



Jacques Darriulat

AUTEURS

[PLAN GENERAL DU SITE](#)

[Accueil](#)

[Introduction à la philosophie
esthétique](#)

[Essais](#)

[Auteurs](#)

[Rechercher](#)

[Contact](#)

Mis en ligne le 29 octobre 2007

[ARISTOTE](#)

[AUGUSTIN](#)

[BALZAC](#)

[BAUDELAIRE](#)

[CHATEAUBRIAND](#)

[DANTE](#)

[DELEUZE](#)

[DESCARTES](#)

[DIDEROT](#)

[DOSTOËVSKI](#)

[DUBOS](#)

[HANSLICK](#)

[HEGEL](#)

[1- Hegel et l'art symbolique](#)

[2- Hegel et l'art classique](#)

[3- Hegel et l'Art Romantique](#)

[4- L'Idee du Beau](#)

[5- La Fin de l'Art](#)

[6- La Tragédie](#)

[HEIDEGGER](#)

[HOMERE](#)

[KANT](#)

[KIERKEGAARD](#)

[LACAN](#)

[MICHEL-ANGE](#)

[MONTAIGNE](#)

[NIETZSCHE](#)

[PASCAL](#)

[PLATON](#)

[PLOTIN](#)

[PROUST](#)

[ROUSSEAU](#)

[SCHLOEZER](#)

[SCHOPENHAUER](#)

[SPINOZA](#)

[VALERY](#)

[WINCKELMANN](#)

Hegel et la « fin de l'art »

Ce cours a été rédigé en 2002 pour des étudiants de Paris 4 préparant la Maîtrise.

En 1933, le philosophe italien Benedetto Croce répondait dans un article intitulé « La "fin de l'art" dans le système hégélien » aux critiques que l'historien des idées Bernard Bosanquet lui adressait, dans l'ouvrage qu'il avait consacré à l'esthétique crocienne (*Croce's Aesthetic*, 1914), à propos de l'interprétation de la philosophie de l'art de Hegel (1). Selon Bosanquet, la dissolution de l'œuvre d'art qui s'accomplit avec le « romantisme » ne met nullement fin à l'histoire de l'art, mais au contraire marque le commencement de sa vraie liberté ou autonomie, après une longue période de noviciat pendant laquelle il s'est trouvé aliéné à la religion. Depuis des siècles, l'art était pour le divin ; avec la modernité, il devient enfin un art pour l'art, c'est-à-dire l'acceptation par l'artiste moderne du domaine qui est effectivement le sien, celui de la sensibilité et de l'imagination, renonçant ainsi volontairement à la prétention de s'élever jusqu'à la spiritualité ou à l'expression de l'absolu : « L'art reste auprès de lui-même tandis que s'effectue sa dissolution, résolution ou désintégration, en abandonnant la relative étroitesse et fixité de ses origines ; et en se libérant de l'héritage plutôt rigide de l'art grec et chrétien, il évolue vers rien moins que la clairvoyance de l'amour et de l'imagination pour tous les aspects par lesquels l'homme ou le monde sont susceptibles de toucher sensiblement le cœur ou l'esprit de l'homme » (2). Une telle lecture, rétorque Croce, n'est conforme ni à la lettre ni à l'esprit des *Leçons d'esthétique* : notre temps, selon Hegel, est bien celui de la mort de l'art et l'art, dont l'activité propre consiste dans la réalisation sensible de l'absolu, doit s'évanouir avec les temps modernes dans le logique, c'est-à-dire dans la connaissance spéculative, non la science, mais l'encyclopédie philosophique et systématique des sciences constituées. Croce invoque, à l'appui de son interprétation, les commentateurs allemands de Hegel, disciples ou critiques, et cite l'italien A. C. de Meis (*Dopo la laurea*, 1868-69), en effet éloquent sur ce point : « En Allemagne, l'esthétique célèbre les funérailles de l'art et de la poésie : Heine ne clôt pas seulement la Renaissance, il clôt aussi la poésie germanique. Il n'est plus besoin de poésie ; la grande philosophie de l'Allemagne est de surcroît sa grande poésie ; elle est la nouvelle et véritable religion universelle » (124). Croce rappelle alors comment, pour Hegel, l'art a connu son moment de perfection avec le classicisme, dont le modèle indépassable reste l'art et surtout la statuaire de la Grèce antique, et pourquoi cet Idéal est devenu à jamais inaccessible aux Modernes, qui éprouvent irréversiblement le besoin de dépasser cette présentation encore seulement sensible de l'Idée pour la connaître par le pur mouvement dialectique du concept. Croce montre encore avec raison comment la caducité de ce « service divin » que fut longtemps la réalisation par l'Esprit de l'Idée du Beau dans le monde sensible a

sombré, avec la modernité, d'une part dans l'analyse critique de l'esthétique (l'artiste cède désormais la place à l'historien et au philosophe de l'art), d'autre part dans « l'humour objectif » (3) et l'ironie qui interdisent désormais à l'esprit de retrouver la « naïveté » de l'expression esthétique : c'est ainsi, comme Hegel l'expose en effet aux dernières pages de ses *Leçons* (à la fin du chapitre consacré à la poésie dramatique), que nous ne sommes plus capables de faire revivre l'esprit de la tragédie antique, et que la comédie, qui met en scène le quiproquo des solitudes, qui sont autant de subjectivités enfermées dans leurs certitudes, est une expression mieux ajustée à la dérision de l'esprit moderne.

La lecture que Croce fait ici de Hegel nous est devenue si familière que nous nous étonnons qu'elle ait pu rencontrer quelque résistance. En 1971, Henri Dauberville ne publiait-il pas un ouvrage intitulé *La Mort de l'art*, le dernier chapitre étant consacré au « cimetière imaginaire » que l'auteur entendait opposer ironiquement au « musée imaginaire » cher à André Malraux ? Dans sa *Théorie esthétique*, Adorno attribuait déjà à Hegel la même fonction de fossoyeur de l'art : « La perspective hégélienne d'une mort possible de l'art est conforme à son être-devenu [...] Hegel pensait l'art comme éphémère » (12). Et Luc Ferry, dans son essai *Homo Aestheticus*, affirme que chez Hegel, la « hiérarchisation des formes d'art prend non seulement la forme d'une chronologie, d'une logique de la temporalité, mais elle tourne aussi à la mise à mort de l'art » (1990, p. 181). Cette lecture s'est d'autant mieux répandue qu'elle s'accorde parfaitement, au siècle dernier, avec la rhétorique fracassante des auto-proclamées avant-gardes. En 1911, un certain Victor Aubertin publie à Munich un court essai intitulé *Die Kunst stirbt*, soit *L'Art se meurt*. On y lit que « l'art meurt des masses et de l'utilitarisme. Il meurt parce que le sol dont il a besoin, son sol de naïveté et de folie, a été mal exploité. Lors des fêtes patriotiques, on cite côte à côte, à chaque toast, l'art et les sciences qui, pour les imbéciles, reviendraient pratiquement au même. Alors qu'ils sont des ennemis mortels, qui ne peuvent coexister en un même lieu » (*L'Almanach du Blaue Reiter*, Klincksieck, 1981, présentation de Klaus Lankheit, p. 1). Dans un de ses nombreux textes-manifestes destinés à promouvoir l'affranchissement de l'art dans « le monde sans objet », dans le blanc pur du suprématisme, Malevitch, pastichant presque Hegel, écrivait en décembre 1920 : « Il ne peut plus être question dans le suprématisme de peinture. La peinture a depuis longtemps fait son temps et le peintre lui-même est un préjugé du passé » (Lichtenstein 895). Commentant une toile d'Alexandre Rodtchenko, « une petite toile presque carrée entièrement recouverte d'une unique couleur rouge », le critique Nikolaï Taraboukine écrit en 1923 (*Le Dernier tableau*, traduit significativement en français en 1972, alors que l'art conceptuel débute en France) : « Ce n'est plus une étape qui pourrait être suivie de nouvelles autres, mais le dernier pas, le pas final effectué au long d'un long chemin, le dernier mot après lequel la peinture devra se taire, le dernier "tableau" exécuté par un peintre » (Lichtenstein 897) (4). Analysant les ready-made de Marcel Duchamp (par ex. le premier d'entre eux, le porte-bouteille de 1918), le dadaïste Hans Richter écrit : « Tandis que chez Picabia résonnait encore derrière "L'art est mort", un faible écho de "Vive l'art", cet écho se tait complètement chez Duchamp [...] L'art a été "pensé jusqu'au bout", il s'est dissous dans le néant. Le *nihil* est tout ce qui demeure. Une illusion est éliminée par la logique » (*Dada – Art et anti-art*, 1965). En vérité, cette interprétation ne sera vraiment partagée qu'avec le néo-dadaïsme des années soixante, qui invente Marcel Duchamp, alors un peu oublié, dans le rôle du héros fondateur, et avec l'art conceptuel qui commence à se faire connaître à la fin de la même décennie (Leverkusen, 1969, exposition *Konzeption-Conception*). Outre le ton prophétique et grandiloquent du constat « l'art est mort » (à moins que ce ne soit un verdict, c'est-à-dire l'énoncé d'une peine : « l'art doit être condamné à mort »), les prophètes de l'Apocalypse paraissant curieusement se multiplier depuis la plus grandiose des morts déclamées, celle de Dieu, la formule, par sa familiarité même, nous met en garde contre l'illusion

d'une interprétation rétro-active qui ignorerait la démarche de Hegel lui-même. Il est évident en effet que le penseur de Berlin n'a rien à voir avec les proclamations dadaïstes ni constructivistes. Ce qui nous conduit à remarquer que l'expression « la mort de l'art », ni même « la fin (*Ende* et non *Zweck*) de l'art », ne se rencontre *jamais* chez Hegel. En revanche, Hegel évoque à maintes reprises « la dissolution de l'œuvre d'art romantique » (*Auflösung*, qui signifie en chimie « dissoudre, décomposer, dissocier » ; mais *lösen* signifie aussi « résoudre » dans le vocabulaire mathématique), et c'est à cette expression qu'il faut maintenant consacrer toute notre attention.

Il faut toutefois remarquer que Hegel lui-même n'est pas tout à fait étranger à l'interprétation sans doute anachronique que nous venons d'évoquer. Contrairement à une idée répandue, la philosophie hégélienne de l'art n'est nullement une philosophie de l'histoire de l'art. C'est au contraire une **métaphysique de l'Idée du Beau**, qui se réclame de Platon bien davantage que de Kant, et qui, pour cette raison, répugne à se nommer « esthétique », mot malheureux qui selon Hegel livre l'art à la contingence de la sensation, et auquel il déclare préférer, dès les premières lignes des ses leçons que les traducteurs s'entêtent à qualifier « esthétiques », l'expression « "philosophie de l'art", et plus proprement "philosophie du bel art" ». Selon Hegel en effet, qui fait l'éloge du Socrate de l'*Hippias Majeur* qui déclare vouloir détourner le regard de la pensée des belles choses pour le tourner vers l'Idée même du Beau, cette Idée du Beau, qui est aussi l'Idéal poursuivi par l'artiste, n'est nullement dérivée de l'histoire : elle est au contraire susceptible d'une définition par le pur concept, indépendamment de sa réalisation historique. **La Beauté hégélienne n'est pas historique, elle n'est pas traversée par la temporalité** (à l'inverse du beau kantien, que son extrême singularité enracine en un lieu unique de l'espace, en un instant unique du temps), elle est un **Idéal supra-historique de perfection formelle, c'est-à-dire de parfaite adéquation entre l'idée subjective et la forme objective qui la réalise dans le monde**. Aussi est-elle incapable d'évolution ni de transformation : il suffit qu'elle soit une fois adéquatement réalisée pour qu'elle fasse paraître une perfection qui ne pourra par la suite que décliner, qu'on ne pourra au mieux que répéter, mais qu'on ne dépassera jamais. Les cours d'esthétique sont prononcés en un temps où le goût néoclassique règne en Allemagne (alors que la Restauration française le répudie pour son adhésion à la Révolution). Hegel partage cet idéal inspiré de ce qu'on croit savoir alors de l'art de la Grèce antique, et dont l'esprit a été défini dans les ouvrages de Johann Joachim Winckelmann, tout particulièrement dans son *Histoire de l'art dans l'Antiquité* (1763). Pour Winckelmann, la noble simplicité et la calme grandeur (« *edel Einfalt, stille Grösse* ») des dieux grecs est un argument polémique dans la critique impitoyable qu'il développe contre les fastes du baroque, l'art du Bernin, ses poses tourmentées et théâtrales, son exubérance décorative. Hegel interprète en philosophe ce même idéal esthétique : la sérénité de la figure du divin dans l'art grec, son indifférence au monde extérieur, est l'expression artistique du recueillement de la conscience de soi, de ce « **connais-toi toi-même** » qui est aussi « la terre natale de la vérité » et le lieu propre de la méditation philosophique. **La beauté sera donc pour Hegel la réalisation sensible de l'absolu, qu'il faut entendre d'après *absolvere*, se détacher de tout lien, s'absoudre de toute dépendance ou aliénation**. Tel est en effet l'acte propre de l'esprit qui tend toujours à boucler sur lui-même le cercle de la conscience de soi, à revenir à lui-même, à reprendre son être propre en surmontant la violence qui l'arrache à lui-même. C'est donc bien, comme l'affirmait l'ancienne théorie du beau, la régularité et la symétrie, l'harmonie qui rassemble les parties dans l'unité du tout, à l'image d'une pensée qui se recueille en son intériorité, qui déterminent l'idée du beau. Mais parce **que l'esprit est le mouvement dialectique de la raison vivante**, et non le système achevé d'un entendement dogmatique, la beauté doit insuffler le mouvement de la vie et l'eurythmie de la grâce à une symétrie subtile, qui serait morte si elle n'était que géométrique. Cette clôture sur elle-même d'une forme parfaite qui jouit de son parfait achèvement, c'est

dans la représentation du corps humain qu'elle trouvera son objet le mieux adéquat, parce qu'il est de tous les corps matériels le plus apte à l'expression de l'esprit. Et ce n'est certes pas un hasard si les Grecs, qui découvrent à la fois la conscience de soi comme le lieu propre de la recherche philosophique et la perfection formelle du bel art, sont aussi les premiers qui surent donner au divin la forme exclusive du corps humain. Un tel Idéal, expression sensible de l'absolu, définit lui-même un beau absolu, qui ne dépend en rien des contingences de l'histoire ni de l'esprit des peuples qui se succèdent sur la scène du tribunal du monde. C'est pourquoi Hegel nomme « classique » l'art qui réussit à incarner cet idéal de perfection plastique, non qu'il entende par là une période historique déterminée (bien que la Grèce antique soit le lieu privilégié de son incarnation, selon il est vrai une chronologie incertaine, puisque Winckelmann prenait pour des œuvres authentiques ce qui n'était que des copies tardives, hellénistiques ou romaines) mais plutôt l'Idéal intemporel vers lequel tout art, quel que soit son temps, doit se tourner. Nous avons en effet un peu oublié que « classique » ne définit nullement un âge, mais, si l'on veut bien se reporter à l'étymologie, une dignité hiérarchique : *classis* désignait en effet dans la Rome antique, parmi les classes qui divisaient la société, celle qui venait au premier rang. « L'art classique » n'est donc pas l'art de « l'âge classique », mais le modèle formel que doit poursuivre tout artiste soucieux de la beauté, le paradigme de la perfection. Cette pensée nous paraît étrange (cette étrangeté même mériterait qu'on lui consacre une analyse), tant nous avons oublié que l'art fut pendant longtemps rythmé par les diverses « renaissances » de la grandeur et de la beauté antiques, non seulement celle, italienne, dont Vasari fait l'éloge, selon lequel Michel-Ange était un *Zeuxis redivivus*, et Léonard un *Apelle redivivus*, mais toutes les renaissances qui sont autant de retour à l'antique, ce revenant obsédant de l'histoire de l'art occidental : la renaissance carolingienne (fin VIII-début IXe siècles), la renaissance humaniste de l'école de Chartres au XIIe siècle, l'Italie renaissante du XV-XVIèmes siècles, la renaissance de l'architecture au siècle de Louis le Grand, et de la grandeur antique dans la peinture du Poussin, enfin la renaissance du néoclassicisme lui-même, qui cherche à s'abreuver à la même source mais qui, prenant aussi conscience de l'impossibilité de rétrograder et de la perte irréversible de l'âge d'or de la Grèce, renonce au titre même de « renaissance » (le mot « néoclassicisme » n'apparaît qu'à la fin du XIXe siècle chez les historiens d'art anglais, et nul ne lui reconnaît la dignité d'une renaissance) et se prépare par là à entrer dans la modernité. Il n'y a donc pas d'époque classique, mais un classicisme récurrent qui ressuscite chaque fois que l'art, après des périodes de ténèbres et de barbarie, rappelle à lui l'idée de la perfection formelle qui est à son principe.

Il est vrai toutefois que la détermination de l'idée du beau dans l'esprit s'effectue selon les moments d'une phénoménologie par laquelle l'esprit apprend à se reconnaître dans l'image qui lui est le mieux adéquate. C'est ainsi que l'art symbolique est l'expression d'un esprit encore inconscient de sa propre vérité, incapable de se reconnaître dans une forme naturelle, et ne réussissant à réaliser sa vérité que dans les formes géométrique d'un entendement abstrait : le cube, le parallélépipède, la pyramide gouvernent l'art égyptien. L'art ne réfléchit alors que l'énigme que l'esprit encore symbolique est pour lui-même, en tant qu'il est incapable d'objectiver l'infini qu'il ressent subjectivement : le Sphinx, symbole du symbolisme lui-même, exprime l'absolu qui sommeille encore dans l'inconscience ; il est la figure d'un *sublime* par défaut, image de la vérité infinie de l'esprit que l'esprit pressent mais qu'il ne sait pas encore exprimer. A l'autre extrémité, l'art romantique offre le spectacle d'un sublime par excès, tant le concept de l'œuvre dépasse cette fois ce qu'il est matériellement possible d'exprimer. Au parfait équilibre de la forme classique, conforme au précepte apollinien du *mêden agan*, le romantisme substitue l'exacerbation d'un élan spirituel qui vise à s'affranchir du sensible, et reconnaît par là l'inadéquation nécessaire de l'expression artistique à la vérité de l'esprit, qui ne peut se

réaliser absolument que dans l'intériorité réfléchissante (dans le sentiment religieux ou dans le développement scientifique du concept) mais non dans l'extériorité phénoménale, même s'il s'agit de la plus spiritualisée qui soit, celle de l'œuvre d'art. Si l'idée du Beau est un absolu, et non un événement de l'histoire, en revanche sa réalisation dans l'histoire de l'esprit ne peut s'accomplir qu'à une époque déterminée, celle où l'esprit prend conscience de lui-même comme conscience de soi. En deçà ou au-delà de cet apogée, de ce point de maturation de la beauté sur la terre, l'art se trouve nécessairement exilé de sa vérité propre, tourmenté par le sentiment de son essentielle insuffisance. Il faut dire en ce sens que la philosophie hégélienne de l'art est normative et dogmatique : l'art « classique » constitue un modèle indépassable, et l'art symbolique comme l'art romantique ne sont que des formes pathologiques quand on les compare à cette norme absolue. Cela est tout particulièrement sensible dans l'architecture qui, étant l'art où les contraintes matérielles sont les plus fortes et où par conséquent l'esprit rencontre les plus grands obstacles à sa libre expression, se voit traitée par Hegel selon les trois moments symbolique, classique et romantique. Au temple grec, dont l'admirable symétrie s'équilibre sur une mesure qui est mesure d'elle-même (ce qui est le sens véritable du mot « symétrie »), s'opposent à la fois la démesure de l'architecture colossale de l'Egypte ancienne, qui culmine dans la pyramide (tombeau de la momie, symbole de l'esprit encore enseveli l'inconscience), et la démesure de l'architecture mystique de la cathédrale gothique, dont la hauteur de la nef exprime l'élan de l'âme vers Dieu, « tout comme l'âme inquiète réussit, à force de recueillement, à quitter le terrain du fini pour s'élever vers Dieu, dans lequel elle trouve le repos recherché » (III, 92). La pyramide est un extérieur sans intérieur, ou du moins qui n'a d'autre intérieur que la chambre de la momie ; la cathédrale en revanche est d'abord un intérieur (l'élancement de la nef, les vitraux qui ne s'éclairent que pour un spectateur intérieur), et son extérieur n'est que l'expression de son intérieur (les trois porches correspondent à la nef centrale et aux deux collatéraux, les arcs-boutant prolongent les travées qui rythment la nef). C'est ainsi que le mouvement de l'esprit, qui prend progressivement conscience de l'infini qui est en lui, est aussi le mouvement de son intériorisation. Ainsi s'illustre exactement le défaut du sublime symbolique et l'excès du sublime romantique. La pyramide égyptienne comme la cathédrale gothique sont des édifices aberrants. Seul l'art classique est « normal », les extrêmes sont monstrueux : l'art symbolique n'est qu'un classique encore embryonnaire, l'art romantique est un classique hyperbolique, sinon dégénéré (5).

L'irréversible déclin de la perfection formelle de l'art classique est un destin dont l'époque néoclassique mesure la rigueur : quelle que soit l'habileté des modernes, nous ne sommes plus en mesure de faire revivre la vitalité, le naturel et la grâce de l'architecture et de la sculpture antiques : nous ne créons que de froides allégories ou des pastiches sans âme. Il y a donc bien une beauté qui meurt et s'évanouit dans l'histoire, mais cette disparition ne caractérise nullement l'époque moderne, elle commence avec l'art romantique, c'est-à-dire avec le christianisme. Les Grecs ont vécu cet âge d'or où l'idée du divin, qui est l'infinité de la substance ou esprit conscient de lui-même, établissait sans réserve sa résidence sur la terre, où la figure de dieu s'incarnait adéquatement dans le monde sensible. Alors le monde était plein de dieux, la nature même en sa beauté était transfigurée par la présence du divin, et l'art de cette époque ancienne témoigne encore à nos yeux de cette plénitude que les modernes ont perdue. Hegel reprend à Schelling l'idée essentielle de l'interprétation de l'histoire de l'art comme histoire des métamorphoses successives de la figure du divin. Or, c'est avec le christianisme que l'esprit reconnaît son inadéquation nécessaire avec l'extériorité sensible, et s'affirme par l'infini qu'il pressent en son intériorité. Il se détourne alors de l'image objective, donc de la représentation où s'effectue l'œuvre de l'artiste, et se convertit dans la subjectivité réfléchie en elle-même. Commence alors l'histoire de la conscience malheureuse qui se sait en exil dans le monde du sensible et

de la chair, et cherche sa patrie céleste dans la seule spiritualité. Le christianisme n'est donc pas, comme on le croit trop souvent, la religion de l'incarnation du divin, mais au contraire de la négation de la vie charnelle. L'incarnation n'est pour le Christ qu'une épreuve atroce, celle de la Passion, et il doit accepter cette souffrance pour ressusciter dans l'éternité. Il est vrai qu'il ne ressuscite pas comme pur esprit mais à la fois comme âme rédimée et corps glorieux. Toutefois ce corps glorieux, lumineux et presque immatériel (que Hegel n'évoque jamais, méconnaissant, dans l'analyse qu'il fait du christianisme le dogme de la résurrection de la chair), met surtout en évidence la dépravation de notre corps mortel. Seul le polythéisme païen incarne totalement la figure du divin. Le corps des dieux grecs est bien le corps humain, il est vrai immortalisé dans une jeunesse perpétuelle, mais néanmoins bien charnel et capable de jouissance, et non la forme immatérielle du corps glorieux, sublimé dans la lumière céleste.

On le comprend, le destin de l'art est aussi chez Hegel celui de la religion. En 1807, dans *La Phénoménologie de l'esprit*, c'est dans le chapitre qui précède immédiatement le savoir absolu (qui n'est pas le savoir de l'absolu, mais le savoir de l'esprit qui reconnaît l'absolu en lui, c'est-à-dire dans sa puissance spéculative), chapitre intitulé « La Religion », que Hegel développe la question de l'art. On sait que le contenu de ce chapitre s'accomplit en trois moments. Le premier est celui de « la religion naturelle » : l'esprit croit alors rencontrer le divin dans la beauté du spectacle de la nature. Il s'incarne d'abord dans le pur éclat de la lumière (l'ancienne Perse, mazdéisme et religion de Zoroastre), puis dans les plantes et les animaux (religion de l'Inde, les grands textes du brahmanisme venant tout juste d'être traduits en ce début du XIXe siècle), enfin dans des formes géométriques nées de l'ingéniosité du travail humain : tels sont les temples colossaux de l'Égypte ancienne ou bien encore les pyramides. On reconnaît le moment correspondant, dans les leçons d'esthétique, à l'art symbolique. C'est dans le second moment, celui de « la religion de l'art » ou *Kunstreligion*, que l'art devient pleinement humain, et se réalise dans toute sa plénitude : la religion esthétique réussit le parfait équilibre entre l'idée et sa réalisation dans l'œuvre matérielle. La cité antique, rassemblée sous ses lois, unie par les mêmes dieux, forme une communauté harmonieuse qui est comme l'âge d'or de l'humanité et sa véritable jeunesse. Elle donne lieu à un art serein, « olympien », dans des figures idéales qui incarnent l'esprit du tout. L'architecture et la sculpture expriment alors la perfection de cette belle individualité sans subjectivité (Hegel aime à souligner que les statues grecques sont sans regard, et que le sculpteur n'a pas marqué le cercle de la pupille), et qu'aucun secret, qu'aucune intériorité ne vient tourmenter. Cette perfection formelle, c'est bien celle que les leçons d'esthétique attribueront à « l'art classique ». Le troisième et dernier moment de la phénoménologie religieuse de l'esprit est la « religion révélée » (*Offenbare religion*) qui culmine dans le christianisme. L'art grec a montré comment, contrairement à ce qu'enseignaient les religions du despotisme oriental, il était possible de tailler dans le marbre une image qui ne soit pas indigne du divin. Or, cette image a la forme, certes idéalisée, de l'humanité, et prépare ainsi la voie au dieu fait homme. Pourtant, tandis que les dieux grecs, que leur beauté sans faute rend impersonnels, sont pure apparence qu'aucune subjectivité ne trouble, le dieu chrétien s'incarne dans le corps de l'homme mais prend aussi avec lui le fardeau de la subjectivité, de la réflexion toujours inachevée, de l'inquiétude inapaisée de la conscience. Les dieux grecs sont sans intériorité, le dieu chrétien exprime, sous sa forme la plus haute, par la Passion, le tourment de la conscience malheureuse qui se cherche dans le monde sans jamais se retrouver, sans trouver le lieu de sa réconciliation, où elle pourrait enfin coïncider avec elle-même et se reposer dans la paix. L'art chrétien exprimera donc cette subjectivité tourmentée et à la recherche de son Salut que le stoïcisme des Anciens, qui ne reconnaissaient pour divine que la sérénité de l'égalité d'âme, avait voulu ignorer. Et si le christianisme est « religion révélée » et non

Phénoménologie de
l'esprit, "La religion"

« religion de l'art », c'est parce que le divin ne peut se manifester dans l'humain que par la révélation fulgurante d'une transcendance, parce que son royaume n'est plus de ce monde et que l'œuvre de l'art dans son immanence, si belle soit-elle, n'est plus en mesure désormais de contenir l'infinité de l'esprit. On reconnaît le **déchirement entre le subjectif et l'objectif**, l'intérieur et l'extérieur, le sensible et le spirituel, qui sont au cœur du drame « romantique ». C'est ainsi que « la mort de l'art », dont Hegel n'a pourtant jamais parlé, se confond chez lui avec la mort des dieux de la Grèce, à laquelle il a consacré de célèbres pages. C'est pourquoi le christianisme est véritablement la religion de la mort de Dieu, c'est-à-dire de son anéantissement sensible (seul le sensible est totalement voué à la mort) et de sa transfiguration dans le pur spirituel : « La conscience malheureuse est le destin tragique de la certitude de soi-même, qui doit être en-soi et pour-soi. Elle est la conscience de la perte de toute essentialité dans cette certitude de soi, et de la perte justement de ce savoir de soi, – de la substance comme du Soi ; elle est la douleur qui s'exprime dans la dure parole : *Dieu est mort* » (« La religion révélée », *PHG*, II, 260-261). La sculpture allégorique du néoclassicisme échoue à redonner vie aux Olympiens, et n'enfante que des pastiches consciencieux, allégories froides et glacées (la Justice, l'Education, les Arts, le Commerce, l'Industrie) qui expriment les valeurs de l'Etat moderne, cet Etat qui exerce sa contrainte sur la société civile, c'est-à-dire sur le marché, agrégat de solitudes et d'intérêts privés que seul le jeu de la concurrence met en relation les uns avec les autres, et marque par là la dissolution du lien organique qui, dans la belle individualité de la cité antique, qui est communauté vivante, identifiait sans réserve l'homme au citoyen. Pour nous autres modernes, l'idéal de la parfaite beauté qui s'épanouissait au sein de la cité antique n'est plus qu'une norme académique et sans vie : « Les statues sont maintenant des cadavres dont l'âme animatrice s'est enfuie, les hymnes sont des mots que la foi a quittés. Les tables des dieux sont sans la nourriture et le breuvage spirituel, et les jeux et les fêtes ne restituent plus à la conscience la bienheureuse unité d'elle-même avec l'essence » (*PHG*, II, 261). On retrouve dans ces pages l'accent du poème philosophique de Schiller, *Les Dieux de la Grèce* (« *Die Götter Griechenlands* »), rédigé en mars 1788, et qui exercera une si profonde influence non seulement sur Hegel mais encore sur Hölderlin et Schelling.

On comprend ainsi que la question de la fin de l'art, dans la philosophie de Hegel, se déplace du domaine proprement esthétique au domaine religieux : si Hegel n'a jamais parlé de la mort de l'art, il a en revanche bel et bien parlé de la mort de Dieu, entendant par là non la vanité, ou plutôt l'inanité de l'idée même du divin (qui trouve sa vérité dans l'absolu de l'esprit, c'est-à-dire dans la dialectique de la conscience de soi qui est aussi réalisation de la raison), mais la **dissociation de l'absolu et du sensible**, de l'essence et du phénomène, de la vérité et de l'apparence qui marque l'avènement du christianisme, qui domine par conséquent aussi l'art romantique, et accompagne l'œuvre d'art jusqu'au point de sa dissolution, l'art romantique qui partage avec l'esprit du christianisme son destin. Ce qui meurt ainsi, ce n'est donc nullement l'art en lui-même, c'est plutôt ce que le Hegel de *La Phénoménologie* nommait la *Kunstreligion*, « **l'art-religion** », c'est-à-dire l'art comme expression du divin, comme réalisation sensible de l'absolu. C'est ainsi que Jean-Luc Nancy peut écrire qu'« il est à présent bien établi que ce qui est imputé à Hegel comme la déclaration d'une "fin de l'art" n'est que la déclaration d'une fin de ce qu'il [Hegel] nommait "la religion esthétique", c'est-à-dire de **l'art en tant que lieu d'apparition du divin** » (*Les Muses*, p. 75 ; postface à Bénard, II, 718). Ce qui se dissout dans la crise romantique, ce n'est donc pas l'art lui-même, mais seulement l'art élevé à la dignité de la religion, l'œuvre d'art en tant qu'elle usurpe la solennité du service divin, en tant qu'elle prétend à la dignité de l'absolu (6). Et si tel est bien chez Hegel la définition classique de la beauté, que le concept, indépendamment de l'histoire, peut construire par pur syllogisme, c'est que Hegel, dans les *Leçons d'esthétique*, pense l'unité plusieurs fois millénaire de l'histoire de l'art, celle des métamorphoses

des dieux selon la progressive prise de conscience, par l'esprit, de l'absolu qui est en lui. En dressant ainsi un formidable bilan qu'il réussit à présenter dans la forme de la totalité (son érudition, pour un amateur, est très remarquable pour son temps, et contraste avec le véritable analphabétisme kantien en matière d'histoire de l'art), Hegel se met en mesure de comprendre aussi la rupture fondatrice de notre modernité. En totalisant le passé, il se prépare à penser l'avenir. Il y a donc un art après la mort de Dieu (qui n'est nullement la preuve de son inexistence), un art proprement moderne qui réinvente la beauté en se libérant de la tyrannie de la norme classique et du modèle grec, un art qui s'affranchit de la nostalgie du spirituel qui hante l'art romantique, un art qui renonce à se faire passer pour la réalisation de l'absolu, entreprise que les Grecs, en leur naïveté et leur innocence, ont sans doute pu réussir, mais dont les modernes, formés à la discipline de la rationalité et de la science, doivent se détourner. C'est sans doute la raison pour laquelle Hegel substitue, au syllogisme de *La Phénoménologie* (religion naturelle, *Kunstreligion*, religion révélée, qui identifie les trois moments du développement de l'idée de l'art – symbolique, classique, romantique – au développement de l'idée de la religion) un autre syllogisme, que l'on trouve à la fois dans *l'Esthétique* et dans *L'Encyclopédie* : l'art, qui phénoménalise le divin dans l'œuvre matérielle, est à la fois conservé et supprimé dans la religion, qui intériorise l'absolu dans la foi, qui est le sentiment intime du cœur, à son tour dépassée par la philosophie qui réalise rationnellement l'infinité intérieure seulement pressentie par la religion, par le développement dialectique du concept, ou construction de l'encyclopédie des sciences philosophiques (*Esth*, I, 152-154 ; *Encycl*, § 562 et 563). Dans le premier syllogisme, le destin de l'art est indissolublement lié à celui de la religion ; dans le second syllogisme, il en est au contraire dissocié, puisqu'il se réalise dans le premier moment, distinct du second, seul proprement religieux.

Il y aurait donc un art pour la modernité, un art qui ne serait plus service divin ni présentation sensible de l'absolu, un art sans doute sans « Idéal » mais non sans une beauté nouvelle dont l'affirmation ne doit plus rien à l'Idée du Beau et qui ne saurait intéresser directement la philosophie, puisqu'elle n'en sera plus l'expression inconsciente. C'est ainsi que, lorsque Hegel écrit au § 563 de *L'Encyclopédie*, que « les Beaux-Arts (comme la religion qui leur est particulière) ont leur avenir dans la vraie religion », il faut comprendre non que l'art en tant que tel disparaît dans le religieux, mais seulement le bel art, c'est-à-dire l'art assujéti à l'Idée du Beau, cette représentation de l'absolu qui trouve sa vérité dans la certitude intérieure et iconoclaste de la foi, et choisit donc de renoncer à l'art. Mais cette suppression dialectique est en même temps l'affirmation d'un art radicalement moderne, indifférent au Beau comme à l'Idéal, qui ne prétend plus s'élever jusqu'à l'expression de l'absolu mais ambitionne au contraire de se faire l'enregistrement exact et minutieux du contingent et de l'accidentel. Contrairement à ce que l'on croit souvent, le dépassement dialectique ne se fait pas sans reste. C'est au point de résistance que le sensible oppose à sa dissolution dans le concept que l'art moderne trouve son appui et son fondement les plus essentiels.

Ce qui se pense donc chez Hegel, ce n'est nullement la mort de l'art lui-même, mais plutôt, comme l'avait fort bien compris Bernard Bosanquet, son affranchissement de la sphère religieuse, en relation avec l'avènement du christianisme et le déclin du polythéisme païen. Il suffit de relire les textes toujours cités pour comprendre que tel est en effet l'enjeu véritable de l'analyse hégélienne : « L'œuvre d'art est aujourd'hui incapable de satisfaire notre ultime besoin d'absolu. De nos jours, on ne vénère plus une œuvre d'art, et notre attitude à l'égard des créations de l'art est beaucoup plus froide et réfléchie » (I, 33). « Sous tous ces rapports, l'art reste pour nous, quant à sa suprême destination, une chose du passé. De fait, il a perdu pour nous tout ce qu'il avait d'authentiquement vrai et vivant, sa réalité et sa nécessité de jadis, et se trouve désormais relégué dans notre représentation » (I, 34). « Pour nous, l'art n'est plus la forme la plus élevée sous laquelle la vérité affirme

son existence. D'une façon générale, il y a longtemps que la pensée a cessé d'assigner à l'art la fonction de la représentation sensible du divin ». Et Hegel ajoute quelques lignes plus loin : « Lorsque ce contenu [la vérité de l'esprit qui se reconnaît comme absolu, c'est-à-dire comme raison] trouve dans l'art sa représentation complète et totale [ce qui s'accomplit avec la perfection formelle de l'art classique], l'esprit, dont le regard se porte plus loin, se détourne de cette objectivité pour rentrer en lui-même. C'est ce qui arrive de nos jours. Il est permis d'espérer que l'art ne cessera pas de s'élever et de se perfectionner, mais sa forme a cessé de satisfaire le besoin le plus élevé de l'esprit. Nous avons beau trouver les images des dieux grecs incomparables, et quelles que soient la dignité et la perfection avec lesquelles sont représentés Dieu le Père, le Christ, la Sainte Vierge, l'admiration que nous éprouvons à la vue de ces statues et images est impuissante à nous faire plier les genoux » (I, 152-153). Allusion probable à un passage de *Les Tableaux*, qu'August Schlegel publie en deux livraisons dans l'*Athenaeum* de 1799 : devant la *Madone Sixtine* de Raphaël, il fait dire à l'un des interlocuteurs que son dialogue met en scène : « Qui ne voudrait se prosterner à côté de ces orants devant la grandiose Vierge ? » Et l'autre lui répond : « Nous vous rejoignons volontiers dans cette dévotion, même si chacun de nous l'entend à sa manière » (trad. E. Peter, Christian Bourgois, 1988, p. 117). En effet, l'agenouillement est ici esthétique, non religieux. Pour August Schlegel comme pour Hegel, la religion n'est plus que le thème d'une poétique et, comme le dira plus loin Louise, autre protagoniste de ce dialogue, l'admiration esthétique est ici tout autant catholique que païenne, et la conversion au culte papiste des images n'est pas « un mal bien grand si le prêtre a nom Raphaël » (p. 122). Dans un chapitre significativement intitulé « La dissolution de l'art romantique », Hegel revient sur cette idée : « Lorsque nous voulons, nous autres modernes, représenter un dieu grec ou, comme les protestants de nos jours, une Vierge, soit par la sculpture, soit par la peinture, il nous est impossible de traiter ces sujets avec un sérieux véritable. C'est la foi intime qui nous fait défaut » (II, 360). C'est donc bien l'iconoclasme protestant, qui est selon Hegel la vérité du christianisme, qui conduit la représentation sensible du divin à sa propre suppression. Et c'est précisément en réaction à ce déclin de l'art religieux que de nombreux artistes luthériens choisissent de se convertir au catholicisme (par exemple le cercle des Nazaréens installés à Rome entre 1810 et 1820 : Friedrich Overbeck, Peter von Cornelius... et, dans le cercle des philosophes et hommes de Lettres, Friedrich Schlegel, Novalis...) (7). Pour les penseurs et artistes qui participent à la formation de ce que nous nommons aujourd'hui l'esprit romantique (le groupe d'Iéna qui se rassemble vers 1800 autour de la revue l'*Athenaeum*), la *Madone Sixtine*, par Raphaël, qui se trouve au musée de Dresde, l'un des hauts lieux du romantisme naissant, est le chef d'œuvre chrétien de l'art, plus encore que l'Apollon du Belvédère, chef d'œuvre païen célébré par Winckelmann. En 1802, Chateaubriand entreprend de sauver le christianisme du déclin qui le menace en le transposant dans l'esthétique, inventant ce qu'il nomme lui-même une « poétique du christianisme » et proposant ainsi non de faire de l'art le service du divin, mais plutôt d'élever paradoxalement la religion à la dignité de l'art véritable : le rite et les mystères chrétiens sont d'une poésie infinie, l'épopée biblique est supérieure à l'épopée homérique, le cantique est la plus haute musique et la cathédrale gothique est le chef d'œuvre insurpassé de l'architecture.

De telles tentatives, qui prétendent sauver du naufrage l'art avec la religion, ne peuvent que susciter l'ironie de Hegel, et c'est sans doute aux idolâtres de la *Madone Sixtine* qu'il songe quand il écrit que, de nos jours, l'image de la Sainte Vierge « est impuissante à nous faire plier les genoux ». En vérité, l'opinion de Hegel n'est pas ici d'une bien grande originalité, et chacun des contemporains ressent combien la Restauration n'est en vérité qu'un replâtrage, et combien l'art Saint-Sulpicien du début du siècle est éloigné du grand art catholique de la Renaissance et du baroque. C'est alors un lieu commun que de se lamenter sur le déclin des arts, de prédire que rien de grand ne peut

sortir de l'atelier d'un artiste qui travaille pour un public bourgeois, et que l'affaiblissement de la foi entraîne nécessairement celui de l'art (8). Alexandre Barbier, dans *Le Salon de 1839*, écrit : « Ce qui était jadis le partage de quelques-uns est devenu la prétention de tous ; dorénavant, n'attendez rien de grand de vos artistes, ce sera la moyenne propriété qui paiera, et on lui en donnera pour son argent..., vous aurez du petit, du joli, du soigné et du bien conditionné ; mais du grand, jamais. » (Rosenthal 21). De façon assez semblable à la formule de Hegel plus haut citée, Alfred de Vigny écrivait, parlant du catholicisme, en 1835 : « Les artistes le mettent en lumière comme une précieuse médaille, et se plongent dans ses dogmes comme dans une source épique de poésie, mais combien y en a-t-il qui se mettent à genoux dans l'église qu'ils décorent ? » (Rosenthal, 84 n. 5). Germaine de Staël, dans *Corinne* (VIII, 3), considérant que la peinture était l'art du christianisme, affirmait que le déclin de la foi serait aussi la mort de cet art (9). Les pamphlétaires légitimistes écrivaient en 1833 : « Les arts n'ont plus d'avenir. Ils sont frappés de mort parce que l'incrédulité du siècle et la solitude des temples leur interdisent toute conception religieuse si propre à la poésie. » Et Athanase Coquerel constatait dans son *Salon de 1833*, que « la foi n'avait inspiré aucun artiste. » Et il ajoutait : « L'art y paraît sans vie ; le musée est vide de foi. » (pour toutes ces citations, Rosenthal, 83). Le thème devient vite un leitmotiv monotone et au milieu du XIXe siècle, le grand dessinateur et caricaturiste Grandville, dans *Un autre monde* (1844), s'amuse à le parodier : « L'art est une déplorable décadence, l'art est mort, l'art s'en va » déclame un couple de singes devant un nu à la sensualité provocante.

Hegel, quant à lui, ne participe pas à ce concert de lamentations : « Dans la situation que nous avons dû assigner à l'art au terme de son développement, les rapports sont complètement changés. Nous ne devons cependant pas considérer cela comme un simple accident, une atteinte funeste portée par une cause étrangère, comme un malheur qu'il faut attribuer au temps, au sens prosaïque de l'époque et à son défaut d'intérêt, etc., mais à la **marche nécessaire de l'art même** » (Bénard, I, 740). Même s'il lui arrive d'exprimer de la nostalgie, non pour le grand art chrétien, mais pour la communauté vivante de la cité antique, ce qu'il nomme lui-même la « substance éthique », il s'efforce toujours de penser la rationalité du présent, plutôt que de rêver d'un passé qu'il sait irréversiblement dépassé. **C'est pourquoi la mort de l'art comme expression du divin ne saurait être la mort définitive de l'art, comme aiment à le proclamer les prophètes complaisants de l'Apocalypse, mais au contraire la condition de possibilité de l'émergence d'un art authentiquement moderne.** C'est Hegel en effet, nous l'avons vu plus haut, qui formule le souhait de la survie de l'art dans la modernité : « Il est permis d'espérer de nos jours que l'art ne cessera pas de s'élever et de se perfectionner, mais sa forme a cessé de satisfaire le besoin le plus élevé de l'esprit » (I, 153). Il existe donc une histoire et un développement possibles pour l'art que l'idée du divin a déserté, un **art qui n'aurait plus pour idéal la représentation sensible de l'absolu.** Il se pourrait bien que l'affranchissement de l'art de la sphère religieuse ne soit nullement sa mort mais au contraire **sa renaissance, une libération qui le délivre d'une iconographie rigide,** celle, solennelle, du service divin, et lui ouvre toutes grandes les portes d'un monde sensible qui vaut désormais par lui-même, et dont aucune transcendance n'aliène le sens. Hegel le dit lui-même explicitement dans les dernières pages qu'il consacre à l'art romantique : « L'attachement à un contenu particulier et à un mode d'expression en rapport avec ce contenu est devenu pour l'artiste moderne une chose du passé, et l'art lui-même est devenu un instrument libre qu'il peut appliquer, dans la mesure de ses dons techniques, à n'importe quel contenu, de quelque nature qu'il soit. Le peintre se tient ainsi au-dessus des formes et des figurations consacrées, et il évolue librement, sans se soucier des contenus et des conceptions qui jadis s'imposaient à sa conscience comme sacrées et éternelles [...] De nos jours, il n'y a pas de sujet qui ne soit entaché de cette relativité et, alors même que certains sujets la dépassent, leur

représentation artistique ne s'imposent pas avec une nécessité absolue » (II, 361-362).

C'est ainsi que l'émancipation de l'invention artistique, consécutive à l'effacement de l'image du divin, découvre le nouveau terrain de son exercice : celui du relatif et non plus de l'absolu, celui du contingent et non plus du nécessaire. L'art moderne sera donc la représentation de la contingence fugitive, de l'accidentel, du relatif et de la quotidienneté, de la pure apparence en-deçà de la signification, du phénomène en-deçà de l'essentialité, de la pure impression en-deçà de l'Idée. A la vérité hautement spéculative de la *Kunstreligion*, la modernité substitue une image qui ne signifie rien, l'enregistrement d'un instant insignifiant et éphémère, mais fixé par l'artiste dans le suspens de l'éternité. N'est-ce pas ainsi que Baudelaire, le premier, définit le mixte, « toujours bizarre », de la beauté moderne, fait d'éternel et d'éphémère, de nécessité et de contingence ? « La modernité, écrit-il dans *Le peintre de la vie moderne*, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable » (Pléiade 1163). Livrée à la prose du monde et non plus transfigurée par l'Idéal, il se peut que la beauté moderne, qui ne prétend plus à exprimer l'Idée, perde son âme. Tel était précisément le reproche qu'un critique du *Figaro*, Albert Wolff, adressait en 1876 au peintre, ami de Baudelaire, qui passait alors pour l'inventeur de la modernité en son art : « Monsieur Manet est une organisation bizarre. Il a du peintre l'œil, mais l'âme, point ». Un œil qui enregistre avec une prodigieuse sagacité tous les accidents de l'apparence, un œil qui sait être attentif aux nuances les plus fugitives d'un spectacle toujours contingent et, par lui-même, dépourvu de toute signification. Il est vrai, semble-t-il, qu'une telle pensée de l'art moderne ne saurait trouver sa formulation dans la philosophie de Hegel. Hegel n'affirme-t-il pas au contraire que tout le réel est rationnel, qu'il n'y a rien de contingent dans l'histoire des hommes et que la ruse de la raison se charge de récupérer, au service de l'acheminement de l'esprit vers la conscience de lui-même, les passions les plus arbitraires des individus agissant ? A l'inverse de Kant qui pense peut-être dans la troisième *Critique* un art nouveau qui commence à peine, Hegel, selon lequel la chouette de Minerve ne prend son essor qu'au crépuscule, dresse le bilan de quelques millénaires de l'histoire universelle pendant lesquels l'esprit du Beau a progressivement réalisé sa vérité. Ce qui vient après, quand l'art cesse d'être ce qu'il a toujours été, le service divin de l'absolu qui se représente en lui, Hegel ne saurait et ne veut rien en dire. Pourtant, tout n'est peut-être pas si simple. Le dogmatisme hégélien, son rationalisme totalisant, ou pire encore : totalitaire, sont peut-être des lieux communs de la critique, ils ne correspondent pourtant pas à la vérité des textes. Le démontrer nous éloignerait de notre propos. Il suffira d'évoquer ici l'excellent ouvrage de Gérard Lebrun, *La Patience du concept* (Gallimard), pour comprendre combien Hegel est le penseur, non de la raison triomphante, mais au contraire de la finitude et de l'affrontement dialectique, jamais apaisé, du concept avec l'expérience ; ou le bel essai, plus récent, de Bernard Mabille, *Hegel. L'épreuve de la contingence* (Aubier), pour comprendre combien la raison, loin de nier la contingence, la pose au contraire et ainsi se donne l'occasion de remettre toujours sa liberté à l'épreuve. Comme il apparaît en effet dans la dernière section de « La Doctrine de l'Essence », la contingence n'est pas une donnée de la nature, mais bien un acte de l'esprit. Il y a en effet des âmes ingénues qui baignent dans un sens cosmique, tout événement est pour elles signifiant, toute rencontre a valeur de symbole, toute circonstance dissimule un sens latent. C'est donc bien l'esprit, refusant le rôle subalterne de l'herméneute d'un texte déjà écrit, qui choisit de poser le non-sens du monde, et se donne ainsi un adversaire dialectique auquel il pourra se mesurer, par la médiation duquel il pourra mesurer la toute puissance qui est en lui, c'est-à-dire effectuer l'absolu qui est sa plus intime vérité. La célèbre formule qu'on lit dans la préface des *Principes de la philosophie du droit*, selon laquelle « Ce qui est rationnel est réel (*wirklich*) et ce qui est réel est rationnel », formule que Hegel emprunte à la douzième des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* de

Schiller (10), et qu'il commente longuement, s'étonnant des contresens auxquels elle a donné lieu (et donne encore lieu), dans l'introduction de *l'Encyclopédie des sciences philosophiques* (§ 6), ne signifie nullement que le réel, tel qu'il nous est donné dans la sensation, soit aussi le rationnel. C'est inversement le concept qui décide de la réalité et en construit la vérité. N'est réel que ce que nous avons réussi à rationaliser, donc ce dont l'esprit sait construire l'objectivité ; le reste, qui constitue, il faut bien le reconnaître, de très loin la plus large part, est voué à la finitude et à la contingence. C'est cet immense domaine, qui résiste au travail du concept et que l'Idée n'a pas encore transfiguré, qui est le domaine propre de l'art des temps modernes. On voit combien Jean-Marie Schaeffer s'égare quand il croit pouvoir affirmer que *L'art de l'âge moderne* (Gallimard, 1992) est le substitut de la religion défunte. C'est exactement le contraire qui est vrai : l'esthétique, qui est la philosophie de l'art quand cette philosophie ne prétend plus être une théorie de l'Idée du Beau, l'esthétique, qui est donc le point de vue des Modernes sur l'art, suppose au contraire une **désacralisation des œuvres d'art**, un renoncement au modèle idéal qui orientait depuis les siècles le travail de l'artiste et une disponibilité pour le motif contingent (non pour le modèle idéal) qui donne à l'invention artistique l'occasion de s'exercer. Contrairement à ce qu'un persistant cliché laisse entendre, le musée n'est pas une église et ce n'est pas sacrifier l'œuvre d'art que de la transporter dans les salles du musée. Il faut penser au contraire qu'en dissociant l'œuvre du contexte pour lequel elle a été conçue, en enlevant le retable de l'autel où il se trouvait pour l'accrocher sur les cimaises, on nie sa signification religieuse pour ne considérer que sa valeur artistique. En la désacralisant, on esthétise l'œuvre d'art, cherchant ainsi à provoquer des rencontres aléatoires et singulières, que le concept ne saurait réduire à ses lois, mais qui ont pourtant le pouvoir de nous révéler la permanente et fascinante énigme de la contingence, ou du hasard objectif.

Mais on dira sans doute que nous nous trouvons ici bien loin de Hegel. Est-ce bien sûr ? L'art romantique, en repliant l'esprit dans l'infinité intérieure, désinvestit le monde réel et l'abandonne à l'accidentel et à l'anecdotique, c'est-à-dire également au « pittoresque » (cette nouvelle catégorie esthétique ne cesse de prendre de l'importance au XVIII^e siècle, contre la rigidité académique, et en relation avec la vogue des jardins anglais ; elle entend promouvoir, contre la beauté idéale, le piquant et le singulier des effets de la nature). L'intériorité romantique, qui revendique le monopole du concept, libère une extériorité que l'entendement renonce à soumettre à ses règles : « Dans l'art romantique où l'âme se retire en elle-même, tout ce que renferme le monde extérieur obtient le droit de se développer séparément, de se maintenir dans son existence propre et particulière [...] Le principe qui fait le fond de l'art romantique peut donc se montrer dans toute espèce de circonstances, dans mille situations diverses, dans les relations les plus opposées, dans toutes sortes d'écarts et d'égarements, de conflits et de réparations » (Bénard, I, 728, « Dissolution de la forme romantique de l'art »). Tandis que l'idéal néoclassique figeait l'art dans la perpétuelle célébration de « la noble simplicité et de la calme grandeur », le service divin de l'imitation des Anciens selon Winckelmann, l'art romantique ouvre au contraire la scène de l'art à l'insignifiant ou au dérisoire, à l'imprévisible et à l'aléatoire : « Dans les représentations de l'art romantique, tout a une place. Toutes les sphères, toutes les manifestations de la vie, ce qu'il y a de plus grand et de plus petit, de plus élevé et de plus bas, le moral et l'immoral, y figurent également. En particulier, à mesure que l'art devient plus profane, il s'enfonce de plus en plus dans les particularités du monde réel, s'y attache de prédilection, leur attribue une haute valeur, et l'artiste a bien accompli sa tâche du moment où il les a représentées fidèlement » (ibid. 728-729). Hegel voit dans l'art de **Shakespeare** la preuve de ce qu'il avance, puisqu'aux moments les plus dramatiques, le poète n'hésite pas à insérer « des scènes particulières, sans lien avec l'action totale [...] une foule d'incidents secondaires où toutes les situations viennent prendre place »

(729).

Cette **assomption de l'accidentel** (« c'est dans le domaine de l'accidentel que se déclare la ruine de l'art romantique », 729), où la trouverons-nous plus particulièrement exprimée ? Elle ne peut se manifester que dans l'ultime moment de la phénoménologie de l'art, en tant qu'il se donne pour la représentation sensible de l'absolu et la célébration d'un service divin, donc seulement avec l'art romantique, puisque c'est seulement dans cette extrémité que l'art fait l'expérience de sa propre « dissolution ». Ni l'art symbolique, fasciné par l'énigme inconsciente en l'honneur de laquelle il élève ses monuments colossaux, ni l'art classique, qui jouit de sa perfection formelle, ne sauraient être sensible à la poétique de la contingence. On sait que les trois arts, qui sont aussi les moments nécessaires de son développement, qui réalisent l'idée de l'art romantique sont la **peinture, la musique et la poésie**. Le plus élevé en degré de spiritualité, donc le plus proche aussi du point de dissolution de l'œuvre d'art, est la poésie. C'est donc dans la poésie, plutôt que dans tout autre art, que nous trouverons, semble-t-il cette assomption du quotidien qui serait la marque caractéristique du génie moderne. Pourtant, cette voie est, dans une certaine mesure, une impasse. En effet, c'est dans le domaine de ce que Hegel nomme « **la prose du monde** », et non dans celui qui lui est exactement contraire, le domaine de l'imagination poétique, que dominant la contingence et le hasard privé de sens. La vérité prosaïque du monde moderne est en ce sens directement contraire à l'inspiration poétique, et le fonctionnaire (il n'y a de citoyen que dans l'antiquité) qui vit sous la contrainte d'un Etat qui demeure extérieur à la sphère de ses intérêts privés, de lois qui lui sont abstraites, ne saurait fournir un héros épique, ni même lyrique et moins encore romantique : « Dans l'état actuel du monde, le sujet peut certes agir à partir de lui-même, mais chaque individu singulier, quelque soit le côté vers lequel il se tourne, appartient à un ordre social existant, et apparaît non pas comme la figure autonome, totale et en même temps individuellement vivante de cette société, mais seulement comme l'un de ses membres limités » (Bénard, I, 272). Cette vérité prosaïque du monde moderne, celle-là même que s'efforcera de manifester l'art que le XIXe siècle disait « réaliste », ce n'est plus dans la poésie que nous la trouverons, mais plutôt dans ce qui reste de la poésie quand ne la transporte plus la divine fureur de l'inspiration et qu'il n'y a plus de place que pour l'objectivité du récit, donc dans cette poésie paradoxalement prosaïque qui est le propre des modernes, et qui est le **roman**. Et de même que le héros moderne sera un héros sans héroïsme, de même le roman sera notre épopée du quotidien, le lyrisme de l'insignifiant et du contingent, le romantisme de la vie prosaïque. Après avoir évoqué le lyrisme des romances et des ballades médiévales, Hegel ajoute : « Il en est tout autrement du roman, cette **épopée bourgeoise moderne** [...] Ce qui manque au roman, c'est la poésie du monde primitif qui est la source de l'épopée. Le roman, au sens moderne du mot, présuppose une **réalité déjà devenue prosaïque** » (IV, 154). Et c'est ainsi que le premier roman moderne, qui accomplit la démolition de l'idéal héroïque dominé par le jeu aléatoire des circonstances, est le **Don Quichotte de Cervantès** : « Du moment où l'ordre légal, dans sa forme prosaïque, s'est constitué et a fini par prévaloir, l'autonomie aventureuse des personnages chevaleresques n'est plus à sa place, et si elle veut encore se maintenir comme la seule et unique valeur, appelée à redresser les torts et à venger les opprimés dans l'esprit de la chevalerie, elle tombe dans le ridicule dont Cervantès nous donne le spectacle dans son *Don Quichotte* » (Bénard, I, 275). Encore Cervantès demeure-t-il poète en ce sens qu'il a su donner à son paradoxal héros « une nature noble et généreuse ». Il n'en va de même de nos contemporains, qui font bien vite leur deuil de l'idéal chevaleresque et s'empressent de se conformer à la prose du monde : « L'aboutissement de ces **années d'apprentissage** consiste dans l'assagissement du sujet qui s'aperçoit que sa combativité, son esprit d'agression ne mènent à rien d'utile, que le mieux qu'il ait à faire, c'est adapter ses désirs et ses manières de penser aux conditions de la vie réelle, s'intégrer dans celle-ci pour s'assurer ainsi un appui

ferme, un point de départ rationnel pour des expériences ultérieures. Quels qu'aient été ses démêlés avec le monde, quelque âpre qu'ait été la lutte qu'il lui a livrée, il n'en finit pas moins le plus souvent par épouser la jeune fille qui lui convient, par embrasser une carrière et par devenir un philistin comme les autres » (II, 348). On le voit : ce qui s'accomplit en ce sens dans le roman, c'est moins une poétique moderne de la contingence que la dissolution de toute poésie et le renoncement à l'art. C'est pourquoi ce que Hegel nomme « l'humour objectif », qui naît de la dissociation entre la subjectivité amèrement ironique du poète et la réalité prosaïque du monde, est le propre de la paradoxale poésie des modernes. On le trouve chez les rares poètes de la contingence que connaissait Hegel, et en lesquels il discernait non sans lucidité la vérité du roman de l'avenir : le Laurence Sterne de la *Vie et opinions de Tristram Shandy* (1760-67 ; Bénard I, 738) , ou le Jean-Paul Richter de *La Vie de Fibel* (1812), dont on a dit que la subtilité fantasque et sarcastique fait songer à Jorge Luis Borges, roman auquel Hegel pense peut-être quand il écrit : « Jean-Paul est un humoriste très goûté, et cependant plus que tous les autres il cherche à produire de l'effet par des rapprochements bizarres entre les objets les plus éloignés. Il sème au hasard, il entasse pêle-mêle des idées qui n'ont de rapport que dans son imagination. Le fond du récit et la marche des événements est ce qu'il y a de moins intéressants dans ses romans » (Bénard, II, 737). La trame dramatique se dissout alors dans les disparates (Jean Paul est un génie de la digression) et le héros devient fataliste, abandonné aux vicissitudes de la contingence, livré au hasard qui fait désormais office de destin. Dans l'*Esthétique*, Hegel cite bien Diderot, mais c'est pour l'*Essai sur la peinture* et non pour *Jacques le Fataliste* (on sait par ailleurs qu'il fait allusion au *Neveu de Rameau*, traduit par Goethe en 1804, dans *La Phénoménologie de l'esprit*, au chapitre consacré à « La culture », II, 77 sq). Il a pourtant pu connaître ce roman, ou plutôt cet anti-roman dont Schiller avait traduit un épisode, celui de Madame de la Pommeray, dès 1785, et qui parut dans la traduction complète qu'en donna Mylius en 1792, sous le titre *Jakob und sein Herr*. Il y aurait vu sans doute une parfaite illustration de cette poétique de la prose, de cette épopée de la contingence qu'il devinait être la vérité secrète du roman moderne. Remarquons toutefois que toutes ces œuvres sont encore, au début du XIXe siècle, toutes récentes (à l'exception de Don Quichotte, qu'il analyse à plusieurs reprises), et que même si Hegel pressent leur profonde modernité, l'histoire ne lui donne pas encore assez de recul pour donner à ce jugement toute sa profondeur. Il est certain en effet que les lecteurs de Joyce, de Musil et de Borges sont mieux armés pour apprécier aujourd'hui l'étonnante modernité de Diderot, de Sterne et de Richter. Et on ne peut à cet égard qu'admirer la lucidité du philosophe.

On comprend ainsi que la poésie, qui porte l'expression artistique à la limite de la conceptualisation où elle tend à se supprimer elle-même, nous montre, plutôt que la perfection d'un art de la contingence, le moment de sa propre négation : dans la prolifération des anecdotes et des digressions, l'ironie de l'art se retourne contre elle-même et la poésie est sur le point de disparaître, engloutie dans la prose. De tous les arts, l'art poétique est le plus instable, menacé, de par sa proximité avec le concept, de se nier lui-même dans l'analyse (11). La poésie apparaît ainsi chez Hegel moins comme un art autonome que le moment incertain et fragile où commence la dissolution de l'art lui-même : « La poésie apparaît comme celui des arts particuliers qui marque le commencement de la dissolution de l'art et représente, pour la connaissance philosophique, l'étape de transition qui conduit à la représentation religieuse, d'une part, à la prose de la pensée scientifique, de l'autre » (IV, 17). Cette poétique de la contingence dont nous apercevons l'émergence chez Cervantès, Diderot, Sterne, Richter, est en effet surtout négative et critique : elle soumet à son ironie l'épiphanie du divin qui s'accomplissait dans l'art classique, l'idéal chevaleresque qui soutenait la foi de l'art romantique. La forme moderne de l'art c'est donc en premier lieu l'anti-art, de la même façon qu'on peut dire, de *Don Quichotte*, qu'il est un anti-roman. C'est ainsi que dans l'antiquité, la *Kunstreligion* s'est

peu à peu dissipée sous les traits de l'ironie et de la raillerie qu'un Aristophane ou un Lucien dirigeait vers elle : « Maintenant, si le concept de l'art a manifesté par toutes les faces les conceptions qui ont fait la base des croyances de l'humanité, s'il a parcouru le cercle entier des contenus qui leur appartiennent, sa mission, par rapport à chaque peuple, à chaque moment particulier de l'histoire, à chaque croyance déterminée, est finie ; et le véritable besoin de le voir renaître ne peut s'éveiller que par une réaction contre les contenus qui ont exercé tour à tour une domination exclusive. C'est ainsi, qu'en Grèce, par exemple, Aristophane s'éleva contre les mœurs et les idées de son temps, Lucien contre toute la civilisation grecque antérieure à lui. C'est ainsi qu'à la fin du Moyen Age, en Italie et en Espagne, Arioste et Cervantès commencèrent à tourner en ridicule la chevalerie » (Bénard, I, 741).

Il semble ainsi qu'on puisse dire que, chez Hegel, la poésie n'est pas un moment bien limité où s'affirme l'idée de l'art, mais plutôt la constante tentation de la conceptualisation ou de la théorisation : toute poésie semble ainsi travaillée par le désir de se construire en poétique. Elle est un art de transition, un passage plutôt qu'un genre. C'est sans doute pourquoi la poésie n'appartient pas à une époque particulière de l'histoire de l'esprit, mais l'accompagne en chacun des moments de sa réalisation : « Nous voyons certes l'architecture naître, au cours des siècles successifs, chez les peuples les plus divers, mais déjà la sculpture n'atteint son apogée que chez les peuples du monde antique, chez les Grecs et les Romains, et la peinture et la musique dans le monde moderne, chez les peuples chrétiens. Mais la poésie a eu des époques d'éclat et d'épanouissement chez presque tous les peuples et à toutes les époques plus ou moins productives en matière d'art, car elle embrasse la totalité de l'esprit humain, ce qui implique sa particularisation dans les directions les plus variées » (IV, 28). On retrouve la même idée, elliptiquement mentionnée, dans le cahier, appartenant à Victor Cousin, contenant des notes prises sur le cours d'esthétique de Hegel : « la peinture et la musique appartiennent à l'art romantique. La poésie est la trame, qui passe partout » (Vrin, 2005, p. 51). C'est ainsi que la poésie, à chacun des niveaux où Hegel l'analyse (épopée, lyrisme, drame), est présente comme art symbolique dans la poésie orientale (à l'exception toutefois de la poésie dramatique, l'esprit de la tragédie, qui repose sur la liberté individuelle de l'action, étant totalement étranger au fatalisme musulman comme au despotisme oriental) (12), comme art classique dans la poésie grecque et romaine, enfin comme art romantique dans la poésie médiévale. Si nous voulons trouver chez Hegel l'art en lequel s'affirme pleinement la beauté moderne de l'éphémère et du contingent, et non de façon seulement critique ou ironique, il nous faut donc remonter en amont de la poésie, au sein de l'art romantique. C'est en effet dans les chapitres consacrés à la peinture et à la musique que nous trouverons l'affirmation d'une plénitude esthétique que le concept ne saurait dépasser, la résistance de l'expression artistique à sa résolution dialectique, et par conséquent le lieu propre de l'art après la dissolution de l'œuvre dans le romantisme, c'est-à-dire la véritable modernité de l'art telle que l'esthétique hégélienne nous permet de la penser.

La peinture hollandaise, à laquelle Hegel consacre de remarquables pages, déploie dans toute sa splendeur cette poésie du transitoire, du fugitif et du contingent que Baudelaire appelait de ses vœux. Mais c'est aussi l'art du bel canto, dont Hegel était un amateur passionné, qui nous fournit le modèle d'une expression magnifiquement délivrée du désir de dire ou de théoriser, un art qui se suffit à lui-même et s'enchanté sans fin de sa propre ivresse. L'art détermine ainsi le champ de son exercice dans l'âge moderne : entre l'enregistrement de l'instant précaire et la finalité sans fin du jeu, entre le trait de l'impression lumineuse et la vitalité qui jouit d'elle-même et s'enivre de son chant.

L'éloge que prononce à plusieurs reprises Hegel de la peinture hollandaise de l'âge d'or paraît, aux yeux de la vulgate hégélienne, paradoxal : comment le philosophe qui considère en l'art le lieu de la réalisation sensible de l'absolu, et en l'œuvre la représentation du divin, pourrait-il accorder le moindre intérêt à ces architectures de légumes ou de fruits, à ces scènes de genre dont le motif est le plus souvent insignifiant, une femme qui joue du clavecin ou lit une lettre, une mère qui pèle une pomme pour son enfant, une jeune fille qui rêve accoudée à la fenêtre ? (13) Comment le penseur qui assigne à l'œuvre d'art la haute mission d'exprimer l'Idée du Beau peut-il prononcer l'éloge d'un art qui semble faire profession de platitude et n'accorde d'intérêt qu'aux scènes en apparence les plus banales de la vie quotidienne ? Comment le philosophe qui, dans la première partie de son *Esthétique*, a critiqué si radicalement l'imitation par l'art de la nature, peut-il reconnaître prendre un plaisir intense au plus scrupuleusement imitatif de tous les arts, les maîtres hollandais du portrait et de la nature morte, deux genres que la hiérarchie académique jugeait inférieurs, pour la servilité quasi mécanique dont ils font preuve devant le modèle, et alors que la peinture d'histoire, qui contient toujours une leçon morale ou politique, était reconnue par tous comme le premier des genres ? « C'est ainsi, écrit Hegel, que la peinture hollandaise a pu produire tant d'effets variés, représentant mille fois les apparences extérieures et tellement fugitives de la nature comme quelque chose de régénéré par l'homme. Velours, éclat des métaux, lumière, chevaux, serviteurs, vieilles femmes, paysans fumant la pipe, scintillement du vin dans les verres transparents, joueurs vêtus de vestes sales qui manipulent de vieilles cartes, tant de sujets et mille autres encore dont nous nous soucions à peine dans la vie quotidienne » (Bénard, I, 235-36). Dans cet éloge du quotidien par son insignifiance même, dans la transfiguration du banal par la magie de l'art (« Si l'on veut savoir jusqu'où peut aller cet art, il faut examiner ces petits tableaux. C'est alors qu'on dira de tel ou tel maître : "Celui-là sait peindre" » (Bénard, I, 733), Hegel reconnaît la beauté sans concept d'une apparence réduite à ce que la réalité a de plus passager, les jeux de la lumière, le scintillement des reflets, l'indéchiffrable et muette énigme de la phénoménalité : « En observant les lois générales de l'apparence, épier avec finesse les traits instantanés et mobiles, fixer avec fidélité et vérité ce qu'il y a de plus fugitif [...] Le brillant du métal, l'éclat d'une grappe de raisin convenablement éclairée, un rayon dérobé à la lune ou au soleil, un sourire, l'expression si rapidement effacée des affections de l'âme, un geste comique, des poses, les airs du visage, ce qu'il y a au monde de plus fugitif, ce qui passe si rapidement, le saisir, le rendre durable pour les yeux dans sa plus parfaite vitalité, tel est le problème difficile de l'art à ce degré. L'art classique dans son idéal ne représente que ce qui est substantiel et fixe. Ici c'est la nature changeante dans ses phénomènes les plus mobiles : le cours d'une rivière, une chute d'eau, les vagues écumantes de la mer, un intérieur avec l'éclat des verres et des assiettes, etc. ; puis les circonstances extérieures, les situations les plus accidentelles de la vie : une femme qui enfle une aiguille à la lumière, une halte de brigands ; ce qu'il y a de plus instantané dans le geste et le maintien, dans leur expression qui s'efface si vite : le rire ou le ricanement d'un paysan, ce qu'un Ostade, un Téniers, un Steen savent représenter en maîtres. Tout cela est fixé sur la toile et posé devant nos yeux. C'est un triomphe de l'art sur la durée passagère » (Bénard, I, 734). L'amour de la peinture hollandaise, on le remarque ici, entraîne presque nécessairement un lyrisme de l'inventaire, l'épopée des descriptions accumulées. C'est que cet art ne parle pas, n'exprime pas l'Idée sublime du Beau ni de l'Absolu, et qu'il se contente de montrer : celui qui l'évoque est donc réduit à la tâche indéfinie de la description. Hegel y prend un manifeste plaisir, et on le comprend fort bien (14). Dans cette attention amoureuse à la variété et aux nuances de l'impression esthétique (la philosophie hégélienne de l'art cesse d'être en effet, quand elle en vient au chapitre de la peinture hollandaise, une métaphysique du beau pour devenir une authentique

esthétique), on devine que Hegel n'est pas loin d'une véritable poétique de l'impressionnisme. Plus que la peinture hollandaise, Hegel pense en ces pages un art qui lui est encore inconnu, mais dont il pressent la puissante modernité. Et c'est la grandeur de ce philosophe que de réussir à penser, pour ainsi dire, contre lui-même : alors qu'il avait hautement rejeté l'artiste qui, se détournant de l'expression de l'esprit, choisit de s'assujettir à l'imitation de la nature, c'est précisément cette imitation de la nature que Hegel retrouve par-delà la dissolution de l'œuvre d'art romantique, une nature qui se résume à la pure énigme de sa présence et de son être-là, cette nature des modernes dont Hegel dit dans *La Logique* que « nous la trouvons comme une énigme et un problème devant nous », nature qu'on ne déchiffre pas comme le livre galiléen écrit avec les caractères de la mathématique, mais devant laquelle on reste interdit comme devant un mystérieux mot hébraïque (*ein hebräische Wort* ; voir Mabille p. 21 ; que l'on pense ici à ce que Diderot, dans la *Lettre sur les sourd et muets*, nommait « le hiéroglyphe de la beauté »). Dans le chapitre qu'il consacre à la « Dissolution de la forme romantique de l'art », Hegel évoque une forme nouvelle d'art qui accueille les objets les plus insignifiants, les plus petits et les plus bas, un art dont le domaine s'identifie avec celui de l'accidentel et de l'objectivité prosaïque, « ces nombreux ouvrages d'art, chez lesquels la représentation de la vie commune et de la réalité extérieure se rapproche de ce que nous avons coutume d'appeler *imitation de la nature* ».

Humour

Ainsi naît un art nouveau dont le génie sans âme, mais non sans une extrême réceptivité sensible, s'exprime par l'inventaire détaillé et l'enregistrement exact. Sous ce nouveau regard, la chose advient à une indépendance qu'elle n'avait jamais connue jusqu'alors. C'est ce que remarque étrangement Hegel quand il croit discerner une fleur nouvelle qui croît sur les ruines de l'art romantique, et qui est « le symptôme principal de cette dissolution » (Bénard, I, 745). Il s'agit de l'humour, en un premier sens simplement subjectif : l'esprit, ayant constaté le divorce entre l'infinité de sa richesse intérieure et la finitude du monde extérieur, choisit de tourner en dérision un monde sans esprit et, par l'humour, mettre en avant la spiritualité de l'artiste que ni son œuvre ni le monde ne pourront jamais exprimer adéquatement : « Dans l'humour, c'est la personne de l'artiste qui se met elle-même en scène tout entière dans ce qu'elle a de superficiel à la fois et de profond ; de sorte qu'il s'agit essentiellement de la valeur spirituelle de cette personnalité » (Bénard, I, 736). Pourtant, à cette forme d'humour, qu'on peut dire subjective, répond une autre, que Hegel nomme « l'humour objectif » (Bénard, I, 746). Il ne s'agit pas alors de faire valoir, par le trait ou la saillie, l'esprit de l'humoriste, mais au contraire de décrire un objet, ou plutôt un phénomène sensible, en lui attribuant par une sorte d'identification la vie que l'esprit ressent en lui. Tout objet peut ainsi être spirituellement animé, démontrant ainsi a contrario, par l'effet de ce transfert fantaisiste ou capricieux, l'irréalité et le fantastique d'un monde doué d'esprit : « Ce dont il s'agit ici, c'est de rendre l'impression que l'âme éprouve lorsque, douée d'une vive sensibilité, elle s'identifie avec son objet. Sans doute, ce sentiment demande à être développé ; mais il se meut dans la sphère tout intérieure de l'imagination et du cœur. Tantôt encore c'est une pensée fugitive, qui n'est point cependant une fantaisie capricieuse ; c'est un trait profond qui s'échappe de l'esprit, lorsque celui-ci tout entier occupé de son contenu, s'y intéresse vivement et s'en laisse pénétrer [...] Cette forme se montre pour la première fois lorsque l'expression d'un objet ne consiste pas seulement dans le terme qui le nomme, ni dans une inscription ou une épigraphe qui dit simplement ce qu'il est d'une manière générale ; mais lorsqu'il s'y joint un sentiment plus profond, un trait d'esprit, une réflexion pleine de sens, un tour vif et brillant de l'imagination qui anime et agrandit les plus petites choses par la manière poétique de les saisir et de les représenter. De pareilles poésies dont le sujet ou l'occasion est le premier objet venu, un arbre, un moulin, le printemps, etc., tout ce qui est animé ou inanimé dans la nature, peuvent être d'une variété infinie et naître indistinctement chez tous les peuples » (Bénard, I, 746-747). C'est sans doute encore une fois à Jean-Paul

Richter que pense Hegel. Pourtant cette assumption des choses ne s'accomplissait-elle pas déjà en silence dans la nature morte hollandaise ? Et ne la retrouve-t-on pas chez les modernes ? Quand, en 1880, Manet peint sa célèbre *Botte d'asperges*, il ne fait que donner une interprétation impressionniste de la *Botte d'asperges* que peignait deux siècle plus tôt Adriaen Coorte, chef d'œuvre aujourd'hui au Rijksmuseum. Sans doute y a-t-il un « humour objectif », en un temps où la peinture d'histoire était le premier des genres, à choisir pour modèle un légume, fût-il de prix. « L'esprit s'absorbe dans la contemplation extérieure » écrit Hegel (Bénard, I, 746). Apparent paradoxe : le souci de l'objectivité naît du divorce, et non de la fusion, avec le monde. Toutes choses étant maintenant égales, puisque toutes sont restituées à la finitude, chacune est un prétexte légitime pour exercer la sagacité de l'artiste. Et l'âme peut se dire tout aussi bien en se réfléchissant sur une botte d'asperge que sur le royaume des cieux, puisqu'il n'est plus désormais d'âme qui vient animer l'une ou l'autre.

Comment le philosophe de l'esprit peut-il admirer un art sans esprit, puisqu'il assigne à l'esprit, voué à l'imitation, un rôle subalterne devant la nature privée esprit ? Il est vrai que la nature en Hollande n'est pas une donnée immédiate de la sensation, mais plutôt une conquête de la volonté. Si la terre peut être ainsi transfigurée par l'art, c'est qu'elle est la conquête de la liberté et nullement un don de la nature. La terre hollandaise, il a fallu la conquérir à la fois contre la mer, que ce vaillant petit peuple a entrepris de dessécher (véritable épopée de l'industrie moderne), mais aussi contre le despotisme de l'Espagne catholique qui voulait anéantir l'indépendance civile et commerciale des Pays-Bas, qui nourrissait de « monstrueuses prétentions sur la moitié du monde » (II, 315) : « Le peuple hollandais a créé lui-même en grande partie le sol sur lequel il habite, et il est forcé continuellement de le conserver et de le défendre contre les envahissements de la mer qui menace de le submerger. Les citoyens des villes, comme les paysans, ont par leur courage, leur constance et leur bravoure, secoué le joug de la domination espagnole sous Philippe II, le fils de Charles Quint, ce puissant roi du monde, et ils ont conquis dans la lutte, avec la liberté politique, la liberté religieuse dans la religion de la liberté » (Bénard, I, 243). Si le peuple hollandais réussit donc à retrouver le secret d'un bonheur qu'on croyait perdu depuis les Grecs, s'il réussit à consoler la conscience malheureuse et à réconcilier l'esprit avec le monde, c'est que le monde lui-même ne lui est pas étranger, mais qu'il est au contraire le fruit de son travail et qu'il est donc en droit de le contempler avec la satisfaction de l'ouvrier qui, après avoir posé ses outils, se réjouit de la belle ouvrage. C'est ainsi que la peinture hollandaise célèbre « cette vertu bourgeoise, fidèle, honnête, ayant conscience d'elle-même et pourtant sans orgueil, religieuse sans mélancolique enthousiasme ni dévote rêverie, déployant à la fois toutes les qualités pratiques dans les rapports de la vie sociale, sans faste, quoique heureuse dans sa richesse, élégante et propre dans ses habitations et dans son entourage [...] Elle veut voir reproduits sur ses tableaux, dans toutes les situations possibles, la propreté de ses villes, de ses maisons, de ses meubles, sa paix domestique, sa richesse, la parure modeste de ses femmes et de ses enfants, l'éclat de ses fêtes publiques, la bravoure de ses marins, la renommée de son commerce et de ses vaisseaux qui sillonnent l'océan dans toutes les directions [...] Et si elle va de l'insignifiant et de l'accidentel jusqu'au rustique, jusqu'à la grossière et commune nature, ces scènes paraissent si bien pénétrées d'enjouement et de gaieté naïve que ce n'est pas le commun (qui, comme tel, n'est que commun et repoussant), mais cette gaieté joviale et cette naïveté qui forment le sujet et le fond véritable du tableau [...] C'est dans cet abandon et ce sans-souci que consiste ici le moment idéal. C'est le dimanche de la vie qui égalise tout et qui éloigne toute idée du mal » (Bénard, II, 315-317).

Il y a pourtant plus, de l'aveu même de Hegel, dans cette peinture, qu'une rédemption de la contingence et de l'accidentel par la vertu et le travail bourgeois. Le dimanche de la vie célèbre moins en effet le travail et l'effort que la jouissance de la contemplation désintéressée.

Certes, Hegel admire chez les Hollandais le prodigieux travail du peintre qui réussit à **transfigurer le réel par la magie de l'art** : « Avec quel art les Hollandais n'ont-ils pas peint l'éclat du satin dans les vêtements, tous les reflets les plus variés, les gradations dans les ombres, dans les plis, etc. ; l'apparence de l'argent, de l'or, du cuivre, des vases de verre, du velours ; et de même Van Eyck, le brillant des pierres précieuses, des galons et des bijoux, etc. » (Bénard, II, 265-66). Et si l'on retrouve ici la **poésie de l'inventaire**, qui est la jouissance éprouvée par l'esprit qui s'abandonne au divers des phénomènes, ce n'est pas seulement par révérence envers le métier du peintre, mais plus profondément parce que cette poésie nous révèle une admirable et secrète cohésion du sensible, parce que cette accumulation de détails forme un monde comme cette collection d'objets compose un « intérieur », et c'est seulement par cette unité retrouvée qu'Aby Warburg a pu dire que **Dieu gît dans le détail**, tant il est vrai que le détail s'intègre dans un ensemble qui ne se laisse certes pas déchiffrer à la façon d'un discours, et dont on ne peut sans doute rien dire sinon qu'il est l'acte unique de la donation du visible, l'approbation muette d'un « c'est ainsi ». Pour le dire d'une façon plus philosophique, il semble que ce soit par le sentiment de l'immanence que s'accomplisse la rédemption de la contingence. La multiple splendeur du visible fait un tout où l'homme est chez lui, elle encadre (le cadre est en effet un élément constitutif, et non accessoire, du tableau) une finitude qui est aussi une plénitude. Hegel sent, plus qu'il ne formule, cette énigme qu'on devine être au cœur de notre modernité. Si le paysage du monde, surpris dans les configurations de l'accidentel, fait ainsi un tout, c'est parce qu'il se recueille dans le jeu de la lumière, c'est parce que les nuances du jour ou de la nuit composent l'accompagnement continu de la musique des choses. Dans la peinture hollandaise, chaque objet n'est plus qu'un reflet dans la symphonie de la lumière et, par ce jeu dont le sens nous échappe, le monde nous paraît achevé, et se suffire à lui-même : « Les plus grands maîtres ont encore été ici les Hollandais, Par cette idéalité, cette fusion intime, cet échange de reflets et d'apparences, par ces variations fugitives et ces transitions, se répand sur l'ensemble, avec la clarté, l'éclat et la profondeur, le luisant doux et plein de la saveur des couleurs, une apparence d'animation qui constitue la magie du coloris, et qui appartient en propre au talent de l'artiste, lequel est ici le magicien » (II, 271-272). Tout se passe alors comme si l'incompréhensible affirmation du sens de la terre s'accomplissait par les infinies nuances des jeux de la lumière, qui est l'élément de la simple **phénoménalité**. Hegel remarque à ce propos que les plus remarquables coloristes sont les Vénitiens et les Hollandais, deux peuples qui vivent entre le ciel et l'eau comme entre deux miroirs jumeaux qui réfléchissent leur double lumière (ce sont ici des images baudelairiennes qui s'imposent nécessairement à l'esprit) : « C'est un fait remarquable que les Vénitiens et les Hollandais ont été à peu près les seuls maîtres achevés dans la couleur. Or, ils ont cela de commun qu'ils sont également près de la mer, également dans un pays bas, coupé de marais et de canaux. Pour les Hollandais, on peut s'expliquer cela en disant que dans un horizon toujours brumeux, ayant sous les yeux la représentation continuelle d'un fond gris, ils n'en étaient que plus excités à étudier tout ce qui tient aux couleurs, les divers effets de la lumière, ses reflets et ses apparences les plus variés, à les faire ressortir et à trouver là précisément un des problèmes principaux de leur art » (II, 261). Le monde est un sous l'œil du peintre, non parce qu'il se rassemble dans l'idée qu'il exprime, mais parce qu'il est pure représentation, jeu de la lumière avec elle-même, sans profondeur ni pesanteur, à l'inverse de l'architecture ou de la sculpture. D'un tel monde, Hegel peut dire qu'il est subjectif non parce qu'il exprime un quelconque sentiment (au sens où l'on dit que le paysage est un état d'âme), mais parce que, pur phénomène, il se donne à voir comme une représentation et non comme une réalité, parce qu'il spiritualise le poids et la force du réel en l'idéalisant dans la lumière : « L'élément physique essentiel utilisé par la peinture, n'est autre que la *lumière*, ce facteur de visibilité des objets en général [...] Dans la lumière la nature devient pour la première fois

subjective ; elle est désormais le moi physique général qui, sans s'être encore particularisé ni enfermé dans la concentration en soi-même, n'en a pas moins rejeté l'objectivité et l'extériorité pures et simples de la matière lourde et s'est montré capable de s'abstraire de la totalité spatiale et sensible de cette matière. C'est grâce à cette qualité physique idéalisante que la lumière devient le principe physique de la peinture » (III, 229-230).

Transfiguré dans l'unité impondérable de la lumière, pur jeu de l'apparence avec elle-même, le monde de la peinture, enclos dans son cadre, est ainsi un monde immanent qui se suffit à lui-même. Ce que nous révèle la peinture hollandaise, non seulement par les scènes de genre qui mettent en scène le dimanche de la vie, la joie d'un peuple réconcilié avec lui-même et avec son histoire, mais plus profondément par l'énigme de sa muette présence manifestée dans l'unité de la lumière, celle du jour et de l'heure, c'est donc tout simplement **le sens de la terre, d'une humanité ayant établi sa résidence sur la terre, et que ne tourmente plus l'inquiétude romantique** ni le désir de la transcendance. Et c'est bien en ces termes que Hegel s'efforce d'imaginer l'art qui s'annonce dans le déclin du romantisme, un art dont l'humanité est l'unique contenu et que ne hante plus la manifestation du divin : « L'art, dès lors, cesse d'être attaché à un cercle de contenus et de formes, et il se consacre à un nouveau culte, celui de *l'humanité*. Tout ce que le cœur de l'homme renferme dans son immensité, ses joies et ses souffrances, ses intérêts, ses actions et ses destinées devient son domaine. Ici l'artiste possède véritablement son sujet en lui-même. C'est l'esprit de l'homme inspiré par lui-même, contemplant l'infinité de ses sentiments et de ses situations, créant librement, exprimant de même ses conceptions, l'esprit de l'homme à qui rien n'est étranger de ce qui fait battre le cœur humain. C'est là le fond sur lequel l'art travaille, et au point de vue artistique il est illimité [...] Aucun intérêt n'est exclu, parce que l'art n'a plus besoin de représenter seulement ce qui est inhérent à une époque particulière, et que tous les sujets où l'homme peut se retrouver chez lui sont de son domaine » (Bénard, I, 744).

Il est rare que dans les intérieurs hollandais ne figurent ni le clavecin, ni le luth, la guitare ou le violon. Le jeu de la lumière, qui est l'unité non conceptualisable du visible, joue une symphonie secrète, la musique des choses, ou sur les natures mortes que les Hollandais nomment *still-leven*, c'est-à-dire « la vie tranquille », se fait entendre ce que Baudelaire nommait « le langage des fleurs et des choses muettes » (*Elévation*). On le comprend : la peinture hollandaise, dans sa modernité, n'est pas éloignée de la musique, qui prend son relais et affirme de façon plus forte encore peut-être l'autonomie de l'art et son indépendance par rapport au concept : « C'est cette maîtrise dans l'obtention des effets les plus frappants par la magie de la couleur et les mystères de leur charme qui acquiert cette fois une valeur en soi [...] L'objectif principal devient maintenant de **reproduire subjectivement l'extérieur**, indépendamment de l'objet, à l'aide des éléments sensibles que sont la couleur et l'éclairage. On dirait une musique objective, une sonorité de couleurs. Il en est ici de la couleur comme si c'était de la musique où un son isolé ne signifie rien et n'acquiert une signification que dans ses rapports avec d'autres, que ces rapports soient ceux d'opposition ou d'accord, de fusion ou de transition » (II, 355-356).

Dans cette révélation d'un art véritablement moderne, qui se situe au-delà du concept et **célèbre la simple immanence du monde**, ou plutôt de l'art lui-même puisque le monde est ici transposé sur la toile dans le jeu de la lumière et du reflet, qui célèbre donc la finalité sans fin ou l'autotélie de l'œuvre d'art, la musique dépasse encore la peinture. Hegel est un amateur plus qu'éclairé de la musique de son temps, comme l'a montré Alain Patrick Olivier dans la thèse qu'il a consacrée à la philosophie de la musique chez Hegel (*Hegel et la musique; de l'expérience esthétique à la spéculation philosophique*, Honoré Champion, 2003) , et dont il avait donné auparavant un riche résumé

dans son article « Les expériences musicales et leur théorisation dans les cours d'esthétique de Berlin » (in *Musique et philosophie*, 1997). Si la peinture, par la symphonie silencieuse de la lumière, pressent la musique, la musique elle-même dépasse ce moment en s'affranchissant de l'imitation et en élevant le sentiment de l'immanence à l'autonomie d'une œuvre qui ne vaut plus que par elle-même, par l'évocation d'un cosmos sonore qui se suffit à lui-même et ne se réfère plus au monde de la vision, c'est-à-dire de l'extériorité phénoménale. En effet, la représentation picturale est objective, et tourne son regard vers les formes réelles qui sont dans la nature, et qu'elle prend pour modèles de son imitation. L'expression musicale, plus conforme à la vérité de l'art, se libère de toute extériorité objective et exprime la vie intérieure par « la sonorité pure », le musicien s'affranchissant ainsi le premier de toute aliénation « par un retour à la liberté intérieure, par un repliement sur lui-même » (327). La musique est ainsi le premier des arts (et peut-être le seul, la poésie n'échappant pas à la contrainte de la conceptualisation, tandis que la musique d'opéra, comme Hegel le remarque lui-même, sait être relativement indépendante du contenu du livret) où l'expression se fait abstraite (« le son, contrairement à la matière des arts plastiques, est de nature abstraite », III, 322) et connaît ainsi sa plus grande liberté. La musique est, selon Hegel, l'expression de la libre intériorité qui se déploie pour le pur plaisir de se déployer, pour éprouver la jouissance de se sentir vivante et libre infiniment. Dans la musique mélodique, « c'est le sentiment, l'âme résonnante qui cherche à s'extérioriser et à jouir de son extériorisation. » (III, 373). On comprend ainsi que l'art devient abstrait en se faisant la représentation de lui-même, en étant à lui-même sa propre fin, et que l'âme chante ici pour chanter, de même que dans la musique mélodique, l'art n'a d'autre fin que l'art : « Il en est de la voix humaine et de l'expression mélodique comme du chant de l'oiseau dans les branches, de l'alouette dans les airs, qui chante pour chanter, sans but ni contenu » (ibid.). C'est ainsi, ajoute Hegel, que « la musique italienne où ce principe joue un rôle dominant [...] s'abandonne à l'art pour l'art, pour trouver sa satisfaction dans l'euphonie de l'âme. » (375). La mort du dieu sensible et le deuil de l'expression de l'Idée du Beau laissent la place, pour les temps modernes, au jeu abstrait de l'art pour l'art. La musique mélodique fait ainsi fonction chez Hegel de « cogito esthétique », l'âme sensible exprimant la pure joie qu'elle ressent en s'entendant exprimer sa pure joie, en se reconnaissant vivante par l'épanchement sonore du chant : « La musique est esprit, âme qui ne résonne que pour elle-même et qui se trouve satisfaite en se percevant » (374).

La musique se distingue de la poésie en ce que la phrase, ou plutôt le phrasé, n'est pas encore déterminé par le concept, dont le mot articulé est le signe, renonçant ainsi à la détermination objective de l'entendement et s'en tenant, cette limitation étant le prix à payer pour l'extrême liberté de l'invention musicale, à une expression à la fois vague et profonde, puisque purement intérieure, de la vie de l'âme : « La musique, pour autant qu'elle veut garder son indépendance et rester dans son domaine, doit renoncer à une telle objectivité. Les sons [...] font bien appel à notre âme et présentent une certaine correspondance avec ses mouvements, mais tout se borne à une vague sympathie, bien qu'une œuvre musicale, surgie de l'âme même et riche en sentiments exprimés soit capable d'exercer une action profonde sur l'âme de ceux qui l'écoutent » (331). S'il arrive que la musique prenne un texte poétique pour prétexte (lied, oratorio ou opéra), il faut donc que ce texte soit médiocrement poétique : « pour que le musicien ait toute liberté d'action, le poète ne doit pas chercher à se faire admirer » (333). Hegel marque déjà sur ce point sa préférence pour l'opéra italien qui met en valeur les airs et confie le livret à de médiocres poètes (Hegel cite Métastase qui est l'auteur du livret de *La Clémence de Titus*, créé en 1791 et mis en musique par Mozart), plutôt que pour la musique allemande qui n'hésite pas à mettre en musique « les poésies de Schiller, qui n'ont pas été faites dans cette intention, et sont à peu près inutilisables pour la composition musicale » (333). Est-ce une allusion au dernier mouvement

de la neuvième symphonie (1824) et à l'*Hymne à la joie* de Schiller, ou bien aux lieder de Schubert qui s'appuient sur des poèmes de Schiller? Hegel oppose volontiers la musique allemande, qui souffre selon lui de l'excès de la conceptualisation, à la musique italienne, vers laquelle va sa préférence, et qui sait s'abandonner au pur plaisir musical de l'aria : les Italiens, remarque Hegel, indifférents à l'histoire, bavardent ou jouent aux cartes quand le récitatif développe la ligne dramatique de l'action, mais se taisent religieusement quand un air fait entendre la puissance de la musique ; les Allemands font tout le contraire : c'est à l'histoire qu'ils s'intéressent, et regrettent de la voir interrompue par des numéros de virtuosité purement musicale (III, 333 et 388).

En septembre-octobre 1824, Hegel fait un voyage à Vienne qu'il raconte en détail par les lettres qu'il envoie à son épouse, restée à Berlin. Dès le premier jour, encore en tenue de voyage, il se précipite à l'opéra italien (lettre n°479) et s'extasie de la musicalité des voix : « Quels gosiers, quelle allure, quel charme, quelle volubilité, quelle force, quelle sonorité ; il faut les avoir entendus ! » (*Correspondance*, III, 52). Il revient tous les soirs, ou presque, à l'opéra italien, qui devient le but essentiel de son séjour : « Aussi longtemps que j'aurai de l'argent pour payer l'opéra italien et le voyage de retour, je resterai à Vienne » (ibid. 53). Il écoute surtout du Rossini, *Otello*, *Zelmira*, *Corradino il cuor di ferro*, enfin *Le Barbier de Séville* qu'il préfère presque aux *Noces de Figaro* de Mozart : « Les gosiers italiens, dans cette musique qui garde davantage la mesure, ne semblaient pas avoir autant d'occasions de développer leurs tours brillants, qu'il était si agréable d'entendre » (ibid. 58). En règle générale, Hegel préfère la pureté et la musicalité des voix italiennes à la « grossièreté » des voix allemandes : « En face du métal de ces voix (les Italiens) — particulièrement les voix d'hommes — la sonorité de toutes les voix de Berlin a quelque chose d'impur, de grossier, de rude ou de faible — comme de la bière comparée à un vin limpide, doré, généreux » (ibid. 54). C'est sans doute ce goût pour une musique pure qui conduit Hegel à ignorer son immense contemporain, Beethoven, jamais cité ni dans la correspondance ni dans l'*Esthétique* (15) (pas plus que Schubert, bien qu'il fasse allusion, dans le chapitre consacré à la poésie lyrique, à la mise en musique de lieder populaires, ou bien de ceux de Goethe, et même expressément au *Roi des Aulnes* : IV, 210), et à lui préférer la musique de Rossini, composée pour le pur plaisir du chant, une musique en soi, pur régal pour les amateurs, et qui n'a de sens que chantée : « Je comprends maintenant pourquoi la musique de Rossini est si peu prisée en Allemagne — particulièrement à Berlin — parce que, de même que le satin est seulement pour les dames, le pâté de foie gras seulement pour les gourmets, de même elle n'est faite que pour les gosiers italiens ; ce n'est pas la musique en tant que telle, mais le chant en soi pour lequel tout est fait ; la musique qui doit valoir par elle-même peut aussi être jouée sur le violon ou sur le piano, etc. ; mais la musique de Rossini n'a de sens que chantée » (ibid. 60). Et dans l'*Esthétique*, Hegel, rappelant la querelle des Bouffons qui avait opposé Rousseau, partisan de la musique italienne, aux partisans de Rameau et de la musique française, prend nettement parti pour la musique italienne : « Rousseau, à l'encontre des Français dépourvus du sens de la mélodie, donnait la préférence à la musique mélodique des Italiens ; et nous assistons de nos jours à des discussions analogues entre partisans et adversaires de Rossini et de l'école italienne. Les adversaires rejettent la musique de Rossini qui, d'après eux, ne ferait que chatouiller les oreilles, mais pour peu qu'on écoute avec attention ses mélodies, on trouve que cette musique est pleine de sentiments, débordante d'esprit, qu'elle s'impose à l'âme et au cœur, et cela bien que l'élément caractéristique, si cher à la grave compréhension musicale allemande, y joue un rôle insignifiant » (384-385).

On remarquera une fois encore combien Hegel est loin du doctrinaire, de l'esprit systématique et totalitaire auquel on a parfois voulu le réduire : sa théorie esthétique, qui considère en l'œuvre d'art la représentation sensible de l'idée, aurait naturellement dû le conduire à donner sa préférence à un art conceptuel et chargé de pensées. C'est

tout le contraire : la profondeur de la musique allemande l'ennuie, et il éprouve de véritables ravissements en écoutant les jeux virtuoses de la pure musicalité des Italiens. Ainsi est-il conduit à préférer la musique de Rossini à celle de Beethoven (ce dernier souffrira en effet de la concurrence de son rival dès 1815 et jusqu'à sa mort, survenue en 1827), ce qui n'est sans doute pas la preuve d'une grande clairvoyance musicale, mais démontre du moins le désintéressement du jugement esthétique de celui qu'on présente parfois comme le grand thuriféraire de la nation prussienne, assez indépendant toutefois pour préférer la musique italienne à l'allemande. Remarquons enfin qu'on pourrait trouver dans cette préférence pour un chant virtuose et de pures vocalises comme une préfigure du goût qu'affichera Nietzsche pour la *Carmen* de Bizet, supérieure à ses yeux à la tétralogie wagnérienne.

Tout se passe donc comme si la mise hors jeu de la conceptualisation était la condition d'une expression plus profonde (mais aussi plus vague) de la vie subjective. Une telle musique doit être l'épanchement sonore du sentiment qui affecte l'intériorité, manifestation ou extériorisation de l'âme sensible qui demeure pourtant subjective puisqu'elle reste en-deçà du travail de la conceptualisation et de la formulation. Elle doit « devenir l'expression de tous les sentiments particuliers, de toutes les nuances de la gaieté, de la joie, de la bonne humeur, du caprice, de l'allégresse et du triomphe de l'âme, de toutes les gradations de l'angoisse, de l'accablement, de la tristesse, de la plainte, de la douleur, du désespoir, de la mélancolie et, enfin, de l'adoration, de la vénération, de l'amour qui deviennent des objets d'expression musicale [...] de ce que j'appellerais les *oh!* et les *ah!* de l'âme » (III, 335). Expression qui ne répond qu'à la seule nécessité de l'épanchement, de l'amplification subjective, et nullement de la communication ni de la formulation : « Il s'agit d'une réaction sans portée pratique, d'un caractère purement théorique semblable au chant de l'oiseau qui, en chantant, trouve une joie à sa propre production » (335) ; on retrouve cette même image quelques pages plus loin, en un texte que nous avons déjà cité : « Il en est de la voix humaine et de l'expression mélodique comme du chant de l'oiseau dans les branches, de l'alouette dans les airs, qui chante pour chanter, sans but ni contenu » (375). Hegel rejoint ici curieusement le chant du rossignol que Kant juge supérieur à son imitation humaine, et dont Hegel n'apprécie la beauté que dans la mesure où il ressemble à l'expression des sentiments humains (I, 37). Pourtant, dans les passages que nous venons de citer, et qui conduisent Hegel à évoquer un « art pour l'art » à propos de la musique vocale, il semble bien que ce ne soit pas le rossignol qui imite la diva, mais au contraire la diva qui imite le rossignol. Tout se passe comme si la supériorité du rossignol sur la diva tenait en ceci que la diva sait ce qu'elle chante, tandis que le rossignol n'en sait rien, et c'est pourquoi son chant est un pur miracle. Hegel n'est ici pas bien loin de Kant. Mais il est fort loin de la philosophie de l'esprit qui reconnaissait en l'art le premier moment de la réalisation du savoir absolu.

On mesure mieux l'erreur considérable qui attribue à Hegel la triste pensée d'une mort de l'art. Le bilan qu'il effectue n'a de sens au contraire qu'à réfléchir les conditions d'un art de l'avenir : poétique de la contingence et de l'aléatoire dans le roman moderne, poésie de la prose et épopée du quotidien dans la peinture hollandaise, mais aussi extrême attention à la musique secrète des choses, à la muette immanence du monde, enfin ivresse d'une musique qui n'exprime que la joie d'être cette musique et s'enchant de son propre transport. Dans ce triangle que dessinent la poétique de la contingence, la phénoménologie de l'immanence et le lyrisme de la jouissance semble se dessiner la possibilité d'un art qui excède la puissance du concept et qui célèbre la vie dans la simple plénitude du présent, qui réconcilie l'esprit avec la finitude et affirme sans emphase ce que Nietzsche nommera plus tard « le sens de la terre ». Au-delà de la théorie du beau et de la philosophie de l'art qui culmine dans la perfection classique, semble se dessiner

quelque chose comme un « absolu esthétique » : ce n'est plus ici l'esprit, en tant qu'il ferme sur lui-même le cercle de la conscience de soi, qui est seul absolu, c'est le monde sensible en tant qu'il se donne comme une totalité immanente à elle-même, une « perfection sensible » (Baumgarten) en laquelle se manifeste une complétude, une plénitude qui pourtant n'exprime rien, ne représente aucune idée, ne signifie rien. La totalité est alors une donnée immédiate de la sensation, et non le résultat du travail du concept : le chant, qui ne chante que pour chanter, se suffit à lui-même et le disparate de la contingence est comme rédimé et transfiguré dans la lumière de l'immanence. La crise de la conscience malheureuse, le tourment de la conscience qui se sait en exil dans le monde des phénomènes, commencée par l'ascétisme chrétien, se résout au moment où se supprime elle-même la spiritualité d'une beauté trop idéale pour être aussi sensible. L'absolu sensible réconcilie l'esprit avec le monde, non parce que l'esprit y rencontre l'épiphanie du divin, comme l'avaient pensé les Grecs, mais au contraire parce que le monde apparaît dépouillé de toute signification, étranger à l'idée, dans la nudité de sa présentation phénoménale. C'est paradoxalement à cette condition (mais le paradoxe n'est qu'apparent, puisque c'est l'esprit lui-même qui pose le non-sens du monde pour mieux affirmer, par cette épreuve qu'il se donne, la liberté et l'absolu qui sont en lui) que l'esprit réconcilié avec le sensible peut enfin établir sa résidence sur la terre (Rimbaud : « Noël sur la terre » : « Matin », *Une saison en enfer*), être pleinement chez lui dans un monde sans esprit, mais pourtant illuminé par une plénitude secrète. Aussi pourrait-on dire que le cercle des cercles (les cercles que le développement de l'idée du beau a tracés) se referme : au terme de cette histoire, au commencement de la nôtre, nous retrouvons la figure du sphinx, non le symbole du symbolisme en lequel s'exprimait l'idée encore inconsciente de l'absolu que l'esprit pressentait en lui, mais la pure présence du monde phénoménal, l'absolu esthétique que l'esprit pose enfin dans son indépendance et son irréductible étrangeté, qu'il soit contemplé dans l'extériorité (la scène lumineuse du paysage ou de l'intérieur hollandais) ou dans l'intériorité (la jouissance du chant qui s'enivre de lui-même).

NOTES

1- Bernard Bosanquet (1848-1923) est l'un des premiers traducteurs britannique de l'*Esthétique* de Hegel. La réfutation de la thèse de Croce sur la mort de l'art chez Hegel se trouve en appendice d'une étude intitulée *Croce's aesthetic* : « Appendix on Croce's conception of the "death of art" in Hegel ». Cet essai a d'abord été publié en 1919 dans *Proceedings of the British Academy*, IX (1919), p. 261-288. On peut le lire dans *The collected works of Bernard Bosanquet*, vol. 19, Londres, 1999 (reprint de l'éd. de 1927), p. 428-437. La thèse de la mort de l'art est en de nombreux passages attribuée à Hegel par Croce, et encore dans *Aesthetica in nuce* (1929), in *Essais d'esthétique*, Gallimard, « Tel », 1991, p. 45-83, et plus particulièrement p. 81-82. La réponse de Croce à la critique de Bosanquet se trouve dans un article intitulé « La fin de l'art dans le système hégélien » (1933), *ibid.* p. 123-135.

2- Bosanquet, appendice de *Croce's aesthetic*, in *Collected works*, vol. 19, p. 434 : « Art is within itself in a parallel way being dissolved, resolved or disintegrated in abandoning the relative narrowness and fixity of early traditional vision, and expanding from the relatively rigid and inherited basis of Greek and of Christian art into nothing less than the love and imaginative penetration of any and every feature by which man or the world can touch in the region of sense man's own heart and mind. »

3- « L'humour objectif », cité dans son article par Croce, constitue dans l'analyse hégélienne un moment très particulier de l'humour en général qui, avec l'ironie, affirme l'indépendance de la subjectivité par rapport au

contenu de la représentation, donc une distanciation de l'artiste vis-à-vis du sens de sa propre œuvre, distanciation mortelle qui finit par détruire la finalité même de l'art : donner une représentation objective qui soit adéquate à l'idée, interdisant donc cette dissociation de l'objectif et du subjectif qui fait l'essence, selon Hegel, de l'ironie. L'humour est donc l'expression d'une subjectivité qui se veut affranchie de tout contenu objectif et sensible. Il est donc paradoxal d'évoquer, de la part de Hegel, un « humour objectif ». C'est ce qu'il fait pourtant dans les dernières pages consacrées à l'art romantique (Bénard, I, 746). Il s'agit alors, selon Hegel, de « rendre l'impression que l'âme éprouve lorsque, douée d'une vive sensibilité, elle s'identifie à son objet ». Et Hegel de comparer cette « dernière fleur de l'art » à l'épigramme, qui fut dans l'antiquité une forme de transition entre l'art symbolique et l'art classique. L'humour objectif marque ainsi le passage, corrélatif à la fin de l'art en tant que représentation sensible de l'absolu, de la subjectivité du sentiment esthétique à l'objectivité fantastique de l'hallucination. Sur un mode seulement humoristique, on en trouverait un exemple dans la nouvelle de Swift *Méditation sur un balai*, parodie des pieuses méditations de Boyle, mais encore par le même auteur, *Bataille entre les livres anciens et modernes* (1697) et sans doute de nombreux autres textes de Swift. Chez Hoffmann encore, l'ivresse ou la fièvre produisent souvent le même effet hallucinatoire qui fait s'animer la chose et lui confère une personnalité fantastique. Chez les romantiques, plus tard, on peut encore penser à *La Cafetière*, par Gautier. Il faudrait approfondir cette direction, et développer le paradoxe qui convertit la subjectivité esthétique dans l'objectivité fantastique de l'hallucination. *Le Traité du haschisch* de Baudelaire, qui analyse ce phénomène comme un mécanisme d'identification du sujet qui se perd dans l'objet. La théorie des correspondances, chez le même Baudelaire, définira alors une poétique d'un monde en lequel l'homme a disparu et où les objets, devenus des « allégories », se répondent les uns les autres en une symphonie muette et mystérieuse. On peut encore penser au rébus, aimé des romantiques, qui animalise volontiers les objets, ou bien encore aux dessins de Grandville où l'on retrouve le même procédé.

4- On voit ainsi qu'il existe une interprétation matérialiste de la « mort de l'art », celle-là même qui triomphera dans les années 70 avec le groupe Support/Surface. Mais, et cette ambiguïté est sans doute significative, il existe tout aussi bien une interprétation spiritualiste du même thème. Par exemple ce propos du sculpteur Rodin : « Notre époque est celle des ingénieurs et des usiniers, mais non point celle des artistes. L'on recherche l'utilité dans la vie moderne : l'on s'efforce d'américaniser matériellement l'existence : la science invente tous les jours de nouveaux procédés pour alimenter, vêtir ou transporter les hommes : elle fabrique économiquement de mauvais produits pour donner au plus grand nombre des jouissances frelatées : il est vrai qu'elle apporte aussi des perfectionnements réels à la satisfaction de tous nos besoins. Mais l'esprit, mais la pensée, mais le rêve, il n'en est plus question. L'art est mort. » (*L'art. Entretiens réunis par Paul Gsell* [1911], Gallimard, « Idées/arts », 1967, p. 6).

5- Montesquieu, dans *De la manière gothique* (1732), interprétait déjà le gothique comme une forme imparfaite, soit primitive soit décadente, de l'art : « La manière gothique n'est la manière d'aucun peuple particulier ; c'est la manière de la naissance ou de la fin de l'art, et nous voyons dans les monuments qui nous restent que le goût gothique régnait dans l'empire romain bien avant les inondations des Goths. Lorsqu'on commence à faire des figures, la première idée est de les dessiner, et on les dessine comme on peut. Dans la suite du temps, on songe à les mettre dans des attitudes convenables. On vient ensuite à leur donner du mouvement, et, enfin, de la grâce. Lorsque l'art commence à décliner, on ne connaît plus ce qu'on appelle *la grâce*. Bientôt on ne sait plus donner de mouvement aux figures. Ensuite, on ignore la variété des attitudes. On ne songe plus qu'à faire bien ou mal des figures, et on les met dans

une position unique. C'est ce qu'on appelle *la manière gothique* » (L'Intégrale, 363).

6- « Cependant, l'art qui meurt ici n'est pas *tout* art, mais seulement (et c'est beaucoup pour Hegel) "l'art dans sa plus haute destination" ("*die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung*") » (Mabille, *Hegel à l'épreuve de la contingence*, Aubier, 1999, p. 302).

7- C'est sans doute à cette inspiration néo-médiévale que pense Hegel quand il remarque avec ironie : « Il ne sert à rien de vouloir s'appropriier les croyances passées de l'humanité, de devenir, par exemple, catholique en vue de l'art, comme plusieurs l'ont fait ces derniers temps, afin de donner une forme fixe à leurs sentiments, afin de communiquer à la représentation un caractère plus arrêté, plus précis, et de lui donner quelque chose d'absolu » (Bénard, I, 742).

8- Carl Gustav Carus, « Neuvième lettre sur la peinture de paysage » (1831) : « Un peintre me dit un jour avec humeur : "Le monde n'a plus besoin de nous à présent, l'art comme tel n'est plus politique, ni statistique, ni mercantile, il n'est même pas *confortable*, il veut l'abandon, le sérieux, la contemplation paisible. Vienne-t-il à découvrir ses profondeurs, personne alors n'a plus le temps ; le monde ne voit en nous que les serviteurs du luxe, et même à ce titre le théâtre, les tapisseries et les gravures élégantes, font de nous des inutiles, notre temps est révolu !" » (C. D. Friedrich et C. G. Carus, *De la peinture de paysage*, prés. Marcel Brion, Klincksieck, 1988, p. 130).

9- « Corinne affirmait que les sujets les plus favorables à la peinture étaient les sujets religieux. Elle disait que la sculpture était l'art du paganisme, comme la peinture était celui du christianisme », *Corinne ou l'Italie*, édité par Simone Balayé, Gallimard, « Folio », 1985, p. 222.

10- « L'instinct formel embrasse toute la succession du temps ; ce qui revient à dire qu'il supprime le temps et le changement ; il veut que ce qui est réel (*das wirkliche*) soit nécessaire et éternel, et que ce qui est éternel et nécessaire soit réel : en d'autres termes il réclame impérieusement la vérité et la justice » (« Douzième lettre », *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, 1785, p. 170-171).

11- Ce que Hegel reconnaît, nuancant ainsi le premier rang en apparence accordée à la poésie, quand il remarque que l'*expression* de l'absolu doit composer, avec la poésie et à l'inverse de la musique, avec les contraintes de la *communication* : « La poésie ne peut se contenter de cette représentation interne et s'y tenir, sans donner à ses créations une expression verbale. Une double tâche lui incombe de ce fait. D'une part, en effet, elle doit élaborer ses créations de façon à les rendre susceptible de communication verbale ; d'autre part, elle ne doit pas se servir de cet élément verbal tel qu'il lui est transmis par la conscience ordinaire, mais elle doit le traiter poétiquement, afin de se distinguer du mode d'expression prosaïque, aussi bien par le choix et la disposition des mots que par leur sonorité » (IV, 19). Il apparaît alors que cette « double tâche » est en fait une contradiction, et que la communication, loin d'enrichir l'expression, doit en vérité l'affaiblir. La preuve en est que l'impératif de la communication conduit nécessairement, de l'aveu même de Hegel, la poésie vers la non-poésie, c'est-à-dire vers la prose. On remarquera en outre que la poésie ne peut se prémunir contre ce danger que par le rythme et la sonorité de la parole vivante, c'est-à-dire en se tournant vers la musique. Il apparaît donc que la musique est bien la vérité de la poésie, et que la poésie n'est qu'une musique conceptualisée, une musique qui tend à s'éloigner de la vivante vérité qui la fait expressive.

12- « La vision du monde oriental est à peu près incompatible avec l'art dramatique proprement dit. C'est que l'action vraiment tragique suppose

une certaine liberté ou indépendance individuelle [...] Tout cela est étranger à l'Orient » (IV, 273).

13- Hegel ne s'est intéressé à la peinture qu'assez tard, et tout particulièrement à la peinture flamande et hollandaise : lors de son séjour à Heidelberg (1817-1818), où il visite la collection des frères Boisserée (Melchior et Sulpice) qui sera transférée au roi de Bavière en 1827 et constituera l'un des joyaux de l'Alte Pinakothek de Munich, mais il visite aussi les galeries de Berlin et la collection Wallraf de Cologne, ainsi que Bruxelles et Amsterdam au cours du même voyage (1822), la galerie impériale de Vienne en 1824 et le Louvre à Paris en 1827.

14- L'inventaire est la description du disparate. C'est ainsi que la poésie ironique de Jean-Paul Richter, poète des temps modernes, vient en partie du rapprochement incongru des objets les plus divers : « Pour avoir toujours à sa disposition un nouveau matériel d'idées, Jean-Paul a consulté les livres qui traitent des sujets les plus différents, de botanique, de jurisprudence, les descriptions de voyage, les ouvrages philosophiques, notant ce qui le frappait, écrivant les pensées que ses lectures lui suggéraient, et lorsque son tour est venu de composer, il a rapproché les choses les plus hétérogènes, comme les plantes du Brésil et l'ancienne chambre de justice de l'empire. Tout cela a été prisé comme original ou excusé comme humoristique, c'est-à-dire appartenant à un genre qui permet tout » (Bénard, I, 391-392). Hegel exprime des réserves à propos d'un tel art qui cultive trop systématiquement l'originalité. Pourtant, ne peut-on deviner, en cette écriture vouée à l'accumulation décousue de tous les savoirs (une sorte d'anti-encyclopédie des sciences philosophiques...), le labeur sans fin de Bouvard et de Pécuchet ?

15- Beethoven n'était pourtant pas un inconnu : dès 1808, Hoffmann évoque avec enthousiasme dans les *Kreisleriana* la cinquième symphonie en ut mineur de Beethoven (*Romantiques allemands*, Pléiade, I, 890-891 et 902-904). Les critiques de E.T.A. Hoffmann, parues pour la plupart dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, sont remarquables, et sont particulièrement exemplaires celles consacrées à Beethoven (5ème symphonie, trios, op. 70). Elles seront réunies et publiées sous le titre *La Musique instrumentale de Beethoven* en 1813. Beethoven lui-même n'en aura connaissance que plus tard.

