

Compte-rendu

Armand Nivelles, *Les théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant*, Paris, Les Belles Lettres, 1955.

C'est une belle promesse que nous fait Armand Nivelles en publiant sa thèse soutenue à l'université de Liège dédiée aux *Théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant* (1955). Ce livre de 412 pages dont 353 sont consacrées à l'analyse se décompose en 3 parties respectivement consacrées à *La Philosophie* (p. 17-109), à *La Critique* (p. 113-285) et à *La Philosophie critique* (p. 289-353). Les deux premières parties présentent respectivement 4 chapitres et 3 chapitres voués aux thèses d'un auteur particulier, seule la troisième se voit intégralement dédiée à Kant dont l'auteur estime qu'il est „[l'] aboutissement génial de tous les efforts tentés depuis Baumgarten“ (p. 11) pour définir et systématiser la notion d'esthétique. La grande nouveauté de l'ouvrage est de présenter une étude diachronique et intertextuelle sur l'évolution de la question du goût et de l'art, s'éloignant ainsi des monographies traditionnelles. De plus, loin de se cantonner à la pure philosophie, M. Nivelles s'attache à démontrer les interactions entre les théories philosophiques et celles issues des sciences humaines (telles que l'histoire de l'art, la littérature ou encore la théologie). Le choix d'une période de 40 années (1740-1780) se révèle un pari de l'auteur qui souhaite démontrer que c'est cette période précise du XVIII^e siècle qui a vu émerger une „prise de conscience esthétique“ (p. 11).

La première partie intitulée *La Philosophie* revient sur l'émergence de la notion d'*esthétique* dans les écrits théoriques du XVIII^e siècle en présentant une série d'auteurs qui ont souhaité systématiser son rôle. La présentation de ces derniers en plus d'être chronologique, suit une démarche linéaire qui permet de rendre compte ainsi des évolutions de la pensée des divers auteurs du corpus.

Le premier chapitre évoque ainsi Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) et ses principaux écrits, malheureusement inachevés où ce dernier « exprime ses conceptions sur le beau et sur l'art » (p. 17). A. Nivelles soulève trois points pour sa démonstration : la situation de l'*esthétique* dans la philosophie de l'époque (très influencée par Leibniz), l'objet formel que Baumgarten entend par *esthétique* et enfin son ancrage au sein d'un système (p. 21) Celui que l'on peut considérer comme l'inventeur du terme même d'*esthétique* en tant que « discipline qui dirige les opérations de notre sensibilité » (p. 18) a souvent été laissé pour compte par la critique qui lui reprochait sous couvert d'un manque d'originalité avant tout la lecture particulièrement difficile de ses œuvres abstraites (p. 19). De même, il a souvent été blâmé de puiser ses sources principalement dans la littérature latine (p. 20). Baumgarten a toutefois eu le mérite de s'intéresser à une question souvent laissée pour compte parce que située dans « le domaine de la connaissance sensitive » (p. 30), formule paradoxale pour l'époque s'il en est. A. Nivelles démontre néanmoins que cette ambiguïté du terme *esthétique* désignant à la fois « une science et un

art » (p. 26), est un phénomène que Baumgarten avait compris d'où sa volonté de dériver son traité en deux parties, l'une théorique, l'autre pratique (et qui applique les connaissances théoriques). Pour mieux comprendre ce concept de « connaissance sensitive », Baumgarten la suggère indissociable des notions de *perfection* et de *beauté* dont A. Nivelles retrace le contexte afin d'en garantir la compréhension (p. 31). La notion de *perfection* est synonyme d'unité, c'est elle qui va permettre la reconnaissance de la beauté en toute chose (p. 32), idée qui permet à l'auteur de conclure que « l'esthétique [...] est] la connaissance sensitive **parfaite**, la perfection étant comprise comme l'harmonie entre [...] le contenu, la disposition, l'expression. Cette connaissance esthétique parfaite est la beauté : tel est l'objet formel de l'esthétique » (p. 35). Si les écrits de Baumgarten avaient été complets, chacun de ces trois points aurait dû être développé dans chacun des trois chapitres de *L'Esthétique théorique* ; malheureusement seul le premier point eut le mérite d'être traité longuement, les deux autres n'ayant atteint la postérité qu'à travers d'autres écrits jugés inférieurs et qui reprennent souvent des idées issues de la rhétorique antique traditionnelle. C'est donc au premier point (le contenu) que Nivelles consacre la dernière partie du chapitre consacré à Baumgarten. Suivant l'avancée du texte, A. Nivelles rappelle les conditions générales de la création artistique selon Baumgarten (p. 35-40) propices à la création de toute œuvre d'art. Ce dernier rappelle ensuite un des principes fondamentaux de l'esthétique baumgartienne, la distinction et le rapport qui unissent « la beauté ontique, telle qu'elle existe dans la nature » à la « beauté de la matière, telle qu'elle est présentée dans l'œuvre d'art » (p. 46). Suivent alors la définition des six caractères intrinsèques à l'œuvre d'art : tout d'abord la richesse (p. 46) aussi nommé « degré de distinction des représentations » (p. 47) permet de vérifier la qualité *esthétique* d'un objet. Vient ensuite la grandeur (p. 51) dérivée en grandeur naturelle et grandeur morale (ou dignité esthétique) et dont le « **consensus** » (p. 55) mène à la grandeur absolue d'une œuvre d'art. Le troisième point nommé est la vérité (p. 58) issue à la fois de l'aspect possible et naturel d'une œuvre d'art (p. 59) Suivent alors la clarté et l'accessibilité naturelles de l'œuvre d'art au public (p. 63) puis la persuasion (p. 65) qui donne audit public « le sentiment de voir la vérité » (p. 66). Mort avant d'avoir pu décrire le sixième caractère, la « *vita* » (p. 64), Baumgarten se voit réhabilité par A. Nivelles pour sa contribution exceptionnelle dans l'avancée d'une science (p. 68) demeurée jusque-là secondaire.

Le deuxième chapitre se voit dédié à Georg Friedrich Meier, « élève de Baumgarten », *Aufklärer* s'il en fut pour qui « l'utilité [...] justifie l'esthétique » (p. 71) et dont l'œuvre principale en trois volumes se base très largement sur les idées développées durant les cours de son maître (p. 72), raison pour laquelle A. Nivelles ne développera que les idées personnelles et novatrices de cet auteur. Meier donne comme définition de l'esthétique la « connaissance sensible et [...] son expression » et établit cette science sur deux fondements principaux, « inébranlables » que sont les « règles de la perfection » (appelés aussi Métaphysique par le philosophe) et la « science de l'âme » (autrement dit la psychologie).

L'élève suit ainsi le maître en plaçant l'*esthétique* sur « le plan [...] de la connaissance sensible » et la divise également en une partie pratique, l'autre théorique que Meier développera plus avant à travers trois points principaux « l'invention, 'la méthode' et l'expression » (p. 73). En outre, il poursuit sur l'idée que l'*esthétique* n'est rien sans la nature, qu'elle « ne fait que corriger, compléter [voire] diriger » (p. 74) pour atteindre ce qu'il nomme la beauté. Celle-ci se doit d'être « une perfection connue [de] façon indistincte ou sensible » et exige une multiplicité d'éléments renvoyant à une cause déterminante et qui contient en soi sa propre raison d'existence. Représenter la beauté revient donc à (re)connaître de manière intuitive l'accord harmonieux d'une diversité dont les six principes fondamentaux sont hérités de Baumgarten (p. 75). C'est en particulier la sixième caractéristique, celle que Baumgarten ne put développer, qui intéressera davantage Meier, s'appuyant davantage sur leur partie « affective », capable de provoquer des émotions directement chez le spectateur (p. 76). A. Nivelles achève ainsi son analyse du « paradoxal » Meier (p. 77) en démontrant que, moins un vulgarisateur de son maître ou un philosophe à part entière, ce dernier « devait être un excellent moraliste, un psychologue meilleur encore » qui toutefois prônait une esthétique avant tout morale et réglée (p. 80).

Le troisième chapitre est consacré à Johann Georg Sulzer dont Nivelles rappelle en Introduction le caractère très (voire trop) hétéroclite de son œuvre (p. 83) ; raison pour laquelle les générations postérieures lui en tinrent rigueur (p. 82). Aussi, afin de pouvoir tirer une « théorie bien liée » du philosophe, Nivelles, à la suite de Schasler, propose de revenir sur une étude des différents « concepts centraux » afin d'en démontrer l'évolution qu'ils ont subi au cours des dix-huit années pendant lesquelles Sulzer a composé sa *Théorie générale* (1753-1771). Nivelles s'attache d'abord à démontrer la finalité de l'Art pour le philosophe, qui, en réaction à une époque dominée par l'anacréontisme (p. 83) souhaite lui donner une dimension sérieuse ; il en fera donc un serviteur de la « félicité de la vie sociale » (p. 84). Son livre deviendra par-là « un manuel pour gens cultivés ». Sulzer s'éloigne d'abord de ses prédécesseurs en déclarant que le beau provient moins d'une conception psychologique (ce que Meier appelait à la suite de Baumgarten, *sensibilité*) que d'un sentiment moral (p. 85). Il attribue la naissance d'une œuvre d'art à une intervention divine, celle du « génie guidé par le goût », notions que Nivelles se propose d'étudier immédiatement. Pour Sulzer, le goût est « une faculté » (p. 85) capable de rendre compte de la « sensation esthétique et du beau » (p. 86) cependant souvent dépendant de « la raison et du sens moral » (p. 85). Néanmoins, Sulzer « l'érige en faculté indépendante » qui « ressent le beau » de manière intuitive (p. 86) voire empirique et qui s'explique comme une « conformité à l'habitude » (p. 87). En ce qui concerne la notion de génie, Nivelles rappelle que Sulzer en fait « un don naturel » qui peut être « partiel » ou « total » mais qui doit toujours se trouver sous la « tutelle de la raison, du jugement, de l'intelligence » (p. 87). A ces deux notions, Sulzer associe également l'imagination « 'mère de tous les arts' » qu'il distingue selon qu'elle soit « reproductrice » ou « créatrice (p. 88). Cependant, dans tous les cas, elle mène à « un éveil de sentiments » dont le caractère sera, bien entendu, moral (p.

90). Jugeant la « théorie psychologique » de Sulzer comme manquant de « rigueur », Nivelles se propose d'étudier la notion même d'œuvre d'art afin d'obtenir « une image plus juste et plus complète de l'unité » du philosophe (p. 90). Cette dernière se divise en une traditionnelle dichotomie fond/forme. *A priori*, « la matière n'a rien qui la prédestine [...] à une utilisation esthétique » mais c'est en « créant » ou « occasionnant » des sentiments (p. 91) qui vont rendre « meilleurs » qu'elle devient une œuvre d'art à part entière. Pour ce faire, la matière esthétique se doit de présenter quatre qualités essentielles : vérité, unité, vraisemblance et clarté. En ce qui concerne son expression ou sa représentation (p. 92), celle-ci se doit de rester en mémoire et ce malgré les modes (p. 93). En ce sens, il lui faut imiter la nature sans pour autant la copier sottement et c'est là qu'intervient le but de l'artiste : en donnant une finalité morale à son œuvre, on dépasse la simple copie naturelle afin de « l'embellir » (p. 94). Joignant ainsi ce que Sulzer nomme l'utile à l'agréable (p. 95), l'art devient « auxiliaire de sagesse » (p. 94) dont l'origine se trouve dans « l'intention de causer du plaisir » et le but « d'améliorer moralement [l'âme entière] » (p. 96). Cependant cette tutelle éthique sera considérée par les successeurs de Sulzer (à l'instar de Goethe) comme une « impasse » qui « manque d'originalité » dira Nivelles. Toutefois, il reste une source d'inspiration, notamment de Kant (p. 97) qui y puisera quelques-unes de ses idées.

Le quatrième chapitre qui clôt la première partie est consacré à Moses Mendelssohn dont les considérations esthétiques sont éparpillées (p. 98). De fait et malgré le système tripartite dégagé par son œuvre principale *Hauptgrundsätze der schönen Künste* (la jouissance psychologique, les principes de la beauté et le système des arts), Nivelles aura recours à différentes sources du philosophe afin de combler les idées principales de ce dernier sur l'esthétique. Nivelles s'attache tout d'abord à la conception mendelssohnienne de la beauté que ce dernier situe dans la « carte confuse » de la « sensibilité » à la suite de Baumgarten et Meier (p. 99), prédécesseurs dont il s'inspire d'ailleurs pour définir la beauté comme « connaissance sensible de la perfection » et « unité dans le multiple ». Elle est en ce sens « une chose purement humaine » (p. 100) dont la finalité possède sa propre éthique qui s'oppose à la moralité au sens où Sulzer l'entendait. Mais sa grande (r)évolution réside dans la « teinte affective » qu'il confère à la beauté faisant d'elle la garante de « toute notre activité affective ». Il l'éloigne ainsi d'une forme de « connaissance » *per se* (p. 101), mais fait d'elle un « instrument de connaissance humaine » (p. 102) par le biais d'une émotion ressentie que Mendelssohn nomme la « sympathie » au sens étymologique du terme. Ressentir de la sympathie envers une œuvre d'art est une preuve du « plaisir esthétique » qui touche nos « sentiments » (p. 103). Cela lui permet de dépasser la dichotomie traditionnelle entre « faculté de connaître » et « faculté de désirer » et de placer la beauté dans la « faculté d'assentiment, d'approbation, de plaisir », qui « permet de passer de la connaissance du vrai au désir du bien, du connaître au vouloir » (p. 104). A l'instar de la beauté, l'art échappe également à la raison et participe au bien-être de son spectateur. De fait, l'art ne consiste pas en un simple suivi des règles classiques, mais reste un faire-valoir de « [l'] imagination » de l'artiste. C'est dans cet affranchissement partiel que

Mendelssohn reconnaît le génie (p. 105), capable de créer une « 'représentation sensible parfaite' » (formule qu'il emprunte à Baumgarten). Cela signifie qu'en créant une « grande diversité d'éléments qui se regroupent en une unité », l'œuvre provoque une « illusion de la réalité » au point d'en faire « oublier les 'signes' employés par l'artiste ». L'œuvre devient donc une création à part entière, faisant de l'artiste un représentant divin qui doit tendre vers une « perfection sensible » (p. 106). Toutefois Mendelssohn ébauche un « 'système des arts' » au sein duquel il établit une distinction entre beaux-arts (qui font usage de « signes naturels ») et belles-lettres (qui font usage de « signes artificiels »), ces dernières pouvant exprimer l'infinité des choses alors que le champ d'application des premières est plus restreint. Cette division amène donc avec elle une idée de supériorité de la littérature sur les autres formes artistiques, car la poésie « réussit à donner une 'connaissance intuitive' de son objet quel qu'il soit ». Le philosophe divise encore les beaux-arts en plusieurs catégories en fonction du sens auquel ces derniers s'adressent et en fonction de leur durée dans le temps (p. 107). Nivelle conclue sur les « emprunts » des conceptions de la beauté qu'il juge héritées de Leibniz et de Meier mais qui néanmoins coïncident avec certaines théories de Baumgarten voire certains écrits de Winckelmann (p. 108). En cela Mendelssohn est un philosophe charnière qui annonce les grandes théories de la modernité comme celle de Lessing ou de Kant (p. 109).

La deuxième partie du travail intitulée *La critique* présente trois auteurs, un historien de l'art, un journaliste dramaturge et un poète et théologien. La raison d'être de cette plongée au sein des sciences humaines se veut une démonstration à la fois de la réception critique des philosophes précédents de même qu'une préparation à l'avènement de Kant étudié dans la troisième partie et dont l'héritage des humanités comme des philosophes sera démontré. Le terme de *critique* est à comprendre en opposition à la « doctrine », « théorie » ou « science » philosophique (p. 290), elle n'est qu'une prise de position subjective, *critique* donc, sur le même sujet qui préoccupe notre chercheur.

Le premier chapitre est dédié au père de l'histoire de l'Art et de l'archéologie (p. 117), Johann Joachim Winckelmann. D'emblée, Nivelle prépare son lecteur à une troublante déception, celle d'une impossible définition de la beauté pour cet auteur prolifique qui juge seulement de par l'expérience personnelle et subjective comme il raisonne par induction (p. 113). Le seul principe un tant soit peu général que Winckelmann ait daigné accordé est l'imitation des anciens dans la création artistique (et encore uniquement en partie). Selon Nivelle, comprendre Winckelmann exige de se replacer dans un contexte historique qui laisse entrevoir ses lectures, les cours suivis et autres sources (p. 114-115). L'esthétique winckelmannienne se confond avec la perfection de l'Art grec (p. 116) qui la doit à la clémence du climat, à la perfection des corps provenant elle-même de l'éducation et enfin à la constitution politique qui ont « rendu possible [...] 'le miracle grec' ». Émergeant du néant, les œuvres grecques se sont imposées comme modèles aux générations postérieures qui doivent désormais s'en servir comme de support (p. 118). Ce phénomène référentiel rejoint la première conception esthétique de l'historien pour qui l'Art

doit à la fois *plaire* et *instruire* mais où l'idée reste supérieure à la beauté (restant ainsi fidèle aux principes de l'*Aufklärung* à l'instar de Sulzer). Néanmoins, sa pensée évoluera notamment dans des notes éparses dans lesquelles la beauté devient le « but principal de l'Art » (p. 119). Juger la profondeur d'une œuvre d'art revient à la questionner d'abord sur le fond (en interrogeant son originalité ou son authenticité) puis sur l'excellence de sa forme (p. 120). Une œuvre n'est alors jugée belle que si elle se détache du stade primitif (où elle ne rend compte que du nécessaire) et si elle ne cède pas au superflu. Le problème de Winckelmann est que, raisonnant par induction et par à-coups, sa conception de l'esthétique ne cesse d'évoluer sans pour autant se laisser clairement définir. Selon Nivelles, cela revient donc à énumérer certaines notions (p. 121). La première de ces notions se trouve être la spiritualité puisque Winckelmann prétend que la seule beauté objective réside en Dieu à la fois unique et omniscient, simple et insaisissable (p. 122). Nivelles résume en expliquant que « la beauté est une spiritualisation, une sublimation de la matière » (p. 123). Traduire l'idéal en lui donnant de la matière correspond à son « expression » (p. 125) qui se doit d'aller au plus proche de l'art grec par les belles formes, la décence des gestes, les airs agréables de tête et les traits harmonieux de la physionomie. Si ces caractéristiques sont respectées, l'artiste exprime la grâce (p. 127) sinon ce peut être préjudiciable (p. 126). L'artiste doit compter sur son « bon goût » (en théorie inhérente à la raison) pour créer convenablement une œuvre d'art (p. 127). La diversité du goût s'explique par le fait que celui-ci est formé par l'enseignement, l'exercice, les fréquentations et le tempérament individuel : il est donc en constante évolution à l'instar de la conception de la beauté dont il devient l'organe permettant la connaissance. Nivelles résume en expliquant que le goût devient un « sentiment intermédiaire » entre les sens et la raison chez Winckelmann, mais une raison désintéressée (p. 128). Si les trois dernières notions illustrent une conception de la beauté formelle selon l'historien, c'est l'esprit qui reconnaît « l'idée » que l'artiste a tenté de représenter à partir de sa propre imagination (p. 129). L'harmonie entre beauté et idée trouve son paroxysme dans l'Antiquité classique, d'où l'érection du principe de l'imitation des grecs (p. 130). Nivelles distingue néanmoins l'imitation des anciens d'avec l'imitation de la nature que l'art ne doit pas reproduire mais interpréter, corriger voire idéaliser (p. 131). Cela explique l'opposition entre les œuvres baroques et la simplicité de leurs homologues grecques, entre la fureur des premières et la « grandeur tranquille » des secondes ; Nivelles illustrant ce propos par l'exemple du *Laocoon* (p. 133). Winckelmann ne fait pas de distinction entre les différents arts – sauf leurs moyens d'expression (p. 135) – et estime ainsi que tout type d'art doit suivre ces mêmes principes (p. 134). Cette réaction raisonnée contre le baroque (p. 137) ouvre la voie aux futurs théoriciens de l'esthétique, ainsi Kant (p. 128-129) Herder ou encore Lessing (p. 138).

C'est d'ailleurs à ce dernier et à son œuvre « bien fragmentaire » que Nivelles s'attache dans son deuxième chapitre (p. 139) et en particulier à son *Laocoon* (p. 140) afin de dégager les principes esthétiques de Lessing. Selon Nivelles, l'esthétique entre avec le philosophe « dans le domaine de la

réflexion rationnelle », phénomène que l'on peut notamment remarquer dans la préoccupation principale lessingienne, celle de la finalité de l'œuvre, autrement dit « l'intention » de l'artiste (p. 141). Pour faire ressentir une impression au récepteur, l'artiste exprimera son intention à travers différents éléments, phénomène que Nivelles nomme « fonctionnalisme », prenant comme exemple le cri du *Laocoon* dont le but est d'inspirer la pitié (p. 142), ce que l'artiste n'a pu faire qu'en euphémisant le cri en un simple gémissement, faute de quoi, la laideur due à la déformation du visage aurait empêché toute sympathie chez le récepteur. Le point qui va opposer Lessing à Winckelmann se trouve être justement dans ce fonctionnalisme, puisque « la fin affective requiert une création de beauté en accord avec la nature et les moyens de chaque art ». Tentant une définition de ce fonctionnalisme, Nivelles s'attache d'abord à la forme chez Lessing. Ce dernier commence par distinguer ce qu'il nomme « la beauté » (Gestalt) de « l'expression » (Gehalt) et étend cette différence à tous les arts (p. 143) avant de prendre parti pour la prédominance de la beauté formelle (p. 145). De fait, la nouveauté issue de la pensée de Lessing est de comprendre que c'est dans « la manière de traiter [le sujet] » que réside la véritable originalité (p. 147), ce qui explique pourquoi « la forme prime la matière » (p. 149) et que cette dernière va déterminer le choix et les modalités de la matière et de son « expression » (p. 150) même si ces dernières ont tendances à s'éloigner des sources connues par tous les récepteurs (p. 151). Ces deux degrés de fonctionnalisme que l'on retrouve dans tous les arts, « la forme détermine le fond et est elle-même déterminée par l'effet à produire », est un premier principe unificateur de la pensée lessingienne (p. 153) ; le second se trouvant dans la commune illusion que chaque art se voit capable de provoquer, « l'art [n'atteignant] son but que lorsqu'il réussit à se faire oublier » au point que le spectateur croit à la réalité de ce qu'il voit dans l'œuvre (p. 154). Se pose alors la question des relations entre art et vérité (p. 156). Selon Nivelles, Lessing juge que seuls la « vraisemblance, le naturel » se doivent d'être respectés (p. 159). Ainsi chaque modalité utilisée doit être motivée par une nécessité (p. 161) dans le but de se rapprocher au plus de ce qui se trouve dans la nature. Cela étant, Nivelles nuance en rappelant que cette même nature, « seul un esprit infini peut la connaître » dans toute sa complexité (p. 163) d'où le fait que pour Lessing, l'art la présente simplifiée, « dégagé[e] et débarrassé[e] » de tous les éléments superflus. En somme « l'art n'est pas une imitation de la nature, mais, par des moyens naturels, son interprétation ordonnatrice » (p. 165). Toutefois, cette interprétation se voit soumise également au goût et par conséquent à sa relativisation par la mode temporelle ou encore les identités nationales (p. 166). Le dernier principe unificateur de la pensée lessingienne, le plus original selon Nivelles (p. 168), se trouve être ce que ce dernier nomme l'identification (p. 167). Le dramaturge allemand n'a pourtant pas laissé derrière lui une terminologie claire (p. 168) et emprunte ainsi à Mendelssohn le terme de « Mitleid » (p. 169) au sens de « communion des sentiments » (p. 170), revenant ainsi vers son sens étymologique (p. 173) et déclarant qu'il s'agit du but ultime de tout art (p. 174). A. Nivelles s'attache ensuite à la classification lessingienne des deux types d'arts : d'un côté les arts

plastiques simultanés et de l'autre les arts successifs/progressifs (p. 178). Donnant les définitions idéales du poème (p. 180) et des arts plastiques (p. 183), Lessing explique leur complémentarité par le fait que l'une catégorie permet ce que l'autre interdit. Néanmoins, il demeure insensible à l'esthétique (p. 192) et au lyrisme (p. 193) en tant que tels, conséquence de ce fonctionnalisme qui est le sien. Nivelles termine sa démonstration en parlant des éléments esthétiques inclassables qui mettent à mal le système du journaliste. Lessing décrète alors que l'application des règles n'est en rien une nécessité et qu'un artiste de génie peut être critique (p. 208) voire aller à l'encontre de ses dernières (p. 209). Ce qui fait le génie d'une œuvre d'art n'est donc pas la mise en application des règles, mais le travail, la simplicité (p. 210) et l'intention finale de l'artiste (p. 211). Loin d'analyser « le phénomène de la création artistique en soi », Lessing s'attache à en étudier « les effets et [...] la fin » que l'artiste propose (p. 212). Sa pensée se place en critique, formée à la fois par ses prédécesseurs (Baumgarten et Winckelmann) et par son expérience inductive (p. 213). Il est ainsi le premier à reconnaître une relativisation de l'art condamné à être soumis aux lois du goût et de la mode nationaux (p. 215). Selon Nivelles, l'art au sens où l'entend Lessing est « un moyen, plutôt qu'une fin » dont le but est de conduire le public à ressentir une émotion véritable (p. 216). Il prépare ainsi la voie au philosophe Johann Gottfried von Herder.

Ce dernier, à l'instar de Lessing, souhaite également « libérer l'art des règles dogmatiques et absolues » mais part « du processus de création, de la genèse de l'œuvre » et non de son intention finale (p. 217). Par conséquent, il ne souhaite pas établir de lois universelles quant à l'œuvre d'art mais relativise le jugement esthétique en faisant de lui un « phénomène » (p. 220) particulier soumis à des effets psychologiques et en constante évolution puisque soumis aux lois de la mode et du goût (p. 218). Ce « relativisme », malgré le non emploi de ce terme, sera le pivot de la pensée herdérienne (p. 219), le philosophe considérant qu'une œuvre est toujours liée à une nation, une époque et au spectateur/à l'artiste (p. 220). De là, l'art doit être vécu (p. 222) comme un événement affectif (Herder parle d'*Erlebnis* p. 221). Pour ce faire, il faut être rappelé aux conditions externes d'émergence de l'œuvre tant artistique que littéraire : ainsi, loin de faire écho à l'imitation proposée par Winckelmann, Herder propose une émulation (p. 223), dire son monde à la manière des anciens (p. 224) d'où pour lui la nécessité de l'esprit poétique dont fera preuve un artiste génial. Afin d'assurer son système de pensée, Herder souhaite fonder ses jugements sur une base stable, qu'il ne développera jamais totalement : il se contentera de reprendre certaines idées de Lessing comme celle de la finalité de l'œuvre d'art ou encore de l'illusion poétique (p. 225). A. Nivelles développe ensuite les trois points du relativisme évoqués ci-dessus. Le relativisme national s'exprime chez Herder par une mise à distance des autres peuples ainsi qu'un retour à une forme de poésie primitive (p. 230) puisque ce dernier juge que « l'art (le savoir-faire) tue la poésie » (p. 231). Cet éloge de la simplicité de la langue ouvrira la voie à la philologie, notamment celle des frères Grimm. En ce qui concerne le relativisme historique, Herder estime que l'homme étant par sa nature éphémère un « être historique », tenir compte de l'histoire

pour élaborer une théorie de l'esthétique devient une nécessité (p. 236). Le recours à l'imitation s'explique notamment par la forme cyclique de l'histoire qui entraîne une redécouverte des arts et de la poésie anciens (p. 238). Herder semble bien le premier à exprimer l'idée que le goût artistique varie en fonction du temps (p. 239), ce qui occasionne une transition avec la dernière forme de relativisme, l'individuel. Cet individualisme imprègne tout le champ de l'activité artistique (p. 243) et exprime une vision du monde propre à l'artiste qui se doit donc de trouver sa voix et sa propre vérité (p. 244). Cette confrontation entre le personnel et le monde extérieur provoquera l'événement retranscrit par l'œuvre d'art. Herder devient ainsi l'un des premiers à considérer la notion de beauté comme subjective (p. 245) de même que la notion de génie, bien que ce dernier fasse appel à Baumgarten et Sulzer pour le définir au début de sa carrière (p. 246). Il exprime néanmoins l'idée que ce qui distingue un artiste de génie du commun des mortels est sa capacité à réaliser spontanément un croquis dont la qualité vaut d'autres œuvres pour son spectateur (p. 247). Herder semble néanmoins hésiter entre le caractère inné ou divin de ce génie et conclue sur le fait qu'il doit y avoir un peu des deux (p. 248). Le génie soulève ainsi la question de son rapport aux règles, à la morale ou au goût (p. 250), rapport harmonieux selon Herder. Toutefois, Nivelle rappelle que l'écrivain tempère ses propos en relativisant le rôle des règles (p. 251) : elles représentent en effet moins des normes pour le génie que véritablement des observations pour les philosophes qui souhaitent en faire un système (p. 252). En ce qui concerne le goût, celui-ci est inné et Herder le fait dépendre de trois facteurs (p. 254) : tout d'abord, ce qu'il nomme l'unitarisme esthétique (p. 255) et qui s'observe par la conciliation des contraires, par l'unité de l'âme humaine et par l'unité de l'œuvre d'art. En effet « toutes les facultés humaines proviennent d'une source unique [et...] leur unité [...] permet à l'homme la connaissance poétique du monde ». Cette unité s'exprimera par le langage (p. 256), ce qui permet ainsi à Herder de montrer l'interdépendance de ces facultés humaines (p. 257). L'écrivain rejoint alors le sens antique de génie (p. 258) qui appréhende le monde par un mode de connaissance analogique qui n'est pas forcément raisonnable mais plutôt poétique (p. 259) au sens d'actif et de créatif. Il retranscrit dès lors son expérience dans une œuvre artistique dont « tous les éléments [...] doivent être assemblés en une unité indissoluble pour atteindre [l'action de l'art] sur l'âme » (p. 255). L'expression et l'idée sont donc intimement liées (p. 260) et produisent par le biais de l'illusion une identification (p. 262) qui sera l'action voulue sur les êtres (p. 261). Le goût est ensuite dépendant de l'idée qui déterminera la réussite ou le degré de perfection d'une œuvre (p. 263). Elle va de pair avec « l'esprit créateur » qui seul pourra donner une unité et une vie à l'œuvre (p. 264). Pour Herder l'art ne peut pas simplement embellir mais doit se vivre (p. 266), il doit signifier quelque chose à une âme (p. 267) en mélangeant l'idée et la forme pour créer un « ton » propre (p. 268) à l'œuvre et qui fera toute sa force (p. 269). En dernier lieu, le goût doit être en accord avec la morale mais cela ne doit pas être le point central de la création artistique (p. 270). Nivelle rappelle toutefois que ce point sera celui qui changera le plus dans la carrière de Herder. Néanmoins, ce dernier restera

toujours d'avis que la morale ne doit pas passer par une communication explicite mais davantage par la création d'une émotion provoquée par l'illusion et l'émotion (p. 272). Il attribuera ce rôle à la catharsis antique (p. 273). A. Nivelles passe ensuite en revue le système des arts selon Herder qui diffère de Lessing sur l'importance des sens (p. 274) et ce qu'il nomme le « degré d'artificialité » (p. 277). Aux sens nobles de l'ouïe et de la vue s'ajoute celui du toucher et avec lui vient la possibilité de connaître véritablement une œuvre d'art (la sculpture par exemple), ce que ne permettent ni la peinture qui se vit davantage comme un rêve ou la musique qui ne laisse qu'une impression vague non définissable (p. 276). De plus, Nivelles rappelle qu'un autre point important de l'esthétique herderienne est qu'elle prend en considération le fait qu'une œuvre d'art n'est pas faite pour une vision prolongée, elle l'est davantage pour être vue de manière répétée. L'écrivain oppose ainsi ces arts plastiques à la poésie qui elle agit à la fois dans l'espace, le temps et sur les sentiments (p. 278). Elle est le seul art capable de faire ressentir une émotion durant son propre développement, ce qui n'est pas possible dans les arts plastiques qui ne peuvent être jugés qu'une fois l'œuvre achevée. En ce sens elle est, à l'instar de ce que disait Baumgarten, un « discours sensible parfait » (p. 279) ce qui la rend supérieur à toute forme de raison (p. 259). Nivelles conclue en expliquant que les idées d'Herder, bien qu'au service du *Sturm & Drang* se trouve surtout au carrefour des Lumières et du Romantisme (p. 281). En approfondissant Lessing par la proposition de nouveaux concepts comme ceux de l'idée ou de la force d'une œuvre (p. 282), il ouvre la voie à de nombreuses générations de philosophes (p. 283) et annonce par de nombreux aspects le romantisme allemand (p. 285).

A. Nivelles s'attache alors, dans sa troisième et dernière partie, à la philosophie de Kant et la place que ce dernier réserve à l'esthétique. Influencé par les philosophes tout comme par les auteurs que l'on pourrait qualifier de profanes, il crée une *philosophie critique* que le chercheur se propose d'étudier dans un dernier chapitre.

Un premier point mis en place est de rappeler quelques principes kantien en rapport avec l'esthétique sans pour autant que Nivelles ne souhaite vulgariser tous les travaux écrits sur le philosophe. Il rappelle ainsi que la nouveauté de Kant est d'établir une faculté de sentir et de ressentir le plaisir et son contraire (p. 289) que ce dernier nomme « jugement ». Ce jugement se décline en « déterminant » et « réfléchissant » selon qu'il soit universel ou individuel. Il devient un phénomène esthétique qui relève uniquement de l'esprit humain et se veut donc individuel, subjectif et critique au sens de ne pas pouvoir émettre de théorie générale sur le sujet (p. 290). L'esthétique cherche à comprendre ce qui relie l'imagination subjective à la raison ou l'entendement universel. Ce rapport s'établit par les sens qui activent l'imagination avant d'inviter l'entendement à donner un sens ou une unité au phénomène vécu (p. 291). Ce sens n'est pas une connaissance en soi mais la prise de conscience d'un sentiment de (dé)plaisir qui devient « la raison déterminante d'un jugement esthétique ». Pour peu qu'un objet présente une finalité esthétique (qu'il soit beau ou sublime), le plaisir ressenti provoque la faculté de

juger que Kant appelle goût. Cette activité se veut contemplative et désintéressée (p. 292). Toutefois, A. Nivelles relativise l'apport de la nouveauté kantienne, démontrant l'influence de ses prédécesseurs (p. 293), ce qu'il fera d'ailleurs à chaque nouvelle analyse des concepts Kantien. Revenant sur les « facultés impliquées dans le jugement esthétique » (p. 299), Nivelles rappelle l'accord régnant entre la sensibilité et l'intelligence qui seul permet de saisir la beauté (p. 300). Ce jugement qui ne peut qu'être subjectif, désintéressé, universel et nécessaire (p. 302) découle d'un principe unique appelé le supra sensible (p. 303), ce qui l'éloigne de la morale (p. 302). Nivelles passe ensuite les divers concepts kantien en revue, en commençant par celui du goût qui est la faculté de juger la beauté pure (p. 307). Le goût se doit d'être désintéressé (p. 308) et s'oppose donc au bien qui possède une utilité ou une finalité (p. 309). Il doit être universel (p. 311) et donc faire preuve de communicabilité (p. 312) pour pouvoir se partager. Sa finalité ne doit être sans fin puisque désintéressé (p. 316) et il doit être une nécessité exemplaire (p. 317). Lorsque ces quatre qualités sont réunies, le jugement de goût conduit au plaisir de la contemplation d'une œuvre. A. Nivelles passe ensuite à la beauté dont il démontre l'impossible objectivité pour Kant (p. 319). Elle découle de l'association entre imagination et entendement et permet une prise de conscience « acquise par la contemplation pure et simple » (p. 320). Nivelles passe ensuite au sublime qui découle de l'association entre imagination et raison (p. 324), mais cette association est déséquilibrée ce qui nous ramène à notre propre petitesse et finitude (p. 325) créant ainsi « une suspension suivie d'un épanchement des forces vitales (p. 327). A. Nivelles s'attache alors à la question de la création artistique (p. 333). Selon lui, Kant distingue l'art mécanique et l'art esthétique qui lui-même se subdivise en arts d'agrément et arts de beauté (p. 334). C'est naturellement ces derniers qui font seuls « l'objet d'un jugement de goût » et vont provoquer « un plaisir de la réflexion ». Seul un génie est capable de créer ces arts de beauté (p. 335) de par sa faculté créatrice innée (p. 336), son originalité et son talent qui le rendent unique. Il est le seul à être capable de « trouver [d]es idées et de communiquer l'état d'âme qu'elles provoquent » (p. 337). Ces idées esthétiques sont des « représentation[s] de l'imagination » qui ne peuvent être rendues par le langage (p. 339) et qui vont rendre une vision subjective de la beauté (p. 340). Cette expression artistique des idées esthétiques se fait en accord avec le goût (p. 343) et cherche à éviter l'imitation au sens propre du terme (p. 344). Le génie doit être en mesure de prendre conscience de sa propre voie à travers les autres œuvres d'art et doit apprendre de leurs imperfections (p. 345), d'où la nécessité de suivre quelques règles issues des œuvres géniales précédentes (p. 346). Nivelles s'attache enfin aux systèmes des arts kantien (p. 347) divisé en trois arts, ceux du verbe (poésie et éloquence), ceux figuratifs (les arts plastiques et la peinture) et enfin ceux sensitifs (la musique et le coloris). Cette systématisation s'accompagne d'un établissement de la valeur esthétique de chacun de ces arts : ceux du verbe en tant qu'ils restent « [les] forme[s] d'expression [les] plus adéquate[s] aux idées esthétiques » sont supérieurs aux arts figuratifs (p. 348) qui sont eux-mêmes supérieurs aux arts sensitifs (p. 349) car ces derniers ne font que procurer une

émotion qui « n'est pas spécifiquement esthétique ». A. Nivelles conclue alors sur le fait que le système kantien ait réussi à se débarrasser des questions esthétiques liées au XVIIIe siècle (à l'instar de l'imitation de la nature, du vrai dans l'art ou encore du conflit entre plaire et instruire p. 352) au profit de certaines questions comme celle de la relativité du beau et de l'art (p. 353).

Dans sa conclusion, A. Nivelles revient sur les « limites historiques » imposées à son ouvrage (p. 357) en démontrant l'évolution des « méditations sur la beauté » cantonnée à une « 'connaissance sensible' inférieure » chez Baumgarten avant de devenir un « fondement dans la nature humaine » chez Kant. Toutefois, il relativise la « 'révolution kantienne' » qui n'a voulu que « tente[r] de résoudre » un problème typique de son époque tout en glanant les théories chez ses prédécesseurs (p. 358) afin de parfaire son propre système (p. 359). Les théories esthétiques post kantienne tenteront de faire passer la beauté à un niveau supérieure, objectif là où Kant se contenant de rester à son seuil « sans vouloir le franchir » (p. 360), ce qui explique que ce soit précisément ce philosophe qui clôt les quarante années soumises à l'étude. A. Nivelles ouvre enfin sur un texte de 1796, souvent attribué à Hölderlin, qui présente une *programmation d'un système idéaliste* de l'esthétique au sein duquel « la beauté [devient] la somme de toutes les idées » autrement dit « le tréfonds de l'univers » (p. 362). Mesurant les progrès des cinquante ans séparant ce texte de Baumgarten, Nivelles conclue que c'est bien cette époque unificatrice qui « a ouvert la philosophie à la réflexion esthétique et [qui en] a continuellement approfondi la prise de conscience ».

Il s'agit en effet d'un grand pari de vouloir rassembler tant d'auteurs d'horizons différents. Si l'on ne peut qu'admirer l'immense travail de recherche d'Armand Nivelles, ainsi qu'applaudir à cette mise en place d'une filiation intertextuelle dans l'histoire de l'*esthétique*, certains points demeurent néanmoins dérangeants. En premier lieu, il est dommage que l'auteur vise avant tout un public d'érudits (voire de philosophes) : certains exemples (les « nombreux traités » dont il parle p. 12) ou auteurs (Schasler au chapitre 1-III) mériteraient quelques développements en note de bas de page afin d'éclaircir le novice qui lit ce texte sans avoir la culture philosophique nécessaire pour le comprendre. Si l'on trouve régulièrement des traductions personnelles de l'auteur en ce qui concerne les sources allemandes, il n'en va pas de même pour les locutions latines (chapitre 1-I) ou encore l'utilisation de l'alphabet grec, laissant ainsi un blanc dans la démonstration que le lecteur se doit lui-même de combler par ses propres recherches, abrégeant sa lecture pour le forcer à des vas et viens avec le texte. Par ailleurs, les traductions non systématiques de Nivelles laissent parfois le lecteur coi, à l'instar de la dichotomie Gestalt/Gehalt (p. 144) traduite par beauté/expression, traduction dont la seule justification est qu'« aucun vocable de la terminologie littéraire ne couvre parfaitement ces notions », ce qui n'explique en rien la prise de position arbitraire de Nivelles.

En deuxième point et malgré la dimension tant encyclopédique qu'historique qui souhaite vulgariser des auteurs souvent laissés pour compte car leurs théories furent jugées trop obscures, voire furent mal comprises par la postérité, le manque d'unité dans la méthode de la démonstration laisse parfois le lecteur dans le flou ; sa volonté de traiter les textes de manière linéaire (p. 70 en 1-I) ou chronologique force à des digressions qui mènent plus tard à des répétitions (II-3 par exemple) – voire à des commentaires critiques comme en III-1 -, ce qui rend la lecture éminemment ardue. De même, certains chapitres (II-1 consacré à Winckelmann par exemple) donnent l'impression d'un catalogue des idées principales de l'auteur traité. Les sous-parties s'enchainent sans que l'on y voit une transition claire... Par conséquent et ce malgré les nombreuses références, le lecteur en vient à se demander quelles idées sont celles de l'auteur et quelles sont celles des philosophes traités...

Un troisième point qui peut être gênant est qu'à force de recourir à la définition que chaque auteur donne à l'*esthétique*, le lecteur finit par ignorer s'il s'agit d'une théorie englobant tous les arts ou si l'on se focalise sur les belles-lettres ; de temps en temps on rappelle « la situation de la poésie allemande » (p. 84) ou la réception des poètes antiques (p. 20), cependant il aurait été utile de préciser plus clairement de quels arts il était question (à l'instar de II-2 ou de II-3 pour Lessing et Herder par exemple). Enfin, il aurait été utile de présenter certains auteurs dont les idées s'expliquent par les points biographiques ou les choix artistiques (on pensera au fait qu'Herder ait étudié la théologie, d'où peut-être l'idée d'une transcendance qui donne le génie en II-3 ou à la carrière dramatique de Lessing qui est partiellement occultée en II-2).

En somme, il s'agit d'un ouvrage très prometteur mais dont la clarté reste parfois suspecte. De plus, il resterait à voir à quel point les théories mises en évidence ont été accueillies par la postérité.

Eric Thil
Universität des Saarlandes