pouvoir au langage en tant qu'il est l'instrument de la poésie, parce que de semblables descriptions (*Schilderungen*) par les mots manquent de l'illusion (*das Täuschende*), qui est le principal caractère de la poésie. Cette illusion doit leur manquer parce que le caractère de coexistence du corps s'y trouve en opposition avec le caractère de consécuitivité du langage »²².

On pourrait alors réévaluer, à partir de cette approche logico-psychologique centrée sur les modalités d'activité de l'esprit et de sa saisie des idées, des concepts esthétiques majeurs comme ceux d'*effet* et d'*illusion*. L'illusion, on le voit, ne saurait provenir exclusivement de la ressemblance du signifiant et du signifié : sans quoi on ne pourrait bien sûr connaître d'illusion poétique. L'illusion porte avant tout sur un caractère *formel* et non matériel de la représentation : l'*actualité* du référent pour l'esprit. L'illusion poétique, c'est la production d'une émotion comme si l'on était en présence de l'objet. Mais à partir de là, si l'esthétique de Lessing est à bon droit reconnue comme une *Wirkungsästhetik* ou encore « esthétique de la réception »²³, qui fait de l'intérêt et de l'effet (*Wirkung*) suscités par l'œuvre sur le destinataire un critère décisif de l'art et qui en développe pour la première fois une véritable théorie, son fondement doit pourtant être rapporté à cette analyse logico-psychologique de la saisie des idées : l'effet de l'œuvre artistique sur son destinataire, ce n'est pas seulement un effet pathétique et la production d'une *émotion*, c'est avant tout (car elle le conditionne) un effet logique et la production d'une *intuition*. « Le poète, qui ne pourrait montrer que les uns après les autres les éléments de la beauté, [...] sent que ces éléments, rangés les uns après les autres, ne sauraient produire l'effet (*Wirkung*) qu'ils font lorsqu'ils sont rangés les uns à côté des autres ; que le regard concentrique (*concentrirend*) que nous jetons sur l'ensemble après leur énumération ne nous donne pas une image concordante dans tous ses détails²⁴. » Lessing sait ainsi mêler de façon totalement originale l'héritage de la « théorie des sentiments mêlés » de Mendelssohn et de l'empirisme anglais à la tradition logico-esthétique de Wolff et de Baumgarten.

L'imagination

Or tous ces concepts sont eux-mêmes subordonnés à la notion dont l'efficience se trouve réellement englobante dans le système esthétique-logique de Lessing (si tant est que le mot « système » soit ici à sa place : mieux vaudrait dire alors le système esthétique-logique qui peut être élaboré à partir de la puissance de suggestion des coups de sonde lessingiens) : l'imagination. L'imagination a intrinsèquement partie liée à ce problème du lien de la connaissance symbolique à la connaissance intuitive. En effet, confrontée aux représentations symboliques et successives de la poésie,

22. *Laokoon*, XVII, p. 263 (trad. fr., p. 128).

23. Cf. G. Rault, « Lessing. L'esthétique de la réception et du matériau » (cf. note 4), p. 442.

24. *Laokoon*, XX, p. 282 (trad. fr., pp. 142-143).

dont nous avons vu la conséquence sur l'appréhension non-intuitive de l'objet dans le décisif chapitre XVI du *Laocoon*, c'est bien l'imagination qui peut pourtant, à certaines conditions – qu'il s'agira justement pour Lessing de déterminer – se charger d'effectuer ce mouvement de retour vers la quasi-instantanéité nécessaire à l'actualité de l'expérience esthétique : ces traits successifs que brosse la représentation poétique, « notre imagination (*Einbildungskraft*) doit pouvoir les parcourir tous avec la même rapidité (*gleich schnell überlaufen*) pour se représenter, par leur moyen, d'un seul coup (*mit eins zusammensetzen*), ce que, dans la nature, on voit d'un seul coup²⁵ ». Dans l'activité de l'imagination, on retrouve ainsi la notion de *rapidité* qui rythmait l'appréhension de la temporalité des actes de l'esprit dans la considération de rapport entre symbolique et intuitif²⁶. On pourrait alors comprendre cette propriété essentielle de l'imagination en la considérant fondamentalement comme une *puissance d'actualisation du virtuel*. Rappelons-nous à ce propos les considérations décisives du chapitre III, consacrées à « l'instant fécond » :

Je crois que nos considérations résultent de la nature de *l'instant unique* auquel les conditions matérielles de l'art limitent toutes ses imitations.

Si l'artiste ne peut jamais saisir qu'un seul instant de la nature toujours changeante ; si, en outre, le peintre ne peut utiliser qu'un unique point de vue pour saisir cet unique instant ; si, d'autre part, ses œuvres sont faites pour *être non seulement vues, mais contemplées longuement et souvent*, il est alors certain que cet instant et ce point de vue ne sauraient être choisis trop féconds. Or, cela seul est fécond qui *laisse un champ libre (freies Spiel) à l'imagination (Einbildungskraft)*. Plus nous voyons de choses dans une œuvre d'art, plus elle doit faire naître d'idées ; plus elle fait naître d'idées, plus nous devons nous figurer y voir de choses. Or, dans le cours d'une passion, *l'instant du paroxysme est celui qui jouit le moins de ce privilège. Au-delà, il n'y a plus rien*, et présenter aux yeux le degré extrême, c'est *lier les ailes à l'imagination (Fantasie)*²⁷.

L'activité de l'imagination se présente ici comme se déployant dans un « champ », ou plutôt, car il s'agit à vrai dire ici d'un effet de traduction, comme un « jeu » (*freies Spiel*) investissant un « horizon » (celui dans lequel se déploient

25. *Laokoon*, XVII, p. 262 (trad. fr., p. 128). Cf. une note de Mendelssohn sur le « *Laokoon-Entwurf* » en 1763 : « La poésie peut bien, à la vérité, peindre (*schildern*) des corps, mais elle ne doit pas outrepasser les limites suivantes. Lorsque nous voulons nous représenter distinctement (*deutlich*) un ensemble situé dans l'espace, nous considérons alors 1) les parties séparément 2) leur liaison 3) l'ensemble. Nos sens l'accomplissent avec une célérité si stupéfiante que nous croyons effectuer toutes ces opérations en même temps. Par conséquent, lorsque toutes les parties respectives d'un objet situé dans l'espace nous sont indiquées par des signes arbitraires, la troisième opération, l'acte de tenir ensemble toutes les parties, nous devient bien trop onéreuse. Nous demandons bien trop à notre imagination lorsqu'elle doit ramasser dans un ensemble occupant l'espace des éléments à ce point désolidarisés » (*Zu einem Laokoon-Entwurf Lessings* [cf. note 7], p. 235).

26. Sans compter que ce n'est pas seulement sur l'aspect *discursif* de la connaissance symbolique que l'imagination peut avoir une action pour ramener cette dernière vers l'intuitif – mais également sur son aspect strictement *représentatif* : dans la perspective kantienne, ce sont les schèmes de l'imagination qui procurent aux concepts leurs intuitions. Mais on sort cette fois du cadre faisant chez Lessing de l'imagination un schème dynamique, pour en faire de surcroît un schème proprement transcendantal.

27. *Laokoon*, III, pp. 164-165 (trad. fr., pp. 55-56).

métaphoriquement les « ailes »). Cette activité imaginative est par ailleurs rapportée à des manifestations temporelles impliquées par le processus de *développement* que souligne de façon insistante cette caractérisation : pour être « contemplées longuement et souvent » (temporalité itérative et intensive), l'*image* doit aussi être pour ainsi dire pourvue d'un potentiel de virtualités que l'*imagination* aura alors précisément pour fonction de déployer. Dans la structure progressive « plus... plus » (« plus nous voyons de choses [...], plus elle doit faire naître d'idées »), on trouve la dimension d'une temporalité cette fois essentiellement *protensive*. L'imagination est ainsi intrinsèquement liée à la temporalité comme déploiement d'un horizon de pensée ou actualisation des virtualités contenues dans l'image. C'est alors à cette protension que l'on doit la participation ou l'*implication* du destinataire de l'œuvre artistique, qui fait « le lien entre le créateur et le récepteur²⁸ ». L'œuvre ne donne donc finalement, bien que sa structure doive absolument la faire apparaître comme un « tout » achevé et ordonné », que le matériau représentatif (les images) que s'approprie l'imagination. Dans le contexte de la citation qui nous sert ici de point d'appui, il est question d'une représentation plastique, et même à vrai dire d'une perception actuelle. Mais cette perception n'est encore rien (en tout cas rien d'esthétique et d'*émouvant*) si elle ne fait pas l'objet d'une intériorisation par l'imagination, devenant alors proprement *représentation* (*Vorstellung*) qui, comme revirtualisée par cette intégration dans l'orbe de la processualité imaginative, peut alors donner l'occasion d'un redéploiement de l'image que, pensions-nous naïvement, le sculpteur avait pourtant pour nous *fixée*. Ce redéploiement s'effectue pourtant sur un plan cette fois hétérogène à son champ initial : redéploiement dans la subjectivité, cette nouvelle actualisation des potentialités de l'image ne se fait plus seulement sur le plan perceptif, mais également *affectif*.

Pour reprendre l'exemple du groupe du *Laocoon*, non seulement la perception de la scène actuelle, soigneusement choisie en fonction de sa « fécondité », se prolonge dans la projection de l'instant précédent et de l'instant suivant, mais encore, ce faisant, l'image se prolonge dans l'affect. Nous sommes *saisis* par l'image précisément parce que nous la *saisissons* nous-mêmes à l'instant qui nous permet d'en redéployer subjectivement, par l'imagination, la portée pour notre propre affectivité. C'est ainsi à une amplification *pathétique* que conduit le déploiement imaginaire de la scène perçue à l'instant fécond, et caractérisé paradoxalement par sa retenue (« edle Einfalt und stille Größe ») objective. Cette retenue devient alors en outre nécessaire dans la mesure où l'affect ne peut être, quant à lui, que purement intérieur et donc suscité comme une virtualité que l'actualité de l'image doit seulement mettre en branle dans la subjectivité, avant que celle-ci ne la redéploie sur cette « autre scène » où s'entremêlent affect et fantasme.

Nous faisons l'hypothèse que tout ce processus tient, dans la structure de l'imagination, à la dimension même par laquelle elle se constitue comme *temporalisation de l'expérience*. En effet, considérons maintenant le cas parallèle, celui de l'effet esthétique de la représentation poétique. Il faudra d'abord constater qu'un effet commun est en tout lieu celui de l'art, qu'il soit poétique ou plastique : la

28. Cf. G. Raullet, « Lessing. L'esthétique de la réception et du matériau » (cf. note 4), p. 445.

participation affective du destinataire (naissance de la pitié dans la poésie tragique – référence fondamentale de Lessing –, naissance du désir éveillé par la représentation plastique²⁹). Mais à la vérité cet effet commun se met en place par deux procédures strictement inverses : dans la représentation poétique, comme nous l'avons vu, c'est par une réduction de l'appréhension symbolique à la quasi-intuitivité de la représentation illusoire, qui implique aussi que l'imagination, par son mouvement et sa processualité, entreprenne de comprimer la successivité des représentations dans ce « regard concentrique » où elle les force pour ainsi dire à entrer, pour obtenir par l'instantanéité l'analogie d'une représentation intuitive. Mais dans le cas de la représentation plastique, nous venons de découvrir l'inverse de ce mouvement de concentration temporelle : l'imagination de celui qui contemple le beau corps plastique doit *élargir l'instant* fixé par la représentation pour que sa « fécondité » se déploie en désir ou en pitié (car à la vérité Laocoon conjoint les deux attributions : beauté et pathétique) – la subjectivité du destinataire doit, par l'imagination, se projeter au-delà des limites de l'instant. L'imagination est donc dans les deux cas le moteur d'un processus centré sur la temporalité de nos représentations, et une modulation art-artificielle de celle-ci : accélération de l'appréhension successive des symboles vers la quasi-instantanéité de l'intuition, ou bien au contraire déploiement projectif des limites temporelles de l'image. Le parallèle exactement inversé est précisément ce qui incite à trouver l'effectivité de l'intervention de l'imagination dans cette puissance à moduler la temporalité des actes de l'esprit : celle-ci s'affiche comme leur flagrant point commun.

On peut, en conséquence, bien voir dans l'imagination un *schème dynamique* ayant fondamentalement partie liée à la temporalisation de nos représentations. *Einbildungskraft*, l'imagination est d'une part la faculté de réunir simultanément en *une* (quasi)-intuition les traits symboliques éparpillés et disjoints dans notre représentation abstraite³⁰ ; *Fantasie*, elle est aussi la puissance de projeter désir et affect *au-delà même* des bornes temporelles de l'image.

29. Peut-on l'inférer du chapitre XXI du *Laocoon*, où, lorsque la poésie trouve un moyen légitime de peindre la beauté des corps, c'est précisément par l'intermédiaire de l'évocation du *désir* qu'il suscite ? Oui si l'on remarque l'intervention de la notion de *sympathie* à cet endroit crucial : « Peignez-nous, poètes, le plaisir, l'attraction, l'amour, le ravissement que crée la beauté, et vous aurez peint la beauté elle-même. [...] Qui ne croit voir l'être le plus beau dès lors qu'il sympathise avec le sentiment que peut seul inspirer un tel être ? » (*Laocoon*, XXI, p. 293 [trad. fr., pp. 150-151, corrigée pour « *sympathisiert* »).

30. Cette quasi-intuition a alors pour nom : image. Il s'agirait alors de préciser le statut de cette notion même d'image par rapport à différents points : fixité, visibilité, représentativité. L'image étant la transposition représentative du spatial, devient visible sous la condition d'une temporalisation accrue par sa schématisation même (comme l'a montré Bergson, l'image n'est pas un décalque mais plutôt analogue à une trame pleine de « trous » dans lesquels la « focalisation » n'est pas actuellement réalisée par l'esprit). Si nous voulons préciser notre représentation imagée d'une chose, il nous faudra à nouveau *développer* les virtualités de la trame que nous avons en tant qu'image actuellement présente à l'esprit. C'est l'éventualité de ce développement même qui implique une temporalisation accrue de l'image, dans la mesure même où son caractère de visibilité abandonne l'actualité homogène de la perception spatiale.