

La genèse de l'« histoire de l'art » L'universel et le particulier dans les théories esthétiques de l'époque des Lumières au début du romantisme

Tahehisa Otabe

Volume 13, numéro 2, printemps 2003

Herder (1744-1803) : le clair-obscur

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/801237ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/801237ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (imprimé)

1920-2954 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Otabe, T. (2003). La genèse de l'« histoire de l'art » : l'universel et le particulier dans les théories esthétiques de l'époque des Lumières au début du romantisme. *Horizons philosophiques*, 13(2), 59–67.
<https://doi.org/10.7202/801237ar>

LA GENÈSE DE L'«HISTOIRE DE L'ART». L'UNIVERSEL ET LE PARTICULIER DANS LES THÉORIES ESTHÉTIQUES DE L'ÉPOQUE DES LUMIÈRES AU DÉBUT DU ROMANTISME

Dans la *Critique de la faculté de juger* (1790) Immanuel Kant soutient que le goût ou faculté de juger esthétique a «valeur universelle¹». Il est vrai que le philosophe ne nie pas les différences de goût qui existent *de facto*, mais il postule «l'adhésion universelle²» dans le jugement de goût, présupposant «l'idée d'un sens commun³». Au point de vue philosophique de Kant, le *particulier* est exclu (et à exclure) de la théorie esthétique, qui doit avoir «valeur universelle». À mon avis, cependant, ce qui est exclu est encore lié (quoique cela ne soit pas apparent) à ce qui l'exclut et le premier peut remettre en cause la validité universelle du second⁴. L'objectif de cet article est de clarifier la relation entre l'*universel* et le *particulier* et sa transformation dans l'esthétique allemande entre le milieu du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle. La première section esquisse une présentation du néo-classicisme qui veut que l'Antiquité ait réalisé la norme anhistorique et universelle de l'art. Dans les deuxième et troisième sections, je montre comment l'universalisme des néo-classiques est réfuté par les romantiques, en étudiant les textes de Wackenroder et Fr. Schlegel, et établi que l'idée de l'histoire y joue un rôle décisif. Dans la quatrième section, je rattache les discussions précédentes à l'esthétique musicale du XVIII^e siècle, en particulier à celle de Forkel, qui compte parmi les fondateurs de l'«histoire de la musique» au sens moderne.

L'universalisme néo-classique

Je commencerai par présenter l'universalisme du milieu du XVIII^e siècle à travers des écrits des auteurs néo-classiques sur les arts plastiques. À propos de l'universalité du «bon goût», Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) dit dans ses *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* (1755) :

Le goût dont (la Grèce) a témoigné dans ses œuvres lui est resté particulier; il s'est rarement éloigné de la Grèce sans perdre quelque chose, et n'a été connu que tardivement dans de lointaines contrées. (...) (Le) règne du grand Auguste (Frédéric-Auguste Ier) est l'époque heureuse où les arts furent introduits en Saxe, alors colonie étrangère. Sous son successeur, le Titus allemand (Frédéric-Auguste II), ils furent adoptés par ce pays où, grâce à eux, le bon goût devint universel⁵.

Il est remarquable ici que la théorie néo-classique suppose le goût grec *universel* et tient que le monde entier devait être colonisé par lui. «L'imitation des anciens», telle est la seule façon dont «les modernes» puissent devenir des artistes authentiques.

Anton Raphael Mengs (1728-1779), autre néo-classique, soutient lui aussi, dans ses *Pensées sur la beauté et le goût dans la peinture* (1762), que Raphaël, Corrège et Titien furent les premiers des peintres modernes à s'être approchés de la perfection artistique. Mais, selon lui, tandis que les artistes anciens avaient atteint à «l'idéal» de l'art, les peintres modernes demeuraient prisonniers de leurs esprits bornés : Raphaël n'était fort qu'en dessin, Corrège qu'en clair-obscur, et Titien qu'en coloris. Les peintres modernes, conclut-il, doivent donc utiliser et combiner les différents mérites de chacun de ces trois maîtres, parce que seul cet éclectisme permettra aux peintres modernes de parvenir au goût universel tel qu'illustré dans l'art antique⁶.

C'est ainsi que les néo-classiques postulent l'universalité du goût des Grecs antiques. En d'autres termes, le *particulier* de l'art antique est élevé au rang de critère *universel*, tandis que les caractères propres à l'art moderne en sont considérés comme éloignés et n'ont par eux-mêmes aucune légitimité.

Critique de l'universalisme néo-classique par les romantiques

Je voudrais maintenant montrer comment les romantiques réfutèrent les néo-classiques et leur thèse de l'universalité du goût classique. Premièrement, je considérerai un fragment de Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) sur Albrecht Dürer, paru dans les *Effusions sentimentales d'un religieux ami d'art* (1796). Certes, le littérateur y admire Raphaël aussi bien que les néo-classiques, mais

sans accepter les préjugés de ceux-ci contre Dürer, dont la peinture est pleine du «caractère allemand le plus net⁷». Il remarque que «(l')on enseigne à l'étudiant en peinture la façon dont il doit imiter à la fois l'expression de Raphaël, le coloris de l'école vénitienne, la vérité des Flamands et la lumière magique du Corrège, pour parvenir ainsi à la perfection suprême⁸». Pour Wackenroder cependant, cet éclectisme n'est qu'une «foi aveugle de l'époque» qui amène la perte du «caractère allemand». Dürer, continue-t-il, «n'était pas né pour l'idéal et le sublime altier d'un Raphaël. (...) (Ce) n'est pas seulement sous le ciel italien, sous des coupes majestueuses et des colonnes corinthiennes que grandit l'art véritable; on le trouve aussi parmi les voûtes ogivales, les édifices à fioritures et les clochers gothiques⁹». Une «comparaison» qui réduit les caractères particuliers de l'art est «un dangereux ennemi de la jouissance» esthétique¹⁰. Selon lui, l'éclectisme néo-classique qui vise à l'idéal universel se ramène en réalité à un universalisme assez vide et sans caractère, n'ayant de valeur dans aucun pays.

À l'inverse des néo-classiques, Wackenroder souligne en effet le rôle du *particulier*. On doit remarquer ici que sa position relativiste est influencée par Johann Gottfried Herder (1744-1803). Dans la *Philosophie de l'histoire de l'humanité* (1784-1791), celui-ci soutient ainsi que «chaque (peuple) porte en lui la mesure de sa perfection, qui n'est pas comparable à celles des autres¹¹».

Herder a influencé non seulement Wackenroder mais également Friedrich Schlegel (1772-1829) qui, lui aussi, doit beaucoup à Herder pour les idées qu'il expose dans ses articles sur la peinture, écrits dans les années 1802-1804 :

Les vérités, affirmées par l'intellect, sont universelles, et l'imagination aime flotter dans l'espace indéfini. Mais le sens veut plutôt poursuivre l'individuel le plus proche de lui-même jusqu'au plus profond de sa racine pour le reproduire en une image. (...) L'art purement sensible vise à l'individuel le plus proche, c'est-à-dire ce qui est local et national¹².

Selon lui, l'intellect qui recherche les vérités universelles n'est pas capable de ce qui est «local et national». L'imagination a tendance à «rester dans les régions lointaines»; c'est pourquoi la «poésie» est pleine des «trésors étrangers». Les sens, en revanche, ne sont pas affranchis de «ce qui est près de nous et particulier à nous»; la

peinture, par conséquent, doit être « locale et nationale¹³».

Schlegel, discutant du problème du *particulier*, approuve non seulement la spécificité «locale» et «nationale» des peintures allemandes, mais aussi celle de la peinture italienne, que les néo-classiques considèrent comme universelle :

Certes, on a déjà beaucoup parlé de l'universalité de la beauté et de l'art en présupposant que celles-ci ne sont limitées par aucune localisation (...), mais c'est la limite donnée par cette localisation qui permet aux Grecs et aux Égyptiens, aux Italiens et aux Allemands d'être grands en leurs arts. Et la beauté de la peinture, entre autres, (...) doit être tout à fait individuelle, même dans son idéal¹⁴.

Le romantisme substitue donc le pluralisme à l'universalisme néo-classique et souligne la valeur du *particulier*. Cependant, cela ne signifie pas dépréciation complète de l'*universel*. À mon avis, c'est l'intérêt des romantiques pour l'histoire qui les conduit à s'interroger sur la relation entre l'*universel* et le *particulier*.

L'idée romantique de l'histoire et de la littérature

Schlegel, dans son cours *L'histoire de la littérature européenne* donné à Paris en 1803-1804, affirme que «dans chaque littérature il existe certainement quelque chose d'universel et d'objectif dans la mesure où l'esprit humain se manifeste sous des formes universelles adéquates à sa nature. Mais elle ne manquera jamais de quelque chose d'*individuel* et de *spécial*, dans la mesure où pareille manifestation est modifiée, comme le requiert la nature même du langage, par les circonstances locales¹⁵». Schlegel ne nie pas la valeur universelle de l'esprit humain ni les éléments universels présents dans la littérature. Et cependant, il soutient que ces éléments universels se combinent toujours avec des modifications locales. En d'autres termes, l'*universel* ne peut pas exister sans s'accompagner du *particulier*.

S'opposant au néo-classicisme, Schlegel pense que l'*universel* n'est pas une norme anhistorique, mais ce qui se révèle comme *un tout* dans le *processus historique*. Il est d'ailleurs impossible de dire à l'avance ce qu'est la littérature, c'est-à-dire qu'on ne peut le savoir avant d'avoir enquêté sur son processus historique tout entier : «le concept de littérature [donné dans la préface] ne peut être que

provisoire, parce que le concept le plus complet est l'histoire elle-même¹⁶». La position de Schlegel nous rappelle celle de Hegel. Dans la *Phénoménologie de l'esprit* (1807), celui-ci soutient que «(le) vrai est le tout¹⁷» et réfute la supposition «qu'avant d'affronter en philosophie la chose même, c'est-à-dire la connaissance effectivement réelle de ce qui est en vérité, on doit préalablement s'entendre sur la connaissance¹⁸». Schlegel explique l'importance de l'histoire comme tout dans le passage suivant :

La seule intention que j'ai eue depuis longtemps est de montrer le génie de littérature de chaque âge, *comme un tout*, et de suivre son évolution parmi les nations les plus importantes. Les enquêtes critiques et approfondies sur des sujets particuliers, telles que je m'y suis essayé dans d'autres travaux, étaient ici hors du champ de mes préoccupations, qui portent sur la présentation d'un tout¹⁹.

La tâche de «l'histoire de la littérature européenne» est de situer les œuvres individuelles dans le processus historique comme tout global ou, plus exactement, de mettre en lumière ce tout entier en suivant le cheminement de la littérature parmi différentes nations. Certes, pour Winckelmann aussi, l'histoire est d'une grande importance, mais il identifie les antiquités grecques à une norme anhistorique et universelle. Les œuvres qui ne s'y conforment pas sont considérées comme produites à des étapes ou antérieures ou postérieures à l'étape qui réalise cette norme²⁰. Mais, à l'inverse de Winckelmann, les romantiques pensent que l'histoire réconcilie le *particulier* avec l'*universel*, de même que les parties d'un «organisme» ne se combinent pas mécaniquement les unes avec les autres, mais sont d'abord, chacune, «un tout» valant en et par lui-même²¹.

La théorie de l'histoire de la musique de Forkel

Je conclurai cet article en faisant le lien entre tous les éléments déjà exposés et l'esthétique musicale du XVIII^e siècle. Les observations que je viens de faire dans les deux dernières sections, nous conduisent à une question : Comment l'*histoire* de la musique est-elle comprise par les théoriciens du milieu du XVIII^e siècle au début du XIX^e siècle? L'auteur le plus important à cet égard est Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), qui publie une *Histoire universelle de la musique* entre 1788 et 1801, et est souvent

considéré comme un des fondateurs de l'histoire de la musique au sens moderne²². Dans l'introduction du premier volume, il note :

Les arts et les sciences se grandissent par degrés vers leur perfection comme toutes les créatures de la nature. (...) Chaque membre, dans ce progrès, peut être vu pour lui-même comme un tout. À cet égard il est permis de dire que les arts et les sciences ressemblent à un polype qui peut vivre même s'il est découpé en cent membres²³.

La conception *organique* de l'histoire de la musique apparaît romantique²⁴. Certes, Forkel est beaucoup influencé par Herder²⁵, mais la conception de l'histoire de Forkel, qui présuppose un progrès quantitatif de l'histoire appartient plutôt, je pense, à l'époque des Lumières.

Dans la préface du premier volume, il prend en compte l'opinion relativiste de ceux qui «croient» que «quant à la perfection de la musique, il en existe de multiples variétés» et qu'«il n'est pas judicieux de chercher à juger de la valeur ou de la non-valeur de la musique d'un autre pays, d'après les seules conditions de notre musique²⁶». S'opposant à cette idée, Forkel affirme que «l'organisation moderne» de la musique est fondée sur les «principes universels de la beauté et de l'harmonie» et que celles-ci peuvent servir à «mesurer» diverses sortes de musique. En somme, il insiste sur l'idée qu'il existe un «critère universel» de la musique.

En ce qui concerne la poésie et les arts plastiques, il admet que les Grecs et les Romains en ont établi les critères universels. En ce sens, sa théorie est néo-classique. Mais, en même temps, il affirme qu'«ils n'ont pas fait en musique des progrès aussi considérables que dans les autres arts et sciences»; seule «notre musique» a atteint une perfection. Cela signifie que, chez Forkel, l'esthétique néo-classique coexiste avec l'idée de progrès de l'époque des Lumières.

Forkel divise le développement de la musique en trois âges : «l'enfance», «l'adolescence» et «l'âge adulte»²⁷. En comparaison de la musique de la première période, qui se trouve dans les peuples d'«Asie, (d')Afrique et (d')Amérique» et consiste seulement en un «rythme», celle de la seconde, réalisée par les Grecs, a commencé à être «un vrai langage d'émotions» grâce à la «gamme». Mais celle-ci restait «imparfaite» parce qu'elle était combinée à «la poésie et la mimique». C'est pendant la troisième et dernière période que la

musique est devenue un «art qui existe pour lui-même au moyen de l'harmonie». La musique instrumentale, conclut-il, est donc l'idéal de la musique. C'est pourquoi, contrairement à J.-J. Rousseau²⁸, Forkel estime l'«harmonie» plus élevée que la «mélodie» : «l'harmonie est l'origine d'où partent toutes les expressions mélodieuses»²⁹ dit Forkel³⁰.

Le second volume de Forkel, paru en 1801, traite de la musique d'église, c'est-à-dire de la musique présupposant un texte religieux qu'elle accompagne, depuis l'aube du christianisme jusqu'au XVII^e siècle. Mais Forkel y soutient que «la musique d'aujourd'hui peut manifester toutes les sortes d'émotions humaines et cela non seulement en accompagnant l'interprète jadis indispensable, c'est-à-dire le texte, mais aussi pour elle-même et par elle-même», ce qui n'arrivait jamais dans «les premiers âges du christianisme³¹». Le texte aide bien ceux qui «ne sont pas accoutumés» à saisir «le contenu» de la musique, mais «les connaisseurs de la musique « n'ont pas besoin d'un tel interprète³² ». Et Forkel, présupposant l'idée de progrès des Lumières, entreprend de réconcilier son idée de la musique instrumentale avec la musique d'église pour rendre celle-ci plus parfaite.

Il va sans dire que son idéal de la musique est basé sur sa foi en l'universalité de la musique contemporaine. Ce qui importe pour nous ici est plutôt qu'il distingue «la beauté absolue» de «la beauté relative» dans les derniers paragraphes de la préface du premier volume. La première «repose sur les principes universels de la raison et du sentiment»; l'expression musicale est donc «fondée immédiatement sur la loi de la nature» et est «un vrai langage universel». Mais l'expression musicale peut être «diversement juste»; c'est pourquoi «la beauté relative, qui est ou bien nationale ou bien individuelle, se développe sans préjudice pour la beauté absolue³³». Par «beauté relative» Forkel entend ainsi le caractère national et individuel de la musique. Il en résulte qu'il légitime les styles nationaux et individuels tant qu'ils se conforment aux «principes universels». D'un côté, comme nous l'avons déjà vu, Forkel s'oppose au relativisme. Mais, de l'autre, il tâche d'harmoniser l'*universel* avec le *particulier* dans le cadre de son universalisme.

En 1802, un an après la parution du second volume de l'*Histoire universelle de la musique* de Forkel, paraît le *Lexique musical* de Koch, dont l'article «Musique nationale» nous dit :

Aujourd'hui, le national (*das Nationale*) n'existe presque plus

dans la musique des diverses nations en Europe. Seulement ici et là, parmi des peuples sauvages de province, on trouve encore de telles chansons nationales³⁴.

Ici, au début du XIX^e siècle, on voit la musique européenne commencer à prétendre à une validité universelle, dépréciant le national» ou le *particulier*³⁵. Peut-on légitimer de tels droits? En outre, étant donné que la musique européenne est issue d'un *particulier*, on doit se demander à quel degré «le national» ou le *particulier* peut réagir sur l'*universel*, ou le transformer. Je me propose cependant de discuter ailleurs ces questions.

Tahehisa Otabe
Faculté des Lettres,
Université de Tokyo
otabe@l.u-tokyo.ac.jp

1. I. Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. par A. Philonenko, Paris, 1989, §8.
2. *Ibid.*, §22.
3. *Ibid.*, §20.
4. Pour une étude plus générale de la relation entre ce qui est exclu et ce qui l'exclut dans l'esthétique moderne, on peut consulter mon article: «Die moderne Eigentumslehre und der Begriff der Kunst. Zur Politik der modernen Ästhetik», *JTLA*, XXI, 1996.
5. J.J. Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, trad. par M. Charrière, Nîmes, 1991, p. 15, traduction modifiée.
6. A. R. Mengs, «Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei», *Frühklassizismus*, Bibliothek der Kunstliteratur, tome II, Francfort-sur-le-Main, 1995, p. 220, 248-249.
7. W. H. Wackenroder, *Fantaisies sur l'art*, trad. par J. Boyer, Paris, 1945, p. 161.
8. *Ibid.*, et suivantes, traduction modifiée.
9. *Ibid.*, p. 163, 169.
10. *Ibid.*, p. 167.
11. J. G. Herder, *Philosophie de l'histoire de l'humanité*, tome III, trad. par E. Tandel, nouvelle édition, Paris, 1874, p. 97, traduction modifiée.
12. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, ed. par E. Behler, Munich etc., 1958-, IV, 121.
13. *Ibid.*, p. 116.
14. *Ibid.*, p. 123.
15. *Ibid.*, XI, p. 159.

16. *Ibid.*, p. 6.
17. G. W. F. Hegel, *La phénoménologie de l'esprit*, Vol. I, trad. par J. Hypolite, Paris, 1941, p. 18.
18. *Ibid.*, p. 65.
19. Schlegel, *op. cit.*, p. 6.
20. Pour une étude approfondie de la relation entre Winckelmann et les romantiques (en particulier Schelling), on peut consulter mon article: «Das "Positive" und das "Negative" in der Schönheit : Winckelmann und Schelling über das Verhältnis der bildenden Kunst zur Natur», *JTLA*, XXV, 2000.
21. Schlegel, *op.cit.*, XIII, p. 282.
22. Il faut noter que Wackenroder, qui a fait ses études à l'Université de Göttingen en 1793-1794, s'intéresse aux travaux de Forkel. Cf. l'Introduction par le traducteur aux *Fantaisies sur l'art*, p. 16-17.
23. J. N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Vol.I , Leipzig, 1788/1801, p. 1.
24. Au XVIII^e siècle le mot «polype» (sc. hydre d'eau douce) s'emploie au sens figuré pour désigner ce qui est organique. Par exemple, dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* parues en 1795, Schiller oppose les «États grecs, où, comme dans un *organisme* de l'espèce des polypes, chaque individu jouissait d'une vie indépendante mais était cependant capable, en cas de nécessité, de s'élever à l'idée de la collectivité», à «un ingénieux agencement d'horloge dans lequel une vie *mécanique* est créée par un assemblage de pièces innombrables mais inertes». Schiller, Fr., *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trad. par R. Leroux, Paris, 1943, p. 107; nous soulignons.
25. Parmi les écrits de Herder, Forkel en cite deux : *Du génie de la poésie hébraïque* (1782) et les *Lettres pour le progrès de l'humanité* (1793-1797) (Forkel, II, 4, 16). Cf. l'article «Historiography», in : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. par S. Sadie, vol. 11, p. 549.
26. J.N. Forkel, *op.cit.*, tome I, p. X.
27. *Id*, Tome II, p. 16.
28. Cf. dans le présent volume l'article de Akiko Koana.
29. Forkel, Tome II, p. 4-25 .
30. Les affinités entre la théorie de Forkel et celle de Chabanon sont évidentes. Cf. dans le présent volume l'article de Ghyslaine Guertin.
31. Forkel, *op.cit.*, p. 16.
32. *Ibid.*, p. 67.
33. *Ibid.*, p. 64-65.
34. H. Chr Koch, *Musikalisches Lexikon*, Francfort-sur-le-Main, 1802, Reprint : Hildesheim, 1985, (1783).
35. L'idée de «chanson populaire» présentée par Herder est à mettre en relation avec l'état de crise dans lequel, face au développement puissant de l'universalisme, le *particulier* tendait alors à s'évanouir. Cf. dans le présent volume l'article de Hiroshi Yoshida.