

PROLOGUE

Karl Philipp Moritz est souvent présenté comme le fondateur d'une esthétique de l'autonomie. Champion d'une théorie de l'œuvre d'art définie comme totalité organique, libre de toute aliénation, Moritz ne cesse pourtant de problématiser ses assujettissements – nombreux – qui, s'ils participent de sa fragilisation, lui donnent aussi sa force. Car c'est ainsi que l'on comprend comment elle prend place dans l'expérience sensible et comment elle prend part au monde. Moritz décrit l'œuvre d'art, ainsi que les rapports entre art et nature, œuvre et spectateur, à travers les métaphores de la trace, de l'empreinte ou de la signature ; autant de signes d'une incomplétude, d'une nature fragmentaire qui serait propre à l'œuvre d'art et aux relations qu'elle entretient avec l'extérieur, son créateur, son modèle et ses destinataires. Dans ce cadre, Moritz fait dialoguer le spectateur et l'artiste en rassemblant une esthétique de la création et de la réception sur le terrain de l'interprétation. L'essentiel demeure la catégorie de la relation, car c'est le rapport que nous entretenons aux choses qui est déterminant. Il nous faut – artistes comme spectateurs – créer les conditions de possibilité d'une telle relation dans un mouvement à la fois volontaire et attentif à ce qu'il nous faut accueillir. Aussi, expérience présente et conscience historique s'avèrent pareillement indispensables, même si elles tendent à se disjoindre dans l'avènement même d'une telle relation : l'épreuve présente de l'art en appelle à l'oubli¹ qui est le garant à la fois d'une liberté et d'une force des mouvements ; et pourtant, si l'oubli est la condition d'une vitalité de l'art, il ne peut être l'unique principe, puisque tout art réclame un savoir et provient d'une histoire qui a valeur de loi. L'art se trouve ainsi tiraillé entre son caractère anhistorique, c'est-à-dire son nécessaire ancrage dans l'expérience présente, et l'inévitable irruption du monde historique dès qu'il est question de sa signification, de son évolution et de la vie des formes. À la manière de Nietzsche et de sa critique de « l'homme théorique² », Moritz brosse à

¹ « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie » in Nietzsche, Friedrich, *Considérations inactuelles I et II*, trad. P. Rusch, Paris, Gallimard, 1990, p. 96 : « [...] qu'il s'agisse du plus petit ou du plus grand, il est toujours une chose par laquelle le bonheur devient le bonheur : la faculté d'oublier ou bien, en termes plus savants, la faculté de sentir les choses, aussi longtemps que dure le bonheur, en dehors de toute perspective historique. Celui qui ne sait pas s'installer au seuil de l'instant, en oubliant tout le passé, celui qui ne sait pas, telle une déesse de la victoire, se tenir debout sur un seul point, sans crainte et sans vertige, celui-là ne saura jamais ce qu'est le bonheur, pis encore : il ne fera jamais rien qui rende les autres heureux. »

² Sur le conflit entre une pensée savante et une pensée de l'action (de la vie) voir : Nietzsche, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, trad. P. Lacoue-Labarthe, Paris, Gallimard, 1977, p. 107-108 : « Notre

travers sa théorie de l'art un tableau du « spectateur artiste » qui sait être actif, vivant, présent devant une œuvre qu'il ranime littéralement. Un homme qui, avant d'être conscient de soi et identique à soi parce que contenu dans un moi déterminé, est ancré dans le présent de la vie. En outre, s'en remettre seulement au théoricien ou au spectateur – même averti et doté du meilleur des goûts – c'est manquer l'objectif de ce qui caractérise la vie propre à l'art et le mouvement qui le travaille de l'intérieur. Car notre rapport à lui, quel qu'il soit, relève d'après Moritz toujours d'une part d'invention³.

Si un fil rouge traverse l'ensemble des six chapitres qui constituent ce livre, c'est bien la tension qui existe entre l'autonomie de l'art d'une part et l'incomplétude irréductible de son processus d'autre part. Le concept d'art suppose chez Moritz une constellation : celle formée par l'artiste, l'œuvre et le spectateur, mais aussi par la nature, l'histoire, le goût et le génie. Une théorie de l'art ne peut s'écrire sans prendre en compte tous ces éléments, dont les rapports mouvants et dynamiques exacerbent le caractère insoluble de la « problématique du sujet et de l'objet ». Comment développer, en effet, une théorie de l'art qui sache traiter à parts égales le sensible et l'idéal, l'expérience et l'histoire, la création et la réception, le faire et le penser, le tout et le fragment ? Telle est l'ambition du projet moritzien.

monde moderne est tout entier pris dans le filet de la civilisation alexandrine [civilisation socratique] et se donne pour idéal *l'homme théorique* armé des moyens de connaissance les plus puissants et travaillant au service de la science. Socrate en est l'archétype et l'ancêtre. Toutes nos méthodes d'éducation ont dès le départ cet idéal en vue, et tout autre modèle d'existence a dû conquérir de haute lutte le droit, non pas d'accéder au rang de projet, mais d'être simplement toléré à côté de lui. Il y a quelque chose de presque terrifiant à penser que, pendant longtemps, l'homme cultivé ne s'est rencontré que sous la forme de l'érudit ; même nos divers genres de poésie ont dû se développer à partir d'imitations savantes et la rime, qui en est la principale ressource formelle, atteste encore que notre poésie est née d'expériences artificielles faites sur une langue non familière et proprement *savante*, c'est-à-dire apprise. À quel point Faust, cet homme de culture spécifiquement moderne et qui pour nous se comprend de soi, apparaîtrait incompréhensible aux yeux d'un Grec authentique, ce Faust qui traverse en coup de vent toutes les facultés sans se satisfaire d'aucune et que sa pulsion de savoir voue à la magie et au diable, – et que du reste il nous suffit de comparer à Socrate pour s'apercevoir que l'homme moderne commence à soupçonner les limites de ce plaisir socratique de la connaissance et que, du milieu de ce vaste désert qu'est l'océan du savoir, il aspire à retrouver un rivage. Le jour où Goethe, au sujet de Napoléon, dit à Eckermann : « Oui, mon cher, il existe aussi une productivité de l'action », il a rappelé, avec une aimable naïveté que l'homme non théorique, pour les modernes, est à ce point devenu chose incroyable et stupéfiante qu'il faut toute la sagesse d'un Goethe pour trouver concevable, voire excusable, une forme d'existence aussi déconcertante. » Pour Moritz, il faut donner une place aux « facultés actives » et « formatrices » qui soit tout aussi déterminante (si ce n'est plus) que celle que l'on accorde aux facultés de pensée.

³ Même si Moritz nous met en garde contre toute éventuelle confusion entre la faculté de formation (celle qui crée des formes) et la faculté de ressentir (celle qui accueille les formes). Goût et génie, bien qu'ils soient complémentaires, ne doivent pas outrepasser leur propre rôle, s'ils tiennent à la réussite de leur collaboration.

La liberté du beau

L'autonomie de l'œuvre d'art correspond chez Moritz à ce qu'il nomme « l'achevé en soi » ; or, cet achevé en soi se révèle être une entité marquée, signée, qui réclame un travail d'interprétation avant de pouvoir faire sens. L'achevé en soi est le produit d'une relation : celle qu'entretient l'artiste avec l'œuvre et son modèle, ainsi que celle qu'entretient le spectateur avec l'œuvre d'art. Cette définition marque tout autant Goethe et Schiller que les romantiques, et sera ensuite le paradigme pour penser l'œuvre d'art aux XIX^e et XX^e siècles. Qu'il en aille des réalismes, du slogan de « l'art pour l'art », des théoriciens de Dada, de la théorie critique de Theodor W. Adorno⁴ et de Herbert Marcuse⁵, de la théorie des avant-gardes de Peter Bürger⁶ ou encore de Niklas Luhmann⁷, de Pierre Bourdieu⁸ et de Raymonde Moulin⁹, le motif de l'autonomie – celle de l'art et celle de l'œuvre d'art – apparaît comme incontournable, même lorsque c'est pour mieux s'en démarquer. Lire Moritz à la lumière des débats du XX^e siècle témoigne de son actualité, et plaide, par extension, pour une actualité des Lumières encore aujourd'hui¹⁰. Indissociable d'une métaphysique du beau, l'autonomie radicale de l'œuvre d'art passe chez Moritz par une différenciation claire du beau d'avec l'utile, qui relève du champ pratique en général, d'avec le bon, qui relève de la morale, et d'avec le vrai, qui relève du champ de la connaissance. Selon Moritz, l'art ne se pense pas sans le beau, qui est le socle de toute théorie de l'art. Il y a un mode d'être propre à la beauté qui, s'il témoigne d'une autonomie radicale et nécessaire, ne nous apparaît dans le monde empirique que sous la forme de « trace » ou de « signature » comme Moritz le dit lui-même dans son texte intitulé *La Signature du Beau*. En outre, le beau est récalcitrant à toute explication conceptuelle. Le beau ne s'explique pas. Il échappe à toute causalité, il résiste à la raison. « C'est beau, parce que la faculté de penser, rencontrant le beau, ne peut même plus demander : pourquoi le beau¹¹ ? » remarque Moritz dans son essai *Sur*

⁴ Adorno, Theodor W., *Théorie esthétique* (1970), trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974, 2011.

⁵ Marcuse, Herbert, *La Dimension esthétique. Pour une esthétique critique de l'esthétique marxiste* (1977), trad. D. Coste, Paris, Seuil, 1979.

⁶ Bürger, Peter, *Théorie de l'avant-garde* (1974), trad. J.-P. Cometti, Paris, Éditions Questions théoriques, 2013.

⁷ Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft* [L'art de la société], Francfort, Suhrkamp, 1995.

⁸ Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

⁹ Moulin, Raymonde, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

¹⁰ Le motif de l'autonomie est placé au centre d'un ouvrage tel que Rebentisch, Juliane, *Ästhetik der Installation* [Esthétique de l'installation], Suhrkamp, Francfort/Main, 2003.

¹¹ Moritz, K. P., *Le Concept d'achevé en soi et autres écrits (1785-1793)*, trad. P. Beck, Paris, PUF, 1995, p. 160.

l'imitation formatrice du Beau. Si le beau n'est plus tout à fait une idée dès lors qu'il apparaît dans le monde empirique, il ne saurait non plus se résumer à un sentiment. Libre de la raison et libre du sentiment, le beau est d'après Moritz à comprendre comme un « concept vivant », autrement dit, comme une idée sensible qui défierait toute volonté de tracer une frontière nette entre pensée et sensibilité. En un sens, Moritz annonce les idées esthétiques kantienne, mais surtout, il révolutionne la définition de l'œuvre d'art par un geste ancestral : celui d'une nécessaire corrélation de l'art et du beau, même s'il offre une place de choix au sublime.

Historiciser l'art et le moi

L'ambition principale de ce livre est d'esquisser une définition de l'œuvre d'art chez Moritz. Une définition que l'on ne peut préciser que si l'on parcourt l'ensemble de son œuvre : récits autobiographiques, travaux en tant que psychologue, pédagogue, grammairien ou encore écrits sur l'art, sur la mythologie, sur la poésie ou sur la mystique. On ne peut d'ailleurs parler d'une esthétique proprement dite chez Moritz. Il s'agit de l'une des hypothèses centrales de ce travail : s'il n'y a pas d'esthétique chez Moritz au sens d'une théorie de la connaissance sensible, il s'agit plutôt d'une théorie de l'art qui prend sens au sein d'une philosophie de l'histoire, c'est-à-dire surtout : une histoire des formes, des formes produites tout autant par l'art que par la nature. Une autre hypothèse de ce travail est qu'il faut comprendre les Lumières comme la tentative d'articuler l'expérience présente avec l'histoire de l'expérience, et cela par une « expérience de l'histoire » où présent et passé, individu et collectif, sont constamment pris dans des rapports de détermination réciproque. Cette tentative d'une articulation de l'expérience et de l'histoire est servie par un ensemble de disciplines nouvelles comme l'esthétique, issue elle-même de la psychologie empirique, sachant que cette dernière s'insère plus largement dans un projet de définition de l'homme à partir de ses doubles manifestations (le corps et l'âme) : ce projet se nomme l'anthropologie.

Au cœur de ses réflexions sur l'histoire, Moritz essaye de penser la possibilité d'une unité – celle du sujet puis celle de l'œuvre d'art – car la nouvelle importance que l'on donne à la temporalité et à l'historicisation des formes tend à fragiliser ces unités premières. À l'instar de Lorraine Daston et de Peter Galison qui entreprennent une étude des formes de l'objectivité¹² scientifique à partir d'un examen du « soi scientifique », il s'agit

¹² Daston, Lorraine et Galison, Peter, *Objectivité* [2007], trad. S. Renaut et H. Quiniou, Dijon, Le presses du réel, 2012.

pour nous ici d'enquêter à travers Moritz sur les « techniques de soi » au XVIII^e siècle pour mieux comprendre ensuite la relation de l'artiste à son œuvre, ainsi que ce qui se cristallise autour de ce que l'on nomme « l'expérience esthétique ». Connaissance de soi et principe d'individuation sont au cœur du projet anthropologique des Lumières ; et la vie, dont les deux formes principales d'expression sont la nature et l'histoire, devient l'objet à la fois de la biologie et de la biographie. Préfigurant en un sens l'esthétique de Schopenhauer¹³, et après lui celle de Nietzsche, l'expérience du beau chez Moritz, dans la nature et dans l'art, est l'occasion pour l'individu de dépasser à la fois les limites et la dispersion de soi. Grâce à un regard désintéressé que l'on apprend à porter sur le monde, guidé par l'amour, le moi trouve un accès à la totalité. Ce que le sujet ressent d'abord comme une dysharmonie et un non-sens se mue aussitôt en une musique harmonieuse. Au cœur d'une métaphysique du beau, Moritz définit un sentiment bien particulier : celui qui vient apaiser nos souffrances individuelles liées au sentiment d'absurde et d'éclatement, parce que nous prenons conscience de la profonde unité de l'espace universel formé par la conjonction de la nature et de l'histoire.

Le projet moritzien doit selon nous se comprendre comme la tentative de conjuguer deux mouvements. Le premier mouvement est celui de l'autonomie du sujet face aux modèles collectifs imposés comme l'État ou l'éducation : comment former des sujets libres ; et celui de l'autonomie de l'œuvre d'art par rapport au modèle, par rapport à l'auteur et par rapport au spectateur, ce qui engage à la fois une redéfinition de l'imitation et une redéfinition du rôle que joue le sentiment au cœur d'une théorie de la création. L'injonction à l'autonomie est un thème kantien par excellence. L'œuvre d'art devient avec les Lumières nécessairement autonome, car elle doit répondre à un programme général qui se répand à l'ensemble des activités humaines. Le second mouvement s'exprime dans le rapport déterminant à l'histoire, une histoire qui doit être constamment pensée par rapport à la vie, c'est-à-dire par rapport à son sens présent. Si ce rapport à l'histoire se révèle déterminant, il doit impérativement rester vivant afin d'éviter toute inhibition qui risquerait de freiner les forces nécessaires à la création.

¹³ Le concept de contemplation esthétique que Schopenhauer développe dans *Le Monde comme volonté et comme représentation* est fortement inspiré par la mystique chrétienne, notamment par la doctrine du « pur amour » de Madame Guyon, source d'inspiration majeure chez Moritz dans l'élaboration de son concept d'achevé en soi.

Unité, relation, histoire

Ce livre se propose d'arpenter la pensée des Lumières allemandes de la fin du XVIII^e siècle en brossant le portrait intellectuel de Moritz. S'il s'agit d'un auteur encore peu connu en France, il bénéficie outre-Rhin depuis les années 1970 de nombreux travaux de recherche, principalement en littérature, en histoire de l'art et en esthétique. Aujourd'hui reconnu comme l'un des pères incontestés de l'autobiographie en Allemagne, son importance pour la théorie de l'art et pour l'esthétique n'est plus à démontrer. Afin de réaliser notre étude du « cas Moritz », nous avons choisi de dégager trois moments qui forment les trois parties de ce livre et qui pourraient correspondre à trois temps du développement du programme général des Lumières. La première partie s'intitule « penser l'unité : le sujet et l'œuvre d'art », la deuxième partie « penser la relation : imitation, génie, signature » et la troisième partie « l'expérience de l'histoire ». Comme le soutient Michel Foucault dans son texte intitulé *Qu'est-ce que les Lumières*¹⁴ ?, l'*Aufklärung* se définit par une attitude critique générale¹⁵ qui s'exprime à travers trois interrogations principales : en effet, elle « problématise à la fois le rapport au présent, le mode d'être historique et la constitution de soi-même comme sujet autonome¹⁶ ». Nous pourrions reformuler ces trois problématiques comme celles du présent (l'expérience), du passé (l'histoire) et de l'autonomie (de soi, comme sujet ou comme œuvre d'art). Trois temps qu'il s'agit de comprendre tant dans leur rapport diachronique que synchronique, car s'ils entretiennent des relations de causalité, ils fonctionnent aussi les uns par rapport aux autres à la manière d'un système et sont installés dans une interaction réciproque déterminante. Si les trois piliers que sont expérience/présent, histoire/passé et unité du moi ont été intéressants pour envisager la figure de Moritz de manière dynamique, ils l'ont été également pour envisager l'ensemble du contexte de l'*Aufklärung* allemande autour de 1800. Moritz est ici envisagé comme un « cas de figure », dont l'étude nécessite un couplage (voire un va-et-vient) constant du particulier et du général, du contexte et de la biographie, à partir d'une analyse au plus près des textes.

La question de l'articulation du présent et de l'expérience avec le passé structure l'ensemble des réflexions développées par Moritz, aussi bien dans ses travaux théoriques qu'artistiques. Le premier noyau est la question

¹⁴ Foucault, Michel, « *Qu'est-ce que les Lumières ?* » (1984) in *Dits et écrits*, Paris, Quarto-Gallimard, 2001, t. II. Voir également le petit ouvrage *Qu'est-ce que les Lumières ? de Foucault*, par Olivier Dekens, Paris, Bréal 2004.

¹⁵ Au sens kantien, c'est-à-dire une capacité de la raison à définir ses propres limites – les limites de soi avant de pouvoir les appliquer à des objets de la connaissance.

¹⁶ In *Qu'est-ce que les Lumières ? de Foucault*, par Olivier Dekens, *op. cit.*, p. 76.

de l'individu, le désir d'autonomie et de liberté qu'elle recèle, et son lien à l'œuvre d'art. Tout désir d'unité est aussitôt pris dans un conflit : l'unité (celle du moi ou celle de l'œuvre d'art) s'insère dans une tension entre identité et différence, imitation (objectivité de la représentation, théorie objective du beau) et sentiment (prise en compte de la subjectivité, de l'artiste et du spectateur, nouvelle valeur donnée à l'expérience), totalité (achevé en soi) et fragment (trace), expérience (présent de l'œuvre d'art) et histoire (document, monument, mémoire). Cet ensemble de polarités s'organise chez Moritz autour de la catégorie de l'interprétation, c'est-à-dire d'une lecture, d'un déchiffrement des traces ou signatures déposées par les objets et les sujets, qui vient peu à peu donner sens à la totalité.

Afin de dérouler ce scénario en trois temps, il nous a fallu commencer par préciser les liens qu'entretiennent esthétique et psychologie dans le cadre d'une anthropologie. Avec les Lumières, la psychologie gagne une autorité nouvelle et renouvelle l'observation de soi (comme de l'autre) tout en prenant en compte ses origines propres : la psychologie est en effet une partie de la métaphysique et se partage entre psychologie rationnelle et psychologie empirique, au sens où elle s'intéresse au sujet à la fois comme substance *a priori* et comme entité empirique. La psychologie est une tentative pour théoriser l'expérience et la constitution du sujet compris comme le produit de la relation du corps et de l'âme. Le projet de définition du sujet prend sens au cœur d'une représentation générale de ce qu'est l'homme et de la place qu'il doit prendre dans le monde. Si l'homme apparaît comme un composé de passions et d'actions, de désirs obscurs et informes et de volontés conscientes et rationnelles, il doit, d'après Moritz, trouver les moyens de penser au mieux sa responsabilité morale vis-à-vis du grand tout, car le grand tout – de la nature et de l'histoire – est parsemé de signes, de traces, que l'homme doit apprendre à déchiffrer. Esthétique, psychologie et anthropologie sont des disciplines qui se confrontent tout autant au présent qu'au passé ; elles développent des outils d'interprétation nouveaux pour comprendre les réactions les plus primaires, celles que l'homme partage avec l'animal, ou encore les rêves, les sensations, les sentiments, ou le fonctionnement même de la pensée à travers le langage : c'est le rôle par exemple que joue la littérature chez Moritz, ainsi que ses travaux en grammaire qui sont pour la plupart publiés dans son magazine de psychologie expérimentale *GNOTHI SAUTON*.

Les trois parties de ce travail convergent ainsi toutes vers l'hypothèse que les réflexions de Moritz sur l'art et le beau prennent plus largement part à une philosophie de l'histoire, elle-même soutenue par un projet herméneutique de lecture de soi et du monde. Moritz ne mentionne à aucun endroit le projet d'une esthétique et use plutôt du terme de « *Theorie der*

schönen Künste » : théorie des beaux-arts. S'il y a une esthétique chez Moritz, nous partons du principe que celle-ci est contenue dans la philosophie de l'histoire qu'il développe à Rome, au contact direct de Goethe qui se consacre alors à ses premiers travaux en morphologie. Les expériences historiques que Moritz fait en Italie viennent s'articuler de manière dynamique aux premières bases de sa théorie de l'art développée avant l'Italie : Mendelssohn, Lessing, Herder, Shaftesbury, Rousseau et la tradition métaphysique leibniziano-wolffienne prennent un sens nouveau sur le sol classique. Pour Goethe et Moritz, Rome est à la fois *Urstadt* (ville originaire) et *ewige Stadt (roma aeterna)* : une ville éternelle où l'histoire, sans cesse réactivée par l'expérience que nous en faisons, trouve les moyens d'un présent permanent. Au fil des chapitres, nous nous sommes donc proposé d'élargir le spectre de la psychologie et de l'anthropologie à celui de l'interprétation historique, car le développement récent du discours esthétique s'insère dans une nouvelle compréhension de l'homme, et participe même de sa définition.

Des réminiscences de la Renaissance

Moritz développe une théorie quasi cosmologique de l'art, c'est-à-dire dans laquelle l'œuvre d'art entretient des rapports analogiques avec la nature ou le monde. « Le grand Tout de la nature », comme l'écrit Moritz, qui réactualise un certain platonisme hérité de Moses Mendelssohn. Mendelssohn lui-même, qui s'intéresse à l'esthétique dans le souci d'articuler une métaphysique objective du beau avec une théorie subjective du goût, s'est nourri considérablement de la lecture de Leibniz, ainsi que de Shaftesbury, dont les écrits sur le beau explorent la voie néo-platonicienne. Il y a, à la base de la théorie de l'art moritzienne, une pensée du cosmos, au sein de laquelle les rapports entre la partie et le tout sont définis comme dynamiques. Cette théodicée trouve une source d'inspiration décisive dans le concept de monade (unité). La monade bénéficie d'une histoire particulièrement riche : Platon nommait ainsi ses « idées », Plotin, Giordano Bruno, Paracelse, Leibniz ont repris ensuite ce terme pour parler de l'unité, qu'elle soit la partie ou le tout. L'ensemble de ces auteurs compose le paysage philosophique de Moritz qui forme le terreau de sa métaphysique du beau, elle-même incluse dans une théodicée d'inspiration leibnizienne. Ernst Cassirer¹⁷ décrit avec précision et concision ce paysage philosophique dans

¹⁷ Ce travail entend s'inscrire dans une définition de l'esthétique héritée de Cassirer : produit scientifique du XVIII^e siècle, elle apparaît comme la discipline reine de l'*Aufklärung*, noyau autour duquel se construit une anthropologie, ainsi que d'autres disciplines qui participent de sa construction, comme la psychologie (empirique et rationnelle) et la physiologie, ou l'histoire de

son ouvrage *La Philosophie des Lumières*, dans lequel il place la philosophie de Leibniz au centre de son argumentation. Il est important de rappeler que, dès la préface, l'auteur présente son ouvrage comme étant le troisième acte d'une action dramatique plus large qu'il nomme la « pensée philosophique moderne », c'est-à-dire l'émergence d'un « sentiment spécifique de soi » et d'une « conscience spécifique de soi¹⁸ ». L'interprétation philosophique de ce vaste enchaînement historique a débuté chez Cassirer avec *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance* (1927), puis s'est poursuivie avec *La Renaissance platonicienne en Angleterre* (1932) pour s'achever avec *La Philosophie des Lumières* (1932). Comme l'écrit Cassirer, « l'époque des Lumières est restée, pour le contenu de sa pensée, très dépendante des siècles précédents. Elle s'est appropriée leur héritage, et elle a beaucoup plus ordonné, examiné, développé, éclairci qu'elle n'a vraiment apporté et démontré des idées originales¹⁹ ».

Citons cette définition que Moritz donne de l'œuvre d'art, car elle exprime clairement la théodicée esthétique de Moritz : « Chaque belle Totalité issue de la main de l'artiste formateur est donc l'empreinte en petit du beau le plus haut dans le Grand Tout de la Nature ; celle-ci crée après coup, de façon encore médiate, par la main formatrice de l'artiste, ce qui ne trouvait pas immédiatement place dans son Grand Plan²⁰. » L'artiste est présenté par Moritz comme un collaborateur étroit de la nature. La nature s'exprime à travers les productions de l'art non pas pour reproduire ce qu'elle produit déjà, mais pour produire justement ce qui ne trouve pas les moyens d'exister par la nature seule et réclame une intervention humaine : celle de l'artiste. Traversé par la nature, l'artiste vient l'exprimer et n'use de sa subjectivité qu'au service de ce programme d'engendrement de formes toutes prises dans un rapport d'analogie avec le « grand tout ». Remarquons que Moritz ne parle pas de l'artiste, la personne, mais de la « main de l'artiste ». Les organes de l'artiste, très importants chez Moritz, contribuent tous à la fabrication de l'œuvre. Alors que les sentiments occupent une place de plus en plus centrale dans le développement de l'esthétique en cette seconde moitié du XVIII^e siècle, Moritz s'intéresse aussi au « faire » de l'art. L'œuvre se doit de devenir un tout, un tout plus petit que le grand, c'est-à-dire plus petit que le « monde » ou la « nature », un petit tout lui ressemblant,

l'art bien entendu. Dans son étude *La Philosophie des Lumières*, Cassirer consacre le dernier chapitre à l'esthétique ; les chapitres précédents, dédiés aux champs de la foi et du savoir, sont les préliminaires nécessaires à la compréhension du contexte dans lequel naît cette « science de la connaissance sensible », ainsi définie par Baumgarten.

¹⁸ Cassirer, Ernst, *La Philosophie des Lumières*, trad. P. Quillet, Paris, Fayard, 1966, p. 32.

¹⁹ *Ibid.*, p. 32.

²⁰ Moritz, K. P., *Le Concept d'achevé en soi et autres écrits*, op. cit., p. 155.

et donc aussi « différenciant ». Un *mundunculum* pour reprendre l'expression de Dieter Roth. En ce sens, l'œuvre est nécessaire et vient parfaire la nature. La nature en apprend de l'art tout autant que l'art en apprend de la nature. Pareillement, si l'art se nourrit continuellement de la nature, cette dernière reconnaît en l'art un moyen d'expression qu'elle ne peut trouver ailleurs.

Au cours de cette enquête menée autour de la figure de Moritz, il est apparu de plus en plus évident que des similitudes incontournables relient l'esthétique comme « produit du XVIII^e siècle » à la pensée de la Renaissance. D'où viennent les termes de « signature » et d'« empreinte » chez Moritz par exemple ? Ce dernier ne s'explique pas une seule fois sur l'usage de ces concepts. Le rapport à Shaftesbury, héritier de la philosophie de la Renaissance inaugurant le XVIII^e siècle, est ici certainement déterminant. Shaftesbury développe sa pensée esthétique dans un cadre néo-platonicien où les analogies, les correspondances, les ressemblances ou les affinités entre l'âme de l'artiste et l'âme du monde sont nombreuses. On remarque aussi des réminiscences de la philosophie de la Renaissance concernant les rapports entre macrocosme et microcosme, et, par extension, entre théorie de la nature et théorie de l'âme. Ernst Cassirer, dans son ouvrage *Individu et cosmos*, présente les choses ainsi : « Connaissance de soi et connaissance du monde ne sont qu'en apparence des procès distincts l'un et l'autre et dirigés en sens inverse. En vérité, le moi ne se trouve lui-même que dans la mesure où il se donne au monde, où il s'efforce de s'insérer en lui entièrement et de l'imiter dans l'universalité de ses formes, et de ses "espèces"²¹. » Chez Marcile Ficin par exemple, l'image de l'empreinte sert à qualifier les apparitions du beau dans les œuvres de l'art : « L'art imite la nature. L'art exécute ses œuvres dans cet ordre, à savoir qu'il imprime dans une matière donnée telles et telles formes, dont aucune n'est propre à la matière²². » L'artiste informe la matière et participe de cette manière à la création de l'harmonie du tout, donnant par-là à ses productions singulières un caractère universel. La théorie du génie que développe Moritz entretient sans doute un lien étroit avec la représentation du génie qui a cours à la Renaissance. C'est ainsi également qu'il faut comprendre – peut-être – le fait que Moritz ne parle jamais d'esthétique, car s'il s'intéresse à la question de l'art et du beau, et donc aussi à leur réception, il le fait toujours à partir du point de vue de l'art ou de la nature, puisque c'est l'objet et non le sujet qui doit demeurer l'objet théorique primordial. Moritz ne veut surtout pas réduire ses investigations à une esthétique de la réception.

²¹ Cassirer, Ernst, *Individu et cosmos*, trad. P. Guillet et M. de Gandillac, Paris, Minuit, 1983, p. 119.

²² Ficin, Marsile, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, trad. M. Raymond, Paris, Les Belles Lettres, 1964, t. I, livre V, p. 176-177.

Parce que le programme esthétique depuis Baumgarten use lui-même du terme d'analogie²³, l'esthétique n'apparaît-elle pas comme le lieu où l'on pense à nouveaux frais, mais aussi pris dans une tradition très ancienne, les liens de l'homme à ce qui l'environne, c'est-à-dire à la nature, au monde, et même, à Dieu²⁴ ? L'esthétique – et précisément grâce aux difficultés que l'on peut avoir à la définir – demeure ce lieu où l'homme poursuit une interrogation sur les affinités entre le monde et lui-même qui apparaîtrait aux yeux des modernes comme « archaïque », « magique », « naïve » ou « primitive » si elle ne se cantonnait pas à l'art, mais prétendrait développer un discours scientifique. Paradoxalement, c'est en ce sens aussi que le projet esthétique est justement chargé d'un poids de connaissance, car il interroge le lieu même de la possibilité de la connaissance : celui d'un accord préalable du sujet et de l'objet, réglé par un sentiment originaire, une correspondance essentielle entre l'homme et la nature, l'histoire et la nature, partageant une finalité commune, une finalité réglée par « un principe de continuité formelle » tel que le définit Kant dans la *Critique de la faculté de juger*. La pensée analogique qui a cours à la Renaissance, c'est-à-dire cette pensée qui repose fondamentalement sur la catégorie de la ressemblance pour penser le lien entre les mots et les choses, entre le visible et l'invisible, place en son cœur la « théorie des signatures », au sein de laquelle la nature est comprise comme un livre à la fois ouvert et secret, dont il nous faut apprendre à déchiffrer les signes. Dans *La Lisibilité du monde*²⁵, Hans Blumenberg enquête minutieusement sur la métaphore du grand livre de la nature à travers l'histoire de la pensée occidentale depuis la Bible pour penser l'expérience et le sens de la totalité du point de vue humain. Cette enquête participe de la démonstration que les survivances de la Renaissance, qu'il s'agisse des philosophies de la nature et de l'art confondues, peuplent généreusement le XVIII^e siècle. Cette pensée de la nature comprise comme écriture, langage chiffré, alimente un « naturalisme dynamique » – pour reprendre les mots de Cassirer – qui continue d'exister au sein du projet esthétique naissant au XVIII^e siècle, notamment dans la valeur cognitive

²³ Baumgarten, *Métaphysique* in Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Æsthetica*, trad. J.-Y. Pranchère, Paris, éd. De L'Herne, 1988, p. 89 : « La science du mode de connaissance et d'exposition sensible est l'esthétique (logique de la faculté de connaissance inférieure, gnoséologie inférieure, art de la beauté du penser, art de l'analogon de la raison). »

²⁴ Cassirer, Ernst, *La Philosophie des Lumières*, op. cit., p. 66 : « L'esthétique allemande et la philosophie allemande de l'histoire reviennent dès lors dans leur développement à la conception originale et profonde du problème de l'individualité qui avait été initialement révélée et appliquée dans la Monadologie et dans le "système de l'harmonie préétablie" de Leibniz. »

²⁵ Plus particulièrement : Blumenberg, Hans, *Die Lesbarkeit der Welt*, Francfort/Main, Suhrkamp, 1981 ; trad. P. Rusch et D. Trierweiler, *La Lisibilité du monde*, Paris, Cerf, 2007.

qu'il offre sentiment. Chez Kant, ce sentiment, cet accord préalable du sujet et de l'objet, joue un rôle décisif dans l'édifice critique, puisque c'est la troisième critique qui vient harmoniser les rapports entre le monde de la nature, comprise comme causalité mécanique, et le règne des fins, c'est-à-dire le monde de la volonté et donc aussi celui de la liberté. Cet aspect est majoritairement abordé dans le sixième et dernier chapitre de ce travail.

La Renaissance, un produit du XIX^e siècle ?

Comprendre les liens de continuité ou de rupture entre *Aufklärung* et pensée de la Renaissance est une tâche difficile, car notre rapport à la Renaissance est filtré par le XIX^e siècle²⁶, ce qui invalide toute vision linéaire de la chronologie historique. Il faudrait alors envisager l'évolution de l'esthétique sous l'angle de la spirale : un produit historique du XVIII^e siècle qui serait dans un rapport de continuité avec le XVI^e siècle, lequel est façonné par le concept historique de « renaissance » développé au XIX^e siècle, sachant que le XIX^e siècle ne cesse de se positionner par rapport au siècle des Lumières, c'est-à-dire au XVIII^e siècle. Au sein de cette enquête, nous assistons au spectacle d'une synchronie *a priori* déroutante où non seulement le passé influence le futur, mais où le futur agit rétrospectivement sur le passé, tandis que le présent demeure le moteur actif de l'ensemble du processus²⁷. Au cours de ce travail, nous avons fait régulièrement référence à Nietzsche, parce que la problématique d'une tension entre « signature et achevé en soi » choisie pour circuler dans l'œuvre moritzienne semble incarner une volonté de penser la connaissance – historique avant tout – dans son rapport à la vie, évitant ainsi l'écueil d'un développement sec, systématique et taxinomiste de la science. Si Moritz est le représentant d'une théorie objective de l'art et du beau, il explore également la voie d'une subjectivité propre à l'art, qui se démarque d'une pensée de l'individu entendu comme moi clairement défini et pensable dans des frontières stables et assurées. Moritz formule de manière efficace ce problème : comment ouvrir une théorie objective de l'art à la subjectivité, sans sombrer dans un subjectivisme déjà pressenti comme ravageur ? Car c'est bien le danger qui guette les théories de l'art qui émergent en cette fin du XVIII^e siècle, qu'il s'agisse du génie des *Stürmer* ou bien de celui des romantiques. Et c'est ce contre quoi Nietzsche s'emporte. Tant que l'esthétique ne pensera pas le problème

²⁶ Dans son livre *Goethe und die Renaissance*, Cassirer avance l'idée que la Renaissance et le Moyen Âge sont non pas des périodes historiques datables, mais des « types » (*Idealtypen*).

²⁷ Voir par exemple Koselleck, Reinhart, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, EHESS, 1990.

précis du poète lyrique par exemple, c'est-à-dire de l'artiste « tout sujet », elle ne pourra jamais vraiment avancer dans sa connaissance de l'art et de l'œuvre d'art. Il y a, au cœur de l'art, une manière d'être sujet sans sujet, une subjectivité pensée comme force motrice, parce que dessaisie de soi, qui sait engendrer des formes qui étonnent par la puissance de leur objectivité²⁸.

L'art semble jouer un rôle déterminant pour tenir vives les forces créatrices de l'homme et lutter contre l'ensemble des freins qui résultent de ce même XVIII^e siècle : dans ses excès de « trop d'objet » ou de « trop de sujet » ; un « siècle décadent » pour Nietzsche, car il exacerbe un rapport mortifère au savoir. En même temps, le personnage qui fascine le plus clairement Nietzsche est justement Goethe – figure déterminante pour Moritz. Plus précisément, Nietzsche voit en Goethe un artiste et un penseur génial qui témoigne d'une continuité profonde avec la façon dont on concevait l'individualité à la Renaissance. On lit dans *Le Crépuscule des idoles ou Comment on philosophe à coups de marteau* (Flâneries inactuelles), au paragraphe que Nietzsche consacre au génie : « Le grand homme est une fin ; la grande époque, la Renaissance par exemple, est une fin. Le génie – en œuvre et en action – est nécessairement gaspilleur : qu'il se gaspille c'est là sa grandeur²⁹... » Cinq paragraphes plus loin, au paragraphe consacré à Goethe cette fois-ci, Nietzsche écrit : « Événement [ici Nietzsche parle de Goethe comme d'un événement, comme d'une fin donc], non pas allemand, mais européen, tentative grandiose de vaincre le XVIII^e siècle par un retour à l'état de nature, par un effort pour s'élever au naturel de la Renaissance, par une sorte de contrainte exercée sur lui-même par notre siècle³⁰ [XIX^e siècle]. » Le discours historique sur la Renaissance prend son essor au XIX^e siècle avec Jacob Burckhardt et possède une signification philosophique forte. Considérée comme l'environnement naturel du génie, la Renaissance est présentée comme puissante, affirmative, dionysiaque. Nietzsche est le premier à reconnaître l'influence de Burckhardt³¹ sur sa conception de l'histoire. Chez

²⁸ C'est le sens aussi que prend le conflit entre Charles Batteux et Johann Adolf Schlegel : la tension entre imitation et sentiment. Que dire de l'imitation lorsqu'il s'agit du poète lyrique qui ne saurait imiter quoi que ce soit, puisqu'il ne peut qu'être lui-même, exprimer en acte des sentiments « vrais », non imités, et donc « présents » ? Point abordé en détail dans le chapitre 3.

²⁹ Nietzsche, Friedrich, *Le Crépuscule des idoles*, trad. H. Albert, Paris, Flammarion, 1985, § 44 « Mon idée du génie », p. 163.

³⁰ *Ibid.*, § 49 « Goethe », p. 168.

³¹ Influence réciproque. Jacob Burckhardt à Friedrich Nietzsche, Bâle, 5 avril 1879 in *Friedrich Nietzsches Gesammelte Briefe* en trois tomes, Berlin et Leipzig, 1904, tome I, p. 174, nous traduisons : « J'ai bien reçu par l'intermédiaire de M. Schmeitzner le supplément à "Humain" et c'est avec un nouvel étonnement concernant la libre abondance de votre esprit que je l'ai lu et délecté. Comme chacun sait, je n'ai jamais pénétré dans le temple de la pensée véritable, mais j'ai passé

Burckhardt, le principe d'organisation du développement historique est ce qui se répète, ce qui est constant, typique, ce qui revient toujours. Notons également que Wilhelm Dilthey consacre un texte à l'ouvrage de Burckhardt *La Civilisation de la Renaissance en Italie*. La figure de cet historien de la culture exerce une influence notable sur de nombreux auteurs du XIX^e siècle et vaut comme paradigme pour penser la Renaissance – une période de l'histoire où l'art et la science collaboraient, se complétaient, se recoupaient même parfois. L'organisation du savoir à la Renaissance intéresse les philosophes tout particulièrement pour contrer les pathologies historicistes du XIX^e siècle.

Dans *Individu et cosmos* – qu'il dédie à Aby Warburg pour son soixantième anniversaire – il est intéressant de remarquer que Cassirer commence certaines de ses phrases consacrées à la théorie de l'art de Leonard de Vinci par la comparaison avec Goethe. C'est une figure-phare à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles qui lui sert de boussole afin de mieux comprendre les concepts de nature, d'imitation ou de style chez le génie du Quattrocento. Au quatrième chapitre intitulé « La problématique sujet-objet dans la philosophie de la Renaissance » dans lequel Cassirer thématise le dépassement de l'intuition mystico-magique de la nature chez Platon, Léonard, Galilée et bien d'autres comme Paracelse, Campanella³² et Ficin, on lit par exemple : « Comme pour Goethe, chez Leonard de Vinci le "style" artistique se différencie nettement de cette "manière" individuelle qui n'est que hasardeuse : à l'instar du poète de Weimar, le style repose chez Leonard de Vinci "sur les fondements les plus profonds de la connaissance, sur l'être des choses, pour autant qu'il nous est permis de les reconnaître dans des formes visibles et palpables"³³. »

ma vie durant à me divertir dans les espaces du péribole, où gouverne la pensée en images (*das Bildliche*). Voilà maintenant de quoi s'occuper de la plus riche des manières à chaque page de votre livre, justement pour des pèlerins aussi nonchalants que moi. Là où je ne peux plus vous suivre, c'est avec un mélange de crainte et de plaisir que je regarde avec quelle assurance vous vous promenez sur les crêtes vertigineuses de la pensée, et je cherche à me faire une image de ces choses que vous devez voir dans la profondeur et le lointain. »

³² Cassirer écrit au sujet des rapports entre magie et connaissance chez Campanella in *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Hambourg, Felix Meiner, 2013, p. 178, nous traduisons : « Car nous ne pourrions "connaître", si le sujet et l'objet, l'homme et la nature n'étaient pas essentiellement unis. Nous ne connaissons réellement un objet que du moment où nous fusionnons avec lui, où nous devenons lui. » Cette remarque fait écho aux propos de Goethe formulés dans la maxime 514 le principe d'une affinité originaires entre le sujet et l'objet qui viendrait régler la connaissance, in Goethe, *Écrits sur l'art*, trad. J.-M. Schaeffer, Paris, Garnier-Flammarion, 1996, p. 326 : « Il y a dans l'objet une certaine loi inconnue qui correspond à une certaine loi inconnue dans le sujet. » Ce postulat entretient également des liens riches et intéressants avec le ressouvenir platonicien, et donc aussi avec les arts de la mémoire. Voir à ce sujet : Yates, Frances A., *L'Art de la mémoire*, trad. D. Arasse, Paris, Gallimard, 1975.

³³ Cassirer, Ernst, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, op. cit., p. 166. Nous traduisons.

Il est opportun de finir ce prologue par une référence à Cassirer, car celui-ci nous sert pour ainsi dire de boussole dans notre lecture de Moritz et du contexte des Lumières. Il est un autre auteur important pour la construction de notre regard sur la Renaissance. Et surtout, il permet de penser précisément le rapport à Kant. Si Nietzsche voit en Goethe un anti-Kant, tel ne semble pas être le cas lorsque l'on lit la *Critique de la faculté de juger* et que l'on s'intéresse à la manière dont elle s'organise : c'est d'abord par une attention portée à la finalité dans l'art que le philosophe analyse les formes de la finalité naturelle. Car l'art est l'activité productrice de formes qui renseigne au mieux sur la production naturelle elle-même. Une manière de penser l'esthétique qui n'apparaît pas complètement étrangère à la définition que l'on donne à la fois de l'art et de la science à la Renaissance.