

FIGURE DÉCISIVE DU CLASSICISME ALLEMAND, AUTEUR PROLIFIQUE, se révélant aussi bien grammairien que romancier, psychologue ou encore pédagogue, Karl Philipp Moritz fait partie de ce mouvement contemporain de Kant que l'on nomme la « philosophie populaire ». Les *Concepts préliminaires en vue d'une théorie des ornements* témoignent à la fois de la pensée de Moritz dans son ensemble – on y retrouve ses arguments principaux – et du programme de formation des artistes qu'il met au point pour l'Académie des beaux-arts de Berlin, où il enseigne depuis son retour de Rome en 1788. Ils nous font pénétrer au cœur de l'esthétique allemande du XVIII^e siècle et restituent un épisode important de l'histoire des idées appliquées aux formes artistiques.

Parus en 1793 quelques mois seulement après la mort de Moritz, ils résultent d'un montage de textes. Publiés la même année que la troisième partie du *Voyage d'un Allemand en Italie*, ils reprennent pour l'essentiel la même matière textuelle agencée différemment, avec quelques ajouts, comme les longues et minutieuses descriptions de salles d'apparat dans de riches demeures berlinoises. On y trouve aussi des articles rédigés pour le *Journal de l'Académie des sciences et des arts de Berlin* – dont l'un est dû à l'architecte Genelli, membre de l'Académie –, ou bien encore des extraits de deux ouvrages de Moritz consacrés à la mythologie et aux Anciens : *Anthousa ou les Antiquités de Rome* et la *Doctrine des dieux*. Moritz nous livre ici une série de définitions/descriptions qu'il considère comme représentatives d'un problème plastique précis. La méthode de travail se fait clairement empirique : c'est à partir de matériaux collectés en diverses occasions qu'il tente de bâtir un propos théorique. L'ensemble se présente comme une suite articulée autour de la problématique de l'ornement, un assemblage raisonné d'objets exemplaires pour penser le décor. Son objectif est de répondre à une question précise : dans quelle mesure l'ornement véritable est-il nécessaire ?

Les *Concepts préliminaires en vue d'une théorie des ornements* expriment une volonté d'intégrer le travail de la raison à la production des artistes, et d'éclairer, par ce moyen, aussi bien la création que la réception des œuvres d'art. Loin d'être une manifestation secondaire de la forme, l'ornement met en jeu l'autonomie des œuvres d'art et mène tout discours s'y rapportant à interroger leur historicité. Les classiques, soucieux de saisir une objectivité du beau, se penchent donc sur les formes ornementales, car elles nous renseignent sur son essence et son fonctionnement propre ; ils tâchent d'en dégager un premier principe, afin de les intégrer à leur programme esthétique et voient dans l'ornement un outil théorique anhistorique.

• ORNEMENT ET ALLÉGORIE CHEZ WINCKELMANN

Les *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, publiées par Winckelmann en 1755, forment la question de l'ornement du point de vue du classicisme :

Dans les ornements actuels le bon goût est encore bien plus corrompu qu'à l'époque où Vitruve dénonçait amèrement sa perversion, en partie à cause du grotesque mis en vogue par Morto [...], en partie du fait que des peintures dépourvues de signification décorent nos chambres. Aussi, une étude plus approfondie de l'allégorie pourrait par la même occasion purifier notre goût de façon qu'il conserve vérité et esprit. [...] L'allégorie pourrait nous rendre assez savants pour lier même le plus petit ornement à l'endroit qu'il occupe¹.

Penser l'ornement implique de savoir l'articuler à son opposé, l'allégorie. L'ornement trouve son point de départ dans un registre de formes, il est d'abord plastique, le sens ne venant qu'après. L'allégorie, à l'inverse, se doit d'exprimer plastiquement un concept général déterminé au préalable. Winckelmann, qui défend un art d'idées, puisant sa matière dans un contenu poétique, reproche aux ornements un déficit de sens qui s'avère fatal. Pour lui, la beauté est le produit d'un juste équilibre entre l'idée et son expression. Vides de sens, les ornements deviennent variations gratuites, excessives, contraires à l'exigence classique d'une « variété dans la simplicité ». Les ornements contemporains sont symptomatiques d'un art sur le déclin, plus « pervers » encore que les grotesques vilipendées par Vitruve à l'époque augustéenne. Qu'il s'agisse de la grotesque, de l'arabesque ou d'autres ornements, toutes sont présentées par Winckelmann comme le signe d'un goût dérégulé et malade. L'ornement ne se résume cependant pas à une peur du vide comblée par un jeu débridé de formes arbitraires ne produisant que surcharge et mauvais goût. Si les artistes parviennent à lui insuffler « vérité et esprit », selon les termes de Winckelmann, il peut gagner en précision et devenir nécessaire. C'est aux formes allégoriques que revient la fonction d'assainir les productions décoratives. Winckelmann fait de l'allégorie, qui part de l'idée, le contrepoint salvateur de l'ornement. Tous ceux qui écriront après lui reçoivent ce présupposé en héritage.

• ORNEMENT ET BEAU : LA FANTAISIE ET LA NORME

Pour fonder la légitimité de l'ornement, le classicisme winckelmannien doit déterminer la relation de ce dernier aux notions de beauté (pour la création) et de goût (pour la réception),

et le distinguer ainsi d'un simple désir de parure et d'embellissement. Libérer l'ornement d'un assujettissement à la fantaisie, produit de l'humeur et des caprices, et le faire entrer dans la sphère objective du beau, réclame que l'on puisse dégager des lois qui lui soient propres. Pour Winckelmann, saisir le beau² et être à même de le reproduire dans les productions contemporaines implique de l'étudier à sa source, en Grèce ancienne. Les *Pensées sur l'imitation* précisent qu'il s'agit d'imiter non pas les techniques des Anciens proprement dites, mais la matière même de leur art, c'est-à-dire leur imaginaire poétique, leur talent allégorique, qui offre aux artistes les moyens de réguler le travail de leur imagination et de maîtriser leur objet :

L'artiste a besoin d'un recueil de figures et des images sensibles ayant servi à revêtir d'une forme poétique des concepts généraux : les figures et images tirées de la mythologie entière, des meilleurs poètes antiques et modernes, de la mystérieuse sagesse des peuples et des monuments de l'Antiquité représentés sur les pierres, les monnaies et les outils. Il faudrait distribuer ce riche matériau en catégories commodes, l'appliquer et l'interpréter d'une manière spécifique dans des cas particuliers pour qu'il serve à l'enseignement des artistes. On ouvrirait ainsi un vaste champ à l'imitation des Anciens et on imprégnerait nos œuvres du goût élevé de l'Antiquité³.

L'observation concrète et rigoureuse des œuvres les meilleures peut, une fois ordonnée et classée, fournir une véritable méthode de travail, un ensemble de données fertile, instigateur de nouveauté. Le réservoir de formes ainsi constitué s'articule avec un réservoir de significations appartenant à un monde imaginaire. Une forme doit être travaillée en fonction d'un sens, c'est-à-dire d'un mythe, d'une fable, de ce qui donne une teneur poétique aux images. Un tel recueil permet la mise au jour des lois fondamentales de la création du beau et l'instauration d'un goût véritable, et constitue la base de tout enseignement et de toute production artistiques.

Que faut-il entendre par signification ? Donner un sens aux ornements, est-ce nécessairement leur attribuer un contenu, une histoire ? Ne serait-ce pas d'abord une question d'exactitude dans le positionnement ? De placement précis et nécessaire, parce qu'en accord avec l'idée qui serait l'origine de l'œuvre, qu'il s'agisse des formes principales ou ornementales ? Que dit Winckelmann lorsqu'il déclare que « l'allégorie pourrait nous rendre assez savants pour lier même le plus petit ornement à l'endroit qu'il occupe » ? Il ne suggère pas qu'il faille transposer directement la méthode de l'allégorie dans le domaine de l'ornement, ce

qui supposerait sa pure et simple disparition puisqu'ils empruntent des chemins opposés : la première déduit une forme à partir d'un sens général, là où le second induit depuis une forme plastique une liaison avec le sens initial de l'œuvre. En revanche, l'allégorie peut nous informer sur la façon d'intégrer la dimension sémantique à l'avènement d'une forme par sa prise en compte de l'idée. L'idée préexistant à sa propre réalisation n'est pas plus étrangère à l'ornement qu'à l'allégorie, pour la raison qu'elle demeure extérieure au corps de l'œuvre. Elle est ce point fixe et idéal, ce référent ultime hors de l'œuvre auquel toute forme doit pouvoir se raccorder, afin d'être belle et légitime. La moindre ornementation sera significative si elle trouve sa juste place, si elle sait se lier à l'endroit qu'elle occupe de manière essentielle – là est sa signification propre –, mais cette convenance dans le positionnement ne sera acquise qu'à condition d'avoir d'abord déterminé à quelle idée l'ensemble est soumis.

Par conséquent, l'ornement se voit doté à son tour d'un pouvoir d'enseignement : il peut éclairer l'allégorie sur sa nature plastique, voire sa part ornementale. Qu'est-ce à dire ? L'allégorie seule, mal conduite, mal équilibrée, représente un danger pour les artistes, car platement illustrative. Une bonne allégorie sait parer la pensée, elle travaille son enveloppe plastique. C'est ainsi que Winckelmann clôt ses *Pensées sur l'imitation* : « Le pinceau de l'artiste doit être trempé dans l'esprit [...]. Il doit laisser à penser davantage qu'il n'a donné à voir. L'artiste y parviendra s'il a appris, non pas à voiler, mais à parer ses pensées d'allégories⁴. » Il ne faut pas réduire cette conclusion à l'annonce d'une peinture d'idées négligeant la dimension plastique de son activité. Le mode d'être de l'allégorie est de l'ordre de la parure, elle gagne en impact visuel par le travail d'organisation qu'engage l'expression ornementale dans son abord des formes. L'ornement ne vient ni combler un manque, ni camoufler, il vient plutôt révéler, rendre visible ou lisible le cœur de l'œuvre qu'est l'idée. À l'instar d'une polarité fondamentale, ornement et allégorie structurent la normativité que suppose une esthétique du beau ; ils désignent les deux versants que tout travail artistique de la forme se doit d'emprunter tour à tour, les faisant même se croiser dans un souci d'équilibre, afin de donner corps à une idée de la plus juste manière. L'ornement pensé contre, puis avec l'allégorie, prépare en un sens la voie au symbole goethéen⁵, que les romantiques reprendront : par-delà la « mauvaise » allégorie, didactique, figée, morte, sans intérêt pour le concept de *Bildung* qui suppose une forme vivante, en devenir, il y a le symbole, où sens et expression jouissent d'une union dynamique, s'alimentant l'un l'autre pour en sortir renforcés.

• MORITZ, HÉRITIER DE WINCKELMANN

Ainsi, Karl Philipp Moritz poursuit l'entreprise winckelmannienne. Les *Concepts préliminaires* sont un produit de l'Académie prussienne des sciences et des arts de Berlin, pôle important de l'*Aufklärung*, où scientifiques, artistes et théoriciens réfléchissent ensemble aux évolutions d'une société qui commence à s'industrialiser⁶. L'académie tente de penser le rôle de l'État et l'articulation de la théorie à la pratique du point de vue des beaux-arts comme des arts mécaniques. Les académiciens souhaitent réinstaurer un sérieux de la forme, compatible avec la raison, et prendre leurs distances avec la fantaisie. Un chef-d'œuvre se définit comme une entité organisée, proportionnée, animée d'une nécessité interne, qu'il s'agit de dégager pour qu'elle puisse être imitée, c'est-à-dire pensée sur nouveaux frais. Winckelmann formule ainsi le principe d'imitation : « À la pensée personnelle, j'oppose la copie, mais nullement l'imitation. Par copie, j'entends le calque servile. Dans l'imitation au contraire, l'objet imité – lorsqu'il l'est avec intelligence – peut pour ainsi dire devenir une nouvelle nature, constituer une entité autonome⁷. » Pour ce faire, le principe d'imitation de la nature gagne lui aussi une importance nouvelle : il ne s'agit pas tant d'entretenir un rapport mimétique avec elle que de saisir son fonctionnement propre. L'artiste crée comme la nature : selon une nécessité exemplaire.

L'origine du beau, de même que l'exigence de nouveauté, doit donc être constamment repensée, orientée, canalisée. Et c'est là qu'une telle Académie doit jouer un rôle régulateur⁸. L'ensemble des écrits esthétiques de Moritz peuvent être lus comme des réponses aux préceptes établis par Winckelmann. Écrit à Rome au cours du voyage en Italie des années 1786-1788, son essai majeur pour le classicisme allemand, *Sur l'imitation formatrice du beau*, reprend sciemment un thème winckelmannien. L'imitation se fait formatrice (*bildende Nachahmung*), et si elle suppose une référence au passé, une étude attentive des meilleures œuvres que l'art a pu produire, elle doit cependant sans relâche réinventer sa lecture des temps révolus. Par-delà l'histoire, l'art ne doit pas négliger son rapport à la nature, dont il a beaucoup à apprendre. Pour Moritz, étudier le beau suppose une attention réciproque envers la nature et l'art : « Notre jouissance de la Nature doit s'affiner par la contemplation du beau dans l'art ; réciproquement, notre sentiment du beau dans l'art doit être renforcé, et en même temps ses limites lui être prescrites, par la jouissance de la belle Nature⁹. »

L'histoire ne saurait être dénuée de vie et de mouvement : désormais passée, elle en appelle sans cesse à une réactivation, si elle ne veut disparaître définitivement. Inversement, si la nature est devenir, processus de formation en perpétuelle évolution, elle se fige en certains endroits et dépose des traces productrices d'une histoire. Nature et histoire se rencontrent en ce point où elles forment un tout. Pour devenir à son tour formateur, l'art puisera dans cette rencontre une force nécessaire à l'avènement de nouveaux chefs-d'œuvre, sachant qu'il est également structuré par l'exigence que suppose l'imitation d'un passé qui fait autorité. En 1789, Moritz établit en dix-huit points les « Lignes directrices pour une théorie complète des beaux-arts ». Le dernier point conclut le programme en insistant sur les liens vitaux de l'art à la nature : « Ce qui seul peut nous former à la vraie jouissance du beau est ce par quoi surgit le beau lui-même : la *calme contemplation de la Nature et de l'Art, considérés comme un seul et unique Tout* ; en effet, ce que le monde d'antan produisit est maintenant lié à la nature, pour nous devenu un avec elle, et doit, uni à elle, sur nous avoir un effet harmonieux¹⁰. » Moritz affine les enseignements de Winckelmann dans leur relation au présent par une prise en compte majeure de la nature. Pareillement, la troisième *Critique* de Kant travaille en profondeur cette problématique, comme en témoigne son découpage entre jugement esthétique et jugement téléologique : l'étude des fins au sein de l'œuvre d'art précède et prépare l'étude des fins de la nature. L'œuvre d'art, en imitant la nature, réfléchit et rend visible son organisation propre. L'art aiguise notre sentiment du beau et enrichit de cette manière notre lecture des formes naturelles.

• LA QUERELLE DE L'ORNEMENT

Les *Concepts préliminaires en vue d'une théorie des ornements* s'insèrent dans une querelle : l'*Ornamentstreit*. Cette dispute sur l'ornement naît au sujet des arabesques et suscite de nombreuses discussions autour de 1800. Les remarques de Kant sur les ornements au § 14 de la *Critique de la faculté de juger* (1790) y participent également. Les romantiques – Friedrich Schlegel plus particulièrement – la poursuivront au sujet de l'arabesque en laquelle ils verront l'expression de la puissance créatrice de la fantaisie qui, alliée au *Witz*, parvient à créer une étonnante unité en rapprochant des formes très différentes les unes des autres. Un premier membre et professeur de l'Académie, Andreas Riem, prononce en 1787 un violent

réquisitoire contre les arabesques et lance le débat en réclamant que leur enseignement soit interdit, car elles seraient le signe d'un goût décadent et d'une fantaisie débridée. Ce discours est publié une année plus tard dans le *Journal de l'Académie des arts et des sciences mécaniques* de Berlin. En 1789, c'est au tour de Goethe de formuler une réponse en faveur de l'arabesque (*Von Arabesken*), laquelle témoigne selon lui d'un désir de parure justement maîtrisé dont on aurait grandement à apprendre. Toute forme d'art, de la plus haute à la plus subalterne, est digne d'intérêt sitôt sa place comprise et déterminée. En 1790, Christian Ludwig Stieglitz, auteur de plusieurs traités d'architecture, reprend les arguments de Goethe et entreprend un dialogue avec Riem dans son *De l'usage des grotesques et arabesques*. À son tour, Johannn Dominicus Fiorillo, historien d'art, professeur à l'université de Göttingen et proche des frères Schlegel, défend les grotesques dans un petit essai, *Über die Grotteske* (1791), en reprenant l'idée de Vitruve selon laquelle seules les peintures qui ne respecteraient pas les lois physiques de l'architecture seraient condamnables. Tâchant de synthétiser l'ensemble, les *Concepts préliminaires en vue d'une théorie des ornements* de Moritz viennent en 1793 clore le débat.

Les auteurs utilisent tour à tour le terme d'« arabesque » (au sens d'ornement arabe composé d'un entrelacs de lettres, de fleurs et de feuillages), de « grotesque » (figures ou motifs décoratifs de fresques murales de l'Antiquité mêlant et assemblant des personnages fantasmagoriques avec des formes naturelles ou imaginaires), d'« ornement » ou de « décor » (*Zierat, Verzierung*). Le paragraphe que Moritz consacre aux arabesques (*infra*, p. 36-37) est exemplaire de cette confusion : de Vitruve à Raphaël, il y retrace l'histoire des grotesques, et non celle des arabesques. Le débat vise à une pensée de l'ornement en général dans son articulation au beau et néglige certaines distinctions. Mais une fois posée la nécessité d'un cadrage de l'imagination, la question se déplace : que dire des ornements raccordés à des objets utiles ? Qu'est-ce qui différencie l'ornement de l'agréable ? Le décor se résume-t-il à un désir d'embellissement ? Est-il un ajout superflu, fixé à une chose principale pouvant être indifféremment belle ou utile ? L'ornement serait-il dans certains cas l'expression d'une soumission du beau ?

Tel est l'enjeu esthétique de ces essais : la question de savoir si l'ornement est un produit de la fantaisie visant seulement l'agrément de nos sens, un jeu purement gratuit et arbitraire, création de formes insignifiantes – ou bien – s'il témoigne d'un principe d'organisation à même de nous renseigner sur la nature de l'œuvre d'art et sa finalité propre. Comment allier la production de ces formes avec les exigences de la raison ? Faut-il bannir l'ornement

de tout enseignement et combattre les caprices de la mode dont il serait le dangereux symptôme ?

• HERCULANUM ET POMPÉI :
LA DÉCOUVERTE DES ORNEMENTS ANTIQUES

La découverte des villes d'Herculanum en 1738 et de Pompéi en 1748 vient bouleverser les premiers jalons posés par le classicisme. On procède à l'excavation de nombreuses architectures, monuments, objets, œuvres d'art. Charles III de Bourbon, roi de Naples (1716-1788), en profite pour enrichir ses collections. On confie la plus grande partie des découvertes au musée de Portici, et de nombreuses reproductions gravées des œuvres exhumées circulent dans les milieux cultivés européens. Dès 1757 (soit deux ans après les *Pensées sur l'imitation* de Winckelmann) paraît le premier volume des gravures reproduisant les tableaux antiques, décorations, mosaïques et fresques mis au jour par les fouilles d'Herculanum¹¹. Les classiques voient en ces découvertes de nouveaux éléments permettant de comprendre l'art des Anciens – Étrusques, Grecs et Romains. Tous ces documents viennent pour la première fois préciser le contexte dans lequel émergea cet art idéal et représentent un nouveau défi pour les classiques : alors qu'ils s'étaient appuyés sur la sobriété de l'art antique pour refuser l'excès des ornements baroques, force leur est désormais de constater que l'ornement était présent chez les Anciens. Le classicisme se voit ainsi contraint de penser positivement ce qu'il considérait comme négatif, à partir d'un matériau historique plus riche et plus précis. Telle est la tâche que s'assigne, par exemple, Goethe lorsqu'il réagit à la position exprimée par Riem. De fait, la pensée classique se fait moins dogmatique et doit réviser l'idée – historiquement infondée – selon laquelle l'art des Anciens aurait uniquement consisté en l'expression idéale du beau, à l'exclusion de toute dimension ornementale des formes. Comme l'indique Winckelmann dans son *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, l'ultime formation du voyage en Italie passait désormais impérativement par Herculanum et Pompéi¹². La découverte de monuments anciens n'était plus seulement l'occasion d'alimenter un sentiment esthétique et un goût des ruines. Elle permettait de reconstruire un contexte désormais empreint de réel, reconstruction qui n'était plus du ressort de la seule imagination mais aussi de celui de la raison.