

- 13 Peter-Klaus Schuster, "Menzel's modernity," in *Adolph Menzel, 1815–1905*, 147–48.
- 14 Claude Keisch, "Menzel Junctures Disjunctures," in *Adolph Menzel, 1815–1905*, 77. The view of Menzel's work as fragmented goes back at least to Werner Hofmann, "Menzels verschlüsseltes Manifest" (1977), *Menzel der Beobachter*, ed. Werner Hofmann, exh. cat., Hamburger Kunsthalle (Hamburg, 1982), 31–40; and more recently Hofmann, "Menzel's Universality," in *Adolph Menzel, 1815–1905*, 91–102.
- 15 Françoise Forster-Hahn, "Public Concerns – Private Longings: Adolph Menzel's *Studio Wall* (1872)," *Art History*, 25 (2002), 230–31.
- 16 Keisch, "Menzel Junctures Disjunctures," 80.
- 17 Schuster, "Menzel's modernity," 77.
- 18 Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air* (New York, 1982), 23.
- 19 T. J. Clark, "Clement Greenberg's Theory of Art," *Critical Inquiry*, 9 (1982), 139–56; Michael Fried, "How Modernism Works: A Response to T. J. Clark," *Critical Inquiry*, 9 (1982), 217–34. For Clark's more recent views on modernity, see his *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* (New Haven, 1999).
- 20 Fried, "How Modernism Works," 226.
- 21 As Fried mentions in *Courbet's Realism* (p. 47), he is not a "formalist"; but is trying to efface the form/subject matter distinction. For the view of Fried as a formalist, see David Carrier, "Greenberg, Fried, and Philosophy: American-Type Formalism," *Aesthetics: A Critical Anthology*, eds George Dickie and Richard J. Sclafani (New York, 1977), 461–69.
- 22 Melville, "Phenomenology," 148.
- 23 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer* (Cambridge, MA, 1990), 150.
- 24 Fried, "How Modernism Works," 227.
- 25 Fried, "How Modernism Works," 227.

*L'esthétique naît-elle au XVIII<sup>e</sup> siècle?*, coordonné par Serge Trottein, textes de Laurent Jaffro, Agnès Minazzoli, Yves Radrizzani, Baldine Saint Girons, Serge Trottein. Paris, Presses Universitaires de France (collection Débats philosophiques), 2000, 160 p.

Nommée par Baumgarten et fondée par Kant, l'esthétique serait née au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce constat amène cinq auteurs à examiner la contribution des Lumières en matière d'esthétique, à partir des écrits de Baumgarten, Hutcheson, Adam Smith, Diderot, Burke, Kant et Fichte. L'ouvrage rassemble des textes diffusés pour la première fois sous forme d'une série de communications, le 10 mars 1999, lors d'une journée d'étude sur l'esthétique, organisée par Serge Trottein à Villejuif au Centre d'histoire de la philosophie moderne du CNRS, sous l'intitulé *Naissance de l'esthétique au XVIII<sup>e</sup> siècle*.

Dès l'introduction, Trottein soutient que les enjeux relatifs à la question de la naissance de l'esthétique sont philosophiques, bien plus qu'historiques. Pour cette raison, on ne doit pas chercher une quelconque sociologie de l'esthétique dans les pages de ce livre, pas plus qu'une critique de son idéologie. Il n'y est pas non plus question de théorie de l'art ou alors seulement de manière allusive. L'exercice consiste plutôt, par un *oui* implicite à la question du titre, à identifier ce qui démarqua cette *science* de la philosophie à ses débuts, les préjugés dont elle dut se défaire et les apories auxquelles elle se heurta.

Il ne faut toutefois pas espérer trouver dans ce livre une synthèse de l'esthétique des Lumières. Ainsi, l'articulation fine entre les sujets abordés par les cinq auteurs n'est pas toujours évidente, de sorte que persistent quelques vides, quelques hiatus. C'est peut-être la seule réserve qu'on puisse exprimer à

l'endroit de ce recueil dont il faut saluer la qualité des idées exprimées et la cohérence du ton et du propos.

Baumgarten bénéficie du premier d'une telle attention puisqu'il est extirpé de son folklore par Trottein. Avec nuances, justice lui est rendue sans qu'on méconnaisse pour autant les limites inhérentes à sa proposition. Son mérite principal, en plus de celui d'avoir forgé le néologisme *esthétique*, serait d'avoir ébranlé la domination de l'intelligible sur le sensible au sein de la philosophie, en élevant l'étude de la connaissance sensible au rang d'une science à part entière. Même si Baumgarten resta finalement empêtré dans des considérations empiriques, l'esthétique, comme discipline, venait remettre en question une hiérarchie du savoir pratiquement figée depuis Platon. La notion d'affranchissement qui marque la pensée de Baumgarten décrit bien la façon dont l'esthétique a peu à peu précisé son domaine et ses compétences propres, et ce de façon irréversible. C'est d'ailleurs le sens que Saint Girons donne à la naissance de l'esthétique, celui d'un affranchissement radical interdisant tout retour à la situation initiale.

Parmi ces affranchissements des Lumières, Laurent Jaffro présente la contribution anglo-écossaise à la transformation du concept d'imitation artistique et à la soustraction du beau de l'emprise de la morale. Spécialiste de la philosophie morale et de la philosophie de langue anglaise du XVIII<sup>e</sup> siècle (il est un traducteur et commentateur assidu de Shaftesbury), Jaffro soutient que cette étape décisive aurait permis non seulement de rompre avec le modèle aristotélicien de l'imitation, mais aussi d'en finir avec la « subordination des questions esthétiques aux questions morales et métaphysiques » (5).

Rompant avec Shaftesbury, qui demandait à l'art d'imiter un beau chargé de sens moral, Hutcheson aurait franchi une

étape décisive en concevant l'art comme la manifestation d'une intention calquée sur celle d'un créateur sublime. Mais bien qu'important puisqu'il allégeait l'esthétique de toute considération morale, ce déplacement reconduisait le préjugé métaphysique en maintenant la soumission du réel au transcendant. Adam Smith franchit le pas suivant. S'inspirant de la leçon de Hume, qui substituait le hasard à l'intention divine dans l'organisation du monde, il mit un terme à l'esthétique physico-théologique. Il alla même plus loin après avoir remarqué que l'objet laid, lorsque imité en peinture, pouvait produire une agréable sensation comparable à celle que suscite un objet beau sur nos sens. Il conclut que la beauté de l'imitation, en peinture du moins, résidait justement dans cet écart existant entre le modèle et l'œuvre d'art, ce qui infirmait la validité du concept de ressemblance. Avec Smith, l'expérience esthétique quittait le champ de la métaphysique pour s'approcher de ce que Jaffro appelle une « culture du goût » et une « pratique du public » (46).

La contribution d'Edmund Burke retient par ailleurs l'attention de Baldine Saint Girons. Traductrice de son *Essai sur le sublime* et auteure de maints ouvrages sur l'esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle, Saint Girons a beaucoup fréquenté Burke. Cette fois, elle lui attribue d'avoir disjoint le sentiment du beau de tout jugement de connaissance. Souvenons-nous que la théorie de l'art classique logeait entre autres le beau dans la belle proportion, ce qui le faisait relever de l'entendement et même de lois mathématiques. Burke rejeta cette intellectualisation du beau pour nous inviter à l'expérience directe, unique lieu du plaisir esthétique.

Le texte de Saint Girons se démarque comme étant le plus synthétique du livre. En plus d'une réflexion sur le sens véritable de la naissance de l'esthétique, qu'elle compare aux notions voisines d'origine, de commencement, d'invention et de fondation, Saint Girons passe en revue les principales histoires de l'esthétique. Dans un autre registre, elle établit quelques parallèles entre les catégories de Burke et de Montesquieu et celles de la psychanalyse freudienne.

On sait que Kant réalisa l'ultime affranchissement de l'esthétique lorsqu'il détourna son attention de l'objet vers le sujet réfléchissant. Dans la suite de ses recherches sur l'esthétique kantienne, Trottein s'y arrête. En déclinant les étapes de la genèse de l'esthétique kantienne, il expose la difficulté de l'esthétique, déchirement constant entre la tentation rationaliste et le risque empirique posé par la critique du goût. Marquée par une série de naissances avortées, l'œuvre de Kant formerait en fait un condensé de l'histoire de l'esthétique.

Yves Radrizzani est le seul auteur à poser la question de l'esthétique post-kantienne. Avec son texte sur Fichte, il introduit une figure inhabituelle lorsqu'il est question d'esthétique. Réfutant une certaine tradition exégétique qui confine Fichte à la philosophie du droit, Radrizzani affirme même que Fichte

serait l'auteur d'une nouvelle révolution copernicienne dans le champ de l'esthétique. On apprend ainsi que Fichte n'aurait pas du tout négligé ce domaine philosophique, comme certains le prétendent, et qu'il lui aurait même accordé le statut d'une science. Plus encore, l'esthétique occuperait une place propre dans le système fichtéen, assurant le lien entre le point de vue commun et le point de vue transcendantal, et devenant par le fait même la condition de l'avènement d'une philosophie. Se réclamant d'études récentes et se fondant sur ses propres recherches sur Fichte et sur l'esthétique romantique, Radrizzani met en place les morceaux d'une esthétique fondée sur « l'imagination productrice et s'orientant par-là du côté d'une théorie de la production artistique » (139). L'originalité et le caractère révolutionnaire de cette esthétique résideraient justement dans le fait de mettre la création à l'avant-plan. Devant l'état actuel des recherches, Radrizzani concède par contre qu'il n'est pour l'instant pas possible d'aller plus loin dans cette tentative de « reconstruction du projet fichtéen en matière d'esthétique » (144–45). Toutefois, cette nouvelle lecture de Fichte laisse entrevoir l'amorce d'une nouvelle esthétique post-kantienne qui pourrait faire contrepoids à l'esthétique hégélienne.

Mais, sommes-nous tenté de demander, quelle est la place de l'art dans tout cela? S'il est vrai que l'*esthétiste* (suggestion de Saint Girons) le regarde souvent de loin, ce ne fut certes pas le cas de Diderot, dont les *Salons* s'imposent comme un véritable dialogue avec la peinture. Agnès Minazzoli, traductrice de la *théologie du regard* de Nicolas de Cues et elle-même observatrice attentive de l'image artistique, se penche sur ce dialogue. Ne se laissant pas distraire par l'absence de système chez Diderot, elle tisse un lien entre la critique d'art et l'esthétique, voyant poindre dans les critiques de cet auteur « les prémices d'une esthétique » (76). Telle que pratiquée par Diderot, c'est-à-dire avec une attitude marquée par le doute et solidement campée sur l'observation et la perception, la critique deviendrait une sorte de propédeutique à l'esthétique. En fait, la compréhension du beau passerait par l'expérience directe de l'art, ce que Diderot aurait démontré par sa fréquentation assidue et passionnée de la peinture de Chardin. Par ailleurs, ce qui retint Diderot au seuil de l'esthétique aurait été son refus de se compromettre sur le plan théorique. La critique d'art, lieu d'expression d'un sujet confronté directement à l'expérience de l'art, n'aurait pas la prétention d'universalité qui sied à une esthétique posée en système.

Diderot illustre bien l'un des paradoxes de l'esthétique, qui résiderait, selon Saint Girons, dans la tentation de la philosophie de l'art qui hante l'esthétique, et qui se concrétisa chez Hegel. Saint Girons voit dans l'œuvre de ce dernier une forme de trahison, ou du moins une perte en regard du projet initial de l'esthétique, qui n'avait aucun rapport avec l'art. On compren-

dra donc que si la critique d'art peut à certains égards enrichir l'esthétique, elle constitue aussi une menace pour elle.

Un consensus émerge d'ailleurs de cet ouvrage à propos de la difficulté de l'esthétique. Difficulté du système d'abord, puisque toutes les tentatives en ce sens échouent. Mais comment envisager quelque système que ce soit alors que l'objet même de l'esthétique s'esquive et se renouvelle sans cesse? Ceci tient certainement en partie à la triple origine de l'esthétique, issue d'autant d'horizons conceptuels que sont la philosophie de la connaissance, la réflexion sur le beau et la théorie de l'art. Du projet esthétique, tous les auteurs pensent qu'il ne doit pas bifurquer vers une théorie de l'art, car il déborderait ce cadre restrictif, mais qu'il ne doit pas non plus pêcher par excès d'abstraction. Dans la seule référence à des recherches esthétiques plus actuelles, Saint Girons critique ainsi le projet de

l'esthétique analytique, qui réduirait l'esthétique à « une science purement formelle, coupée de sa tradition » (116).

Ancré par son titre dans un siècle précis, ce livre nous parle pourtant de l'esthétique au présent et nous invite à une réflexion plus contemporaine. Ainsi la naissance évoquée par le titre ne serait pas LA naissance de l'esthétique, événement unique et circonstancié, mais bien une naissance parmi d'autres à venir. Trottein maintient en effet que l'esthétique serait toujours à naître aujourd'hui. Sans nous donner de direction précise, ce livre nous amène donc à nous questionner sur le sens à donner, à notre époque, au geste esthétique et sur la forme que pourraient prendre de nouveaux affranchissements.

NICOLAS GAUDREAU  
Université Concordia

---

Jeffrey Abt, *A Museum on the Verge: A Socioeconomic History of the Detroit Institute of Arts 1882–2000*. Detroit, Wayne State University Press, 2001, 336 pp. 24 black-and-white illus., \$26.95 US.

#### Museums and Money

*A Museum on the Verge* is both a cautionary tale and the first scholarly investigation of a museum's financial history. Abt takes museum financing out of the realm of business studies and year-end reports and places it within the realm of art history. At the same time, his introduction is one of the clearest theoretical discussions of the problems museums face with regards to money. The book's depth allows a series of questions for future research to emerge, questions that ask which financial characteristics of art museums are shared by other arts institutions and organizations and how other art museums are faring. It also offers a blueprint for solving the budgetary shortfalls of North American museums. Most important, Abt makes us aware of the real costs of running an art museum.

Abt's *A Museum on the Verge* examines and analyses every significant financial change at the Detroit Institute of Arts as a means of comprehending the underlying reasons for the current funding situation of the institution. Change the details slightly, and *A Museum on the Verge* could be the history of other North American art museums, especially museums in Canada, which rely heavily on government money without building endowment funds to provide large amounts of cash during a crisis. What is striking about this composite, chronological history of the DIA's monetary predicaments is how frequent they are, how contemporary the arguments to both government and the private sector for more money sound, and how reluctant anyone at any time is to commit to a more permanent solution

to the recurring financial dilemma of insufficient operating funds.

The Detroit Institute of Arts was founded in 1885 as a private, non-profit organization. Its building, collection and staff were paid for by money donated by private individuals. In 1897, twelve years later, the entire operating budget of what was then known as the Detroit Museum of Art was provided by the City of Detroit because no monies had been raised for this purpose by donors. To justify the continuation of operating support and rationalize provision of money by the City for an addition, in 1904, the museum deeded its building and land to the City. In 1919–20, to satisfy a constitutional requirement for continuing financial support, the City took ownership of the museum's collection, as well.

So far, so good. The City of Detroit, then the fourth largest in the United States, had an art museum of international standing owned and operated by the City and a growing collection thanks to allocations in the municipal grant for purchases and donations of cash and art from the Founders Society. In 1932, as a result of the Depression, the City drastically reduced the museum's budget, and to avoid closure, the Founders Society raised money to retain as much museum staff as possible and keep the museum open. From that time on, private funds were donated regularly for collection expansion and museum educational programmes. While the interventions of the private sector spared the museum, the ensuing organizational complications of staff in the museum having different bosses and the City's expectation of continued operating support from the private sector signalled future problems.

After World War II, the need for more space to accommodate the museum's growing collection became a priority. Yet, as Abt points out, "... the cumulative effect of the acquisitions