

Le vivant, l'organisme et la morphologie : repenser la forme au début du XIXe siècle. L'exemple de Goethe

écrit par Mathieu Gonod

Judith Schlanger dans *Les Métaphores de l'organisme*, a bien montré combien la question de la forme organique circulait entre les disciplines et les approches – philosophie, théories esthétiques, politique, économie, biologie, – jusqu'à devenir un modèle de rationalité au cours du XIX^e siècle[1]. L'organisme est un modèle analogique de la pensée, qui trouve son origine dans le comparant de l'organisme individuel (et plus précisément le corps humain) ; il s'étend jusqu'à penser l'ensemble de la nature, construisant une continuité du vivant. Ce modèle épistémologique a influencé Goethe et ses recherches scientifiques et artistiques l'ont amené à participer à l'élaboration d'une pensée organiciste dont nous voudrions rendre compte.

Dans un essai publié en 1817 avec *La Métamorphose des plantes*, Goethe souligne combien son premier voyage en Italie (1786-1787) a été déterminant ; il a renouvelé sa conception de la forme, qu'elle soit naturelle ou artistique :

De l'Italie riche en formes, je me trouvais ramener à l'Allemagne, privée de formes, pour échanger un ciel serein contre un ciel sombre [...]. Au cours des deux années précédentes, j'avais sans relâche observé, collectionné, pensé, cherché à développer chacune de mes dispositions. J'avais appris à comprendre jusqu'à un certain point comment la notion grecque, favorisée, avait procédé pour épanouir l'art le plus élevé dans son champ national ; [...] En outre, je croyais avoir décelé en l'observant que la nature procède selon des lois pour produire ce qui est forme vivante, modèle de toute forme artistique[2]. (p. 175)

Ces transformations des idées de Goethe, que la critique considère comme le tournant classique de l'auteur, donnent lieu à plusieurs publications[3] redéfinissant la forme : les notions d'organisation, de loi saisies par un observateur attentif, posent conjointement l'idée d'un développement de la forme organisée au sein de l'objet (la nature ou l'art) et du sujet (Goethe lui-même). Un lien est donc établi entre la forme naturelle vivante, la forme artistique et la forme du sujet. C'est l'articulation de ces différentes notions que nous voudrions interroger. Le statut de la nature, « modèle de toute forme artistique » est en effet problématique : comment comprendre qu'elle soit à la fois modèle mais également un modèle insuffisant puisque le recours aux modèles antiques est posé comme nécessaire ? Les textes sur la botanique, qui font l'objet d'une publication entre 1817 et 1823, permettent, dans cette perspective, d'observer les transferts des sciences de la nature, dont le renouveau à la fin du XVIII^e siècle est manifeste vers la littérature. Ces textes sont des essais (« Ausfatz » en allemand, terme qui renvoie davantage à la notion d'article qu'à l'essai en tant que forme littéraire), à forte

dimension autobiographique, et nous semblent paradoxalement les plus à même de mesurer le renouveau de la forme littéraire au début du XIX^e siècle.

Goethe et la Morphologie

Entre 1817 et 1824, Goethe publie ses *Carnets de morphologie*, réunis sous le titre *Sur la science de la nature en général et en particulier sur la morphologie. Expérience, observation, raisonnement réunis par des événements de ma vie*. Ces cahiers rassemblent à la fois des écrits scientifiques comme *La Métamorphose des plantes*, *l'Anatomie comparée*, des écrits plus théoriques sur la science et sur la méthode scientifique, et sont accompagnés de nombreux essais qui mettent en relation les découvertes scientifiques de Goethe avec les circonstances de sa vie. La conception de ces cahiers souligne clairement une volonté de valorisation des écrits scientifiques de l'auteur, associée à un désir de mise en cohérence de l'ensemble autour de la question de la morphologie. Le substantif *morphologie* est une création lexicale de Goethe. Ce néologisme souligne son désir de créer une nouvelle science. S'il revient plusieurs fois sur cette notion, une définition occupe une place de choix dans la publication des *Cahiers de Morphologie* de 1817, puisqu'elle précède la réédition de *La Métamorphose des plantes* et ouvre les *Cahiers*. Cette définition est élaborée en deux temps : dans un premier texte, « L'auteur excuse son entreprise », Goethe montre que la relation entre l'homme et la nature est fondée moins sur un rapport de domination du sujet sur l'objet que d'une influence réciproque qui permet au sujet de distinguer un double infini : « dans les objets la multiplicité de l'être, du devenir, et du réseau vivant des relations – et en lui-même la possibilité de se développer à l'infini » (p. 73 – 74). Un conflit apparaît alors dans la façon d'envisager la connaissance : faut-il porter attention au détail, ou à l'ensemble ? L'ambition de Goethe est de dépasser cette opposition stérile. Dans le second texte « [L'auteur] introduit son dessin », il propose un nouveau mode de découverte de la nature grâce à la notion de morphologie. Après avoir rappelé que la dissociation des parties qui caractérise « la chimie et l'anatomie » détruit en même temps le vivant^[4], Goethe en précise la démarche :

C'est pourquoi, de tout temps, l'homme de science a ressenti le besoin d'identifier les formations vivantes, d'appréhender en une totalité leurs composantes visibles, saisissables, de voir en elles ce par quoi s'exprime l'être intérieur, et ainsi de parvenir en quelque sorte à une vision dominant l'ensemble. Il n'est pas besoin d'exposer ici dans le détail combien ce désir de l'homme de science est proche de l'impulsion artistique et de l'instinct d'imitation. (p. 76)

La morphologie est donc une manière de saisir synthétiquement les organismes vivants. Cette synthèse rend caduque l'opposition entre structure interne et forme externe et doit également permettre d'analyser

la transformation progressive des formes dans le temps :

Pour désigner dans son ensemble l'existence d'un être réel, l'Allemand dispose du mot forme (*Gestalt*). En employant ce terme, il fait abstraction de ce qui est mobile, il admet que les éléments formant un tout sont établis, achevés et fixés dans leurs caractères.

Mais si nous observons toutes les formes, et en particulier les formes organiques, nous constatons qu'il ne se trouve nulle part de constance, d'immobilité, d'achèvement, et qu'au contraire tout oscille dans un mouvement incessant. C'est pourquoi notre langue se sert à fort juste titre du mot formation (*Bildung*), tant pour désigner ce qui est produit que ce qui est en voie de l'être.

Si donc nous voulons introduire une morphologie, nous n'avons pas à parler de forme (*Gestalt*), mais si nous employons ce terme, nous pouvons penser tout au plus l'idée, le concept, ou un élément fixé pour un instant seulement dans l'expérience.

Ce qui est formé (*Gebildete*) est aussitôt transformé, et si nous voulons parvenir à une certaine vision vivante de la nature, nous avons à nous maintenir nous-mêmes aussi mobiles, aussi plastiques par l'exemple par lequel elle nous précède. (p. 76)

On comprend dès lors pourquoi Goethe emploie le terme « morphologie », qui doit permettre de réunir les oppositions sémantiques des notions de *Gestalt* et de *Bildung*, au sein d'une discipline qui pense la liaison entre l'objet et le sujet[5] : la mobilité et la plasticité de l'observateur sont en effet aussi essentielles que l'étude des formes vivantes. Ces qualités propres à la vie que Goethe relie explicitement à la « multiplicité »[6] doivent être cultivées pour que le regard de l'observateur puisse saisir l'unité même des formes dans leurs diversités formelle et chronologique. Laurent Van Eynde écrit à ce propos : « La morphologie est le cœur de la science de la nature, tant il est vrai que la propriété première de la nature est de paraître et que le propre de la morphologie est de laisser la chose se manifester pour en saisir la vérité, par intuition catégoriale, à même sa phénoménalisation » (p.116). On pourrait donc dire que la morphologie est la science de l'analyse des formes en tant qu'elles apparaissent à l'esprit humain. Ce dernier doit parvenir, par un effort d'observation, à condenser synthétiquement la diversité de la *Gestalt* et de la *Bildung* en un schéma dynamique permettant de saisir l'unité des règles du développement et de la liberté des formes.

La suite du texte s'appuie enfin sur des exemples, à la fois végétaux et animaux, pour montrer la ressemblance entre les structures du vivant au tout début de leur développement :

Lorsqu'on observe plantes et animaux dans leur état le plus imparfait, on peut à peine les distinguer les uns des autres. Un point vivant, figé, mobile, ou semi-mobile est à peine perceptible à nos sens. [...] Ces créatures, qui peu à peu se dégagent d'une ressemblance telle qu'on les distingue à peine, pour devenir soit des plantes, soit des animaux, évoluent vers deux perfections opposées ; si bien que la plante devenue arbre est finalement permanente et fixée, tandis que l'animal se magnifie en l'homme en accédant à la mobilité et à la liberté les plus hautes. (p.79)

On retrouve ici en filigrane la notion de métamorphose, et la tentation de

la généraliser du végétal vers l'animal. Simonmattia Riva (16) en propose une définition très convaincante : elle l'assimile à « la loi de développement que la plante suit depuis la graine jusqu'au fruit, dans la régularité évolutive et temporelle que l'on peut voir dans le rythme polaire d'expansion et de contraction des organes, détaillé dans *La Métamorphose* [7] » des plantes. C'est bien cette loi qui permet le déploiement du point vivant jusqu'à la perfection de la forme, et l'on peut supposer que Goethe postule l'existence d'un même mouvement chez les animaux et l'être humain. Il le dit d'ailleurs plus clairement dans le troisième essai du premier cahier de Morphologie, « Il donne un avant-propos à son contenu » qui précise à la fois le développement des études scientifiques de Goethe et une rapide situation du contexte contemporain, dans les domaines intimement liés à l'époque de la science et de la philosophie. L'itinéraire qu'il recompose [8] part des végétaux, pour s'intéresser aux insectes afin de s'occuper d' « anatomie comparée des animaux » (p. 82). Goethe souligne les transferts qu'il met en place entre les différents règnes : « La méthode adoptée dans l'étude des plantes et des insectes me guidait aussi sur cette voie : car en isolant et en comparant les formes, on devait nécessairement en venir ici aussi à mettre en évidence tour à tour formation et transformation » (p. 83). En d'autres termes, c'est bien la morphologie en tant qu'elle « doit contenir l'enseignement de la forme, de la formation et de la transformation des corps organiques » (p. 266) qui permet de saisir l'unité et la multiplicité du vivant en profondeur.

La vie et la nature du vivant : contexte épistémologique et position de Goethe

Ces trois essais permettent également de reconstruire le contexte épistémologique et ses évolutions dans les années 1780 – 1800, à travers un prisme de valorisation de l'entreprise scientifique menée par Goethe. Il souligne ainsi la fantaisie de certaines approches :

L'époque était cependant plus sombre qu'on ne peut se le représenter aujourd'hui [en 1817]. On prétendait par exemple qu'il dépendait de l'homme uniquement de marcher commodément à quatre pattes, que des ours, s'ils se maintenaient un certain temps dans la verticale, pourraient devenir des humains. L'effronté Diderot allait jusqu'à avancer de certaines suggestions en vue de produire des chèvres pieds et, en signe de distinction, de les faire monter en livrée de cérémonie sur le carrosse des grands et des riches. (p. 83)

Comment comprendre cette référence à l'œuvre de Diderot *Le Rêve de d'Alembert* ? Si l'hypothèse d'une matière intrinsèquement vivante et relevant du matérialisme a été posée dès le début du dialogue, le chèvre-pieds constitue une figure finale du texte : il s'agit de réaliser scientifiquement l'hybridation de l'homme avec la chèvre. La construction logique du passage est clairement signalée comme invraisemblable par la description du régime alimentaire nécessaire pour permettre l'hybridation

: il faudrait faire manger du fromage aux hommes et du pain aux chèvres pour obtenir ces fameux chèvres-pieds. Ce régime alimentaire, en jouant sur la métonymie, souligne par renversement l'in vraisemblance de l'entreprise. Goethe ne semble pas avoir voulu saisir l'ironie du passage.

Dès lors, la condamnation du texte de Diderot par Goethe peut être comprise comme une double critique à l'égard d'une imagination dérégulée mais surtout contre les thèses mécanistes du Rêve qui voudraient que la vie soit inhérente à la matière elle-même et que les lois régissant nature organique et inorganique soient les mêmes[9].

Cette tradition matérialiste, héritée de la conception du corps-automate, a été illustrée par des scientifiques comme Boerhaave. François Duchesneau résume ainsi sa doctrine : « le modèle de l'organisme [...] était celui de petites machines juxtaposées et emboîtées, formant par leur intégration le vivant complexe : par suite, les opérations de ce vivant complexe devaient en principe s'expliquer mécaniquement par les dispositifs structuraux ainsi agencés auxquels devaient s'appliquer des lois similaires à celles régissant la nature inorganique ». Les *Elementa physiologiae* de l'élève de Boerhaave, Haller, sont un intertexte de Diderot : ses *Éléments de physiologie* reprennent la définition de la fibre, donnée par Haller : la fibre est le plus petit élément d'organisation vitale qui compose les différentes parties de l'organisme.

Face à cette doctrine matérialiste s'élabore peu à peu un vitalisme, dont la diversité des courants exigerait un développement trop long pour les besoins de l'exposé[10]. Nous retiendrons quelques traits définitoires. Dans la perspective vitaliste, la vie est spécifique à l'organisme et les lois physiques de la nature ne peuvent s'appliquer à un milieu intérieur qui préserve le vivant. Au sein de ce débat qui structure la pensée de la vie dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, Goethe a choisi son camp :

Lorsque les objets naturels, et surtout les êtres vivants, nous apparaissent de façon telle que nous souhaitons comprendre leur nature et leur activité dans l'ensemble, nous croyons parvenir au mieux à cette connaissance en les dissociant en leurs parties, et cette voie en effet est réellement propre à nous mener très loin. Il nous suffira de rappeler en quelques mots seulement aux amis du savoir comment la chimie et l'anatomie ont contribué à la compréhension et à une vue d'ensemble de la nature. Mais constamment poursuivis, ces efforts de dissociation ont aussi bien des inconvénients. Le vivant est bien décomposé en ses éléments, mais à partir de ceux-ci on ne peut le reconstituer et lui rendre la vie. (p. 75)

La possibilité de décomposer la totalité qu'est l'organisme sans pouvoir le recomposer et recréer la vie suggère bien que le vivant est pensé comme une force, associant des formes (le tout, les parties, les modes de subordination des parties au tout) et renvoyant à la question de l'organisation générale du corps. De façon logique, Goethe en déduit la

nécessité de penser un milieu intérieur spécifique préservant et permettant de distinguer le vivant du non vivant en termes qualitatifs :

Tandis que nous observons un aussi merveilleux édifice, et apprenons à discerner comment il s'élève, un principe important de l'organisation nous apparaît à nouveau : c'est qu'aucune vie ne peut agir en surface et y déployer sa force génératrice ; mais que l'activité vitale toute entière exige une enveloppe qui la protège du rude élément extérieur : eau, air ou lumière ; qui préserve sa nature délicate pour qu'elle accomplisse ce qui incombe spécifiquement à son être intérieur. Cette enveloppe apparaîtra écorce, peau ou coquille ; tout ce qui accéda à la vie, tout ce qui se tourne vers l'extérieur est livré progressivement et prématurément à la mort, à la décomposition. Les écorces d'arbre, la peau des insectes, les poils et les plumes des animaux et même l'épiderme de l'homme sont des enveloppes sans cesse desquamantes, expulsées, abandonnées à l'absence de vie, derrière lesquelles se forment constamment des enveloppes neuves sous lesquelles, à plus ou moins grande profondeur, la vie accomplit son œuvre créatrice. (p. 80)

L'orientation vitaliste de Goethe est doublée d'un certain engagement en faveur de la thèse épigénétique, qui recoupe en partie les termes de l'opposition mécanisme / vitalisme, puisque l'épigénétisme implique la détermination d'une force vitale, fût-elle réduite à un principe d'organisation de la matière permettant de comprendre l'émergence de la vie.

La querelle scientifique entre épigénèse et préformation était contemporaine. Dans « [l'auteur] donne un avant-propos à son contenu », Goethe écrit : « la théorie de l'emboîtement, la notion de préformation, de développements successifs de ce qui existait déjà au temps d'Adam s'étaient généralement imposées, même aux meilleurs esprits » (p. 81). Goethe justifie dans ce passage le mauvais accueil qu'a reçu la publication de *La Métamorphose des plantes* par le contexte intellectuel dominé par la préformation : c'est également une façon de pencher pour son opposé, l'épigénèse. Rappelons que la théorie de l'emboîtement des germes (ou préformation) est remise à l'honneur par Haller et Charles Bonnet. Selon eux, le développement de l'être organique est entièrement prévu à sa création même : la croissance n'est qu'un développement d'un schéma initial où toutes les parties du corps sont déjà entièrement présentes dans l'embryon. A l'opposé, l'épigénèse s'appuie sur l'idée d'un développement progressif de l'embryon par différenciation progressive et passage d'une structure simple vers une structure plus complexe, associée à une articulation au milieu et à ses conditions particulières.

L'idée d'une plasticité de la forme est donc intrinsèque à la doctrine épigénétique[11]. Goethe le signale clairement dans « Histoire de mes études de botanique » :

La variabilité des formes végétales, dont je suivais depuis longtemps le cheminement singulier, éveillait de plus en plus en moi cette représentation : les formes végétales qui nous entourent ne sont pas déterminées et fixées à l'origine ; bien plutôt leur a-t-il été donné, dans leur opiniâtreté générique et spécifique, une

heureuse mobilité et plasticité, afin qu'elles puissent s'adapter aux conditions si nombreuses qui agissent sur elles à la surface du globe, se former et se transformer en conséquence. (p. 101)

Le corps vivant est donc un corps mouvant et la force interne de l'organisme n'empêche pas de penser une articulation au milieu qui permette de rendre compte de la diversité du vivant. Ces considérations sont chères à Blumenbach, et à son concept de *Bildungstrieb*, de pulsion de formation que Goethe connaissait[12]. La notion de *Bildungstrieb* doit s'entendre comme une force de mise en organisation, qui est pulsion propre, interne. Les écrits sur la botanique témoignent de l'influence sur Goethe d'un autre penseur de l'épigénèse, Wolff, qui précède Blumenbach. Il est question de Wolff dans un essai « Découverte d'un excellent prédécesseur » publié également en 1817 dans les *Cahiers de Morphologie*. Goethe cite largement des passages du savant qui considère comme lui que le développement de la plante peut se comprendre en termes d'expansion et de contraction. Mais cette contraction que Goethe appelle « affinement » est liée à une « atrophie » chez Wolff, ce qui l'empêche de saisir la loi de la métamorphose, l'alternance entre diastole et systole. L'obstacle contre lequel a buté Wolff, selon Goethe, est un problème de point de vue, ce qui permet de comprendre comment Goethe s'approprie, en la dépassant, la doctrine épigénétique :

[Wolff] reconnaît expressément l'identité des parties du végétal en dépit de leur mobilité ; cependant, la manière d'appréhender l'expérience qu'il a pris le parti d'adopter l'empêche de faire le pas ultime, essentiel. Parce qu'en effet la théorie de la préformation et de l'emboîtement, qu'il combat repose sur une simple imagination extra-sensible, sur une hypothèse que l'on croit penser, mais que l'on ne peut représenter dans le monde sensible, il pose comme maxime fondamentale de toutes ses recherches que l'on ne peut rien supposer, admettre ni affirmer qu'on n'ait vu de ses yeux, et soit en situation de montrer à autrui en tout temps. C'est pourquoi il s'efforce toujours de pénétrer jusqu'aux sources de la vie par des recherches au microscope, et de suivre ainsi les embryons organiques depuis leur forme première jusqu'à leur achèvement. Si excellente que soit cette méthode grâce à laquelle il a pu tant produire, cet homme remarquable ne pensait pourtant pas qu'il y a voir et voir, que les yeux de l'esprit ont à agir en constance et vivante alliance avec les yeux du corps, parce que sinon on court le danger de voir, et pourtant de ne pas voir. (p. 190-191)

La réaction contre l'imagination extra-sensible tend donc à faire de Wolff un partisan de la seule observation du vivant avec ses sens, quand bien même ils seraient aidés par un microscope. Or la pensée de Goethe propose une autre manière de concevoir non plus la seule vue mais la *vision*, c'est-à-dire ce qu'il appelle voir avec l'esprit comme forme la plus haute de la vision. Cette vision est une synthèse de l'esprit qui doit parvenir à excéder l'opposition entre la perception sensorielle et la perception intellectuelle. Plus généralement, cette vision synthétique dépasse les oppositions que nous avons dessinées précédemment. Vitalisme et mécanisme sont ressaisis dans une logique organique : l'étude de la matière inerte doit servir la compréhension du fonctionnement de la nature et de la

nature organisée. Quant à l'opposition entre préformation et épigénèse, elle doit être également dépassée, comme l'écrit Goethe dans son essai sur « l'impulsion formatrice » :

La théorie de l'emboîtement sera bientôt pour l'homme cultivé un objet de répulsion ; mais pour une théorie qui admet un donner et un recevoir, on présuppose bien toujours un élément qui reçoit et un autre qui soit reçu, et si nous ne voulons pas penser une préformation, nous en venons à une prédélinéation, à une prédétermination, à une façon de préétablir, et à tous les vocables possibles pour nommer ce qui doit exister avant que nous ne puissions percevoir quelque chose. J'ose cependant en tout cas affirmer que, lorsqu'un être organique apparaît, l'unité et la liberté de l'impulsion formatrice ne sont pas saisissables sans le concept de métamorphose. (p. 203)

On comprend dès lors que la forme goethéenne repose sur une tension dynamique, une polarité[13] entre unité et liberté, lois et variations. Le corps organisé est une construction dynamique qui génère des formes, s'auto-reproduit, se maintient.

Au sein de cette dynamique, des accidents peuvent arriver et altérer la totalité parfaite. Si « l'état de santé parfait n'est perçu par nous que par le sentiment du tout » (p. 267), il semble logique de dire que la pathologie est entendue comme forme altérée, comme dérèglement des équilibres de construction de la forme. Ce dérèglement peut arriver dans la nature, mais il n'en va pas de même dans l'art. Ici se joue une claire opposition entre Goethe et les romantiques d'Iéna.

Goethe et la forme artistique

Il n'est pas aisé de proposer à partir de la morphologie scientifique goethéenne des considérations sur la forme artistique, tant les positions de Goethe ont varié sur ce sujet. Nous proposons de comparer ici deux états des réflexions de Goethe sur la forme artistique et son rapport à la forme naturelle.

Dans *La Théorie des couleurs*, Goethe écrit :

Si nous retournons à la comparaison entre l'art et la science nous pouvons observer la chose suivante : puisque, aussi bien dans le domaine du savoir que dans celui de la réflexion, aucun ensemble achevé ne peut être constitué, et ceci en raison du fait que à celui-là la dimension intérieure fait défaut et à celle-ci le versant extérieur de l'être, nous nous trouverons dans l'obligation de penser la science comme si elle était un art, si nous voulons que celle-ci nous fournisse une espèce quelconque de totalité[14].

Si la dimension intérieure « fait défaut » à la pratique de la science, on a vu combien Goethe mettait l'accent sur la nécessaire synthèse dans l'espace du sujet – qui doit rester aussi mobile que la diversité des objets auxquels il est confronté – de la multiplicité de la nature. La relation entre l'art et la science procède donc nécessairement selon une

méthode similaire, mais leur identité n'est pas complète. Elle est de l'ordre d'un « comme si »[\[15\]](#), la comparaison insistant bien davantage sur l'unité de la méthode, du regard du sujet que sur l'identité de la science et de l'art en tant que disciplines. Selon Didier Hurson (65), c'est d'ailleurs là un point primordial de la pensée de Goethe :

comprendre le monde et ses rapports internes revient à créer l'unité au sein de la multiplicité des manifestations phénoménales (*natura naturata*) ; le sujet n'est pas inscrit dans une attitude de contemplation mais se place lui-même en position de correspondre activement à la présence du continuum cosmique démontré par la nature ; en cela il instaure à l'aide de ses facultés mentales une unité qui deviendra le sceau d'une totalité qu'aucune construction ne saurait établir dans l'univers organique comme dans les autres. Cette souveraineté du sujet que souligne Kant dans un passage à l'esprit proche de la remarque de Goethe introduit la question délicate d'un éventuel équilibre entre l'objet à saisir, dans son unité propre et l'approche de ce dernier par l'unité importée par l'observateur.

Cette unité de la conscience mise au service de la perception de l'unité de la nature est essentielle également dans l'art. C'est en ce sens qu'on peut comprendre le rapprochement entre forme naturelle et forme artistique. Ces deux disciplines exigent que l'esprit humain produise une forme, donne une forme au phénomène. C'est en ayant à l'esprit ces considérations que l'on peut comprendre les textes sur l'art comme l'« Introduction aux *Propylées* » (1798). Cette revue, dirigée par Goethe, Schiller et Meyer, permet à Goethe d'écrire ce qu'on pourrait considérer comme un manifeste du classicisme allemand, comme le dit clairement cet extrait, visiblement dirigé contre l'hybridité générique promue par les romantiques d'Iéna :

Une des caractéristiques les plus marquantes de la décadence de l'art réside dans le mélange de ses différents genres.

Les arts sont apparentés entre eux et ainsi le sont leurs genres. Mais le devoir, le mérite et la dignité de l'artiste véritable résident dans le fait qu'il sépare des autres la branche de l'art dans laquelle il travaille, qu'il sache rendre autonome chaque art et chaque genre et qu'il sache isoler autant que possible des autres[\[16\]](#).

Les romantiques pensaient en effet, au nom des diversités des productions de la nature, la nécessité de construire une forme artistique aussi mobile que les formes naturelles. Cette analogie est ici contestée par Goethe qui adopte une position classique, liée au voyage en Italie et à la rencontre de Schiller. Il promeut la perfection inhérente à chaque genre sans hybridation possible. Pourtant, l'analogie avec la nature n'est pas absente de ce texte. Goethe souligne tout au long de son article la nécessité pour les artistes de connaître la nature. Il explique qu'un des buts de la revue est même de donner aux artistes les connaissances dont ils ont besoin. Comment articuler dès lors forme naturelle et forme artistique ?

Goethe repart de l'étude de la nature : « L'exigence fondamentale qu'il

faut adresser à un artiste restera toujours la même : qu'il se tienne à la nature, qu'il l'étudie, la reproduise, qu'il crée quelque chose qui soit semblable à ses manifestations. » (p. 148) La science est donc essentielle et la création artistique est liée analogiquement à celle de la création naturelle, sans qu'il y ait identité. Goethe, un peu plus loin souligne d'ailleurs la différence entre l'art et la nature :

La nature est séparée de l'art par un gouffre énorme ; le génie lui-même ne réussit pas à la franchir sans auxiliaires extérieurs.
Tout ce que nous percevons autour de nous n'est que matière brute. Il est déjà plutôt rare qu'un artiste, guidé par son instinct et son goût, apprenne, grâce à la pratique et à l'expérimentation, à prendre possession de la beauté de l'enveloppe extérieure des choses, à choisir le meilleur parmi le valable qui s'offre à lui et à créer au moins une apparence plaisante. Mais il est beaucoup plus rare, surtout à notre époque, qu'un artiste sache pénétrer au fond des objets, ainsi qu'au fond de sa propre âme, afin de produire non seulement quelque effet léger et superficiel dans ses œuvres, mais de créer en rivalisant en cela avec la nature, un organisme spirituel et de donner à son œuvre un contenu et une forme tels qu'elle en paraisse en même temps naturelle et surnaturelle. (p. 148)

Si l'on peut identifier « l'organisme spirituel » et la découverte des « Urphänomenen[17] » de la nature, le saut ontologique caractérisant la création artistique réside dans le fait de « donner à [l'] œuvre un contenu et une forme tels qu'elle en paraisse en même temps naturelle et surnaturelle ». Les « auxiliaires extérieurs » dont il fait mention doivent être compris comme les modèles antiques, que Goethe et Schiller, à cette période, ont placé comme des conditions nécessaires pour la forme artistique. L'artiste, comme le dit Maurice Marache (112), « ne fait d'abord que rejoindre cette perfection que la nature semble avoir en intention et qu'elle ne réalise que rarement » et pour ce faire, il faut s'appuyer sur la tradition grecque. Goethe revient sur ces idées dans sa traduction commentée des *Essais sur la peinture de Diderot*[18]. Face à Diderot qui considère que la bonne forme artistique est la forme naturelle, Goethe explique :

La nature travaille en vue de la vie et de l'existence, de la conservation et de la reproduction de sa créature, sans se soucier du fait qu'elle paraisse belle ou laide. Une forme qui, de par sa naissance, était destinée à être belle peut, à la suite d'un hasard quelconque, être blessée en une partie, et immédiatement d'autres parties souffrent aussi. Car maintenant la nature a besoin de forces afin de rétablir la partie lésée, et ainsi quelque chose est retirée aux autres parties, ce qui dérange infailliblement leur développement. (p. 192-193)

Autrement dit, l'art est une façon d'idéaliser la nature, de traduire sa forme telle qu'elle n'apparaît pas dans le monde, ce qui renvoie à la définition même de l'idéalisme. La structure signifiante, les lois de la *natura naturans* doivent être saisies synthétiquement et rendues visibles : « Dans le cas d'œuvres de la nature, le spectateur doit apporter lui-même la signification, le sentiment, les pensées, l'effet et l'action sur l'âme ; dans le cas de l'œuvre d'art, il veut et doit trouver déjà tout cela

dans l'œuvre. » (p. 194)

Goethe pense donc que l'universalité et la nécessité des modèles antiques imposent une structuration générique précise des différentes formes. La loi de la forme littéraire est donc, pour lui, la garantie de la possibilité de donner du sens : « L'artiste véritable, qui est législateur, tend à la vérité de l'art ; l'artiste sans loi, qui suit une impulsion aveugle, tend à la réalité de la nature. Grâce au premier l'art atteint son sommet le plus haut, le second le rabaisse au niveau le plus bas. » (p. 155-156) C'est dans cette perspective que l'on peut comprendre le fameux mot de Goethe :

J'appelle classique ce qui est sain et romantique ce qui est malade. Et les Nibelungen sont classiques comme l'est Homère : tous les deux sont sains et forts. Si la plupart des œuvres modernes sont romantiques, ce n'est pas parce qu'elles sont modernes, mais parce qu'elles sont faibles, infirmes et malades ; et si ce qui est antique est classique, ce n'est parce que c'est ancien, mais parce que c'est frais, joyeux et sain. En distinguant, selon ces caractères, le classique et le romantique, nous saurons à quoi nous en tenir[19].

Remarquons enfin que ces réflexions datent toutes des années où Schiller et Goethe se côtoient. En 1819, alors que les *Cahiers de Morphologie* sont encore en cours de publication, la pureté des formes littéraires sera tranchée d'une façon beaucoup moins claire dans « Notes et dissertations au sujet du *divan occidental* ». Après avoir montré que le classement des formes littéraires repose sur un mélange des critères[20], il propose de ramener la diversité des formes à ses principes fondamentaux, en montrant qu'il existe trois manières de poétiser (*dichtweissen*) :

Il n'existe que trois authentiques formes naturelles de la poésie : celle qui raconte clairement, celle qui est animée par l'enthousiasme et celle qui agit personnellement, c'est-à-dire l'épos, le lyrisme, et le drame. Ces trois modes poétiques peuvent agir soit ensemble, soit séparément. On les trouve souvent associés même dans le poème le plus petit, et c'est justement à cause de cette réunion dans un espace des plus infimes qu'ils produisent l'œuvre la plus merveilleuse, comme on peut le constater clairement dans les meilleures ballades de tous les peuples. [...] Ces éléments peuvent être entrelacés de manière tellement originale, les genres poétiques possèdent une telle multiplicité infinie, qu'il est très difficile de trouver une classification selon laquelle on pourrait les associer ou les subordonner entre eux.

Goethe envisage les « formes naturelles de la poésie » et une combinatoire possible entre ces différents éléments. La poésie est dès lors moins l'apanage d'un genre qu'un mode de diction du monde, dont la variété formelle peut surprendre. Goethe réduit ensuite les trois modes poétiques à trois éléments d'un cercle, la réunion des trois formant la totalité du cercle ou de la poésie.

Et bien que cette méthode convienne mieux comme instruction, divertissement et règles d'action personnels que pour l'enseignement d'autrui, on pourrait néanmoins établir un schéma qui représenterait en un ordre compréhensible à la fois les formes extérieures contingentes et ces origines internes et nécessaires. Cette entreprise

sera cependant toujours aussi difficile que la tentative de la science naturelle de trouver la relation entre les caractéristiques extérieures des minéraux et plantes et leurs composantes internes, cela dans le but de présenter à l'esprit humain un ordre conforme à la nature. (p. 279)

L'analogie des sciences naturelles et de la forme est de nouveau posée, mais cette fois dans l'autre sens, puisque c'est l'activité de classement des formes littéraires selon la logique des sciences de la nature dont il est question. On peut dire que la question de la loi, du classement est sans doute spécifique à Goethe par rapport au mouvement romantique, mais qu'ils partagent un même substrat : ce sont ces mêmes considérations qui permettent aux romantiques de penser par exemple le fragment comme la partie et la somme des fragments comme un tout qui excède toujours les parties et qui résulte de la dialectisation du particulier et du général. L'importance des règles génériques est alors réduite, au profit d'une manière encore plus directe de fonder la forme artistique sur la forme naturelle, quand Goethe trouve surtout comme point commun la dynamique de l'esprit, qui, appartenant à la nature, fonctionne comme elle sur l'alternance entre la diastole et la systole, véritable modèle de compréhension de la pensée de Goethe.

La pensée de la forme est donc un modèle général, qui se retrouve dans les pensées sur l'art parce que la forme est fondamentalement liée à l'activité de l'esprit humain. Goethe construit un certain rapport avec le savoir, qui modifie profondément le sujet dans son articulation avec l'objet. La plasticité de la nature contraint à expérimenter une plasticité du sujet. Les romantiques en concluent la nécessité d'envisager la plasticité de la forme littéraire. Mais sur cette question, Goethe est beaucoup plus réservé, pour ne pas dire hostile. Son attitude oscille entre une pratique de la plasticité, une pensée des genres purs par réaction au romantisme et une archéologie des genres en fonction d'un mode de diction du monde. Quoiqu'il en soit, la forme s'origine fondamentalement dans le vivant, qu'il soit végétal ou humain et plus précisément dans l'activité spirituelle visant à penser la forme. La métamorphose se généralise à l'ensemble du monde, et le but de l'art est bien d'arriver à déchiffrer et à reproduire cette logique. Il ne s'agit donc pas de reproduire la nature telle qu'on la perçoit, mais telle qu'on la comprend. La *mimésis* devient alors une pratique de déploiement du monde, du langage secret de la nature, au sein duquel la question des savoirs est essentielle. Elle est un acte créateur autant pour le sujet que pour l'objet. C'est ainsi qu'on peut comprendre ce passage que nous avons déjà cité : « Ce qui est formé est aussitôt transformé, et si nous voulons parvenir à une certaine vision vivante de la nature, nous avons à nous maintenir nous-mêmes aussi mobiles, aussi plastiques par l'exemple par lequel elle nous précède » (p. 77). C'est dans cette perspective que Goethe peut écrire dans les *Cahiers de Morphologie* de 1823 :

Il faut avouer : la grande maxime au ton si significatif : Connais-toi toi-même, m'a toujours paru suspecte, comme une ruse de prêtres clandestinement alliés qui voudraient égarer l'homme par des exigences inaccessibles et le détourner de l'activité vers le monde extérieur par une fausse pratique de la contemplation. L'homme ne se connaît lui-même qu'en tant qu'il connaît le monde, qu'il n'appréhende que par l'interférence de deux moments inextricablement conjugués : le monde en lui, lui dans le monde[21].

Il faut donc articuler connaissance de la forme artistique, connaissance de la forme du monde et connaissance de soi. C'est cette articulation que nous proposons d'étudier dans un essai (*Aufsatz*) « Histoire de mes études de botanique » afin de montrer comment ces considérations théoriques peuvent éclairer la pratique littéraire de Goethe.

Lecture de « Histoire de mes études de botanique »

Cet écrit est publié dans les *Carnets de morphologie* de 1817. Comment Goethe en programme-t-il la lecture ? Initialement, ce texte suit immédiatement *La Métamorphose des plantes*. A ce titre, en constitue-t-il un simple commentaire ? A-t-il pour simple fonction d'étayer la légitimité de l'auteur à écrire un texte scientifique, puisque ses contemporains avaient assez mal reçu la *Métamorphose* en 1790 ? C'est ce qu'il semble dire à la fin du texte :

on ne put s'étonner assez qu'un poète, qui à l'ordinaire ne se préoccupe que des faits moraux [...] ait pu s'écarter un instant de sa route et ait fait en passant rapidement une aussi importante découverte.

C'est pour combattre ce jugement préconçu qu'a été en fait rédigé le présent essai ; il a pour but de montrer comment j'ai trouvé l'occasion de consacrer, par inclination et par passion, une grande partie de ma vie à l'étude de la nature. (p. 105)

L'écriture autobiographique est ici reliée à un projet de justification. Pourtant, nous aimerions lire ce texte comme un texte littéraire, où la mise en scène du moi dans sa relation au savoir, aux circonstances, à la nature et à la poésie est essentielle et dépasse le cadre de la simple auto-justification. Il s'agit donc d'étudier la « morphologie du moi » et ses évolutions au contact d'un milieu naturel et intellectuel, et la façon dont le texte lie ces transformations à l'activité poétique.

L'« Histoire de mes études de botanique » propose de faire la « genèse » de la formation de Goethe à la botanique. Autrement dit, Goethe va mettre en scène sa propre métamorphose au sein d'un texte qui figure la transformation d'un « homme moyen, poète estimé » face au « plus illimité des règnes naturels », pour « saisir une maxime qui, s'appliquant aisément aux formes les plus variées, exprimait la règle à laquelle des milliers d'êtres isolés sont contraints d'obéir » (p. 85).

Le texte remonte à l'enfance de Goethe et à sa première formation, centrée sur les humanités. Son rapport à la nature est très limité :

Par contre, de ce qui est réellement la nature extérieure, je n'avais aucune idée, et pas la moindre connaissance de ce qu'on appelle ces trois règnes. Depuis l'enfance, j'étais habitué à voir admirer dans des jardins d'agrément du tapis des tulipes, des renoncules, et des œillets ; et lorsque, outre les espèces de fruits ordinaires, les abricots, les pêches et les raisins mûrissaient bien, jeunes et vieux s'en faisaient une fête qui les comblait. On ne pensait pas aux plantes exotiques, et moins encore à enseigner l'histoire naturelle dans les écoles. (p. 86)

Ses « premiers essais poétiques » mettent bien en scène la nature, mais peignent surtout « le plaisir passionné ressenti devant les objets de la nature champêtre », lié au « besoin de connaître le mystère immense qui se fait jour dans une création et une destruction incessantes » (p. 86). La première étape décisive que Goethe met en scène dans ce texte est sa fréquentation du cercle de Weimar, puisqu'elle permet de découvrir la nature. La chasse, pratiquée par le cercle, se double vite d'un apprentissage de la gestion de la forêt en fonction de la nature des sols – la géologie – mais aussi la chimie avec la découverte des différentes propriétés des essences de bois, la « gentiane » et sa transformation : « Ce fut la première [plante] qui m'attira véritablement et dont je m'efforçai par la suite de connaître les variétés ». On passe donc d'un rapport de jouissance à une connaissance empirique. Cette mise en récit permet d'illustrer une théorie de la connaissance : « on remarquera peut-être ici que le cheminement suivi dans la formation de botaniste était en quelque sorte celui de l'histoire de la botanique elle-même : car de l'aspect le plus général plus frappant, j'étais passé à l'utilisable, applicable, et du besoin à la connaissance » (p. 88).

L'apprentissage de la science occupe la partie suivante du récit. Le milieu weimarien permet à Goethe de fréquenter le docteur Buchholz : grâce à lui, « toute singularité nouvelle, physique ou chimique, découverte dans nos frontières ou au-delà, était examinée sous la direction du maître de céans » (p. 89). Signalons enfin que le prince met à disposition des jardins et que tout concourt donc à l'approfondissement de l'étude de la botanique : « dans de telles circonstances, je fus à mon tour dans l'obligation de chercher de plus en plus à m'éclairer sur les choses de la botanique » (p. 90).

Goethe découvre alors le classement de Linné, dont il explique que l'influence sur sa pensée est essentielle, puisqu'elle le contraint de s'opposer à la manière de classer du botaniste : « je reconnais qu'après Shakespeare et Spinoza, la plus grande action sur moi est venue de Linné, et cela précisément par l'opposition à laquelle il m'incita » (p. 90).

A partir de là, le texte mêle deux orientations. La formation pratique de Goethe est complétée par la fréquentation de la nature, grâce à des rencontres, dont celle du paysan Friedrich Gottlieb Dietrich, lors d'un

voyage à Karlsbad où Goethe apprend à mieux distinguer les plantes. Sa formation théorique est assurée notamment par Carl Batsch, un professeur de botanique. Là encore, on passe d'un niveau de proximité avec le sensible (le voyage à Karlsbad) aux conversations avec un spécialiste de la botanique, qui classe « les plantes par familles selon une succession ascendante et progressive », de la pratique à la théorie.

D'autres figures apparaissent avant que Goethe n'introduise celle d' « un homme hautement vénéré, Jean-Jacques Rousseau » (p. 95), passage ajouté dans l'édition de 1830. La référence à Rousseau fonctionne à un double niveau. Il s'agit d'abord de montrer que d'autres hommes de lettres ont pu penser la botanique et de valoriser la figure du « dilettante » :

les spécialistes doivent s'efforcer d'être complets, et pour cette raison explorer le vaste cercle dans toute son étendue ; à l'amateur par contre, ce qui impose, c'est de se frayer un passage par les faits isolés et d'atteindre un point élevé à partir duquel il peut parvenir à embrasser du regard sinon le tout, du moins la plus grande partie (p. 97)

Il s'agit en même temps d'enfermer Rousseau dans cette figure de dilettante que Goethe parvient à dépasser en embrassant à la fois l'étendue du cercle – la diversité du vivant – et en atteignant ce « point élevé » qui permet de saisir la totalité de la nature. En effet, si Rousseau « donne bientôt une très large vue d'ensemble des masses entières [...], fait apparaître les différences dans leur diversité et leurs interférences croissantes, [et] nous conduit imperceptiblement vers une heureuse et complète vue d'ensemble » (p. 96), Goethe souligne par exemple son manque d'habileté « pour veiller avec minuties à [la] conservation [des plantes]. Le texte met donc en scène un dépassement de Rousseau et la formation de Goethe qui acquiert tout à la fois de vastes connaissances et pense une nouvelle forme de la connaissance, à la faveur d'une « situation de crise » (p. 97) de la botanique.

Le dépassement de Linné et de sa méthode de classement intervient juste après le passage sur Rousseau. On l'aura compris, Linné pose problème en ce qu'il sépare plus qu'il ne réunit et c'est sa nature de poète que Goethe met en avant :

Il faut qu'on voie en moi le poète-né qui cherche à former ses mots, ses expressions, en se tenant au plus près des objets dont il parle, pour les rendre avec tant soit peu d'exactitude. Et voici que ce poète était maintenant censé mémoriser une terminologie toute faite, avoir à sa disposition un certain nombre de noms et d'adjectifs afin que, une forme quelconque se présentant à lui, il sache appliquer et ordonner les termes habilement choisis pour la désigner et la caractériser. Cette manière de procéder m'est toujours apparue comme une sorte de mosaïque où l'on place une pierre à côté d'une autre pour produire à partir de mille éléments isolés l'apparence d'une image ; et dans ce sens, cette exigence m'était en quelque sorte contraire. (p. 98)

En tant que poète, Goethe livre sa conception du langage : bien loin de classer, d'ordonner le paradigme des mots et de choses de façon transparente et non articulée, le langage doit moins exprimer l'apparence d'une image que constituer véritablement une image, qui passe par une compréhension profonde de l'objet, que Goethe n'est pas encore parvenu à acquérir, puisqu'il ne parvient pas à rendre compte de la diversité des formes. Le langage est donc un lieu nécessaire pour repenser la science et moins séparer, analyser que rassembler ou synthétiser. On remarquera la proximité de la pensée de Goethe et de l'analyse de Foucault (257), quand il décrit le nouveau paradigme de la connaissance à la fin du XVIII^e siècle : le langage ainsi que la vie deviennent pour Foucault des « transcendants » qui rendent possible la connaissance objective des êtres vivants et des formes du langage. Conditions de la connaissance, ces transcendants « totalisent les phénomènes et disent la cohérence *a priori* des multiplicités empiriques ; mais ils les fondent dans un être dont la réalité énigmatique constitue avant toute connaissance l'ordre et le lien de ce qu'elle a à connaître ». C'est précisément la saisie du vivant par le langage qui intéresse Goethe, pour pouvoir penser et exprimer la cohérence de la multiplicité du sensible.

Pour parvenir à ses fins, Goethe souligne la nécessaire « contemplation directe » de chaque plante dans nature, pour comprendre son articulation au milieu : « en certains lieux, il est vrai et à maintes occasions, [les genres et les espèces] cèdent à la nature, se laissent entraîner à devenir variété, sans cependant renoncer entièrement au droit acquis de la forme et de la nature propres. Je pressentais cela au sein de la libre nature, et une clarté nouvelle me semblait se lever au-dessus des jardins et des livres » (p. 99). Liberté et schéma de la forme commencent donc d'être pensés conjointement, mais la loi des métamorphoses reste en deçà de sa stricte formulation : l'événement décisif est à venir et souligne la liaison entre circonstances de la vie et progrès de la pensée.

L'essai prend le tour de la maxime et de l'analyse des caractères de l'être humain : « tout ce qui nous a entouré depuis la jeunesse, mais cependant ne nous était connu que superficiellement et l'est resté, garde en permanence pour nous quelque chose de commun et de banal, que nous considérons comme une présence indifférente à nos côtés, et à quoi nous devenons en quelque sorte incapable de réfléchir » (p. 99-100). C'est bien l'habitude qui empêche Goethe de formuler la loi de la métamorphose, et le voyage en Italie, qu'il décrit ensuite permet de renouveler son regard. Goethe fait le récit de sa découverte, dans le jardin de Padoue, d'une série de feuilles de palmier, qui garde la trace des « premières feuilles simples » et de leur développement ultérieur. Il en conclut :

La variabilité des formes végétales, dont je suivais depuis longtemps le cheminement

singulier, éveillait de plus en plus en moi cette représentation : les formes végétales qui nous entourent ne sont pas déterminées et fixées à l'origine ; bien plutôt leur a-t-il été donné, dans leur opiniâtreté générique et spécifique, une heureuse mobilité et plasticité, afin qu'elles puissent s'adapter aux conditions si nombreuses qui agissent sur elles à la surface du globe, se former et se transformer en conséquence. [...]. Et pourtant la plante se maintient enclose dans son domaine, même si, ici ou là, elle s'adapte en voisinant avec la pierre dure, ou la vie plus mobile. Les plus éloignées d'entre elles cependant ont une parenté expresse, et se laissent comparer les unes avec les autres sans que l'on force rien. (p. 101)

On retrouve ici l'idée d'un schéma fondamental acceptant des variations formelles nombreuses. Goethe s'oriente alors vers l'idée « d'*identité originelle* de toutes les parties du végétal^[22] » (p. 101), qualifiée de « mode d'observation plus élevé encore ». C'est de la formulation de cette idée que Goethe date l'émergence de son « penchant, [sa] passions » pour la botanique. À Rome, occupé à ses études sur l'Antiquité, il continue ses études et analyse « la germination du Cactus opuntia, plante informe au cours de sa croissance, [...] [qui] se dévoile, dicotylédone, et présente deux petites feuilles délicates pour développer ensuite, en continuant à croître la non-forme future ». Même cette plante sans forme est donc formalisable à un moment de son développement. Plusieurs découvertes de plantes sont exposées, parmi lesquelles un étonnant œillet :

un plan d'œillet [...] avait poussé jusqu'à atteindre la hauteur d'un buisson. On connaît la vitalité et la faculté de reproduction puissantes de cette plante, sur ses rameaux, les yeux se pressent les uns à la suite des autres, un nœud est enchâssé dans l'autre ; ici ce phénomène s'était intensifié avec le temps, et les yeux dans un entassement confus, s'étaient développés autant qu'il était possible, si bien que même la fleur parfaite donnait à son tour naissance à quatre autres fleurs parfaites. (p. 103)

Face au foisonnement de la vie, au développement de cette plante, à la récursivité des structures, Goethe écrit : « ne voyant à ma portée aucun moyen de conserver cette merveille, j'entrepris de la dessiner exactement, ce qui me fit comprendre mieux encore le concept fondamental de métamorphose. » Là encore, l'anecdote est riche d'enseignement. La *mimésis* est redéfinie, dans une perspective aristotélicienne. Bien loin de n'être que reproduction, la *mimésis* pour Goethe est la faculté de saisir l'unité du sensible et de mieux le comprendre. Le dessin, c'est-à-dire la représentation, est la mise en abyme de l'activité artistique qui participe à l'élaboration de la connaissance scientifique. Cette possibilité de compréhension de la nature est liée à un trajet intellectuel qu'il recompose et souligne dans le dernier moment de l'essai : « [cet essai] a pour but de montrer comment j'ai trouvé l'occasion de consacrer, par inclination et par passion, une grande partie de ma vie à l'étude de la nature. Ce n'est donc pas par un don exceptionnel de l'esprit, ni par l'inspiration d'un moment, ni à l'improviste et soudainement, mais par des efforts cohérents, que je suis enfin parvenu à un si heureux résultat » (p. 105). L'idée du génie, qu'il avait tant

défendue pendant la première période de sa production artistique, est ici abandonnée, au profit d'un récit qui articule expérience et théorie, et conscience d'une certaine méthodologie. Le texte lui-même reproduit cette structure en faisant alterner séquences de récit et art de la maxime, en soulignant la convergence entre l'expérience et les réflexions théoriques, qui sont indispensables pour parvenir à une véritable vision de la nature, c'est-à-dire, en définitive, à une morphologie.

Quelques conclusions

Goethe retrace la genèse de son rapport à la botanique, ce récit lui permet d'élaborer une théorie de la connaissance : la jouissance de l'objet, son utilisation permettent de produire une connaissance empirique qui demande à être articulée à des savoirs existants à dépasser. La contemplation directe de la nature liée à l'acquisition de savoirs théoriques l'amène à construire une véritable vision des phénomènes de la nature, qui se perfectionne encore par la représentation – ici le dessin. Le vivant est métamorphose et penser ce vivant l'amène à s'appliquer à lui-même ce concept. Il est en perpétuelle métamorphose, s'articule à des milieux qui le transforment, et parvient par la promenade, la contemplation à accéder à la vision de la nature. Le sujet (alliant le corps et l'activité sensitive et réflexive) est ici producteur d'une connaissance qui s'origine dans la nature mais qu'il exprime dans l'écriture de l'essai autobiographique. La forme, dans le sens de *Bildung*, passe du monde de l'objet à celui du sujet, et du sujet à la production artistique. Le vivant, le déploiement des formes est un paradigme essentiel pour comprendre les œuvres de Goethe : en ce sens, la morphologie, loin d'être une seule activité scientifique, est une méthode d'analyse littéraire, fondée sur une comparaison entre les différentes activités intellectuelles de Goethe.

On serait tenté de proposer une dernière hypothèse pour préciser le statut des essais autour de *La Métamorphose des plantes*, que nous avons abondamment cités. Nous avons montré les hésitations de Goethe quant au statut de la forme littéraire : doit-elle être codifiée en fonction des modèles anciens et exclure toute hybridité ou dépendre de modes fondamentaux de diction du monde qui peuvent se mêler les uns aux autres ? Les essais de botanique permettent de dépasser cette opposition.

A la fin de l'essai intitulé « Un événement heureux », Goethe écrit : « Les essais qui suivent ne doivent, pas plus que ceux qui précèdent être considérés comme des parties d'un ouvrage littéraire formant un tout. Composés selon des points de vue changeants, sous l'influence de dispositions opposées à l'âme, ils ne pouvaient absolument pas en venir à former une unité » (p. 197).

S'il refuse de considérer que ces textes forment un tout cohérent et donc une œuvre littéraire, Goethe n'interdit pas de considérer chacun comme une œuvre littéraire dictée selon certaines circonstances de son existence. Ce foisonnement de texte, où de nombreuses séquences sont reprises, transformées, ou d'autres apparaissent, inédites, dans un seul essai, peut se comprendre à la faveur d'un élargissement de la notion de métamorphose. Les mêmes structures fondamentales se dupliquent et la variabilité des formes de l'essai laissent apparaître une structure profonde : le devenir botaniste de Goethe est saisi dans un récit qui intègre ses préoccupations de poète, de savants. La poésie trouve même sa place, puisque Goethe reproduit son élégie à Christiane Vulpius, dans l'essai « sort du texte imprimé » (p. 181-183). C'est donc dans ces textes, ces courts fragments que l'on peut retrouver le mode poétique d'organisation romantique de la littérature. Loin d'avoir un modèle antique, l'essai est ici adaptation formelle de ses écrits à son objet même : la nature, sa diversité, ses transformations. On remarquera la proximité de Goethe et de Novalis, quand ce dernier écrit : « La science de la nature (la physique) ne doit plus être traitée par chapitre, section par section : il faut qu'elle soit une histoire unique, un *continuum*, une croissance organique – le devenir d'un arbre, ou d'un animal ou d'un homme[23] ».

Ces essais de Goethe illustrent le mot de Philippe Lacoue-Labarthe et de Jean-Luc Nancy : « Poïétique où le sujet se confond avec sa propre production, et Littérature close sur la loi de son propre engendrement, le romantisme (nous, en somme), c'est le moment de l'absolu littéraire ». C'est donc paradoxalement dans la poétique d'un genre non codifié, l'essai, que l'on peut trouver sans doute le plus de points communs entre Goethe et les romantiques.

ISSN 1913-536X ÉPISTÉMOCRITIQUE (SubStance Inc.) VOL. XIII

Bibliographie :

Corpus :

J. W. Goethe, La Métamorphose des plantes et autres écrits botaniques, (traduit par Henriette Bideau), Paris, Triades, 1992.

J. W. Goethe, Écrits sur l'art, (traduit par Jean-Marie Schaeffer), Paris, Flammarion, 1996.

J. P. Eckermann. Conversations de Goethe avec Eckermann, (traduit par Jean Chyzeville) Paris, Gallimard, 1988.

Études sur Goethe :

E. Cassirer, Rousseau, Kant, Goethe : deux essais, (traduit par Jean Lacoste), Paris, Belin, 1991.

N. Class dans « Goethe et la méthode scientifique », Astérion [En ligne] 3, 2005, mis en ligne le 15 septembre 2005, consulté le 15 avril 2012. URL

: <http://asterion.revues.org/413>.

D. Hurson, Les mystères de Goethe : l'idée de totalité dans l'œuvre de Johann Wolfgang von Goethe, Villeneuve d'Ascq, Presse universitaire du Septentrion, 2003.

J. Lacoste, Goethe : Science et philosophie, Paris, P.U.F., 1997.

M. Marache, Le symbole dans la pensée et l'œuvre de Goethe, Paris, Nizet, 1960.

S. Riva, « De la classification des plantes à une éthique du savoir : une leçon goethéenne », in Goethe : phénomènes, signes et formes du monde, Paris, L'art du comprendre, 2005.

L. Van Eyde, La libre raison du phénomène : essai sur la « Naturphilosophie » de Goethe, Paris, J. Vrin, 1998.

Études générales :

F. Duchesneau, « Blumenbach et la théorie des forces vitales », [En ligne], (consulté le 10/02/2013), URL

:http://philomtl.files.wordpress.com/2009/09/duchesneau_simhp-blumenbach.pdf.

M. Foucault, Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines, Gallimard, Paris, 1966.

G. Gusdorf, Le Savoir romantique de la Nature, Paris, Payot, 1985.

G. Gusdorf, Ligne de vie, 2. Auto-bio-graphie, Paris, Odile Jacob, 1990.

P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, L'absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand, Paris, Seuil, 1978.

P. Nouvel (dir.), Repenser le vitalisme, Paris, P.U.F., 2011.

J. Schlanger, Les Métaphores de l'organisme, Paris, Vrin, 1971.

[1] On rappellera, pour mémoire, la perspective de Judith Schlanger : « Notre étude aura pour objet le rôle d'*analogon* joué par l'idée d'organisme à la fin du XVIII^e et au cours du XIX^e siècle. Il y a eu un moment où la notion d'organisme, en ses diverses composantes, s'est trouvée généralisée et absolutisée en archétype de la rationalité. L'organisme ne désigne plus alors un ordre important mais localisé de phénomènes qui sont l'objet du savoir : il renvoie à un complexe de significations à partir duquel s'organise en droit tout savoir. » (p. 30)

[2] « Sort du manuscrit » dans Goethe, *La Métamorphose des plantes et autres écrits botanique* (traduit par Henriette Bideau), Paris, Triades, 1992. Toutes les références des écrits sur la botanique font référence à cette édition. Les textes allemands sont disponibles sur un site internet à l'adresse suivante :

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Naturwissenschaftliche+Schriften>.

[3] « J'écrivis en même temps un essai sur l'art, la manière et le style, un autre pour expliquer la métamorphose des plantes [...] ; tous montrent ce qui se passait à l'époque en mon être intérieur. » (p. 176)

[4] Goethe précise : « Mais constamment poursuivis, ces efforts de dissociation ont aussi des inconvénients. Le vivant est bien décomposé en

ses éléments, mais à partir de ceux-ci on ne peut le reconstituer et lui rendre la vie. Ceci est vrai déjà pour de nombreux corps inorganiques, et à plus forte raison pour les corps organiques ». (p. 75)

[5] L'influence de la philosophie de Kant est ici bien visible. Sur ce sujet, nous renvoyons à l'essai sur Goethe et Kant d'Ernst Cassirer.

[6] Le vivant est donc fondamentalement une pluralité : « Tout réalité vivante est, non pas un élément unique, mais une multiplicité. » (p. 77)

[7] Cette définition évite de réduire la plante à la structure fondamentale de la feuille, idée que l'on trouve très souvent dans la critique. Riva le dit clairement un peu plus loin : « ce qui compte, ce n'est pas la simple forme "figée" mais l'apparition d'une évolution cyclique qui est l'essence même du vivant. Les feuilles caulinaires ne se transforment *effectivement* pas en tous les organes. C'est la plante qui croît sur elle-même à travers une "variation sur le thème" qui est aussi, si l'on suit les cotylédons jusqu'à la graine et au fruit, un raffinement progressif, une élévation à la fois topologique et esthétique, de valeur, une *Steigerung*, comme Goethe la définit. » (18)

[8] Goethe semble vouloir ordonner sa démarche, pour suggérer une méthode soulignant l'accroissement de la complexité des formes naturelles qu'il a étudiées. Dans les faits, Jean Lacostemontre que les études sur les insectes occupent Goethe dans les années 1796 – 1797, la découverte de l'os maxillaire date de 1784 et ses études sur l'anatomie ont commencé vers 1780.

[9] Voici ce qu'écrit Diderot dans *Le Rêve de d'Alembert*, qu'on peut interpréter comme un manifeste de la pensée mécaniste : « Le prodige, c'est la vie, c'est la sensibilité ; et ce prodige n'en est plus un... Lorsque j'ai vu la matière inerte passer à l'état sensible, rien ne doit plus m'étonner... Quelle comparaison d'un petit nombre d'éléments mis en fermentation dans le creux de ma main, et de ce réservoir immense d'éléments divers épars dans les entrailles de la terre, à sa surface, au sein des mers, dans le vague des airs !... »

[10] On renverra par exemple à cet ouvrage récent : *Repenser le vitalisme*.

[11] Le transfert dans la littérature d'un tel débat n'est pas nouveau : *Tristram Shandy* de Sterne repose d'ailleurs sur cette opposition entre épigénétisme et préformation.

[12] Il consacre un court essai à cette question, intitulé « Bildungstrieb » ou « impulsion formatrice », publié dans l'édition Triade p. 202-204. Sur Blumenbach, voir l'article de François Duchesneau.

[13] La question de la polarité est abordée par Nicolas Class dans « Goethe et la méthode scientifique ».

[14] Goethe, *La Théorie des couleurs*, cité par Didier Hurson (25).

[15] Voici le texte original : « so müssen wir uns die Wissenschaft notwendig *als* Kunst denken ». (Nous soulignons)

[16] Goethe, *Écrits sur l'art*, (traduit par Jean-Marie Schaeffer). Les citations de l' « Introduction aux *Propylées* », de la traduction des *Essais sur l'art* de Diderot par Goethe et des « Notes et dissertations au sujet du *Divan occidental* » proviennent de cette édition.

[17] Phénomène primordial. Sur cette notion, voir l'article de N. Class.

[18] Cette traduction paraît dans la revue *Propyläen* en 1799. Goethe propose une traduction et commentaire des deux premiers chapitres des *Essais sur l'art* de Diderot.

[19] Eckermann, *Conversations de Goethe avec Eckermann*.

[20] « Allégorie, ballade, cantate, drame, élégie, épigramme, épître, épopée, fable, héroïde, idylle, poème didactique, ode, parodie, récit, roman, romance, satire. Si on tentait d'ordonner méthodologiquement ces genres, ainsi que d'autres encore, groupés par nous selon l'ordre alphabétique, on rencontrerait de grands problèmes difficiles à éliminer. Lorsqu'on regarde le classement ci-dessus de manière plus précise, on trouve que les genres y sont dénommés tantôt d'après des caractéristiques externes, tantôt d'après le contenu, les plus rares seulement d'après leur forme essentielle. On remarque très vite que certains d'entre eux peuvent être associés et que d'autres peuvent être classés hiérarchiquement. Pour les besoins de l'agrément et pour en jouir, on accorderait volontiers à chacun d'entre eux de subsister et d'agir pour lui seul, mais si, à des fins didactiques ou historiques, on a besoin d'une classification rationnelle, il vaut sans doute la peine d'en trouver une. » (p. 277)

[21] Cité par Georges Gusdorf dans *Ligne de vie, 2. Auto-bio-graphie*, (305).

[22] C'est l'idée de l'*Urpflanze*, de la plante primordiale. Sur cette question, nous renvoyons à l'étude de Goethe par Ernst Cassirer, p. 109-110.

[23] Novalis, *Œuvres Complètes*, t. 2, *Fragments*, NRF, 1975, p. 404.