

(art absolument)

les cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui



Jean **Le Gac**
 Éric **Rondepierre**
 Stephen **Dean**
 Chantal **Petit**
Artistes en Bretagne

Kandinsky et l'absolu
La Femme à la cafetière
Goethe : sur **Laocoon**
 Face à la **guerre d'Algérie**
Rubens contre **Poussin**

M 06192 - 9 - F: 10,00 € - RD



été 2004 • numéro **9**

10 €

Domaine Public

Sur Laocoon

Goethe

La découverte du groupe du *Laocoon* a donné naissance, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle allemand, à de multiples considérations théoriques et esthétiques. Winckelmann, Lessing et Herder, pour ne citer que les plus célèbres, se sont penchés tour à tour sur cette statue de l'antiquité grecque mise à jour lors de fouilles à Rome en 1506 en présence de Michel-Ange qui s'en fit en quelque sorte l'héritier. En 1798, ce fut au tour de Goethe d'écrire sur le *Laocoon*.

Les véritables œuvres d'art, comme les œuvres de la nature, dépassent toujours infiniment les capacités de notre entendement. Une œuvre, on la contemple et on la sent ; elle est agissante, mais ne saurait être réellement connue ; et bien moins encore son essence et son mérite peuvent-ils être exprimés par des mots. Ainsi, ce qui sera avancé ici au sujet du *Laocoon*, n'aura nullement la prétention de traiter ce sujet de manière exhaustive : il s'agit d'un texte né à l'occasion de ce chef-d'œuvre parfait, plutôt que d'un texte qui porterait sur lui. Espérons que prochainement l'œuvre sera de nouveau exposée dans des conditions telles que chaque amateur puisse en faire sa joie et en parler à sa façon.

Lorsqu'on se propose de parler d'une grande œuvre d'art, on est presque obligé d'évoquer l'art dans sa totalité, car une œuvre de ce type le contient dans son entièreté, de sorte que tout un chacun peut, selon ses moyens, développer le cas général à partir de l'œuvre particulière. C'est pour cette raison que nous voudrions formuler ici une remarque préliminaire d'ordre général.

Toute œuvre d'art éminente représente la nature humaine ; quant aux arts plastiques, ils se consacrent avant tout au corps humain. Pour le moment c'est uniquement de ceux-ci que nous parlons. L'art comprend beaucoup d'échelons et sur chacun d'eux d'excellents artistes peuvent apparaître. Cependant, une œuvre d'art parfaite

combine toutes les qualités qui autrement ne sont que réparties isolément entre différentes œuvres. Les œuvres d'art les plus éminentes que nous connaissions nous montrent : *Des natures vivantes, hautement organisées.*

Il faut avant tout la connaissance du corps humain dans ses différentes parties, ses proportions, ses finalités internes et externes, ainsi que dans ses formes et mouvements en général. *Des caractères.* Connaissance de la différenciation de ces parties selon la forme et l'effet. Des caractéristiques se séparent et se représentent isolément ; ainsi naissent les caractères et de ce fait les différentes œuvres d'art peuvent entrer dans une relation significative, tout comme il peut y avoir, dans le cas d'une œuvre composée de parties, des relations significatives entre ces dernières. L'objet est :

Au repos ou en mouvement. Une œuvre ou ses parties peuvent être représentées, soit de manière qu'elles subsistent pour elles-mêmes et se donnent à voir paisiblement dans leur simple être-là, soit de manière qu'elles s'expriment dans la passion, en agissant et en étant animées.

L'idéal. Pour l'atteindre, l'artiste a besoin d'une sensibilité profonde, solidement fondée et persévérante, à laquelle doit cependant être joint un sentiment élevé, lui permettant de saisir l'objet dans toute son ampleur et de découvrir le moment culminant qu'il s'agit de représenter ; →



Groupe du Laocöon.

Vers 50 av. J.-C., sculpture (marbre), musée du Vatican

il pourra ainsi le dégager de son existence réelle qui est bornée, et lui conférer ses proportions, sa délimitation, son identité et sa dignité dans un monde idéal.

La grâce. L'objet et la manière de le représenter sont cependant soumis aux lois artistiques de la sensibilité, à savoir l'ordre, l'intelligibilité, la symétrie, l'opposition et ainsi de suite ; par ces lois l'objet devient beau à voir, c'est-à-dire gracieux.

La beauté. Par ailleurs l'objet est soumis à la loi de la beauté spirituelle, qui naît de la retenue à laquelle l'homme formé en vue de la représentation ou de la reproduction du Beau sait soumettre tout, même les extrêmes.

Ayant indiqué ainsi d'avance les conditions que nous exigeons d'une œuvre élevée, j'avance beaucoup de choses en peu de mots lorsque j'affirme que notre groupe les satisfait toutes et qu'on peut même les développer en partant de lui.

On me dispensera de prouver que le groupe en question présuppose la connaissance du corps humain, qu'il le montre dans ce qu'il possède de caractéristique aussi bien que dans l'expressivité et la passion. Par la suite il apparaîtra à quel niveau élevé et idéal l'objet a été conçu ; que l'œuvre doive être qualifiée de belle, voilà qui est certainement hors de doute pour quiconque saisit avec quelle retenue l'extrême d'une souffrance physique et morale est représenté ici.

En revanche, certains trouveront paradoxal qu'en même temps j'affirme que le groupe du *Laocoon* est gracieux. Voici donc quelques mots d'explication à ce sujet :

Une œuvre d'art doit toujours s'annoncer comme telle et elle le peut uniquement par ce que nous appelons la beauté sensible ou la grâce. Les Anciens, qui étaient bien éloignés de l'illusion moderne selon laquelle une œuvre d'art doit avoir l'apparence d'une œuvre de la nature, soulignaient le statut artistique de leurs œuvres par un ordonnancement choisi des différentes parties dont elles se composaient. Par la symétrie ils facilitaient la compréhension visuelle, ce qui rendait intelligible même une œuvre complexe. C'est précisément grâce à cette symétrie, et grâce à des oppositions que les contrastes les plus forts étaient rendus possibles à travers de fins écarts. Le soin apporté par les artistes à l'opposition de masses variées, et en particulier à l'établissement de relations de régularité entre les extrémités des corps formant des groupes, était dû à un choix

judicieux et heureux. De cette manière toute œuvre apparaît encore comme un agrément à l'œil, même lorsqu'on fait abstraction de son contenu et même lorsque de loin on n'aperçoit plus ses contours les plus généraux. Les vases anciens nous donnent des centaines d'exemples d'un tel groupement gracieux, et il serait peut-être possible, en allant du groupe sur vases le plus calme jusqu'au groupe du *Laocoon*, agité à l'extrême, de présenter d'une manière progressive les plus beaux exemples d'une telle composition symétrique et artificielle, agréable à la vue. J'ose donc répéter de nouveau que le groupe du *Laocoon*, en plus des autres mérites qu'il possède et qui sont reconnus, constitue en même temps un modèle de symétrie et de variété, de calme et de mouvement, d'oppositions et de gradations subtiles. Tous ces éléments s'offrent conjointement au spectateur, en partie de manière sensible, en partie de manière spirituelle ; ils suscitent une sensation agréable nonobstant le pathos élevé de la représentation, de même qu'ils adoucissent par la grâce et la beauté les tempêtes de la souffrance et de la passion.

C'est un grand avantage pour une œuvre d'art d'être autonome et close sur elle-même. Un objet au repos exhibe simplement son être-là (*Dasein*), il se referme donc sur lui-même. Jupiter, tenant la Foudre sur ses genoux, Junon toute en majesté et dignité féminine, Minerve absorbée en elle-même, voilà autant d'objets qui n'ont pour ainsi dire pas de relations avec l'extérieur. Ils reposent sur eux-mêmes et en eux-mêmes, et ils constituent les premiers et les plus chers objets du sculpteur. Mais à l'intérieur de la ronde magnifique constituée par le cercle de l'art mythique, dans lequel se tiennent et reposent ces différentes natures indépendantes, il existe des cercles plus petits, dans lesquels les différentes figures sont conçues et travaillées les unes par rapport aux autres. Ainsi, dans le cas des neuf Muses avec leur guide Apollon, chacune est conçue et réalisée pour elle-même, mais, placée dans la variété du chœur dans sa totalité, elle devient encore plus intéressante. Lorsque l'art se tourne vers des objets d'une signification pathétique, il peut procéder encore de la même manière : ou bien il représente un groupe de figures entretenant entre elles des relations pathétiques, comme Niobé et ses enfants poursuivis par Apollon et Diane, ou bien il nous montre en une seule

œuvre le mouvement avec sa cause. Nous n'avons qu'à nous souvenir ici du garçon charmant s'extrayant une épine au pied, des *lutteurs*, des deux groupes de faunes et de nymphes qu'on trouve à Dresde et du groupe du *Laocoon*, merveilleux par son caractère mouvementé. C'est avec justice que la sculpture est tenue en haute estime, car elle peut et doit amener la représentation à son plus haut sommet et elle dépouille l'homme de tout ce qui ne lui est pas



essentiel. Ainsi dans notre groupe, Laocoon n'est il rien qu'un nom ; les artistes lui ont enlevé sa prêtrise ainsi que ses traits adventices troyens-nationaux, poétiques et mythologiques ; il n'est rien de tout ce que la fable en fait, c'est un père avec deux fils risquant de succomber à deux créatures dangereuses. Par conséquent il n'y a pas non plus ici de serpents envoyés par les dieux, mais uniquement des serpents ordinaires, assez puissants pour terrasser

quelques hommes, mais ne représentant, ni par leur figure, ni par leur action, des être surnaturels de vengeance et de punition. Conformément à leur nature, ils s'approchent en rampant, ils enlacent et enserrant, et le premier ne mord qu'une fois qu'il est irrité. Si je devais expliquer ce groupe sans connaître d'autre interprétation, je l'appellerais une idylle tragique. Un père dormait à coté de ses deux fils, ils furent enlacés par des serpents et, se réveillant, ils s'efforçaient maintenant de s'arracher à ce filet vivant.

C'est le choix du moment représenté qui explique l'importance de cette œuvre. Afin qu'une œuvre d'art plastique s'anime vraiment lorsqu'on la contemple, il est nécessaire de choisir un moment transitoire ; un peu plus tôt aucune partie du Tout ne doit s'être trouvée dans cette posture, peu après chaque partie doit être forcée de la quitter. C'est ainsi que l'œuvre retrouvera chaque fois une vie nouvelle pour des millions de spectateurs.

Afin de bien saisir le dessin du *Laocoon*, le mieux est de se placer en face de lui, à une distance convenable et les yeux fermés. Qu'on les ouvre ensuite pour les refermer immédiatement après, et on verra le marbre tout entier en mouvement ; on craindra de trouver changé le groupe entier en les rouvrant. Je dirais que tel qu'il se présente actuellement, il est un éclair immobilisé, une

vague pétrifiée au moment où elle afflue vers le rivage. Le même effet se produit lorsque l'on voit le groupe de nuit, éclairé par une torche.

La représentation de la situation dans laquelle se trouvent les trois figures obéit à un principe de gradation, ce qui témoigne d'une science suprême. Le fils aîné n'est ligoté qu'aux extrémités, le second est enlacé plusieurs fois et sa poitrine est tout particulièrement enserrée. Par le mouvement du bras droit il cherche à →

se dégager, afin de pouvoir respirer librement, tandis que de la main gauche il repousse doucement la tête du serpent, afin de l'empêcher de s'enrouler une fois de plus autour de sa poitrine. Quant à ce dernier, il est sur le point de se dérober à la main, mais en aucun cas il ne mord. Le père en revanche veut se libérer, lui et ses enfants, de ces étreintes en employant la force ; il serre l'autre serpent qui, irrité, le mord à la hanche.

Afin d'expliquer la posture du père, en considérant son corps dans sa totalité ainsi que dans ses différentes parties, il me semble que le mieux est de voir dans la sensation douloureuse actuelle, occasionnée par la blessure, la cause première du mouvement en son entier. Le serpent n'a pas encore mordu, c'est en ce moment même qu'il mord, en s'attaquant à la partie tendre du corps, à savoir à l'endroit situé au-dessus et quelque peu en arrière de la hanche. La posture donnée à la tête restaurée du serpent n'a jamais bien indiqué la morsure proprement dite ; heureusement les restes des deux mâchoires ont été conservés à la partie postérieure de la statue : si seulement ces traces extrêmement importantes ne se perdent pas elles aussi avec le triste changement auquel la sculpture est soumise actuellement ! Le serpent inflige une blessure à l'homme malheureux en un endroit très sensible, où même un léger chatouillement provoque ce mouvement que nous observons ici causé par la blessure : le corps se jette sur le côté opposé, le ventre se rétracte, l'épaule tend vers le bas, la poitrine s'avance et la tête s'incline vers le côté touché. Comme par ailleurs les pieds ligotés et les bras qui se débattent gardent une trace de la posture et de l'action antérieures, on assiste à une conjonction d'un mouvement d'avance et d'un mouvement de recul, d'un agir et d'un pâtir, d'un effort et d'un fléchissement, ce qui peut-être ne serait possible sous aucune autre condition. Lorsqu'on essaie de situer la morsure en un endroit différent on est saisi d'étonnement devant la science des artistes : toute la gestuelle serait changée et on ne peut en aucune façon imaginer la morsure en endroit mieux indiqué. Il s'agit donc ici d'un principe fondamental : l'artiste a représenté un effet sensible et il nous en montre également la cause sensible. Le point de la morsure, je le répète, détermine le mouvement actuel des membres : le mouvement de fuite de la partie inférieure du corps, le ventre qui se rétracte,

la poitrine qui s'avance, l'épaule et la tête qui se baissent brusquement, chaque trait même du visage, tout cela je le vois déterminé par cette sensation actuelle, douloureuse et inattendue. Loin de moi cependant de vouloir morceler la nature humaine, de vouloir nier le rôle des forces spirituelles de cet homme merveilleusement formé, de vouloir méconnaître les aspirations et souffrances d'une grande nature. Il me paraît à moi aussi que ce sont l'angoisse, la peur, la terreur et les sentiments paternels qui se meuvent à travers ces veines, qui gonflent cette poitrine et qui rident ce front. J'avoue volontiers qu'à côté de la vie corporelle, c'est aussi la vie spirituelle qui est représentée à son niveau le plus élevé. Qu'on se garde cependant de trop vite transposer dans l'œuvre elle-même l'effet qu'elle produit sur nous. Surtout, qu'on aille pas voir l'effet du poison dans un corps que les dents du serpent sont seulement en train de saisir au moment même.

Qu'on n'aille pas voir un combat contre la mort là où il s'agit d'un corps magnifique, combatif, sain et à peine blessé. Qu'on me permette ici une remarque qui a son importance pour les arts plastiques : l'expression la plus haute qu'ils puissent représenter se situe dans la transition d'un état à un autre. Qu'on imagine un enfant plein de vie, courant, sautant, se réjouissant avec toute l'énergie et la joie de sa jeunesse et qui, subitement, est violemment frappé par un compagnon de jeu, ou est autrement touché par quelque coup violent, physiquement ou moralement. Telle une décharge électrique, cette nouvelle sensation se transmet à tous les membres, et un sursaut brusque de cette sorte est très pathétique. Il s'agit d'un contraste dont on ne saurait posséder de notion claire si on n'en a pas fait l'expérience. Dans notre cas, ce sont de manière évidente l'homme spirituel et l'homme physique qui agissent. Lorsque telle transition conserve en plus la trace claire et distincte de l'état antérieur, elle constitue l'objet le plus merveilleux pour les arts plastiques ; c'est le cas du *Laocoon* où l'effort agissant et la souffrance sont unis en un moment unique. Ainsi, par exemple, Eurydice mordue au talon par un serpent, sur lequel elle a marché alors qu'elle traverse gaiement un pré portant des fleurs fraîchement coupées, pourrait donné lieu à une statue très pathétique. Il faudrait que le double état, consistant dans le fait qu'elle avance joyeu-

sement et qu'elle est arrêtée par la douleur, puisse être exprimé non seulement par les fleurs qui tombent à terre, mais aussi par l'alignement de tous ses membres et le balancement des plis. Ayant compris la figure centrale selon le sens indiqué, nous pourrions examiner maintenant d'un regard libre et sûr les rapports, les gradations et les contrastes qui relient tous les éléments de l'œuvre dans sa totalité.

L'objet choisi est un des plus avantageux qu'on puisse imaginer : des hommes luttant contre des créatures dangereuses qui n'agissent pas par leur masse ou leur puissance, mais en tant que forces multiples ; elles ne menacent pas d'un côté seulement et n'exigent donc pas une résistance concentrée en un seul endroit, elles sont capables, grâce à leur longueur, de paralyser plus ou moins trois hommes sans les blesser. À travers cette paralysie il y a un certain calme et une certaine unité qui se répandent déjà, malgré l'importance des mouvements. Les agissements des serpents sont indiqués selon une gradation. L'un d'eux ne fait qu'enlacer, l'autre est irrité et blesse son adversaire. Les trois hommes sont également très judicieusement choisis : un homme puissant et bien bâti, mais ayant déjà dépassé l'âge où l'énergie physique est la plus grande, donc moins apte à résister à la douleur et aux souffrances. Qu'on imagine un jeune homme vigoureux à sa place et le groupe perdra toute sa valeur. Avec lui, deux garçons souffrent, que l'artiste a voulu petits comparés à l'homme adulte, même par leur taille ; là encore on a deux natures sensibles à la douleur. Le plus jeune se débat, impuissant ; il est apeuré mais non blessé. Le père se débat avec vigueur mais vainement, ses efforts aboutissent à un effet contraire à celui qu'il escompte. Il irrite son ennemi et est blessé. Le fils aîné est celui qui est le moins prisonnier. Il ne ressent ni

oppression ni douleur, il s'effraie de la blessure toute récente et des mouvements de son père ; il pousse un cri, tout en essayant de dégager un de ses pieds de la queue du serpent. Il y a donc aussi quelqu'un qui est à la fois observateur, témoin et participant de l'action, et ainsi l'œuvre est complétée.



Je voudrais revenir maintenant plus en détail à un point que j'ai déjà indiqué en passant : à savoir que chaque figure exprime une double action et que les trois s'activent de multiples façons différentes. Le fils le plus jeune lève le bras droit afin de pouvoir respirer plus librement et en même temps il repousse la tête du serpent de la main gauche. Il veut amoindrir le mal →

présent et prévenir un mal plus grand : c'est là le degré d'activité le plus élevé qu'il puisse atteindre en sa situation de prisonnier. Le père emploie ses efforts à se défaire de l'emprise des serpents et en même temps son corps fuit la morsure qui lui est infligée à l'instant même. Le fils aîné est épouvanté du mouvement du père et il cherche à se libérer du serpent qui l'enlace légèrement. J'ai déjà célébré plus haut cette œuvre d'art pour la grande qualité qui réside dans le fait que l'instant représenté est le point culminant de l'action. Il s'impose d'y revenir spécialement.

rendu incapable de se défendre parce qu'il est ligoté, que l'autre peut certes se défendre mais est blessé, tandis que le troisième possède encore un espoir de fuite. La première situation est celle du fils cadet, la deuxième celle du père et la troisième celle de l'aîné. Qu'on essaie donc de trouver encore une situation différente, qu'on cherche à repartir les rôles autrement qu'il ne fut fait ici ! Considérons dès lors l'action depuis son origine et nous reconnaitrons qu'actuellement elle a atteint son point culminant : nous nous rendrons compte tout de suite, en imaginant les moments



Nous avons supposé que des serpents réels avaient enlacé un père et ses fils durant leur sommeil afin que, lors de la contemplation des différents moments, nous puissions voir une progression. Les premiers moments de l'enlacement pendant le sommeil sont prémonitoires mais dépourvus de signification artistique. On pourrait peut-être créer une figure d'Hercule jeune, enlacé par des serpents, mais dont la stature et le calme nous montreraient déjà ce à quoi nous aurons à nous attendre lors de son réveil. Faisons un pas de plus et imaginons, sans nous préoccuper davantage des événements antérieurs, le père qui, ensemble avec ses enfants, se sent ligoté par les serpents. Dès lors, il n'y a qu'un moment unique dans lequel se concentre tout l'intérêt : c'est lorsque l'un des corps est

ultérieurs plus proches et plus lointains, que tout le groupe doit nécessairement se transformer et qu'il est impossible de trouver un autre moment égalant celui-ci par sa valeur artistique. Le fils le plus jeune, ou bien sera étranglé par le serpent qui l'enlace, ou bien, s'il l'irrite, sera mordu, compte tenu de son impuissance complète. Ces deux cas sont pareillement insupportables, parce qu'ils représentent une situation extrême qui ne devrait pas être représentée. En ce qui concerne le père, ou bien le serpent le mordra encore à d'autres endroits, ce qui provoquerait la transformation de la posture toute entière de son corps et ferait que les traces des premières morsures seraient perdues pour le spectateur à moins qu'elles ne fussent indiquées, ce qui serait répugnant ;

ou bien le serpent se retournera et attaquera le fils aîné : dans ce cas, ce dernier se concentrerait sur lui-même, l'événement perdrait son témoin participant et la dernière lueur d'espoir abandonnerait le groupe. De tragique, la représentation deviendrait cruelle. Le père qui maintenant, en sa grandeur et ses souffrances, est entièrement recueilli en lui-même, devrait se tourner vers son fils et serait transformé en personnage secondaire participant à l'action.

En face de ses propres souffrances ou de souffrances étrangères, l'homme ne dispose que de trois sentiments : la peur, la terreur et la pitié, c'est-à-dire le pressentiment inquiet d'un malheur qui s'approche, la perception inopinée d'une souffrance présente et la compassion agissante (*Teilnahme*) en face d'une souffrance permanente ou passée. Ces trois sentiments, notre œuvre les représente et les fait naître, et cela selon les gradations appropriées.

Les arts plastiques, qui travaillent toujours en vue de la représentation d'un moment spécifique, retiendront toujours, lorsqu'il s'agira de choisir un sujet pathétique, un objet capable de faire naître la terreur, tandis que la poésie s'en remet à des objets provoquant la peur ou la pitié. En ce qui concerne le groupe du *Laocoon*, les souffrances du père provoquent la terreur, et cela au plus haut degré ; il s'agit là d'un achèvement suprême de l'art plastique. Cependant, en partie afin de faire le tour de tous les sentiments humains et en partie afin d'adoucir l'impression violente de la terreur, l'œuvre fait aussi naître de la compassion pour l'état du fils cadet et de la peur pour celui de l'aîné, puisqu'elle laisse encore subsister de l'espoir pour ce dernier. De cette manière les artistes ont assuré un certain équilibre à leur œuvre par la diversité, ont adouci ou renforcé certains effets par les effets différents et ont achevé une totalité spirituelle autant que sensible.

Bref, nous pouvons affirmer avec témérité que cette œuvre d'art traite son sujet de manière exhaustive et remplit avec bonheur toutes les conditions exigées par l'art. Elle nous apprend que si un maître peut infuser à des objets au repos et simples son sentiment du Beau, ce dernier se manifeste dans l'intensité maximale de son énergie et de sa dignité lorsqu'il démontre sa puissance en créant des caractères multiples et en domptant et tempérant dans l'imitation artistique les explosions passionnelles de la nature humaine. Nous donnerons sans doute plus tard une description détaillée

des statues connues sous le nom de *La famille de Niobé*, ainsi que du groupe du *Taureau Farnèse*. Ils font partie des rares représentations pathétiques qui nous restent de la statuaire antique.

En général les artistes modernes se sont mépris lors du choix de tels objets. Lorsque Milon, les deux mains coincées dans la fente d'un tronc d'arbre, est attaqué par un lion, l'art s'efforcera en vain de créer à partir de cette situation une œuvre susceptible de susciter la sympathie (*Teilnahme*) dans toute sa pureté. Une double douleur, des efforts voués à l'échec, un état sans défense et une issue fatale absolument certaine ne peuvent susciter que la répulsion, à moins qu'ils ne nous laissent complètement indifférents.

Et pour finir, un mot encore concernant la relation de notre sujet avec la poésie.

C'est se montrer extrêmement injuste envers Virgile et l'art poétique que de comparer, ne serait-ce que pendant un seul moment, l'œuvre d'art la plus achevée qu'aient connue les arts plastiques à l'épisode consacré au même sujet dans l'*Enéide*. À partir du moment où Enée, malheureux et chassé de chez lui, est censé raconter lui-même comment, avec ses compatriotes, il a commis l'impardonnable de mener le cheval que l'on sait à l'intérieur de sa ville, le poète est obligé de ne prendre en compte qu'un seul objectif : comment excuser cette action. Aussi tout se situe-t-il dans cette visée, et l'histoire de Laocoon a ici la fonction d'un argument rhétorique qui peut très bien comporter une exagération, pourvu seulement qu'elle contribue à atteindre l'effet escompté. Ainsi des serpents énormes, portant des crêtes sur leurs têtes, sortent-ils de la mer et se dirigent-ils vers les enfants du prêtre qui avait blessé le cheval ; ils les enlacent, les mordent et les souillent de leur bave.

Ensuite, ils s'enroulent autour de la poitrine et du cou du père, accouru à l'aide de ses fils, et ils lèvent leur tête de manière triomphale alors que le malheureux, étouffant sous leur emprise, appelle en vain au secours. Le peuple est terrifié et se sauve à la vue de ce spectacle ; plus personne n'ose être un patriote, et l'auditeur, effrayé par cette histoire extravagante et répulsive, admet volontiers le fait que le cheval soit mené à l'intérieur de la ville.

Ainsi l'histoire de Laocoon ne constitue dans le texte de Virgile qu'un moyen pour une fin plus élevée. La question de savoir si l'événement en soi est un objet poétique et d'ailleurs loin d'être résolue.