

NICOLAS PELLETIER

**VÉRITÉ ET BEAUTÉ DE LA NATURE ET DE L'ŒUVRE D'ART
DANS LES *COURS D'ESTHÉTIQUE*
DE HEGEL**

Mémoire
Présenté
à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention
du grade de maître ès arts (M.A.)

FACULTÉ DE PHILOSOPHIE
UNIVERSITÉ LAVAL

JANVIER 2001



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-57831-3

Canada

Résumé

Hegel juge l'oeuvre d'art radicalement supérieure à la nature quant à son pouvoir de manifester le beau. En effet, puisque la beauté est considérée comme la manifestation du spirituel dans une forme sensible, la figure produite par l'esprit sera plus à même de laisser transparaître ce substantiel que la forme extérieure naturelle. Le mémoire que nous présentons ici veut éprouver la vérité de l'esthétique hégélienne, non par une réflexion extérieure au système mais bien par l'expérience spéculative de la chose même. Qu'est-ce que la nature ? Peut-elle être dite proprement « belle » ? Où l'art prend-il son fondement ? À la lumière du concept, les notions de *vérité*, de *beauté*, de *nature*, d'*esprit* et d'*art* seront ainsi analysées pour être ensuite reprises plus concrètement dans un effort de penser deux formes particulières d'art opposées logiquement : la *sculpture* et la *musique*. Enfin, les concepts à l'étude seront replacés dans l'élément où ils s'enracinent et où ils sont concrètement vivants : l'*histoire*.

SOMMAIRE

Introduction (p.5)

Première partie : La supériorité de la nature sur l'art et l'idéalisme absolu (p.7)

1. Kant : La supériorité du beau naturel sur la beauté artistique en vertu du principe de finalité (p.8)
 La supériorité de la nature sur l'art selon Kant (p.8) - La supériorité de l'art sur la nature selon Hegel et mise en rapport avec la perspective kantienne (p.11)
2. La supériorité de la nature sur l'art et le principe de l'imitation en art (p.13)
 Les condamnations platoniciennes et hégéliennes de l'imitation (p.13) - Hegel : le vrai principe de l'art n'est pas l'imitation (p.14) - Le paysage (p.14) - La peinture de genre (p.16) - Le portrait (p.18)
3. La supériorité de la nature sur l'illusion artistique et le passage à l'idéalisme absolu (p.20)
 L'apparence et la réalité (p.21) - Le besoin d'art (p.23)

Deuxième partie : Beauté et vérité de l'art et de la nature dans la perspective logique de l'idée (p.26)

A - L'idée logique (p.27)

1. Le concept - la réalité - l'idée (p.27)
 Le concept (p.27) - La réalité (p.29) - L'idée comme telle (p.30)
2. La vérité (p.31)
3. La beauté (p.32)

B -La vérité de la nature et de l'esprit (p.34)

1. La vérité de la nature (p.34)
 La nature inorganique (p.34) - Le vivant (p.35)
2. La vérité de l'esprit (p.37)
 L'esprit est Je (p.37) - L'intelligence et la volonté finies (p.38) - La liberté de l'esprit (p.40) - L'esprit absolu et la beauté (p.42)

C - La beauté de la nature et l'art (p.44)

1. La beauté de la nature (p.45)

1.1 La beauté abstraite (p.45)

La beauté abstraite de la forme sensible (p.45) - La régularité (p.46) -
La conformité à une loi (p.46) - L'harmonie (p.47) - La beauté
abstraite du matériau sensible (p.4)

1.2. La beauté de l'individu vivant (p.49)

Passage à l'idéal (p.52)

2. La beauté comme telle : l'art et l'idéal (p.53)

La singularité vivante et l'individualité spirituelle (p.53) - La reconduction
par l'idéal de la subjectivité finie dans sa vérité (p.54) - Le contenu et les
déterminations de l'idéal (p.55)

Troisième partie : Les concepts de la sculpture et de la musique (p.57)

1. La sculpture (p.58)

Position centrale de la sculpture (p.59) - L'espace, l'esprit, le repos de la belle
figure sculpturale (p.61) - La limite de la sculpture à produire la vérité de
l'esprit (p.64)

2. La musique (p.66)

L'objectivité de la représentation et l'idéalité musicale (p.67) -
Déterminations plus précises de la beauté musicale : le tempo, l'harmonie et la
mélodie (p.71) - La réconciliation subjective musicale (p.75) -
Conclusion (p.76)

Quatrième partie : La beauté dans le développement historique de l'esprit ;

l'élaboration historique de l'idéal et son dépassement (p.78)

La dialectique de la forme et du contenu (p.78) - Les formes particulières du
beau (p.79)

1. La forme artistique symbolique (p.80)

Le commencement subjectif de l'art : l'étonnement (p.80) - Le
commencement objectif de l'art (p.81) - Le signe, le symbole, l'oeuvre d'art
(p.82) - L'art symbolique proprement dit (p.83) - La symbolique de la
sublimité (p.86)

2. La forme artistique classique (p.87)

La lutte des anciens et des nouveaux dieux (p.88) - L'idéal de la forme d'art classique (p.89) - La dissolution de la forme artistique classique (p.91) - La tragédie (p.92) - La comédie (p.94)

3. La forme artistique romantique (p.95)

Le contenu absolu de l'art romantique (p.96) - La représentation par l'art de la vie de Jésus (p.97) - L'idéal romantique : la Madone (p.98) - La chevalerie (p.99) - La dissolution de l'art romantique (p.99) - Le dépassement de l'art romantique dans une nouvelle forme : l'art moderne (p.100)

Conclusion (p.103)

INTRODUCTION

Quelque argument semble devoir s'élever devant la prétention de la pensée hégélienne à achever la philosophie dans une exposition intégrale et systématique de la Vérité. Se pourrait-il, en effet, que tout ce qui est ne soit pas déterminé par un principe unique, par une âme absolument universelle ? Ou se pourrait-il que bien qu'une telle unité de l'être soit, celle-ci ne puisse pas être saisie systématiquement par la pensée pure ? Quoi qu'il en soit, il demeure que le système hégélien a une puissance effective de faire voir, de percer l'opaque réalité et d'en libérer, pour la satisfaction de l'esprit, l'intérieur. En vertu de cela, il semble légitime d'interroger, encore aujourd'hui le grand système hégélien.

C'est en quelque sorte l'effectivité de cette puissance qu'il s'agit d'éprouver dans ce travail. Ainsi, le but qui anime celui-ci n'est ni de produire une thèse sur Hegel, ni d'en reproduire une déjà existante, ni même de reproduire les thèses de Hegel comme si celles-ci avaient quelque valeur absolue, c'est-à-dire dogmatique. La collection et la juxtaposition de thèses est une attitude davantage naturelle que spirituelle en ce que les parties qui composent la nature sont extérieures les unes aux autres et se perdent dans ce que Hegel appelle la mauvaise infinité, tandis que l'esprit est une unité authentiquement infinie et libre qui se pose et se conserve dans un autre. Par conséquent, une thèse ne sera concrètement vraie qu'en tant qu'elle est posée idéalement par la subjectivité, qu'en tant qu'elle est un moment (qui en tant que tel se supprime - *sich aufhebt*) de l'unité vivante qu'est l'esprit et non en tant que le centre vivant de l'esprit s'est oublié en elle.

Ainsi, ce travail ne veut pas tant s'attarder à dégager diverses thèses de Hegel, lesquelles pourraient ensuite être replacées dans une histoire des idées, mais il est seulement pour nous l'occasion de pratiquer un auteur de génie et de nous rendre, grâce à lui, un peu plus libres. « Pratiquer un auteur » : par cette expression, on entend spécifier que ce travail se veut être un exercice, un chemin, quelques pas, encore incertains, en compagnie d'un maître.

Dans cette perspective, un thème de réflexion englobant est préféré à un sujet très clairement borné. On se propose le thème suivant : la vérité et la beauté de la nature et de l'art dans les *Cours d'esthétique* de Hegel. Bien évidemment, d'un pareil sujet on ne saurait traiter exhaustivement : même Hegel ne prétend pas avoir épuisé, avec le système complet, la richesse du réel. C'est d'ailleurs en raison de cette richesse et plénitude d'être de l'effectif que l'art, la science d'entendement et l'expérience singulière de l'existence sont appelés nécessairement à compléter la connaissance seulement conceptuelle. Étant donné, donc, qu'à la jeunesse manque justement l'expérience, dans laquelle le concept sort de son formalisme et se détermine toujours plus complètement et concrètement, on se proposera de circonscrire notre très ample problématique en lui assignant, d'une part, le caractère abstraitement formel

de l'idée logique, et d'autre part, les *Cours d'esthétique* comme terrain principal de l'investigation.

Plus précisément maintenant, le contenu à l'étude - la nature et l'oeuvre d'art selon qu'elles sont belles et vraies - se divisera en quatre parties. *D'abord*, sera examinée, dans une réflexion encore extérieure à la pensée hégélienne, l'affirmation de Hegel selon laquelle l'oeuvre d'art serait « supérieure » aussi bien ontologiquement (quant au vrai) qu'esthétiquement (quant au beau) aux productions naturelles. La conception kantienne du beau, la théorie de l'imitation et le statut ontologique de l'apparence viendront, sur ce point, mettre en relief le caractère spécifique de l'idéalisme spéculatif de Hegel, dans la perspective duquel se situeront les trois autres parties. La *deuxième* partie s'attachera à dégager, selon l'idée logique, et à mettre en rapport les concepts de vérité, de beauté, de nature, d'esprit et d'art. Ce en quoi consistent, *de toute éternité*, ces concepts, ce en quoi ils s'opposent, ce en quoi ils s'unissent, devra y être clarifié. La *troisième* partie nous donnera l'occasion d'articuler et d'approfondir tout cela à travers l'analyse, plus concrète, des formes artistiques opposées que sont la sculpture et la musique. Dans la *quatrième* et dernière partie, les concepts de nature, d'esprit et de beauté viennent s'opposer et s'unir dans *le devenir* universel de l'esprit qui va du non-spirituel, la nature, à l'effectivité absolue de l'esprit.

Première partie : La supériorité de la nature sur l'art et l'idéalisme absolu.

Dès les premières pages de l'introduction à son *esthétique*, Hegel délimite le champ de la science qu'il propose, la science du beau, l'esthétique, comme « philosophie de l'art ». Le beau artistique est ainsi posé d'emblée comme étant radicalement supérieur à la beauté de la nature. En effet,

« Dans la mesure même où l'esprit et ses productions sont supérieurs à la nature et à ses manifestations, le beau artistique est lui aussi supérieur à la beauté de la nature. Voire : une mauvaise idée comme il en peut passer par la tête de l'homme est, *du point de vue de la forme*, toujours supérieure à n'importe quel produit de la nature, parce qu'en cette idée la spiritualité et la liberté sont toujours présentes. »¹

Plus encore,

« la *supériorité* de l'esprit et de sa beauté artistique sur la nature n'est pas une supériorité simplement relative : mais c'est l'esprit seulement qui est *ce qui est véritable* et comprend tout en soi, de sorte que toute chose belle est véritablement belle pour autant qu'elle participe de cette entité supérieure et en est le produit. »²

Mais ce qui, dans la perspective de l'idéalisme absolu, apparaît *immédiatement* comme une évidence se présente autrement selon les points de vue que nous allons maintenant considérer.

Dans les pages qui suivent seront examinées trois positions attribuant une supériorité à la nature sur l'art, lesquelles s'articulent autour des notions de finalité, d'imitation et d'apparence. Dans chacun de ces cas, il sera d'abord question de saisir dans quel sens il y a lieu de parler d'une « supériorité » de la nature sur l'art. Puis, les perspectives mises de l'avant seront confrontées aux analyses de Hegel. Et puisque, de tous les arts, la peinture est celui qui se prête le mieux à une réflexion sur l'imitation et sur l'apparence, on profitera de l'occasion pour examiner plus spécifiquement les observations et analyses hégéliennes concernant cette forme particulière d'art. De ces réflexions encore extérieures à l'idée scientifique pourra finalement ressortir la perspective propre de l'idéalisme absolu, c'est-à-dire l'angle sous lequel les analyses des trois parties suivantes seront conduites.

¹ HEGEL, G. W. F. , Cours d'esthétique, tome I, trad. Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Paris, Aubier, 1995, p.6.

² *Idem*, p.7.

1. Kant : La supériorité du beau naturel sur la beauté artistique en vertu du principe de finalité.

Contrairement à Hegel qui se passionne pour l'art, lieu véritable, selon lui, de la beauté, Kant privilégie la beauté naturelle. S'il en est ainsi, c'est que Kant envisage la beauté selon son côté formel contrairement à Hegel qui l'envisage en tant que manifestation de l'esprit, en tant que forme adéquate au seul vrai contenu qu'est l'esprit. L'un semble attribuer ainsi une supériorité à la nature et l'autre à l'art. Comment doit-on comprendre le sens de la « supériorité » en question ? Convient-il de parler d'une opposition entre les philosophes ?

La supériorité de la nature sur l'art selon Kant.

Dans sa *Critique de la faculté de juger*, Kant propose quatre définitions de la beauté. La troisième est celle qu'il convient de considérer ici : « La beauté est la forme de la finalité d'un objet, en tant qu'elle est perçue dans cet objet *sans la représentation d'une fin.* »³ Le jugement pur de goût procède de la perception de la forme de la finalité et cela sans la représentation d'une fin quelconque, d'une intention ou d'une idée esthétique. Dans cette définition, le concept de finalité est ici déterminant ; il faut savoir l'entendre. Kant écrit qu'

« une fin est l'objet d'un concept pour autant que ledit concept est considéré comme la cause de cet objet (comme le fondement réel de sa possibilité) ; et la causalité d'un *concept* relativement à son *objet* est la finalité (*forma finalis*). On conçoit une fin là où ce n'est donc pas seulement la connaissance d'un objet, mais cet objet lui-même (la forme ou l'existence de ce dernier) qui est pensé, en tant qu'effet, comme possible seulement grâce à un concept de ce même effet. La représentation de l'effet est ici le principe déterminant de sa propre cause et elle la précède. »⁴

La finalité est la causalité selon laquelle l'effet recherché, c'est-à-dire la fin, est la cause de la cause. L'oeil, par exemple, est considéré de façon finale lorsque la cause de son existence est trouvée dans ce en vue de quoi l'oeil existe (c'est-à-dire la vue) et non dans ce qui le compose (sa cause matérielle) ou dans ce qui le produit (sa cause efficiente). Mais l'oeil considéré ainsi n'est pas pour autant beau. En tant qu'il est distinct de la fin cherchée (la vue), il est le moyen de la vision et est en cela plutôt utile que beau. Sera beau, selon la définition proposée, un objet auquel la fin n'est pas extérieure. Une tulipe, par exemple, sera jugée belle lorsqu'en elle est perçue la finalité qui l'anime sans la représentation d'une fin étrangère.

³ KANT, *Critique de la faculté de juger*, Gallimard, folio essais, 1985, p.171.

⁴ *Idem*, § 10, p. 151.

Que ce soit véritablement la finalité sans fin qui plaise, l'expérience le montre. « Si l'on avait secrètement trompé cet amateur du beau en plantant des fleurs artificielles [...] ou en installant sur des branches d'arbre des oiseaux artificiellement sculptés, et qu'il découvrit alors la supercherie, l'intérêt immédiat qu'il y prenait auparavant disparaîtrait aussitôt, mais ferait sans doute place à un autre intérêt, celui de la vanité qui consiste à décorer une pièce de ce genre d'objet et pour des yeux étrangers. »⁵

La beauté est la perception de la pure forme de la finalité sans fin, c'est-à-dire d'une productivité tout à fait gratuite de multiples formes. La nature est bien davantage propre à procurer ce plaisir que l'art car dans ce dernier, la forme pure de la finalité est entachée de fins et d'intérêts humains. L'art, contrairement à la nature « a toujours l'intention déterminée de produire quelque chose »⁶. Le travail de l'artiste est nécessairement médiatisé par une idée esthétique qu'il réalisera plus ou moins adéquatement, laissant plus ou moins transparaître la fin visée distinctement de l'oeuvre. Aussi, l'intention de plaire et de satisfaire son public animant l'artiste vient entraver la beauté artistique.

L'art ne peut donc prétendre à une beauté aussi pure que la nature car il comporte des fins. Pour remédier à cet inconvénient, « dans les productions des beaux-arts, la finalité, bien qu'animée d'une intention, ne doit pas paraître intentionnelle : autrement dit, les beaux-arts doivent *revêtir l'apparence* de la nature. »⁷ Mais l'art doit, plus proprement, dépasser cet art humain qui dissimule une intention derrière une apparence naturelle, vers un art dans lequel la fin ne précède pas l'oeuvre, vers un art génial. « Le *génie* est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par le *truchement de laquelle* la nature donne à l'art ses règles. »⁸ La supériorité de la beauté naturelle apparaît donc en ceci que même la plus haute production artistique (au mieux peut-elle lui être égale) ne saurait dépasser la beauté naturelle car cette dernière demeure le modèle parfait.

Quant à ce qui concerne maintenant l'intérêt pour la beauté, il doit être, comme il vient d'être dit, immédiat. « Pour que nous puissions prendre un *intérêt* immédiat à ce qui est beau en tant que tel, il faut que cette beauté soit naturelle, ou qu'elle passe pour l'être à nos yeux. »⁹ Si nous nous laissons aisément prendre par un intérêt immédiat pour la nature, tel n'est pas le cas en ce qui concerne les productions humaines. Car à la libre, gratuite et donc belle activité de la nature, s'oppose le vouloir humain. L'artiste doit par conséquent imiter la nature, non pas quant à son contenu mais quant à sa forme qui est celle de la finalité sans la représentation d'une fin. Parce que la belle forme doit plaire pour elle-même, sans égard

5 *Idem*, § 42, p. 251.

6 *Idem*, § 45, p.260.

7 *Idem*, § 45, p.260.

8 *Idem*, § 46, p.261.

9 *Idem*, § 42, p.255.

pour quoi que ce soit d'autre, ici également la nature favorise davantage que l'art l'expérience esthétique pure : dans l'art, l'intérêt pour le beau est médiat, il s'abandonne trop facilement à l'inclination pour la société, il est corrompu par le penchant humain pour la socialité. Le goût « peut fort bien se confondre avec toutes les inclinations et les passions qui atteignent dans la société à la fois leur acmé et leur diversité la plus extrême. »¹⁰ Et Kant ajoute :

« Lorsqu'un homme, assez doué de goût pour juger les productions des beaux-arts avec la plus grande justesse et la plus grande finesse, quitte volontiers la pièce où se rencontrent ces beautés qui entretiennent la vanité et en tout cas des joies de société, et se tourne vers la beauté de la nature pour y trouver en quelque sorte une volupté d'esprit dans une méditation qu'il ne pourra jamais achever, nous considérons avec respect son choix même, et nous lui supposons une âme belle à laquelle ne peuvent prétendre aucun connaisseur d'art ni aucun amateur, en raison de l'intérêt qu'ils portent à leur objets. »¹¹

La supériorité de la beauté naturelle sur la beauté artistique repose donc sur ceci que la première est exempte des intérêts médiats et intentions qui se mêlent à la seconde. Mais ce jugement de supériorité ne dit rien quant à la chose elle-même ; il n'a aucune valeur ontologique mais seulement esthétique et peut-être morale. La beauté consiste en un plaisir subjectif pris à la contemplation dans un objet de la *forme* de la finalité. Or quoique cette forme de la finalité et l'objet s'interpénètrent parfaitement, celle-là n'appartient pas en propre à celui-ci mais c'est seulement *comme si* elle lui était propre. Ainsi, le jugement de goût est « un jugement esthétique et non un jugement de connaissance, et il ne concerne donc pas un *concept* de la nature de l'objet [...] mais seulement le rapport des facultés représentatives entre elles dans la mesure où elles sont déterminées par une représentation. »¹² Il est un jugement qui ne se rapporte qu'« au sentiment de plaisir et de déplaisir, qui ne désigne absolument rien dans l'objet, et où, au contraire, le sujet éprouve le sentiment de lui-même, tel qu'il est affecté par la représentation »¹³.

¹⁰ *Idem*, § 41, p.250.

¹¹ *Idem*, § 42, p.252.

¹² *Idem*, § 11, p.152.

¹³ *Idem*, § 1, p. 130.

La supériorité de l'art sur la nature selon Hegel et mise en rapport avec la perspective kantienne.

Ces considérations générales avaient pour but d'éclaircir le sens par lequel la beauté naturelle peut être dite supérieure à celle de l'art dans l'esthétique kantienne. Il apparaît maintenant que la supériorité en question est d'ordre esthétique, lequel est radicalement étranger à l'ordre ontologique. Au jugement de supériorité proféré dans le cadre de cette esthétique formelle, indifférente au contenu et aux choses, Hegel oppose un jugement qui ne s'attache pas à la forme *a priori* mais à la chose elle-même. S'il est, par conséquent, question d'un jugement de supériorité dans une telle perspective, celui-ci doit d'abord être d'ordre ontologique.

Ontologiquement parlant, en effet, le plus pauvre contenu de la pensée est supérieur à la production la plus complexe ou la plus nécessaire de la nature car ce qui provient de l'esprit est toujours, dans une certaine mesure, conscient. « Une mauvaise idée [...], selon Hegel, est, *du point de vue de la forme*, toujours supérieure à n'importe quel produit de la nature, parce qu'en cette idée la spiritualité et la liberté sont toujours présentes. »¹⁴ De par sa forme, la moindre idée surpasse en effectivité toute oeuvre de la nature car toute idée porte en elle la trace de la liberté, de l'être pour soi ; l'idée est un être spirituel et l'esprit est seul ce qui est vrai. Mais quant au contenu, un être naturel peut sembler être nécessaire et l'idée contingente car n'importe quoi peut être pensé.

« Certes, du point de vue du *contenu*, le soleil, par exemple, semble être un moment *absolument nécessaire*, là où une idée bancale disparaît aussitôt comme *contingente* et éphémère ; mais, prise pour soi, une existence naturelle comme celle du soleil est indifférente, elle n'est pas en elle-même libre et consciente de soi. »¹⁵

La nature n'est pas en et pour soi nécessaire mais sa nécessité n'est que pour un autre. Le soleil est *pour nous* nécessaire. Ce qui n'est nécessaire que pour un autre sans l'être en et pour soi est *utile*. Or, ce qui est envisagé en tant qu'utile n'est pas envisagé pour lui-même mais dans un rapport à un autre tandis que ce qui est donné dans une perception immédiate, sensible, comme étant pour soi-même, libre, dans sa nécessité intérieure, est *beau*.

En mettant en rapport la réflexion sur le jugement de goût de Kant et celle, ontologique, de Hegel, il n'est pas possible d'y voir une véritable opposition quant au jugement de supériorité. Mais, maintenant, il faut remarquer que sur le terrain même de la réflexion sur le beau, la supériorité est attribuée d'une part à la nature, et de l'autre à l'art. S'il en est ainsi, c'est que d'une part, Kant, orienté vers la subjectivité, considère la beauté en

¹⁴ Cours d'esthétique, tome I, *op. cit.*, p.6.

¹⁵ *Idem*, p.6.

tant que *forme*, et que, d'autre part, Hegel, orienté vers l'objectivité, considère la beauté en tant que *contenu* spirituel rendu manifeste pour la sensibilité puisque, dans le royaume de la beauté comme ailleurs, « un contenu déterminé détermine aussi la forme qui lui sera appropriée »¹⁶.

Selon Kant, le jugement de goût est pur lorsqu'il n'a affaire à aucun contenu mais seulement à la pure forme de la finalité sans fin et sans concept. La beauté ainsi éprouvée est libre (*pulchritudo vaga*). Lorsque, toutefois, un contenu entre dans le jugement de goût, ce contenu n'étant en rien une manifestation ou une connaissance de la chose mais une idée de la raison, la pureté, la gratuité de la beauté libre est infléchie vers des intentions et intérêts humains. Cette beauté, puisqu'elle adhère à un concept, est moins libre et pure que la beauté vague. Elle est ainsi dite beauté adhérente (*pulchritudo adhaerens*).

Contrairement à la préférence kantienne pour la beauté libre, celle de Hegel s'oriente vers le contenu spirituel apparaissant dans la beauté, laquelle est « le *paraître* (*das Scheinen*) sensible de l'idée »¹⁷. Et l'art est manifestement plus à même de laisser paraître ce contenu « car la beauté artistique est la beauté *née de l'esprit et renaissant toujours à partir de l'esprit* »¹⁸.

Nous venons d'examiner brièvement le point de vue kantien selon lequel la nature serait *esthétiquement* supérieure à l'art. À cela, nous n'avons pas pu opposer simplement la supériorité esthétique de l'art sur la nature selon Hegel car le rapport dans les deux cas se fonde sur une perspective différente. L'opposition véritable entre les deux philosophes consiste en ce que l'un aborde le beau en tant que forme sans considération pour *ce* qui apparaît et l'autre en tant que contenu, c'est-à-dire en tant que l'apparaître sensible *de l'esprit*. Kant nous montre que la forme de la beauté, la finalité sans fin, est celle de notre représentation de la nature et plus difficilement celle de l'art. Hegel quant à lui n'a d'yeux que pour l'art car c'est en celui-ci seulement qu'apparaît le contenu proprement spirituel. Ces théories esthétiques semblent s'exclure réciproquement. Pouvons-nous dès lors légitimement nous demander laquelle de ces perspectives est la plus vraie, la plus propre à cerner la réalité de la beauté ? Devons-nous plutôt accepter la diversité des perspectives non reprises dans l'unité comme étant la perspective vraie ? Laissons là pour l'instant ces questions.

16 *Idem*, p. 22.

17 *Idem*, p.153.

18 *Idem*, p.6.

2. La supériorité de la nature sur l'art et le principe de l'imitation en art.

Les condamnations platoniciennes et hégéliennes de l'imitation

Selon le principe de l'imitation, l'art consiste en l'habileté subjective à reproduire fidèlement ce qui est déjà donné dans la nature. Ainsi l'oeuvre d'art, n'étant qu'une image, qu'un reflet d'un être réel, serait inférieure *ontologiquement* à l'être naturel. Cette perspective est défendue par Platon au livre X de *La République*.

Dans ces conditions, affirme Platon, l'artiste, l'imitateur serait à bannir de la cité car non seulement il ne s'attache qu'à la connaissance des ombres, de l'apparences des choses, et non des réalités elles-mêmes, mais il s'emploie de surcroît à produire des illusions et, par conséquent, à tromper les gens naïfs.

Pour illustrer son propos, Platon propose l'exemple du lit. Il y a d'abord la forme, l'être, la nature du lit, laquelle forme est le lit tel qu'il est en vérité, c'est-à-dire l'idée du lit. Il y a ensuite le lit singulier, le lit tel que produit par le menuisier à partir d'une technique et de l'idée du lit. Ce lit réel n'est déjà plus la nature unique et universelle du lit mais un objet *ressemblant* à celle-ci. Or que fait maintenant le peintre ? Il reproduit le lit produit par le menuisier ; il imite ce dont les autres sont ouvriers. Le produit du peintre est par conséquent éloigné de trois degrés de la vérité. Contrairement au menuisier, ressemblant en cela au philosophe, qui s'attache aux formes réelles, l'artiste, lui, comme le sophiste, ne prend pas en vue la réalité des choses : il n'a de souci que pour l'apparence.

Et pour appuyer l'accusation : l'artiste n'a pas à connaître l'objet dont il traite mais il doit paraître savoir. Aucune guérison n'est oeuvre de poète quoique ce dernier puisse parler avec habileté de la médecine et paraître versé dans cet art. Homère traite de la guerre, du commandement des armées, de l'administration des cités, de l'éducation de l'homme mais aucune cité, aucun homme n'a été, par son art, rendu meilleur. Il doit donc être manifeste ceci : les peintres et poètes, parce qu'ils ne connaissent pas la nature des choses, ne peuvent ni instruire les hommes, ni les rendre meilleurs. N'ayant pour tout art que l'imitation, ils ne peuvent que perdre les gens naïfs dans des reflets illusoire. Or, de cela, la cité n'a guère besoin.

Si le travail artistique en est un d'imitation, alors de toute évidence, et comme Platon nous l'a bien montré, la nature est supérieure à l'oeuvre d'art. En cela, Hegel est tout à fait d'accord avec Platon : « du point de vue de la simple imitation, l'art ne pourra jamais rivaliser avec la nature et se donnera l'allure d'un ver de terre rampant derrière un éléphant. »¹⁹ Puisque cela dont l'oeuvre est une copie existe déjà, l'activité de l'artiste doit

¹⁹ *Idem*, p.62.

apparaître d'abord comme tout à fait superflue et comme seul salaire pour son art vain et inconsistant devrait lui être attribué un boisseau de lentilles.²⁰ « Et, à y regarder de plus près, cette entreprise superflue peut même être considérée comme un jeu présomptueux qui reste très en deçà de la nature »²¹, car « si l'art en reste à cette fin formelle de la *simple imitation*, l'art ne peut fournir, en fait, quelque chose d'effectivement vivant, mais un faux-semblant singeant la vie. »²² Mais la satisfaction que procure l'art à l'esprit ne consiste-t-il pas en autre chose qu'en la fierté de pouvoir abuser même des colombes et des singes²³ ?

Hegel : le vrai principe de l'art n'est pas l'imitation

En fait, ni le principe de l'art, ni la suprême satisfaction qu'il doit procurer à l'esprit ne résident dans le tour d'adresse et le simple savoir-faire qu'est l'imitation. « Le fondement substantiel et premier de l'art, et même si la manifestation phénoménale extérieure dans sa naturalité constitue une détermination essentielle, la naturalité existante n'est pas pour autant la *règle* de l'art, pas plus que la simple imitation des phénomènes extérieurs en tant qu'extérieurs ne constitue sa *fin*. »²⁴ Cela apparaît d'abord immédiatement si nous considérons la musique et l'architecture : ces arts n'imitent manifestement pas l'apparence extérieure des choses naturelles. Le cas de la poésie est à peine plus délicat. Ce n'est, en fait, seulement que de la sculpture et de la peinture que l'imitation pourrait prétendre constituer le principe. Or si le principe véritable de l'art doit être cherché non pas dans la nature mais dans l'esprit, si l'art doit être une activité de l'esprit productrice d'ordre spirituel²⁵, cela doit pouvoir se vérifier même dans les cas les plus litigieux ; nous allons donc nous pencher sur le paysage, la peinture de genre et finalement, avant de poser explicitement la question du sens de la vérité dans l'art, sur le portrait.

Le paysage

À la conception selon laquelle le principe de la peinture résiderait à l'extérieur de l'esprit dans la simple adéquation toute formelle d'une représentation à une réalité extérieure existante, Hegel oppose le principe de l'intimité de l'esprit avec lui-même, c'est-à-dire celui de la réflexion dans lui-même de l'être intime de l'esprit. « La détermination principale du

20 *Idem*, p.63.

21 *Idem*, p.60.

22 *Idem*, p.61.

23 *Idem*, p.62.

24 *Idem*, p.65.

25 *Idem*, p.57.

contenu de la peinture, [...], est la subjectivité étant pour elle-même. »²⁶ Ce principe se vérifie d'abord dans le paysage.

Contrairement à la mélodie qui, étant produite dans la forme même de l'intériorité, exprime immédiatement l'être intime, les manifestations naturelles, étant quant à elles dans la forme de l'extériorité, sont autre chose que l'expression de l'intérieur. Toutefois, l'esprit « peut aussi trouver, dans ce qui est purement et simplement extérieur, quelque chose qui fasse écho à l'être intime, et reconnaître dans l'objectivité comme telle des traits apparentés au spirituel. »²⁷ En effet,

« les situations particulières de l'objectif introduisent dans l'être intime (*Gemüt*) des atmosphères (*Stimmungen*) qui correspondent aux atmosphères de la nature. L'homme peut entrer et se sentir chez lui dans cette vie, dans cette assonance parlant à son âme et à son être intime, et trouver aussi, de cette manière, une intimité dans la nature. »²⁸

Ce ne sont ainsi ni les arbres pour eux-mêmes ni les montagnes, les vagues, les lacs, la lune, un ciel lourd ou une mer déchaînée qui sont dans un paysage représentés mais la force de l'esprit, la réflexion claire et sereine, la tranquillité et le calme, de même que l'agitation, le tourment et l'angoisse. Plus précisément, il faut dire que c'est la possibilité d'un accord de l'intérieur avec lui-même dans l'extériorité qui est, dans le paysage, représenté. Ce n'est donc qu'en ce qu'elle a le pouvoir de refléter l'intérieur que la nature est peinte. Ce que le peintre doit chercher, ce n'est pas l'adéquation de l'oeuvre à l'extériorité mais l'adéquation, médiatisée par l'extérieur, du spirituel avec lui-même.

« Les objets naturels ne peuvent constituer comme tels, dans leur forme et leur agencement simplement naturels, le contenu proprement dit [...] mais l'intérêt, le relief plus vif conféré, dans les paysages représentés, à la vie de la nature parcourant toute chose, et à la sympathie caractéristique existant entre des réalités particulières de cette vie et certains états d'âme particuliers, cet accord intime, et lui seul, est le moment riche d'esprit et de coeur par lequel la nature peut devenir le contenu de la peinture, non seulement comme décor, mais aussi pour elle-même de façon autonome. »²⁹

Ainsi seulement la peinture d'un paysage peut être autre chose qu'une reproduction imparfaite d'une réalité prodigieusement riche : le paysage peint n'est pas la tentative, infiniment inférieure à la réalité, de rivaliser avec « le créateur », mais il est

²⁶ HEGEL, G. W. F., *Cours d'esthétique*, tome III, trad. Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Paris, Aubier, 1997, p.21.

²⁷ *Idem*, p.55.

²⁸ *Idem*, p.55.

²⁹ *Idem*, p.56.

l'accomplissement de l'esprit comme être-auprès-de-soi dans un autre, c'est-à-dire comme idéalité.

La peinture de genre

De la même façon que l'esprit ne peut avoir un intérêt véritable à imiter simplement la nature dans ses paysages, la peinture de genre ne recherche pas l'habileté technique pour elle-même à donner l'illusion de réalité. L'admiration toute bête de la perfection d'une imitation manque l'objet véritable des tableaux de genre, lequel est plutôt la vie de l'esprit animant l'objet, l'âme du réel. Une différence majeure entre la chose réelle et celle mise en oeuvre doit d'abord être remarquée : tandis que la première est, dans son existence naturelle, singulière et éphémère, la seconde a la détermination principale de ce dont elle est le produit : la représentation. Par l'universalité que lui confère la représentation, elle s'élève au-dessus du temps dans lequel les singuliers s'abîment incessamment. Une certaine victoire sur la nature est ainsi déjà remportée par l'oeuvre d'art. Mais plus essentiellement, il faut dire que ce caractère d'universalité fait de la création spirituelle quelque chose de plus vaste et de plus profond que le singulier naturel, quelque chose qui est plus à même d'accueillir et de porter une teneur universelle, un sens. « La représentation confère à cet égard l'avantage qu'elle est de plus grande ampleur, et capable en outre de saisir l'intérieur, de le faire ressortir et de le déployer avec une plus grande visibilité. »³⁰

Dans des toiles, par exemple, comme *La Petite Marchande de fruits* ou *Le Jeune Mendiant* de Murillo, comme *La Laitière* de Vermeer, ou encore *Hendrickje se baignant dans une rivière* de Rembrandt, ce ne sont pas les objets pour eux-mêmes en ce qu'ils sont singuliers et éphémères qui sont le déterminant ; « ce n'est pas le vulgaire, qui, lui, est seulement vulgaire et mauvais »³¹,

« mais à la question de savoir, maintenant, ce qui constitue la teneur à proprement parler *artistique* d'un matériau si pauvre et si indifférent, nous répondrons que le substantiel qui s'y tient et s'y affirme est la *vie* et le contentement de l'existence autonome en général, avec sa très grande multiplicité de finalités et d'intérêts particuliers. »³²

Comme dans le cas du paysage, l'intimité de l'esprit avec lui-même est ici l'objet de l'art. Mais cette fois, « c'est l'intimité dans la présence immédiate elle-même, dans les décors du quotidien, dans ce qu'il y a de plus ordinaire et d'infime. »³³ Cette intimité ne se

30 *Idem*, p. 221.

31 *Idem*, p. 118.

32 *Idem*, p. 57.

33 *Idem*, p. 57.

fonde plus sur le symbolisme et sur l'écho à l'être intime que permettaient les formes naturelles mais bien plutôt sur la vie effective de l'homme. La vie humaine doit nécessairement d'abord se déployer comme travail afin que l'être humain se produise lui-même et façonne le monde qu'il doit habiter. La vie se déploie ensuite comme loisirs dans lesquels la gaieté et la joie de vivre s'épanchent librement. Toutes sortes d'objets sont ainsi produits et utilisés par l'homme, donnant lieu à toutes sortes de situations dans lesquelles il est immédiatement immergé. « Or cette intrication fait précisément naître chez le sujet, avec la particularité de son activité dans ses situations les plus familières, cette harmonie qui est aussi son intimité, et qui constitue ici le charme autonome d'une telle existence totale, close et accomplie pour elle-même. »³⁴

L'homme, de par son activité pratique, par son travail, par les fins qu'il s'est proposé de réaliser et par l'habitude, est lié à un monde complexe. Or l'art vient soustraire l'individu de ce réseau de ramifications et de ce rapport aux choses qu'implique la vie pratique pour lui *faire voir* la vie qu'il mène dans les choses. Les objets sont ainsi présentés non plus en tant qu'immédiatement utiles ou désirables mais ils le sont seulement dans leur vie propre, c'est-à-dire dans celle de l'esprit. Si le monde et l'homme sont intimement liés dans la vie pratique, cette intimité est elle-même à elle-même intime dans l'oeuvre d'art. Cette intimité supérieure est le moment idéal comme tel de la vie, sa beauté, « c'est le dimanche de la vie, qui rend tout semblable et écarte toute médiocrité »³⁵. L'art dirige donc le regard, qui autrement est occupé par une fin déterminée, vers *ce qui est* et se faisant, il libère l'idée en la rendant contemplable. La vie de l'esprit qui en soi s'épanouit dans l'habituel est libérée par l'art de l'oubli d'elle-même. La vie d'un monde est pour elle-même dans la peinture des maîtres et est ainsi élevée à une vie plus lumineuse, idéale. Ainsi, ce qui advient dans ce genre d'art, c'est, comme dans tout art, le recueillement dans soi de l'idée.

Or ce sont principalement les Hollandais qui, dans la peinture de genre, se sont principalement fait remarquer. Selon Hegel, tous peuvent imiter également les objets les plus communs, mais tous ne peuvent rendre ces objets avec autant de vie. La raison de ceci se trouve en ce que ce peuple s'est lui-même bâti son monde. L'esprit hollandais est ainsi un esprit qui, dans les choses et scènes ordinaires, se trouve auprès de lui-même dans ce qu'il a de plus essentiel.

« Le Hollandais s'est en majeure partie fait lui-même le sol sur lequel il habite [...] les citoyens des villes tout comme les paysans, ont, grâce à leur courage, leur persévérance et leur bravoure, [...] obtenu de haute lutte, en même temps que la liberté politique, la liberté religieuse dans la religion de la liberté. Ce sens civique et cet esprit d'entreprise dont ils ont fait la preuve dans les

³⁴ *Idem*, p.57.

³⁵ *Idem*, pp.118-119.

petites choses comme dans le grandes, dans leur propre pays comme dans l'immensité des mers, cette aisance à la fois soigneuse, propre et pimpante, la gaieté et l'exubérance dans ce sentiment de fierté qu'ils ressentent de devoir tout cela à leur propre activité, voilà ce qui constitue le contenu général de leurs tableaux. »³⁶

Le portrait

Il n'est pas davantage question dans un portrait que dans une scène de la vie quotidienne de reproduire le singulier tel qu'il est trouvé dans l'extérieur : l'art doit plutôt le montrer tel qu'il est en vérité. L'art, puisqu'il procède de l'universalité de la représentation en vue de produire un contenu universel, purifie nécessairement le singulier de sa naturalité, de ses contingences et insignifiances et ce, d'autant plus que le peintre a affaire directement à l'humain. Ce qui doit ici être rendu saisissable pas le travail de l'artiste est un « sujet dans son caractère général et son originalité caractéristique immuable »³⁷. La représentation étant elle-même de nature spirituelle, elle peut plus facilement que la nature rassembler ce contenu et l'offrir à une seule perception. Le peintre a ainsi non pas seulement le droit mais aussi le devoir de modifier ce qui est donné extérieurement.

« La peinture de portraits elle-même laisse de côté les petits vaisseaux de la peau, et plus encore les taches de rousseur, boutons, marques de petite vérole et autres envies, [...]. De la même façon, les muscles et les veines sont assurément suggérés, mais ils ne doivent pas ressortir avec la précision et dans tout le détail qu'ils ont à l'état naturel. Car dans tout cela il n'y a rien ou presque de spirituel, et l'expression du spirituel est l'essentiel dans la figure humaine. »³⁸

Un portrait offre au regard une individualité spirituelle. L'important dans ce cas ne peut pas être le naturel car celui-ci dissimule l'essence ou la laisse éparpillée dans le temps et l'espace. C'est pourquoi « un portrait peut être très fidèle, d'une exécution très appliquée, et manquer complètement d'esprit, là où une esquisse, ébauchée en quelques traits par une main de maître, aura une vérité frappante et infiniment plus de vie. »³⁹ Or, puisque la vérité est la conformité avec ce qui est, il nous est donc maintenant manifeste que l'art, s'il est réussi, est plus vrai que la nature. L'épreuve des oeuvres donne tort à Platon, qui, comme nous l'avons vu, place l'art au troisième degré de vérité. En fait, l'art n'imité pas mais dégage l'essentiel, le concept, c'est-à-dire le vrai, en l'offrant à notre contemplation. Le peintre véritable ne prend pas pour modèle un lit particulier produit par le menuisier mais la Forme universelle,

³⁶ Cours d'esthétique, tome I, *op. cit.*, p.227.

³⁷ *Idem*, p.210.

³⁸ *Idem*, pp.221-222.

³⁹ Cours d'esthétique, tome III, *op. cit.*, p.95.

pour reprendre l'exemple de Platon, laquelle est proposée à la contemplation dans l'universalité de la représentation. L'oeuvre belle est un mode d'être effectif du vrai ; elle est le « *paraître* sensible de l'idée »⁴⁰.

Le rapport de l'historiographie à l'art illustre encore une fois ce qui doit être pensé de la vérité en art.

« Il en va de même qu'avec la description d'exploits et de grands événements par un historiographe véritablement doué de sens artistique, qui nous trace de ces épisodes une image bien supérieure et bien plus vraie que celle que nous pourrions nous en faire en y assistant nous-mêmes. La réalité effective est encombrée par le phénoménal comme tel, surchargée de détails accessoires et de contingences, en sorte que, souvent, l'arbre nous cache la forêt, et que l'action la plus grandiose passe devant nos yeux hébétés comme un épisode ordinaire de la vie de tous les jours. »⁴¹

L'art a pour mission de rendre présent pour la contemplation l'intériorité spirituelle. Mais toute teneur intérieure n'a pas la même dignité ; ce genre d'objets pris à l'extériorité - les portraits et les événements historiques - ne peuvent être les plus hauts objets que l'art puisse représenter. « Car l'homme a des intérêts et des fins plus sérieux qui proviennent du déploiement et de l'approfondissement de l'esprit en lui-même. »⁴² L'art

« ne commence à remplir sa mission *la plus haute* que lorsqu'il s'est placé dans la sphère commune qu'il partage avec la religion et la philosophie pour être et être seulement une manière spécifique de porter à la conscience et d'exprimer le *divin*, les intérêts humains les plus profonds, les vérités les plus englobantes de l'esprit. C'est dans des oeuvres d'art que les peuples ont déposé leurs conceptions et leurs représentations intérieures les plus substantielles. »⁴³

Les personnages et événements historiques sont certainement d'un contenu contingent et limité contrairement à un Zeus, un Dionysos, un Apollon ou à une Déméter, par exemple, qui rassemblent des teneurs absolument universelles. Mais que doit-on penser d'oeuvres donnant à voir, à travers la vanité de tout ce qui est temporel, un souffle détaché et une joie libre ? Puisque dans la peinture baroque hollandaise, par exemple, le divin a trouvé une juste expression de soi dans des figures de la vie quotidienne, doit-on considérer ces chefs-d'oeuvres au même titre que les plus belles statues grecques ?

⁴⁰ Cours d'esthétique, tome I, *op. cit.*, p.153.

⁴¹ Cours d'esthétique, tome III, *op. cit.*, pp.95-96.

⁴² Cours d'esthétique, tome I, *op. cit.*, p.229.

⁴³ *Idem*, p.13.

3. La supériorité de la nature sur l'illusion artistique et le passage à l'idéalisme absolu.

Les analyses de Hegel ont bien montré que le principe de l'art n'est pas l'imitation. Même lorsqu'il paraît imiter, c'est en fait une récollection pour la contemplation de la teneur spirituelle qu'il opère. Mais si l'on convient que l'art puisse ainsi être dit, *d'une certaine façon*, plus vrai que la nature, il faut maintenant objecter à Hegel que l'art n'en demeure pas moins *apparence* de vie et non réellement vivant. Le portrait n'est tout de même pas vivant au même titre que l'individu existant ; l'art ne va quand même pas jusqu'à produire une terre, un ciel étoilé, un règne animal et végétal, ni des êtres aussi beaux et parfaits que les corps humains ! Que doit-on comprendre à cela ? Peut-on parler d'une vie de l'oeuvre ? L'apparence doit-elle n'être comprise que comme négative, par opposition à ce qui est réel ?

L'art serait en fait inférieur à la nature puisqu'il n'est qu'apparence et qu'illusion, tandis que la nature, elle, existe et vit réellement. Si Hegel affirme la supériorité aussi bien esthétique qu'ontologique de l'art sur la nature, ce n'est pas, bien entendu, faute d'avoir observé :

« l'oeuvre d'art, énonce-t-il, est en elle-même privée de sentiment, et n'est pas non plus quelque chose que la vie traverse de part en part [...]. L'être vivant naturel est, tant au-dedans qu'au-dehors, une organisation dont l'agencement répond à une fin jusque dans ses plus infimes parties, alors que l'oeuvre d'art n'atteint qu'à sa surface l'apparence de vie et reste au-dedans d'elle-même un vulgaire morceau de papier ou de bois un bout de toile, ou encore, comme en poésie, une représentation qui s'extériorise sous forme de discours et de caractères écrits. »⁴⁴

Tout cela a bien son moment de vérité : « que l'oeuvre d'art ne soit pas mue et vivante en elle-même, on le concédera certainement. »⁴⁵ En tant que matière inerte, l'oeuvre d'art est bien sûr largement inférieure aux productions de la nature. Mais ici Hegel nous rappelle, et nous ne devons plus perdre cela de vue, que prise ainsi simplement dans son extériorité, l'oeuvre d'art n'est pas oeuvre d'art mais simple bout de papier, vibration, etc. Le sol sur lequel s'érige l'oeuvre n'est pas cette extériorité lourde, cette terre sur laquelle les vivants naturels se tiennent, de laquelle ils subsistent et par laquelle ils se réalisent mais le sol véritable de la création spirituelle est l'esprit. Ainsi se dégage la perspective conforme à la chose même par laquelle un jugement de supériorité peut être prononcé : l'apparence artistique est supérieure à l'extériorité de la nature « car tout ce qui est spirituel est meilleur que n'importe quel produit naturel. »⁴⁶

44 *Idem*, p.42.

45 *Idem*, p.42.

46 *Idem*, p.43.

Le jugement ontologique selon lequel la nature serait supérieure à l'art repose sur la confusion suivante : l'art est jugé à partir de ce qui ne lui convient pas, c'est-à-dire à partir de la nature. Il ne faut pas demander lequel entre la nature et l'art est le plus empreint de vie naturelle mais bien plutôt ceci : la vie spirituelle est-elle supérieure à la vie naturelle ? Car dans le cas affirmatif, le médium du spirituel et du conscient, l'apparence, est supérieur au médium naturel, le non-conscient, le sensible et l'extérieur.

Ce qui vient d'être dégagé concernant la dignité de l'apparence, doit être maintenant développé. Nous circonscrivons les analyses de Hegel, trouvées dans son *Esthétique*, selon deux perspectives. Une première réflexion, plutôt logique, tournera autour des notions d'apparaître, d'essence, de réalité, de lumière et de visibilité. Puis, l'apparence sera envisagée dans son rapport au besoin d'art et comme vie de l'esprit.

L'apparence et la réalité

Lorsqu'à l'art est attribuée une dignité inférieure à celle de la nature, ce n'est pas simplement l'apparence qui est alors mise en question - la nature apparaît tout aussi bien que l'oeuvre d'art - mais c'est le caractère illusoire de l'apparence artistique. Dans la perspective de Hegel, l'apparence n'est pas seulement négative ; bien plutôt « l'apparence elle-même est essentielle à l'essence, et la vérité ne serait pas si elle ne paraissait pas et n'apparaissait pas, si elle n'était pas *pour* une instance quelconque, tant *pour* elle-même que pour l'esprit tout court. »⁴⁷

La critique abaissant l'art à une simple illusion est en fait elle-même victime d'une illusion. La conscience pose d'abord, en effet, la vérité du côté de ce qui est immédiatement évident pour elle : la matérialité immédiate du phénomène extérieur. De ce point de vue, les deux dimensions de la peinture, les représentations intérieures de la poésie, etc., paraissent bien pauvres à côté de l'épaisseur de la réalité. Mais ce qui est effectif dans la nature n'est pas cette immédiateté de ce qui est pour les sens, mais plutôt la vie qui détermine cette simple apparence. Il faut donc admettre que ce qui a d'abord été mis de l'avant comme ce qui a en et pour soi la valeur, la matérialité immédiate, est en fait davantage illusoire que l'apparence artistique. L'extériorité immédiate non artistiquement travaillée ne donne pas à voir ce qui est dans la nature et dans l'esprit le substantiel, mais n'offre au regard que des contingences et de l'inessentiel. L'art, au contraire, purifie l'apparence naturelle et rend présent au regard immédiat l'effectif.

⁴⁷ *Idem*, p.14.

« Sans doute, l'essentialité apparaît bien aussi dans le monde intérieur et extérieur ordinaires, mais dans la figure d'un chaos de contingences, appauvrie et réduite par l'immédiateté du sensible et par l'arbitraire à l'état de simple situations, épisodes, caractères, etc. L'art ôte justement à la teneur véritable des manifestations phénoménales l'apparence et l'illusion de ce monde mauvais, périssable, et donne à ces manifestations une effectivité supérieure, une effectivité née de l'esprit. »⁴⁸

Si l'on veut par conséquent pointer vers de l'illusoire, ce ne sera donc pas tant l'apparence artistique que celle naturelle qui tombera sous nos accusations.

Regardons tout de même plus précisément en quoi consiste l'apparence en art. L'art en général, a-t-il été dit, libère la teneur effective de la réalité de son extériorité. Lorsque, dans ce travail, la peinture, par exemple, ne conserve que deux dimensions, il ne faut pas voir en cela tant une perte qu'un gain. La peinture ne veut pas, en effet, reproduire la réalité dans toutes ses dimensions, mais, par la limitation de l'extériorité, elle concentre le contenu dans une seule perspective.

En réduisant les trois dimensions à deux, la peinture effectue déjà une spiritualisation de l'extériorité permettant ainsi au substantiel, à l'idée, d'être pour soi. Mais l'idéalité produite par la peinture repose surtout sur le fait que l'élément physique dont elle se sert est la lumière. Celle-ci est, en effet, « la pure identité à soi et par là même la pure relation à soi, la première idéalité, le premier Soi de la nature »⁴⁹.

« Ainsi, la peinture travaille certes aussi à la contemplation, mais de telle façon que ce qu'elle représente d'objectif ne reste pas une existence naturelle effective, totale, spatiale, mais devienne un reflet de l'*esprit*, dans lequel celui-ci ne manifeste sa spiritualité qu'en abolissant l'existence réelle, et en la transformant en un simple paraître dans le spirituel et pour le spirituel. »⁵⁰

Grâce à l'épuration de l'extériorité, que la peinture est en mesure de réaliser en réduisant les trois dimensions de l'extériorité à la simplicité du point lumineux, l'art pictural développe sa technique jusqu'au point où il peut rendre visible l'invisible visibilité. À l'extrême des possibilités de la peinture, l'art parvient ainsi à déjouer l'illusion que constitue l'apparence immédiate en se faisant maître de l'apparence. La lumière est, comme le Je, l'abolition de l'objectivité. Mais, comme cette pure négativité, elle n'est que l'un des côtés, le subjectif, l'identité idéale, de la manifestation phénoménales. La lumière est agent de manifestation, lequel se retire derrière le manifeste. Elle est le principe de visibilité qui, comme tel, n'est pas visible, mais que la peinture amène à l'apparaître.

48 *Idem*, p.15.

49 Cours d'esthétique, tome III, *op. cit.*, p. 27.

50 *Idem*, p.24.

« Dans cette progression qui va du sérieux le plus profond à l'extériorité du particulier, elle [la peinture] doit se frayer un chemin jusqu'à l'extrême de la manifestation phénoménale elle-même comme telle, c'est-à-dire jusqu'au point où tout contenu devient indifférent et où l'illusion artistique devient l'intérêt principal. Nous voyons fixer avec un art suprême les plus fugitives lueurs du ciel, de l'heure du jour, de la lumière dans les sous-bois, les réverbérations croisées des nuages, des vagues, des lacs, des fleuves, le chatolement et l'éclat du vin dans le verre, la brillance de l'oeil, l'instantanéité du regard, du sourire, etc. »⁵¹

Platon plaçait l'oeuvre d'art, en tant qu'apparence d'apparence à trois degrés d'éloignement du vrai. Mais l'oeuvre, en tant qu'elle est oeuvre, n'est pas cela. Elle est ou bien l'apparence sensible d'une teneur spirituelle ou bien, à l'extrême de ses possibilités, elle laisse tout contenu pour faire apparaître l'apparaître lui-même, non pas une apparence d'apparence mais le moment idéal, lumineux, de la réalité, l'être-pour-soi.

Le besoin d'art

Quoiqu'il en soit, cette vie de l'apparence, pourrions-nous avoir envie d'objecter une dernière fois à Hegel, n'étant qu'un produit de l'homme, un artifice, ne saurait surpasser en dignité la vie dans la nature et dans l'homme, car cette dernière est bien réelle. Et de plus, tandis qu'il n'y a pas d'art sans d'abord une vie naturelle, cette dernière se passe très bien d'art. Car tandis que la vie naturelle est en et pour soi, l'oeuvre d'art est par et pour un autre, pour un individu singulier vivant. Contre cette objection, il faut admettre que la vie de l'esprit est d'abord tout aussi bien vie que la vie naturelle et que, de surcroît, elle est, dans l'art, cette vie se déployant comme vie consciente d'elle-même. Par son sacrifice, l'unité immédiate de la vie obtient sa vérité dans l'art.

L'homme, contrairement à l'être naturel, n'est pas simplement ce qu'il est, n'a pas simplement un être-là, mais en tant qu'il est esprit, ce qu'il est doit être pour lui-même. Or puisque son être véritable consiste en cet être pour soi, l'être du spirituel ne peut pas être donné comme un être-là avant sa réflexion dans soi mais, par cette réflexion dans soi, il se produit lui-même à partir de lui-même.

« Les choses naturelles ne sont qu'*immédiatement* et pour ainsi dire *en un seul exemplaire*, mais l'homme, en tant qu'esprit, se *redouble*, car d'abord il *est* au même titre que les choses naturelles *sont*, mais ensuite, et tout aussi bien, il est *pour soi*, se contemple, se représente lui-même, pense et n'est esprit que par cet être-pour-soi actif. »⁵²

51 Cours d'esthétique, tome III, *op. cit.*, p.32.

52 Cours d'esthétique, *op. cit.*, p. 45.

Parce qu'il doit être pour lui-même, l'homme doit *devenir* homme, c'est-à-dire qu'il doit pouvoir contempler son propre soi-même. Théoriquement et pratiquement l'être humain est déjà pour lui-même d'une certaine manière. Théoriquement, en ce qu'il connaît, il fait de l'extérieur quelque chose qui est pour lui. Pratiquement, il transforme cet extérieur et peut ainsi se contempler comme activité libre dans le fruit de son travail. Mais ces contemplations théorique et pratique ne suffisent pas ; il éprouve encore le besoin de produire et de contempler des oeuvres d'art, car, par celles-ci seulement, il parvient à la contemplation et à la production de ce qu'il y a de plus substantiel dans l'esprit dans un redoublement extérieur immédiat de lui-même. Ainsi, grâce à l'oeuvre d'art, l'esprit advient à lui-même comme intérieur qui est pour soi hors de l'extériorité naturelle. L'esprit, dans l'art, se produit lui-même dans lui-même comme esprit ; il est auprès de lui-même dans une nature idéalisée. La dignité de l'oeuvre d'art lui vient donc du fait qu'en elle l'homme se produit comme esprit. Que le côté par lequel l'oeuvre est extérieure soit réduit au maximum, qu'elle ne soit pas animée réellement mais idéalement ne constitue pas un manque mais, au contraire, une élévation au-dessus de ce qui est simplement pour les sens à la vie transparente de ce qui est effectif.

L'homme, en tant qu'il est un être singulier et sensible se comporte à l'égard du monde extérieur comme désir. Son intérêt est ainsi porté vers la chose en tant qu'elle est singulière. Le désir a besoin que son objet ne soit pas une simple apparence mais, puisque la chose doit être consommée, elle doit avoir une densité réelle. En tant, toutefois, que l'homme se comporte comme être pensant, conscient, libre à l'égard du désir, il ne s'intéresse pas à la singularité réelle : il laisse la chose être pour elle-même et ne se rapporte à elle que d'une manière théorique, en tant qu'elle porte un sens, un contenu universel. C'est pourquoi l'oeuvre d'art, même si elle a une existence sensible, ne doit pas être, d'abord et surtout, quelque chose de réel : elle ne s'adresse pas à la vie naturelle et à sa sensibilité désirante mais à l'homme en tant qu'il est un être spirituel. De cette manière, l'important n'est pas tant ce qu'il y a de réel dans l'apparence mais ce qu'il y a d'apparaissant. Ainsi, s'il y a perte du côté de la naturalité réelle dans l'oeuvre d'art, ce n'est que pour retourner l'extériorité contingente vers l'intérieur, le substantiel, l'universel et le nécessaire.

« Et d'ailleurs, si la nature ne peut réduire ses formations à un seul niveau, c'est que ses objets ont et doivent avoir en même temps un être-pour-soi réel ; or, en peinture, la satisfaction ne réside pas dans l'être effectif, mais dans l'intérêt simplement théorique pris au reflet extérieur de l'intérieur, et elle écarte de ce fait toute indigence et tout ce qui pourrait aller dans le sens d'une réalité et d'une organisation spatiales, totales. »⁵³

L'art parvient par un travail d'idéalisation de l'extériorité à rendre présent l'idéal dans l'extérieur. Mais puisqu'il entretient toujours un intérêt pour la sensibilité et la singularité extérieure et immédiate, il ne s'est pas encore élevé jusqu'à l'idéalité pure, jusqu'à la pure vie de l'esprit. Celle-ci est atteinte dans la pensée, laquelle n'est plus l'idée se produisant dans l'extérieur mais dans elle-même. Ainsi, l'art occupe-t-il une position médiane entre la nature et le concept

« C'est pourquoi, par comparaison avec l'existence immédiate des choses naturelles, le sensible présent dans l'oeuvre d'art est élevé au statut de simple *apparence*, et l'oeuvre d'art tient le *milieu* entre l'être sensible immédiat et la pensée idéale. Elle n'est *pas encore* la pure pensée, mais en dépit de son caractère sensible, elle n'est *plus* non plus une simple existence matérielle au même titre que peuvent l'être des pierres, des végétaux et des êtres vivants organiques : le sensible lui-même présent dans l'oeuvre d'art est lui-même un sensible idéal, qui, cependant, n'étant pas l'idéal de la pensée, s'offre encore en même temps extérieurement comme chose. »⁵⁴

53 Cours d'esthétique, tome III, *op. cit.*, p.25

54 Cours d'esthétique, tome I, *op. cit.*, pp. 55-56.

Deuxième partie : Beauté et vérité de l'art et de la nature dans la perspective logique de l'idée.

Nous sommes restés, jusqu'à maintenant, en bordure de la philosophie hégélienne, essayant brièvement d'en situer la perspective. Laissons là ces considérations encore extérieures au concept, détournons notre regard *de* la philosophie de Hegel pour laisser la chose elle-même dont il est question se montrer *à travers et grâce* à l'idéalisme absolu de Hegel. Il ne s'agira donc pas pour nous de critiquer l'auteur, ni d'adhérer à une doctrine, ni de réfléchir sa particularité par rapport à d'autres penseurs mais de nous laisser guider par son génie à la manière dont un tableau dirige et éduque le regard encore peu expérimenté.

Les *Cours d'esthétique* de Hegel sont le texte principal à partir duquel nous essayerons de dégager sa pensée quant à *la vérité* et quant à *la beauté de la nature et de l'art*. Cette deuxième partie souhaite saisir et articuler ces concepts de vérité, de beauté, de nature et d'art, et cela de façon abstraitement conceptuelle, c'est-à-dire logique, par opposition à une approche partant de l'histoire des peuples ou des oeuvres d'art elles-mêmes. Hegel est un penseur concret ; l'intention n'est pas ici de rendre compte de toute la richesse de sa pensée mais de saisir la structure logique des objets à l'étude. Cette démarche se justifie, d'ailleurs, à même la pensée de Hegel. L'esprit, en effet, se saisit lui-même abstraitement avant d'être pour lui-même dans toute la richesse de sa concrétude. La sculpture grecque a été géométrique avant de produire ses oeuvres les plus hautes. Les enfants aiment les formes simples des dessins animés avant d'apprécier le cinéma réaliste. L'individu religieux se représente d'abord son dieu comme un objet à distance de lui-même. Ainsi en va-t-il dans la connaissance rationnelle : le savoir est d'abord formel et comme en décalage par rapport à l'effectivité. Mais avec l'expérience, ce formalisme s'assouplit et devient de plus en plus vivant et concret, de plus en plus près de la plénitude de ce qui est effectif. L'abstraction est un moment obligé de la pensée concrète puisque la subjectivité doit d'abord être librement pour elle-même dans elle-même avant d'être librement pour elle-même, sans se perdre, dans un autre, dans l'ici maintenant effectif et concret.

Puisque l'idée est l'effectif, dans la perspective absolue de l'idéalisme, et que l'âme de cette effectivité est le concept, c'est par ce dernier qu'il faut commencer l'analyse. À partir de cela, ce que l'on doit entendre par *vérité* et par *beauté* s'éclairera. Ensuite, il sera question de la *vérité* dans la nature, dans l'esprit et dans l'art, puis, de la *beauté* de la nature et de l'art. En ce qui concerne l'art, nous nous efforcerons de dégager la nature de son contenu essentiel, l'idéal. Puis nous analyserons l'idée du beau en tant qu'elle s'effectue, d'une part, comme belle spatialité - la sculpture - et, d'autre part, comme belle temporalité - la musique. Si ces deux formes artistiques sont privilégiées ici, ce n'est pas que Hegel lui-

même les privilégie mais seulement qu'elles sont, semble-t-il, dans une opposition logique parfaite et que, par cela, elles sont celles, parmi toutes, qui servent le mieux notre propos.

Le mouvement céleste et éternel du concept retrouvera la terre qui porte son effectivité, l'esprit dans son *devenir*, dans la quatrième partie de ce travail.

A - L'idée logique

« L'idée en général, peut-on lire dans les *Cours d'esthétique* de Hegel, n'est rien d'autre que le concept, la réalité du concept et l'unité des deux »⁵⁵. Une juste compréhension de l'idée doit par conséquent éclaircir les notions de « concept » et de « réalité » avant d'en arriver à l'unité des deux, à l'idée comme telle, et aux modes de celle-ci que sont le vrai et le beau.

1. Le concept - la réalité - l'idée

Le concept

Le concept est d'abord à distinguer de la représentation : cette dernière est un universel abstrait tandis que le concept est l'universel absolument concret. L'unité de la représentation produite par l'entendement est abstraite en ceci qu'elle fait face à ses déterminations. Une représentation est certes déterminée mais ce qui prévaut en elle est la différence de telle sorte que chaque détermination s'isole en elle-même, chacune distinctement de l'autre et du tout auquel elle appartient. De la même façon, l'unité de la représentation demeure distincte des parties. Une telle unité d'entendement est abstraite et « morte » tandis que l'unité conceptuelle est concrète et vivante car le moment principal en elle est non pas la différence mais l'unité ; elle est une unité déterminée *en* elle-même, une unité se déterminant soi-même. Une unité sans différence est abstraite. Le concept est bien une unité simple mais une unité tout aussi bien différenciée en elle-même. La différence est posée dans le concept non pas par une réflexion extérieure mais par le concept lui-même. Et ce qui est ainsi posé par l'unité et en elle n'obtient pas une subsistance simplement pour soi mais n'est pour soi que pour le tout qu'est le concept. Ainsi, suivant un exemple de Hegel, la représentation que nous avons immédiatement de l'homme, par exemple, ne devient un concept que si, de l'assemblage de diverses déterminations retenues sous le nom d'« homme », nous passons à l'unité concrète médiatisée dans elle-même contenant les contraires les plus opposés : la sensibilité et la raison, le corps et l'esprit.

La nature du concept se révèle plus précisément si l'on envisage la différence entre une simple totalité (un agrégat) et l'organisme vivant. Hegel appelle un simple *tout* une

⁵⁵ HEGEL, G. W. F, Cours d'esthétique tome I, trad. Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Paris, Aubier, 1995, p.146.

unité constituée de « *parties* connectées les unes avec les autres et se rapportant les unes aux autres », de « parties existant pour soi et dissociées les unes des autres »⁵⁶. Cette unité est donc une unité extérieure de termes divers sans intérieur, sans retour dans soi du tout. Comme l'entendement, faculté de la différence, est, comme il est apparu, un moment de la raison, faculté de l'unité concrète, le concept est bien d'abord un tout mais il est plus proprement un tout *organiquement* constitué et ses parties sont des *membres*. L'unité conceptuelle n'étant pas une unité abstraite mais concrète, elle pose et habite ses membres et est leur vie. Mais si les membres de l'organisme ne sont pas sans l'organisme auquel ils appartiennent et duquel ils prennent leur vie, l'organisme lui-même, le tout vivant simple, n'est pas sans cette multiplicité articulée. Le concept est ainsi ce double mouvement de position, à partir de l'unité, de l'autre de soi-même et de retour à soi, comme organisme vivant, comme totalité concrète, depuis cet autre. Il est l'universel pur qui renonce librement à sa pureté passant ainsi dans la diversité de la particularisation et qui se reprend en soi-même, abolissant ainsi la différence posée. Cette double négation est la position de la singularité concrète du concept. Précisons cela.

Les déterminations conceptuelles sont ainsi : l'*universel*, le *particulier*, le *singulier*. L'universel, d'abord, se nie et pose ce qui lui est autre : la détermination. Celle-ci est donc essentiellement *négation* puisqu'elle est posée comme l'Autre du Même, l'universel. La particularisation de l'universel, est posée par l'universel comme son autre, mais puisqu'elle est *son* autre, puisqu'elle est la particularisation *de* l'universel, elle n'est pas pour lui une altérité absolue. La particularité, comme négation de l'universel est abolie et l'unité de l'universel est rétablie. Le concept, comme cette double négation, est négation infinie. « C'est ainsi qu'il est la véritable *singularité* en tant que l'universalité qui dans ses particularités ne fait que se réunir à soi-même. »⁵⁷

Par cette double négation, le concept se produit soi-même en tant qu'unité infinie, c'est-à-dire en tant qu'unité qui ne trouve pas dans son autre un autre absolu mais qui demeure auprès de lui-même dans cet autre. La véritable infinité, en effet, ne saurait être radicalement opposée à la finitude car en cela, elle aurait dans la finitude elle-même sa limite et serait donc elle-même finie. L'infinité véritable n'est pas non plus l'infini quantitatif ou ce que Hegel appelle « le mauvais infini » car celui-ci n'est que la répétition jamais achevé du même. Ce qui est posé et présent dans ce mouvement est toujours à nouveau le fini et l'infini n'est jamais là. L'infinité concrète et véritable ne se trouve pas dans un au-delà de la finitude mais elle est comme ce qui pose et maintient le fini, comme sa vie.

Bref, par cette infinité, le concept est en lui-même total « car il est l'unité avec soi dans l'être-autre et, partant, l'entité libre pour qui toute négation n'est qu'autodétermination

56 *Idem*, p.161.

57 *Idem*, p.150.

et non pas limitation étrangère par autre chose. »⁵⁸ Le concept est l'universel, l'âme du réel et il n'y a à proprement parler rien qui ne reçoive son être du concept. Mais cette totalité qu'il est déjà n'a en elle la particularité, la détermination, que comme idéalité et non réalité. Idéalité et réalité s'opposent comme l'âme et le corps. L'âme est la vie du corps. Par contre, l'âme sans le corps n'est qu'une abstraction. L'âme, le concept, est unité idéelle, c'est-à-dire une unité qui n'est pas immédiatement positive mais une unité négative de diverses déterminations, elles-mêmes déjà négatives, une totalité de déterminations reconduites à l'unité. La particularité est *seulement* idéelle en tant qu'elle ne reste en rien pour elle-même à l'extérieur de l'unité, en tant qu'elle n'est pas elle-même un concept singulier. Dans cette totalité seulement subjective et idéelle du concept, la particularité est seulement posée dans l'élément de l'universalité. La différence, puisqu'elle n'est posée *que* dans l'unité, sombre aussitôt. Comment, en effet, pourrait-il y avoir du divers si seule l'unité du concept n'avait d'être ? La différence doit prendre appui à l'extérieur de l'unité pure. Par conséquent, l'unilatéralité du seulement idéal, subjectif, ne pouvant se fonder qu'en lui-même, passe dans l'unilatéralité opposée, dans ce qui est seulement réel et positif.

Concernant cette perte de soi du concept dans son autre, le réel, il faut voir d'abord que ce mouvement n'est rien d'extérieur au concept mais que c'est le concept subjectif lui-même qui, puisqu'en tant qu'unité seulement idéelle il manque absolument de fondement, se pose librement comme autre de lui-même. Le concept doit s'extérioriser ; il doit obtenir un fondement *réel*. Ce mouvement (la double négation) que le concept fait en lui-même de façon seulement idéelle, il doit le refaire réellement selon sa propre nature. Cette différenciation idéelle de soi en soi-même se produit comme l'un des moments du concept, l'universel. Or, il est de la nature de l'universel concret, du concept, de se repousser de soi-même et de ne parvenir à soi que dans son autre. Le concept sombre *complètement* dans son être-hors-de-soi. C'est ainsi qu'à même le libre mouvement en soi du concept, la réalité, comme autre du concept, est par lui posée.

La réalité

L'objectivité, ou la réalité, est bien le concept mais dans l'élément de la différence d'avec soi-même. L'unité idéelle du concept s'est montrée comme l'être dans soi-même de ce même concept. Et puisque les particularités n'étaient unilatéralement posées que dans l'unité, le concept subjectif passe dans l'unilatéralité inverse : le seulement réel. Ici, l'unité négative s'est perdue : le réel est donc la juxtaposition de déterminations positives et autonomes. La réalité est l'être-hors-de-soi du concept, « le concept sous la forme de la

58 *Idem*, p.150.

particularisation autonome et de la *distinction réelle* de tous les moments dont le concept, en tant que concept subjectif, était l'unité idéale. »⁵⁹

« Or, comme c'est seulement le *concept* qui doit se donner dans l'objectivité existence et réalité, l'objectivité devra nécessairement porter chez elle-même le *concept* à l'effectivité. »⁶⁰ À l'intérieur même des différences seulement réelles, c'est-à-dire des différences extérieures les unes aux autres, auxquelles le concept s'est librement et totalement abandonné, l'unité idéale doit se rétablir. Ainsi, la réalité n'en reste pas à l'immédiateté de la juxtaposition dans l'espace et dans le temps d'une diversité de déterminations, mais ces déterminations se rassemblent dans l'unité conceptuelle. La réalité qui ainsi n'est plus posée unilatéralement que comme réalité (l'immédiatement positif) mais qui est *réalité du concept* (la position médiatisée réellement) est la *réalité phénoménale*. « Lorsque l'on parle, en effet, de manifestation phénoménale, on entend par là une réalité qui existe mais qui n'a pas immédiatement son être en elle-même, qui est en même temps posée négativement dans son existence. »⁶¹

« Telle est la puissance du concept, qui n'abandonne ni ne perd son universalité dans l'objectivité dispersée, mais rend manifeste cette sienne unité précisément par la réalité et en elle. Car son propre concept veut qu'il conserve dans son autre son unité avec soi. Ce n'est qu'ainsi qu'il est la totalité effective et véritable. »⁶²

L'idée comme telle

Cette totalité effective et véritable, le concept uni à l'autre de lui-même, la réalité, est l'idée. « L'idée, en effet, est non seulement l'unité et la subjectivité idéale du concept, mais de la même façon son objectivité, objectivité cependant qui ne fait pas face au concept comme quelque chose simplement opposé, mais en laquelle le concept se rapporte comme à soi-même. »⁶³

Puisque le concept est l'universel qui ne trouve pas dans la particularité une limite mais s'y retrouve soi-même, il n'est pas tant contraint dans son unité avec la réalité que libéré de son unilatéralité abstraite, de son être seulement dans soi. Le concept est libre et infini ; absolument sûr de lui-même, il se quitte librement et se retrouve dans son autre. Cette unité est ce qui seul est effectif, elle est l'idée et « c'est seulement ainsi que l'idée est la vérité, et qu'elle est toute vérité. »⁶⁴

59 *Idem*, p.151.

60 *Idem*, p.151.

61 *Idem*, p.166.

62 *Idem*, p.151.

63 *Idem*, p.151.

64 *Idem*, p.151.

2. La vérité

« Ainsi tout ce qui existe n'a-t-il de vérité que dans la mesure où il est une existence de l'idée. Car l'idée est ce qui seul est véritablement effectif. »⁶⁵

C'est Platon qui, le premier, a désigné l'idée comme le seul vrai. Mais, comme le fait remarquer Hegel, l'idée platonicienne n'est pas encore le vrai effectif car elle n'est appréhendée, certes concrètement car déterminée en elle-même, que comme universalité. Elle ne demeure ainsi qu'un côté de la vérité, l'en-soi, l'intérieur, l'essence ou le concept à quoi s'oppose le phénomène. Selon Hegel, en effet, cet en-soi n'est pas plus déjà le vrai effectif que le gland est un arbre. Le gland est bien en soi un chêne, mais seul le déploiement de cet être en soi dans l'extériorité réciproque des parties est le chêne se réalisant pour lui-même, le chêne véritable. De même, le concept doit s'effectiver, il doit sortir de sa pure subjectivité et passer dans l'objectif car seulement ainsi il peut devenir le vrai non plus seulement en soi mais le vrai pour soi dans son effectivité.

Il est évident que le « vrai » dont il s'agit ici ne correspond pas tout à fait à ce que l'on comprend habituellement par ce terme. La « vérité » ne doit pas s'entendre seulement comme adéquation du discours subjectif à une réalité objective puisque je peux énoncer quelque chose qui soit conforme à une réalité donnée sans qu'une teneur vraie soit présente dans l'énoncé. Si je dis d'un homme, par exemple, qu'il est grand, alors mon jugement peut certes être conforme ou non à la réalité de cet homme mais dans aucun cas le concept de celui-ci n'est parvenu à une juste expression. Car l'homme n'a pas sa vérité dans la grandeur de son corps : un tel jugement reste, quant à l'homme, sans vérité. La vérité-adéquation n'a donc de sens philosophique qu'en tant qu'elle est la conformité de la pensée et de l'être. Mais encore faut-il que l'être, à son tour, soit conforme à lui-même, c'est-à-dire à son concept, car, pour parler comme Parménide, on ne peut penser ce qui n'est pas.

Avant d'exprimer vraiment ce qui est, il faut que ce qui est soit vraiment ; la pensée vraie est celle qui est adéquate à la réalité qui elle-même est adéquate à elle-même. En effet, une réalité n'est vraie que dans la mesure où elle est une existence du concept puisque le concept est l'âme du réel et ce qui le détermine. L'effectivité vraie est l'idée, l'unité du concept et de la réalité.

« Si cette identité n'aboutit pas, alors l'existant n'est qu'une manifestation phénoménale en laquelle s'objective, au lieu du concept total, seulement quelqu'un de ses côtés, lequel, dans la mesure où il s'autonomise en soi-même face à la totalité et à l'unité, peut se rabougrir au point d'être une opposition au

⁶⁵ *Idem*, pp.151-152.

concept véritable. Ainsi, seule la réalité adéquate au concept est une réalité vraie, vraie parce qu'en elle l'idée elle-même se porte à l'existence. »⁶⁶

L'homme, par exemple, n'est pas immédiatement dans sa vérité : il doit devenir l'être pour soi libre qu'il est selon son concept et non selon sa réalité. Il est non vrai en tant que pris dans la contradiction de ne pas être ce qu'il est. Son concept doit se produire, se libérer, à partir de la réalité encore prise dans des rapports finis. Ainsi seulement l'homme est librement pour lui-même et dans sa vérité. De même, l'organisme vivant est une réalisation du concept et en cela il est une existence vraie. Mais le vivant peut tomber malade : le concept n'est ainsi plus ce qui seul détermine librement la réalité. Le concept du vivant, son unité, doit dominer sa réalité, sinon l'unité simple du vivant se dissipe et le vivant meurt.

L'idée est la vérité. Mais puisque dans l'effectivité vraie qu'est l'idée, le concept est ce qui domine, ce qui détermine librement son autre et se retrouve lui-même dans cet autre, alors « idée » et « concept » peuvent être employés, dans une certaine mesure, indifféremment. Ainsi, saisir le concept d'une chose revient à saisir sa vérité pure. Toutefois, la vérité, ainsi purement saisie, comporte une abstraction que la pensée doit sans cesse s'efforcer de dépasser. La vérité absolument concrète, étant plutôt idée que concept, n'est donc jamais complètement épuisée par la connaissance conceptuelle.

3. La beauté

Il peut être dit, d'emblée, de la beauté, qu'elle est l'idée du beau. En elle, le concept s'est produit une réalité adéquate. Le beau est par conséquent nécessairement vrai puisque la vérité a été définie comme l'existence adéquate au concept et le vrai est apparu en cela comme étant la même chose que l'idée. Mais la vérité se distingue aussi de l'idée en tant qu'elle est plus précisément l'idée pensée et qu'elle a sa vie la plus propre dans la philosophie. « *Vraie* en effet est l'idée telle qu'elle est en tant qu'idée selon son en-soi et son principe universel, et qu'elle est pensée comme telle. »⁶⁷ De même, la beauté est un mode particulier de l'idée ayant son existence dans l'art. Examinons cela.

Dans la vérité comme telle, l'idée est pour la pensée dans l'élément universel du concept. Autrement dit, la vérité est le concept présent à lui-même dans son élément propre. Dans la beauté, le concept apparaît aussi dans son universalité mais tandis que cette universalité est, en tant que pensée, médiatisée dans elle-même, elle est, dans la beauté, médiatisée par l'extériorité sensible et réelle. La beauté est donc la vérité qui *est* pour la sensibilité, et comme telle, elle est le concept universel qui s'apparaît dans l'immédiateté. La beauté, puisque'elle n'est pas seulement perçue par la pensée mais doit être pour les sens,

⁶⁶ *Idem*, p.152.

⁶⁷ *Idem*, p.152.

doit avoir une existence réelle et singulière. Mais cette réalité, puisque qu'elle est idée, ne s'oppose pas au concept comme une altérité absolue : elle s'unit parfaitement, dans un apparaître, avec son concept ; elle laisse transparaître ce qui constitue sa vérité. La réalité, de cette manière illuminée, est idéalisée. Ainsi, « le *beau* se définit par là comme le *paraître* sensible de l'idée. »⁶⁸

L'idée est l'unité du concept et de la réalité, l'unité idéale médiatisée dans l'extérieur comme tel. La vérité est cette même unité mais pour la pensée et la vérité pensée, en tant qu'elle est cette unité idéale recueillie dans le concept, fait face à son existence. En cela, la vérité esthétique est moins abstraite que la vérité philosophique puisque dans la beauté, l'unité idéale est en unité avec sa réalité extérieure. Les contraires, en effet, sont concrètement unis tandis que l'abstraction les sépare. Or la pensée, bien qu'elle soit en elle-même concrète, laisse à l'extérieur d'elle le singulier réel et est en cela abstraite. Dans la beauté, au contraire, l'intérieur universel apparaît dans l'extérieur particulier : cette union est la belle et concrète singularité.

La beauté est l'extériorité immédiate et réelle toute entière tournée vers l'intérieur, vers le subjectif, le concept, de sorte que plus rien d'objectif ne garde d'autonomie mais que tout ne vaille que comme paraître du concept, de l'idée. La réalité qui ainsi laisse tomber le voile dissimulant sa vérité est l'idéal.

⁶⁸ *Idem.*, p.153.

B -La vérité de la nature et de l'esprit

Conformément à l'intention orientant ce travail et, autant que possible, à l'esprit hégélien, les concepts de *vérité* et de *beauté* ont été éclaircis d'abord dans l'élément pur du concept. Puisqu'il s'agit pour nous d'articuler les concepts de vérité et de beauté à ceux de nature et d'art, il faut maintenant reprendre cette vérité dégagée logiquement hors de sa pureté, dans la réalité. Dans son être-hors-de-soi, le concept est *nature*. Mais comme il apparaîtra, celle-ci n'a pas sa vérité en elle-même. Elle passera par conséquent dans son fondement, l'*esprit*. Mais la réalité immédiate de l'esprit est, à son tour, en opposition à la nature : elle est donc elle aussi finie et n'a pas sa vérité en elle-même. Par cette analyse de la nature et de l'esprit fini, nous serons amenés à considérer l'esprit absolu, et plus précisément la beauté, comme la vérité de ceux-ci.

1. La vérité de la nature

La nature inorganique

La première existence de l'idée est la nature inorganique. Elle est bien l'unité de la réalité et du concept, puisque rien n'est qui ne soit une existence du concept. Mais, « le concept s'enfouit immédiatement à tel point dans l'objectivité qu'il n'apparaît plus lui-même comme unité idéale subjective, mais qu'il est entièrement passé, sans âme, dans la matérialité sensible »⁶⁹. Les corps particuliers sont de cette nature. En eux, aucune différence n'est posée de manière idéale, c'est-à-dire négative. Les parties sont immédiatement juxtaposées ; l'extérieur n'est pas distinct de l'intérieur et l'unité est absolument indifférente. Que l'on brise un métal en morceaux, on obtiendra toujours ce même métal. Cette première existence apparaît ainsi comme ce qu'il y a de plus abstrait car aucune unité différenciée en elle-même n'y est présente, ni, d'ailleurs, aucune différence puisque toutes les parties sont identiques.

Au degré immédiatement supérieur, des différences sont posées et seulement ainsi l'objectivité est selon sa nature propre car « l'objectivité est justement ce déploiement autonome des différences du concept. »⁷⁰ Les corps immédiatement différenciés forment dès lors un *système*. Chacune des parties d'un métal est identique et indifférente à l'autre, mais dans le système solaire par exemple des différences sont posées - soleil, terre, lune, etc. - dans une interdépendance. Un progrès vers l'unité conceptuelle est ainsi fait sans que celle-ci soit encore présente car, bien que les différences soient posées comme différences, l'unité de celles-ci n'est encore qu'extérieure et sans rapport à soi.

⁶⁹ *Idem*, p.159.

⁷⁰ *Idem*, p.159.

Le vivant

Avec le système des corps, la différence devient réelle. Dans l'unité conceptuelle véritable, toutefois, les différences doivent tout aussi bien être supprimées. Cela veut dire que la simple totalité de parties diverses doit s'élever à la totalité organique de membres divers où chacun n'a d'autonomie que dans la totalité qui est sa vie. Les membres sont ainsi posés de façon idéale et la vie, leur unité idéale, est la première existence adéquate de l'idée.

La *plante* est, dans l'ordre du vivant, ce qui vient en premier. Elle consomme l'élément matériel pour se produire à partir de soi dans la réalité. Son unité se retire du simple jeu des forces extérieures et n'est plus cet équilibre de rapports seulement extérieurs comme l'était le système matériel. Elle est une totalité organisée selon un principe intérieur : en elle les parties n'existent pas abstraitement pour elles-mêmes mais ne subsistent que comme membres du tout. Cependant, la limite de cette vie apparaît aussitôt puisque, se produisant sans cesse vers le dehors, sa croissance est illimitée. Par conséquent, il manque, à la plante, le moment essentiel au concept qu'est le recueillement dans son unité simple. La plante n'est pas un organisme clos sur lui-même, achevé ; son unité n'est pas recourbée vers elle-même, n'est pas auprès d'elle-même, mais elle est tout orientée vers l'extérieur. « Étant donné qu'elle ne fait rien d'autre que reproduire sans cesse à même soi de nouveaux individus sans les faire converger vers ce point qui constitue le Soi-même singulier »⁷¹, la plante n'a pas l'animation et la sensation de l'unité idéale qui est immédiatement pour soi.

Ainsi, c'est seulement avec l'*organisme animal* que l'idée entre dans l'existence effective. Comme l'idée est le concept, la réalité et l'unité des deux, l'idée comme vie est l'âme, le corps et l'unité de ces derniers. Le corps, en effet, consiste en l'objectivité du vivant : il est le déploiement autonome des différences du concept face auquel se tient l'âme, la subjectivité, l'être pour soi du vivant, en tant qu'unité négative, idéale, de ces différences. Le vivant, en tant que singularité concrète, n'est jamais simplement corps ni simplement âme mais l'unité des deux.

Cette unité de la subjectivité animale est essentiellement, affirme Hegel, sensation. La sensation est, en effet, l'unité simple et idéale de l'organisme entier : elle habite chacun des membres de l'organisme sans pour autant être elle-même multiple. Il n'y a, au contraire qu'un seul sujet pour soi dans ses membres. Ce sujet - l'unité simple du vivant qui est à la fois partout et nulle part puisqu'elle n'est pas immédiatement positive mais bien une unité négative - est le concept souverain qui donne sa forme au corps et la conserve et qui est pour soi en tant que sensation.

Le concept doit être souverain dans l'animal puisqu'il est sa forme, son âme, sa vie. Il advient toutefois, par exemple dans la maladie, qu'une puissance étrangère vienne troubler

⁷¹ *Idem.*, p.197.

l'heureuse harmonie vivante. Le concept doit maintenir sa suprématie, puisque lui seul est ce qui a effectivité. Lorsque le concept ne peut plus déterminer librement la réalité, alors le vivant passe dans ce qui est sans vérité et ineffectif : il meurt.

En somme, le vivant est la contradiction d'être à la fois les moments contraires que sont l'unité simple idéelle et l'extériorité réciproque réelle des membres. Mais « la force de la vie, et plus encore la puissance de l'esprit, consiste justement à poser en soi, à endurer et à surmonter la contradiction »⁷². La vie est en fait cette double activité de position et de dépassement de la contradiction. Plus précisément, le processus de la vie consiste d'abord à poser les différences dans leur autonomie par rapport au concept, c'est-à-dire à poser les différences comme différences réelles. Ce premier mouvement consiste donc en la négation de l'unité idéelle. Mais tout aussi bien, cette négation est niée à nouveau dans un second mouvement et l'unité idéelle ainsi rétablie est l'affirmation absolue de soi dans son autre. Ce qui se dirigeait vers l'extérieur en tant que réalisation des déterminations est idéalisé, c'est-à-dire que son autonomie est niée et n'a de perexistence que négativement, comme moment du tout. Une main, par exemple, n'a pas la réalité simplement positive d'une pierre. Elle a bien une certaine autonomie, mais cette autonomie ne lui est octroyée que négativement. Séparée du corps, elle se décompose.

« C'est en cela que consiste le mode supérieur de réalité à l'intérieur de l'organisme vivant ; ce qui est réel, positif, est sans cesse posé négativement et idéellement, tandis qu'en même temps cette idéalité est justement la conservation et l'élément de perexistence des différences réelles. La réalité que conquiert l'idée comme vie naturelle est de ce fait une réalité *phénoménale*. »⁷³

La vie, comme unité idéelle simple, est donc la contradiction de n'être positivement que dans son négatif, dans ce qui lui est contraire, la particularité réelle. Mais cette contradiction, en tant que le concept domine idéellement le réel, est assumée dans l'unité vivante. « Tel est l'idéalisme du vivant. Car il n'y a pas que la philosophie qui soit idéaliste : en tant que vie, la nature effectue déjà factuellement la même chose que ce que la philosophie idéaliste accomplit sur son terrain spirituel. »⁷⁴ Cet idéalisme naturel, toutefois, trouve une limite, une opposition non conciliée. En tant que vie animale, le concept existe bien librement dans sa réalité propre, mais la liberté du concept n'est pas ainsi absolue. En effet, le vivant demeure nécessairement dans une opposition non surmontée avec une nature environnante ; son existence se déploie dans le cercle étroit des besoins naturels ; il est un

72 *Idem*, p.164.

73 *Idem*, pp.165-166.

74 *Idem*, p.164.

avec sa détermination et prisonnier de sa forme. L'âme de l'animal est bien, en tant que sensation, l'unité idéelle pour soi du concept mais celle-ci n'est qu'en soi un être-pour-soi et non encore un être-pour-soi qui soit pour soi. La subjectivité seulement sentante ne peut s'élever au-dessus de sa singularité pour ainsi rejoindre le genre. Elle est donc essentiellement finie et limitée. Le singulier vivant, puisque comme singulier il est mortel, se dépasse donc nécessairement lui-même dans la procréation et rejoint ainsi l'universel. Les vivants sont tendus vers l'universalité du genre comme vers ce qui au plus haut point est effectif et perdure. Mais dans ce mouvement, cette universalité n'est jamais atteinte : une nouvelle singularité est produite et la vie se perd elle-même dans la contradiction non surmontée d'être en soi l'universel et de n'avoir de réalité que singulière.

Cette contradiction est résolue par le pur Je conscient de lui-même puisque celui-ci est l'unité conceptuelle universelle qui est pour soi ; il est la pure négativité *existant comme telle*. Cette pure forme se lance dans une contradiction plus grande que ne le fait la vie et la résolution de l'opposition absolue est l'avènement de la liberté absolue.

2. La vérité de l'esprit

L'esprit est Je

Comme nous l'avons vu, la vie est le concept existant immédiatement comme concept dans l'extériorité. Mais le concept existant immédiatement est limité par ce qui lui est extérieur et par sa forme intérieure. Il ne peut surmonter cette limite car il est en unité immédiate avec elle, avec son objectivité. Le vivant est ainsi la contradiction non résolue d'être le concept qui est en soi universel et libre et de n'être que comme singularité.

L'idée, en tant qu'elle est esprit ou Je, dépasse cette contradiction du vivant. Elle s'élève à cette infinité du concept qui est non plus seulement en soi mais pour soi-même. Le concept, comme Je, s'est repoussé de son objectivité et réfléchi en lui-même pour n'être que ce point négatif qu'est la pure conscience de soi. « Le Je est le concept même dans son existence libre. »⁷⁵

Ce pur rapport à soi libéré de l'extériorité ne demeure pas dans cette abstraction vide : il se détermine et forme ainsi un monde spirituel.

« Le Je contient en lui-même une foule de représentations et de pensées au plus haut point diverses, il est un monde de représentations ; cependant, ce contenu infiniment varié, pour autant qu'il est dans le Je reste entièrement incorporel et immatériel et pour ainsi dire concentré dans cette unité idéelle en tant que le pur paraître parfaitement transparent du Je en soi-même. Telle est

⁷⁵ *Idem*, p.149.

donc la manière dont le concept, en une unité idéelle, contient ses diverses déterminations. »⁷⁶

L'idée a été déterminée comme l'unité du concept et de la réalité. Or puisque le concept est, en tant que Je, médiatisé non plus dans l'objectivité mais dans lui-même, on pourrait croire que l'esprit ainsi conçu n'est pas l'idée. En effet, le concept n'est qu'un côté de l'idée, de ce qui est effectif. Pour cette raison, le Je doit se réaliser ; le simplement subjectif doit se donner une objectivité. En tant que le Je et son monde de représentations est le concept qui existe comme concept, celui-ci est idée puisqu'il a une existence. L'idée qui ainsi est l'existence de la subjectivité est l'esprit dans sa finitude. L'analogie du gland quelques fois répétée peut ici encore nous aider à comprendre plus finement le propos avancé. Le contenu du concept seulement subjectif d'un chêne (le concept pensé), par exemple, est bien, en soi, un chêne. Cependant, puisque, comme simple concept, il n'est pas médiatisé dans l'extériorité, il n'est pas le chêne effectif, il n'est pas l'idée. Le gland, quant à lui, est aussi le concept du chêne non plus, toutefois, simplement comme concept subjectif sans réalité, mais comme le concept existant réellement comme concept sans être encore le chêne effectif. De la même façon que le concept du chêne se distingue de la réalité du concept du chêne, le concept du concept doit être distingué du concept existant comme le concept en soi, lequel est le Je pur. Le Je, même pur, a ainsi déjà une certaine réalité et est donc déjà idée, mais celle-ci n'est pas l'idée de l'esprit fini, encore moins l'idée absolue, car il n'est qu'en soi l'idée. Le Je pur qui ne se sait pas seulement immédiatement comme Je, c'est-à-dire comme le seulement subjectif opposé à l'objectivité, mais qui se repousse de soi-même pour gagner non pas un contenu contingent mais ce qui lui est le plus opposé, l'objectivité, se retrouve dans celle-ci comme idée absolue, infinie et libre.

L'intelligence et la volonté finies

L'esprit en tant qu'il est fini est la subjectivité à laquelle fait face l'objectivité, la nature. Or, la nature n'est, comme il a été montré, rien d'autre que le concept. Par conséquent, l'objectivité et la subjectivité finies ne se font pas face comme des opposés non conciliables : elles sont toutes deux posées par la subjectivité absolue. Cependant, l'esprit, en tant qu'il ne s'est pas encore élevé à l'esprit absolu, infini et libre, ne connaît pas cet autre comme étant lui-même ; l'objectivité est par conséquent pour lui une limite.

« Comme subjectivité, l'esprit n'est d'abord qu'*en soi* la vérité de la nature, dès lors qu'il n'a pas encore fait de son vrai concept quelque chose qui soit pour soi-même. La nature ainsi ne lui fait pas face comme l'autre *par lui posé* dans lequel il retourne à soi-même, mais comme un être-autre non surmonté,

⁷⁶ *Idem*, p.149.

limitatif, auquel l'esprit en ce qu'il est le subjectif reste référé, dans son existence de savoir et de vouloir, comme à un objet trouvé tel quel, de sorte qu'il ne peut constituer en nature que l'autre côté [de lui-même]. »⁷⁷

La subjectivité connaît et veut. En tant qu'elle présuppose un monde objectif, une nature, la subjectivité est d'une part intelligence finie et d'autre part volonté finie. L'intelligence finie reste, selon l'expression de Hegel, « captive de la croyance aux choses »⁷⁸. Ceci signifie que la chose est posée comme ce qui est libre et autonome tandis que le sujet connaissant est déterminé extérieurement par elle. Ce qui est à connaître est déjà là et ne doit qu'être reçu. Nous croyons donc aux choses

« dès lors que nous sommes persuadés de ne saisir correctement les objets qu'en nous comportant de manière passive et en restreignant toute notre activité au côté formel de l'attention et de la mise à l'écart négative de nos imaginations, de nos opinions préconçues et de nos préjugés. »⁷⁹

Pour la volonté finie, ce qui vaut comme libre et autonome est au contraire la subjectivité avec ses intérêts et intentions particuliers. Ainsi, les choses trouvées déjà là ne sont plus considérées comme valant pour elles-mêmes mais n'ont de valeur qu'en relation avec la détermination de la volonté.

« Ce sont donc maintenant les choses qui sont privées de leur autonomie, dès lors que le sujet les met à son service, les considère et les traite comme *utiles*, c'est-à-dire comme des objets n'ayant pas leur concept et leur fin en eux-mêmes, mais dans le sujet, en sorte que leur relation aux fins subjectives, et plus exactement leur relation utilitaire à ces fins, constitue leur essence proprement dite. »⁸⁰

Le sujet est ici non libre d'abord, en ce qu'il est déterminé de l'intérieur par la contingence des passions, des intérêts et fins, ensuite en ce qu'il est limité extérieurement par le fait que la singularité de la volonté se heurte à d'autres volontés singulières, aux lois et institutions sociales et finalement en ce que les objets opposent une résistance à la volonté finie. Le sujet singulier n'agit pas ainsi librement, en tant que totalité concrète se déterminant à partir de son concept, car il est déterminé de l'extérieur par des facteurs contingents.

Bref, l'attitude théorique et l'attitude pratique sont nécessairement finies car elles présupposent et nécessitent la séparation du subjectif de l'objectif. Dans l'une, l'objet demeure extérieur et contraignant. Dans l'autre, le bien à réaliser demeure un devoir car

77 *Idem*, p.129.

78 *Idem*, p.154.

79 *Idem*, p.154.

80 *Idem*, p.155.

l'objectivité oppose une résistance qui n'est jamais totalement abolie. Ainsi, l'idée, l'unité du concept et de la réalité, n'obtient dans la connaissance comme dans l'activité finies qu'une effectivité toute relative.

« Telle est la perspective de l'esprit seulement fini, temporel, contradictoire et par là périssable, insatisfait et malheureux. Car dans la figure de leur finitude, les satisfactions demeurent encore elles-mêmes bornées et rabougries, relatives et isolées. Aussi le regard, la conscience, la volonté et la pensée s'élèvent-ils au-dessus d'elles pour chercher et trouver ailleurs leur véritable universalité, unité et satisfaction : dans l'infini et le vrai. »⁸¹

La liberté de l'esprit

L'esprit en tant que subjectivité est ce qui, en soi, est libre. Mais dans la mesure où il n'a d'abord qu'une existence abstraite, c'est-à-dire opposée à l'objectivité, il ne correspond pas à son concept et sa liberté ne reste que formelle et inaccomplie. La subjectivité finie doit par conséquent dépasser pratiquement et théoriquement l'opposition du subjectif et de l'objectif et conquérir sa liberté et vérité.

« La liberté est la plus haute détermination de l'esprit. Considérée d'abord selon son côté formel, elle consiste en ceci que le sujet ne trouve rien d'étranger, nulle limite ni borne dans ce qui lui fait face, mais s'y trouve au contraire lui-même. Ne serait-ce que selon cette détermination formelle, toute détresse et tout malheur ont alors disparu, le sujet est réconcilié avec le monde, satisfait d'y vivre et dégagé de toute contradiction. »⁸²

Théoriquement, l'homme doit se donner le vrai, c'est-à-dire le rationnel, le concept, pour contenu. Ainsi plus rien d'étranger ne vient lui faire face puisque rien n'a d'effectivité que l'idée. « L'ignorant est non libre, car face à lui se tient un monde étranger, un au-delà et un dehors dont il dépend sans avoir fait de ce monde étranger quelque chose qui serait pour lui-même et dans lequel il serait auprès de lui-même comme dans ce qui lui appartiendrait. »⁸³

Pratiquement, de même, l'homme doit, dans l'action, se donner un contenu substantiel. Il doit quitter l'étroitesse et l'arbitraire de sa volonté singulière immédiate. « L'arbitraire est seulement la liberté dénuée de raison, il consiste à choisir et à s'autodéterminer non à partir de la raison de la volonté, mais à partir de pulsions contingentes et de leur dépendance à l'égard de choses sensibles et extérieures. »⁸⁴ La volonté conduite

81 *Idem*, p.130.

82 *Idem*, p.135.

83 *Idem*, p.136.

84 *Idem*, p.137.

par le libre arbitre n'est pas véritablement libre, car elle est déterminée extérieurement par ce qui est en soi-même contingent. Seule est libre la volonté qui agit à partir de son intériorité propre, la raison. Or, le substantiel de la volonté est, d'une part, souci éthique, coutume, tradition, bonne moeurs et, d'autre part, l'État et ses lois, son droit et ses institutions, lequel État, lorsqu'il est conforme à son concept, n'est rien d'autre que l'existence de la liberté dans laquelle, par conséquent, l'individu ne trouve rien d'autre que l'effectivité de sa volonté propre.

Mais même l'État rationnellement constitué appartient à la finitude, et « là où il y a finitude, l'opposition et la contradiction percent aussi toujours de nouveau, et la satisfaction ne va pas au-delà du relatif. »⁸⁵ En effet, dans la vie de l'État, l'individu est reconnu comme personne, il a des devoirs et des droits qu'un tribunal fait respecter. Mais cela ne concerne toujours que certains aspects, singuliers et relatifs, de la vie de l'esprit. L'État a beau avoir le rationnel, l'idée, pour principe, il n'effectue pourtant que des côtés particuliers de l'esprit sans jamais rassembler ceux-ci dans cette unité infinie et substantielle qu'est le rationnel (sauf peut-être en temps de guerre). La liberté est ainsi en soi présente dans l'État mais elle n'est pas encore pour elle-même dans son infinité.

« Ainsi l'homme sent-il bien que les droits et obligations, dans ces domaines et leur mode d'existence mondaine et donc aussi finie, ne sont pas suffisants ; qu'ils nécessitent encore, dans leur objectivité tout comme eu égard au sujet, une confirmation et une sanction supérieure.

Ce que recherche l'homme empêtré à cet égard de tous côtés dans la finitude est la région d'une vérité plus haute, plus substantielle, en laquelle toutes les oppositions et toutes les contradictions du fini puissent trouver leur ultime solution, et la liberté sa pleine satisfaction. C'est la région de la vérité en soi-même, non du vrai relatif. »⁸⁶

Cette région de la vérité est l'esprit absolu. Celui-ci n'est pas, bien entendu, un au-delà de l'esprit. Il est, au contraire, l'effectivité et la liberté de celui-ci. L'esprit est cet infini véritable, le concept, qui ne s'oppose pas, en tant qu'il est libre, au fini mais en est la vérité, ce qui le pose, le détermine et le maintient. « Il n'est pas situé dans un au-delà de l'objectivité, mais il est, à l'intérieur d'elle, dans l'esprit fini, le souvenir de l'essence de toute chose : il est le fini s'appréhendant dans son essentialité et étant ainsi lui-même essentiel et absolu. »⁸⁷ Ainsi l'esprit qui a surmonté les contradictions suprêmes et dernières - de la subjectivité et de l'objectivité, de l'esprit et de la nature, de la loi et de la pulsion - s'est élevé

85 *Idem*, p.137.

86 *Idem*, p.138.

87 *Idem*, p.140.

dans l'infinité même de l'idée où les unilatéralités ne sont plus prises positivement mais négativement.

« L'effectivité de cette unité suprême, et elle seulement, est la région de la vérité, de la liberté et de la satisfaction. Nous pouvons désigner en général la vie dans cette sphère, cette jouissance de la vérité, qui en tant que sensation est béatitude, et en tant que pensée connaissance, comme la vie dans la religion. »⁸⁸

L'esprit absolu et la beauté

Cette sphère absolue caractérisée ici par Hegel comme « vie dans la religion » comprend l'art, la religion comme telle dans sa détermination particulière et la philosophie. La beauté et son organe, l'art, viennent en premier car elles sont ce qui, dans cette sphère, est le plus immédiat. La beauté est, en effet, la manifestation sensible adéquate de l'idée à elle-même. Elle est, par conséquent, l'existence libre et infinie de l'idée.

En effet, en tant que les objets sont beaux, ils dépassent les unilatéralités théoriques et pratiques vues plus haut. L'objet, bien qu'il soit posé par l'attitude théorique comme ce qui est autonome, n'est pas considéré pour lui-même dans sa singularité mais il est pris dans un réseau de relations et rapports extérieurs. A l'opposé, l'attitude pratique pose l'objet comme utile, comme n'ayant de valeur qu'en relation à une fin subjective extérieure à l'objet lui-même.

« Mais, au contraire, l'objet *beau* fait apparaître dans son existence son propre concept comme réalisé et montre à même soi l'unité et la vie subjectives. De la sorte, l'objet a réinfléchi vers lui-même l'orientation vers le dehors, a annihilé la dépendance à l'égard de ce qui lui est autre, et transformé pour l'examen sa finitude non libre en une libre infinité. »⁸⁹

Or, ce qui advient dans l'objet advient aussi dans le sujet. L'objet étant libéré de sa détermination par un autre, le sujet est libéré également de la passivité de l'attention et des considérations abstraites en découlant. La pensée appréhendant la beauté saisit immédiatement l'universel concret et, à partir de cette infinité du concept, elle en considère librement les déterminations. Dans l'attention, le sujet est lui-même abstrait car il considère abstraitement les déterminations, alors que dans la beauté le sujet est libre et concret car il ne laisse l'extérieur le déterminer qu'à partir de ce qui lui est le plus intérieur - l'unité simple du concept. Pratiquement, le sujet est déterminé par des désirs et des intentions divers : en cela il est orienté vers l'extérieur et est, par conséquent, dépendant. Or, l'objet beau se soustrait

⁸⁸ *Idem*, p.139.

⁸⁹ *Idem*, p.156.

au désir et à la volonté qui utilise et reconduit le sujet hors des ramifications infinies des fins vers l'intérieur simple de l'esprit absolu. Le sujet est ainsi délivré par la beauté de sa relation finie aux choses et reconduit dans l'unité infinie et libre de son intériorité véritable.

L'esprit absolu se donne dans l'art et la beauté sa première satisfaction. Il se tient dans la forme de l'immédiateté de la contemplation sensible. L'art s'applique à rendre perceptible dans l'immédiateté de la figuration sensible non pas le fini pour lui-même mais le concept, l'unité idéale des déterminations ; « c'est précisément l'*unité* du concept et de la manifestation phénoménale qui est l'essence du beau et de sa manifestation phénoménale par l'art »⁹⁰. L'art propose ainsi à l'immédiateté du regard la vue de ce qui est infini et substantiel. Mais puisqu'il est en cela lié à l'extériorité immédiate, il est impuissant à rendre présent le concept dans sa pure infinité.

« Le domaine suivant qui surpasse le royaume de l'art est la religion. La *religion* a la *représentation* pour forme de sa conscience dès lors que l'absolu est transféré de l'objectivité de l'art dans l'intériorité du sujet et se trouve désormais donné pour la conscience sur le mode subjectif, de sorte que le coeur et l'être intime, et de manière générale la subjectivité intérieure devient un moment capital. »⁹¹

Ce que l'art propose objectivement à la contemplation sensible, l'idée, la religion a pour mission de le faire pénétrer jusque dans le plus intime de la subjectivité. La religion est ainsi ce « culte dans lequel l'objectivité a pour ainsi dire été consommée et digérée et où son contenu est dès lors devenu, sans cette objectivité, propriété du coeur et de l'être intime. »⁹²

Mais ni l'art, ni la religion ne peuvent faire voir le concept lui-même dans son universalité concrète. Cette tâche, ultime puisqu'elle réalise l'unité de l'objectivité de l'art et de l'intériorité subjective de la religion, appartient à la philosophie. La pensée est, en effet, d'une part, la subjectivité la plus intérieure et d'autre part la forme suprême de l'objectivité.

90 *Idem*, p.140.

91 *Idem*, p.143.

92 *Idem*, p.144.

C - La beauté de la nature et l'art

Afin de mieux saisir le sens du passage de la sphère de l'effectivité en soi à celle de l'effectif (l'esprit) qui est pour soi dans la beauté, rappelons brièvement ce qui s'est, pour nous, produit jusqu'à maintenant.

1) La vie naturelle est l'existence du concept. Elle est par conséquent idée et donc vraie et infinie. Toutefois, cette infinité que l'idée est en elle-même n'existe pas encore ainsi *comme cette infinité*. Le vivant est la contradiction d'être en soi infini et universel et de n'exister que comme un être singulier et fini ; il est l'universel réalisé dans une opposition non surmontée. 2) L'esprit aussi, quoiqu'il ait conquis le point infini de l'être pour soi, ce point de passage par lequel l'unité absolue de l'idée pourra se réaliser, a une existence d'abord finie. L'esprit s'est engagé dans la contradiction absolue du subjectif et de l'objectif, du Je et d'une nature. Par cette opposition, ce qui n'était que dans une unité immédiate et infinie se différencie de soi et devient ainsi objectif pour soi-même. La vie qui se déployait en soi se déploie maintenant dans l'être pour soi, c'est-à-dire dans la conscience. Mais l'idée, bien qu'elle soit, dans cette scission, vie spirituelle, est encore finie et non absolue. L'esprit fini est, en soi, une existence du concept, et est donc bien idée, mais il ne se sait pas comme tel et dans ses diverses réalisations subjectives, ce n'est pas l'idée qui est rendue manifeste mais seulement une diversité de déterminations finies. 3) Mais lorsque l'idée devient pour elle-même l'infinité qu'elle est, alors l'esprit est l'esprit dans sa vérité, infini, absolument concret et libre.

Dans cette sphère de l'esprit absolu, l'idée est pour elle-même. Dans la philosophie, l'idée est pour la pensée concevante ; dans la religion, elle l'est pour le coeur et pour la pensée représentante ; dans l'art et la beauté, l'idée apparaît sensiblement, resplendissante et souveraine.

Nous nous sommes d'abord arrêtés à considérer l'idée dans ses déterminations propres en tant que pensée pure. Ensuite, nous avons trouvé, conduits par le concept, cette idée extériorisée dans une nature inorganique, puis effective comme vie et comme esprit. Nous allons maintenant poursuivre, toujours sous la direction de Hegel, notre étude de l'idée, cette fois en considérant sa manifestation dans l'extériorité, non en tant qu'elle s'unit seulement immédiatement à sa réalité, non seulement en tant qu'elle *est*, mais en tant qu'elle *apparaît* immédiatement pour une subjectivité. Nous allons donc nous attarder à la phénoménalité belle.

Comme il a déjà brièvement été mentionné, la seule voie possible qui soit apte à réaliser l'idée du beau est, selon Hegel, l'art. Mais la nature n'est-elle pas déjà belle et même, comme le pense Kant, supérieurement belle ? Cette question doit encore être éclaircie. Pour ce faire, nous tâcherons d'abord de saisir en quoi consiste, selon Hegel, la

beauté rencontrée dans la diversité des formes de la phénoménalité naturelle, c'est-à-dire en quoi la nature est à même de rendre l'idée sensiblement perceptible. De cette analyse ressortira la déficience nécessaire de cette beauté. Nous considérerons enfin l'idée du beau dans sa réalité adéquate comme produite par l'esprit et pour celui-ci dans l'oeuvre d'art.

1. La beauté de la nature

1.1 La beauté abstraite

Comme il a été dit, la beauté est le paraître sensible de l'idée. Le beau est donc, puisqu'il est idée, concret en lui-même. Mais en tant que l'unité idéale est manifestée d'abord seulement par le côté formel de l'entendement, la beauté est abstraite et dépourvue de contenu. Cette beauté abstraite est soit une forme sensible, soit un matériau sensible.

La beauté abstraite de la forme sensible

La forme abstraite est *belle* en tant qu'en elle l'unité domine une diversité et que cette unité est immédiatement perceptible. Elle sera dite *abstraite* en tant que cette unité apparente n'est déterminée que par des rapports extérieurs quantitatifs. Les déterminations de grandeur, en effet, ne sont pas ce qui fait qu'une chose est ce qu'elle est. La qualité et le contenu sont au contraire ce qui est concrètement déterminant. De beaux rapports formels ne sont ainsi pas encore la beauté concrète et spirituelle elle-même puisque en eux, l'unité ne se détermine pas à partir d'elle-même comme teneur universelle, mais seulement comme relations quantitatives extérieures. Cette forme abstraite du beau se retrouve aussi bien dans les formations naturelles que dans l'art que Hegel appelle symbolique.

« La première forme, parce qu'elle est la forme immédiate, est la forme abstraite de l'entendement, et l'oeuvre n'est pas encore remplie de l'esprit. [...] C'est en vertu de la simple intelligibilité de la forme, que la forme n'a pas sa propre signification chez elle-même, n'est pas le Soi-même spirituel. Les oeuvres ne font donc que recevoir l'esprit. »⁹³

Cette belle unité formelle est, au plus haut degré d'abstraction, une unité où la différence concrète n'a pas de réalité. L'unité idéale apparaît d'abord de façon abstraite et doit se différencier de plus en plus concrètement en elle-même jusqu'à la beauté concrète elle-même, jusqu'à l'idéal déterminé à partir de l'intériorité spirituelle d'une teneur étant pour elle-même. La belle forme par laquelle nous commençons « est au plus haut point éloignée de la totalité raisonnable du concept concret, si bien que sa beauté devient celle d'une pensée d'entendement abstraite ; car l'entendement a pour principe propre l'égalité et

⁹³ HEGEL, G.W.F., Phénoménologie de l'esprit, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Aubier, bibliothèque philosophique, Paris, 1991, p.457.

l'identité abstraites, non déterminées en elles-mêmes »⁹⁴. *La régularité, la conformité à une loi* et finalement *l'harmonie* constituent l'évolution des formes de la beauté abstraite.

La régularité

« La régularité comme telle est de manière générale égalité dans l'extérieur et, plus exactement, répétition identique d'une seule et même figure déterminée, qui fournit l'unité déterminante pour la forme des objets. »⁹⁵ La ligne droite, par exemple, est belle par sa régularité. Le cube est un corps parfaitement régulier et en cela l'unité est en lui immédiatement perceptible.

La régularité consiste en l'identité dans la détermination. Par rapport à elle, la *symétrie* constitue déjà une forme abstraite plus riche que la régularité simple.

« Elle consiste en ce qu'une forme abstraitement identique, au lieu de seulement se répéter elle-même, est mise en liaison avec une autre de même nature, qui, considérée pour elle-même, est également une forme déterminée identique à elle-même, mais qui, comparée à l'autre, ne lui est pas identique. »⁹⁶

Une alternance vient dans la symétrie briser la régularité sans toutefois que l'unité du tout soit perdue pour l'immédiateté de l'intuition.

On retrouvera cette beauté abstraite, si l'on peut, bien sûr, parler ici de beauté, principalement du côté de la nature sans intériorité et seulement, donc, déterminée par des rapports d'extériorité : la nature inorganique. Les cristaux, par exemple, *plaisent* par leur parfaite régularité et leur symétrie. La plante comporte aussi d'une manière déterminante la régularité et la symétrie dans ses formes mais d'une façon déjà plus libre, ce qui manifeste une plus grande liberté intérieure. L'organisme animal, quant à lui, est beaucoup plus éloigné de la cristalline perfection d'entendement que la plante car en lui un intérieur est pour lui-même et contre un monde extérieur. La régularité de la ligne droite fait place alors au mouvement vivant de la ligne courbe. Et la symétrie des membres de l'organisme animal ne reflètent plus seulement un ordre immédiat et extérieur, mais le mouvement autonome d'un être pour soi.

La conformité à une loi

Par rapport à la simple régularité et à la symétrie, la conformité à une loi

⁹⁴ *Cours d'esthétiques*, tome I, *op. cit.* p.183.

⁹⁵ *Idem*, pp. 182-183.

⁹⁶ *Idem*, p.183.

« se trouve déjà à un niveau supérieur et constitue le passage à la liberté du vivant tant naturel que spirituel. Considérée pour soi néanmoins, la conformité à une loi n'est certes pas encore l'unité, la liberté totale subjective elle-même, cependant elle est déjà une *totalité* de différences *essentielles* qui ne se donnent pas seulement à voir comme *différences* et comme oppositions, mais montrent de l'*unité* et de la cohésion dans leur totalité. »⁹⁷

La parabole, l'ellipse et l'ovale, par exemple, plaisent du fait qu'en eux, une totalité de différences essentielles est intuitionnée selon une cohésion intérieure qui ne laisse aucune des parties différenciées seulement pour elle-même. Par rapport à la rigide et morte régularité, il y a ici plus grande liberté de la détermination. Celle-ci n'est pas toutefois laissée à l'arbitraire et au désordre mais elle se développe, immédiatement pour l'oeil, selon une loi pressentie. C'est donc tout près de la beauté concrète que la conformité à une loi amène le regard contemplatif. Mais cette unité en demeure une d'entendement : elle n'est pas une unité vivante et subjective remplie d'un contenu spirituel, mais une simple loi.

L'harmonie

Tandis que la régularité et la symétrie sont des rapports purement quantitatifs et servent de lois à une ordonnance seulement extérieure, la conformité à une loi distingue un intérieur, la loi, de l'extérieur, la courbe. Quoiqu'elle demeure un rapport quantitatif, elle évoque par cette distanciation de l'intérieur et de l'extérieur le mouvement et le souffle du vivant. *L'harmonie*, quant à elle, pousse la belle unité abstraite à son plus haut point. La conformité à une loi laisse pressentir l'unité de la loi plus qu'elle ne la montre. Dans l'harmonie, l'unité est très clairement perçue ; en elle chaque côté est transparent et ne contribue ainsi qu'à faire raisonner le tout. L'harmonie « est un rapport de différences qualitatives, et plus exactement le rapport d'une totalité de ces différences telle qu'elle trouve son fondement dans l'essence de la chose même. »⁹⁸

La chose même est le concept, lequel est une unité idéale. L'harmonie est elle-même une unité idéale : en elle les parties distinctes ne sont posées que pour immédiatement disparaître dans le tout, lequel n'est rien sans les parties. Les opposés présents en elles sont intuitionnés immédiatement dans *un* équilibre. Or, tout ce qui est n'a de subsistance dans l'être que comme cet équilibre, que comme une unité de différences. Par conséquent, puisque tout être est un tel accord en soi-même, l'harmonie apparaît être la même chose que le concept lui-même. Il y a bien des réalités disharmonieuses comme il y a des réalités dans lesquelles le concept ne se réalise pas librement, mais si la disharmonie est poussée trop loin, l'unité qui fait l'être d'une chose éclate. L'harmonie

⁹⁷ *Idem*, p.188.

⁹⁸ *Idem*, p.190.

« réside d'une part dans la *totalité* de côtés *essentiels*, et d'autre part dans leur simple *opposition dissoute*, par quoi leur *coappartenance* et leur connexion interne se donnent à connaître comme leur unité. On parle en ce sens d'une harmonie de la figure, des couleurs, des sons, etc. »⁹⁹

Mais l'harmonie n'est pas encore l'intérieur subjectif libre, c'est-à-dire le concept concret lui-même car le principe de son unité est la coappartenance extérieure et non la position négative et idéale des différences vivantes. La simple harmonie est une unité formelle, un accord dans la forme et non encore dans le contenu lui-même. Un accord de musique par exemple, en tant qu'il ne manifeste rien que l'unité de la forme et non un contenu ne fait que *représenter la forme* abstraite du concept, sans être le concept lui-même qui existe concrètement.

La beauté abstraite du matériau sensible

Comme nous l'avons vu, la beauté abstraite de la forme est une beauté d'entendement. Celle-ci tient son abstraction du fait que l'unité formelle est une unité extérieure fondée sur la régularité, la symétrie, la conformité à une loi, ou sur l'harmonie des différences. La beauté abstraite du matériau sensible ne concerne plus cette fois une figure ou une forme dans laquelle les différences donnent à voir une unité englobant ces dernières : elle concerne une unité totalement indifférenciée, d'où son abstraction. Ce qui plaît alors, c'est la *pureté* de l'unité matérielle.

« Des lignes au tracé pur qui se prolongent sans différence et sans dévier ici ou là, des surfaces lisses et d'autres choses de ce genre provoquent une satisfaction par leur détermination constante et l'unité uniforme dans laquelle cette dernière se trouve avec elle-même. C'est sous cet aspect que nous réjouissons la pureté du ciel, la transparence de l'air, un lac clair comme un miroir ou le calme plat sur la mer. Il en va de même pour la pureté des sons. »¹⁰⁰

La pureté des couleurs, la transparence du verre, l'or et l'argent, le marbre sont de ces beautés abstraites car en eux le concept se donne lui-même à voir comme cette pure, transparente, simple et sereine identité à soi. Le concept, en effet, est cette unité absolue qui a la force de se conserver dans la plus haute opposition. La beauté abstraite du matériau ne manifeste certes pas cette unité concrète mais l'éclat de cette pureté abstraite donne à l'esprit avec simplicité et pureté le souvenir de son infinité et de sa suprématie sur le royaume de l'opposition et de la différence.

⁹⁹ *Idem*, p.190.

¹⁰⁰ *Idem*, p.192.

1.2. La beauté de l'individu vivant

La beauté abstraite trouve son plus haut niveau de concrétion dans l'harmonie. Mais la beauté, puisqu'elle est le paraître sensible de l'idée doit donner à voir une existence concrète du concept. Or, celui-ci est, dans sa réalité immédiate, une individualité vivante.

La vie, en tant qu'organisme animal, est l'existence immédiate de l'idée. La singularité vivante est vraie, c'est-à-dire effective, sans toutefois être, à proprement parler, belle. En effet, le vivant est vrai puisqu'il est en soi une réalité du concept. Mais la beauté ne concerne pas les choses en tant qu'elles sont, ni non plus en tant qu'elles sont connues par la pensée. Elle concerne l'apparence des choses : est-ce que la seule apparence d'une chose, son côté extérieur, laisse apparaître immédiatement, ou non, son intérieur à qui la contemple ? Le vivant, puisqu'il est l'immédiateté de l'idée, n'est pas produit en vue de la contemplation sensible du concept mais en vue de son existence réelle. Dira-t-on, par conséquent, que la réalité du vivant est belle ?

L'organisme vivant serait beau si son âme, l'unité intérieure vivante étant immédiatement auprès de soi comme sensation, apparaissait dans l'extérieur. Mais à cette exigence la nature animale est réfractaire car le côté extérieur des vivants sert à les protéger contre des dangers réels plutôt qu'à montrer leur idéalité. En effet, comme cette singularité effectivement animée et sentante, le vivant est en relation avec un monde extérieur à partir duquel il s'alimente et contre lequel il doit se défendre. Ce que le vivant tourne vers l'extérieur est ainsi des poils, une carapace, des crocs, des griffes, etc. À cet égard, la nudité du corps humain est plus à même de laisser transparaître la vitalité de l'idée. Le corps humain est, déjà pour cette raison, de tous les corps vivants naturels, le plus beau, puisque sa

« peau n'est pas recouverte d'enveloppes dénuées de vie à l'instar du végétal, la pulsation du sang est apparente sur toute la surface du corps, le cœur battant de la vie est pour ainsi dire partout présent et ressort aussi dans la manifestation phénoménale extérieure comme vivacité caractéristique, comme *turgor vitae*, comme cette vie débordante. De même la peau se révèle comme sensitive de part en part et fait voir la *morbidezza*, l'incarnat et l'innervation du teint qui donne tant de mal aux artistes. »¹⁰¹

Mais la peau humaine n'est pas produite en vue de l'apparence de l'intérieur. Son pouvoir à laisser transparaître la vitalité a une limite imposée par la nature en ceci qu'une peau demeure un moyen en vue de la conservation de l'organisme réel avec ses pores, ses duvets et poils, cicatrices, etc. Aussi, le corps humain a beau être la forme naturelle la plus apte à faire connaître immédiatement son animation intérieure, celui-ci n'est pas tout entier au service de

¹⁰¹ *Idem*, p.198.

cette manifestation. La beauté aura par conséquent son royaume là où une activité productrice d'ordre spirituel s'efforce de configurer l'extériorité sensible en vue de manifester vers l'extérieur l'intériorité vivante du concept et seulement celle-ci. L'art est cette activité qui non seulement présente, dans l'oeuvre, la vitalité, mais encore une vie et un contenu proprement spirituels.

Il est maintenant établi que la nature n'est pas le lieu de la beauté puisque d'une part, sa forme est plutôt orientée vers la conservation réelle de la vie que vers sa présentation et que d'autre part, son contenu est la vitalité naturelle et non le spirituel comme tel. La question serait, toutefois, trop rapidement écartée si nous passions dès maintenant à l'art puisque nous n'aurions pas, par là, rendu compte du fait que nous connaissons la nature comme belle. En quoi consiste cette beauté des organismes vivants dont nous avons l'expérience ? Avant donc de passer dans la sphère de l'art et de son idéal spirituel, voyons comment Hegel rend compte, plus précisément de la beauté des vivants.

Comme on l'a vu, une connexion intérieure est évidente dans la beauté abstraite du fait de la similitude, de la conformité à une loi ou d'une connexion qualitative harmonieuse entre les parties. La beauté est l'apparaître d'une coïncidence intérieure perçue immédiatement dans une figure. Dans l'organisme animal, toutefois, toutes les parties sont distinctes les unes des autres et ne donnent pas à voir immédiatement leur identité intérieure. Celle-ci doit apparaître « comme idéalité universelle de ses membres, laquelle constitue la base qui tient et supporte le sujet vivant, autrement dit son *subjectum* »¹⁰². Or le principe de la manifestation phénoménale comme belle de l'unité intérieure vivante ne peut pas résider dans la connexion immédiate des parties entre elles pour une contemplation extérieure puisqu'elle est tout intérieure.

«Cet intérieur ne ressort pas *comme intérieur* dans la manifestation phénoménale, le vivant naturel ne révèle pas son âme à même soi, car le naturel se définit précisément par le fait que son âme reste seulement intérieure, c'est-à-dire ne s'extériorise pas elle-même comme quelque chose d'idéal. En effet, l'âme de l'animal, comme nous l'avons déjà suggéré, n'est pas *pour soi-même* cette unité idéale ; si elle était *pour soi*, elle se *manifesterait* aussi pour d'autres dans cet être-pour-soi. »¹⁰³

Le vivant ne manifeste pas explicitement son intériorité puisque cette dernière n'est qu'en soi. Pourtant, cet intérieur vient d'une certaine façon à paraître extérieurement pour nous, non seulement pour la pensée, mais immédiatement pour les sens et cette vision nous ravit. Le principe de la belle manifestation du vivant, nous dit Hegel, réside dans le mouvement autonome. « C'est précisément l'activité, la mobilité qui manifeste l'idéalité supérieure de la

¹⁰² *Idem*, p.172.

¹⁰³ *Idem*, p.180.

vie. »¹⁰⁴ Mais cette unité négative de l'organisme animal n'est pas à proprement parler *perçue* mais plutôt *pressentie*. Ainsi, « la vision de la nature comme belle nature ne va pas au-delà de ce pressentiment du concept. »¹⁰⁵

La perception de la beauté des êtres vivants est déterminée par le pressentiment de l'idéalité effective, de l'existence du concept en tant qu'animation intérieure se produisant librement dans son extériorité. Mais en tant que nous pressentons cette animation intérieure et qu'aussitôt nous sortons le fusil de chasse, alors la beauté n'est pas dévoilée car cette vie n'est pas perçue pour elle-même mais pour autre chose : la faim, le gain, le divertissement etc. De la même façon que l'attitude pratique du chasseur lui dissimule la beauté de l'organisme vivant qu'il perçoit, l'attitude théorique de la science considère les parties d'un organisme vivant selon leur finalité abstraite, selon leur fonction, et l'unité vivante disparaît derrière le membre. À ces deux attitudes se soustrait, par sa pure gratuité, le chant de l'oiseau perché dans son arbre. Bien que l'apparence de son simple plumage soit impuissante à manifester l'intériorité du concept, son chant révèle son animation intérieure, sa vie. Et par sa gratuité, l'oiseau apparaît simplement comme existence d'un concept ne faisant que se montrer comme concept réalisé.

Mais bien sûr, lorsque nous jugeons telle espèce animale plus belle que telle autre, un autre principe que ce principe d'animation intérieure vient déterminer notre jugement. Cet autre principe consiste d'une part en l'habitude de voir des membres déterminés juxtaposés à partir de quoi nous nous formons un certain type fixe. «Mais l'habitude n'est elle-même à son tour qu'une *nécessité simplement subjective*. »¹⁰⁶ Or, ces types, puisqu'ils procèdent d'une contingence ne participent pas vraiment de la beauté, car celle-ci est la manifestation d'une nécessité intérieure.

« Mais dans cette habitude oeuvre aussi en même temps activement le pressentiment que la formation d'un oiseau, par exemple, répond à une cohérence nécessaire et que, selon son concept, elle ne peut accueillir des formes propres à d'autres genres sans produire des créatures hybrides. Voilà pourquoi de tels mélanges se révèlent comme étranges et contradictoires. »¹⁰⁷

Dans la mesure où la nature animale est immédiatement en liaison avec une nature environnante, puisqu'elle est cantonnée dans le cercle étroit des besoins naturels, et qu'il y a trois éléments abritant la vie - la terre, l'air et l'eau - , il y aura nécessairement trois possibilités de constitution vivante actualisées plus ou moins adéquatement. L'aigle et la

104 *Idem*, p.178.

105 *Idem*, p.177.

106 *Idem*, p.173.

107 *Idem*, pp.178-179.

panthère, par exemple, sont beaux car ils réalisent majestueusement la possibilité de la vie, pour l'un, aérienne et pour l'autre, terrestre. Le mouvement du dauphin révèle un accord intime et une domination parfaite de l'organisme sur son élément, l'eau. L'ornithorynque, quant à lui, mêle toutes sortes de types. Le pressentiment en lui de l'effectivité du concept révèle sa beauté mais il étonne et suscite davantage la curiosité que le sens esthétique.

Nous avons vu que la simple extériorité de la forme animale n'est pas belle. Cherchant, ensuite, le principe du fait que nous percevons pourtant la beauté dans les animaux, nous l'avons trouvé dans le mouvement autonome. Ce principe s'est enfin précisé : tous les vivants ne sont pas beaux également, puisque dans certains nous pressentons un accord plus parfait que chez d'autres avec le concept d'individu vivant naturel. Hegel nous rappelle ensuite un autre sens suivant lequel les animaux sont dits beaux. Ce principe est le même que celui qui fonde la beauté du paysage : la conformité à un état d'âme. Une envolée d'oiseaux, par exemple, nous transporte. Le cygne blanc glissant sur un lac évoque la grâce.

« Pareillement, nous nommons beaux des animaux lorsqu'ils présentent une expression animée qui fait écho à des qualités humaines comme le courage, la force, la ruse, la douceur de caractère, etc. On a là une expression qui d'un côté est certes propre aux objets et expose une facette de la vie animale, mais de l'autre côté repose dans notre représentation et notre propre être intime. »¹⁰⁸

Si l'on parle ici encore de la beauté naturelle comme du pressentiment du concept, ce n'est plus tant la vitalité naturelle qui est pressentie dans le vivant, mais la vie de l'esprit lui-même. Comme dans le paysage, le vivant ne nous offre ici que l'occasion d'un pressentiment de notre propre vie intérieure, de notre propre concept.

Passage à l'idéal

À partir des considérations précédentes sur le concept et la beauté de la nature, il doit être devenu évident que la beauté naturelle demeure nécessairement déficiente. L'idée comme vie a bien une effectivité dans la nature mais, l'idée comme beauté n'a d'effectivité véritable que dans l'art puisque ce dernier seulement a le pouvoir de produire la figure dans laquelle toute l'extériorité ne fait que montrer l'intérieur substantiel de ce qui est effectif. En somme, « on peut dire abstraitement que l'idéal est le beau parfait en lui-même, tandis que la nature est le beau imparfait. »¹⁰⁹

Tandis que la vie naturelle est *en soi* l'unité idéale de l'âme dans son objectivité adéquate, le Je est *pour soi* cette unité. Il est

¹⁰⁸ *Idem*, pp.179-180.

¹⁰⁹ *Idem*, p.194.

« l'idéal simple qui, en tant qu'idéal pour soi-même, a le savoir de soi comme de cette unité simple et se donne pour cette raison une réalité qui n'est pas seulement extérieurement sensible et corporelle, mais est elle-même de nature idéelle. C'est ici seulement que la réalité a la forme du concept lui-même, le concept vient se faire face à soi-même, a *soi-même* pour objectivité propre et est pour soi dans cette objectivité. »¹¹⁰

Par sa figure, l'animal ne permet au regard que de deviner confusément son âme alors que l'identité spirituelle du Je, son souffle vivant, s'étend sur toute la surface de l'oeuvre d'art et ainsi ressort pleinement pour la contemplation une forme concrètement idéelle, l'idéal. L'idée se donne une existence singulière sous deux formes : elle est vie en soi comme singularité immédiate naturelle et est vie pour soi comme singularité spirituelle. La seconde seulement, puisqu'elle est produite dans l'élément de la conscience de soi et pour celle-ci, est une existence adéquate de l'idée du beau.

2. La beauté comme telle : l'art et l'idéal

La singularité vivante et l'individualité spirituelle

Comme nous l'avons vu, le vivant est un être pour soi seulement en soi qui, par conséquent, se cantonne dans les limites de la singularité. Son extériorité protège et garde l'intérieur contre ce qui est étranger. L'idéal est, au contraire, un être pour soi qui est pour soi. Son intériorité n'est pas, par conséquent, dissimulée par son extériorité. L'idéal est ouvert et transparent ; il est une individualité spirituelle.

« L'idéal est l'effectivité, reprise hors de l'étendue des singularités de détail et des contingences, dans la mesure où l'intérieur apparaît lui-même dans cette extériorité élevée vers l'universel comme *individualité vivante*. »¹¹¹ L'idéal est la singularité spirituelle, transparente et idéelle. Comme telle, son unité n'est plus sensation mais présentation, car elle est l'universel qui se manifeste à lui-même. Son extériorité n'a pas l'épaisseur essentielle à la vie mais elle laisse transparaître et converge en tout point vers l'intérieur qui est à manifester. Ainsi, comme dans le corps vivant l'oeil est ce qui manifeste le mieux l'intérieur, « l'art fait de chacun de ses ouvrages un Argus aux milles yeux, afin que l'âme et la spiritualité intérieures soient vues en tous points. »¹¹²

110 *Idem*, p.180.

111 *Idem*, p.210.

112 *Idem*, p.207.

La reconduction par l'idéal de la subjectivité finie dans sa vérité

La subjectivité infinie et vraie se sachant comme le concept et armée de sa puissance ne se perd pas dans ce qui lui est le plus opposé, l'objectif, et elle se reconnaît en lui. Cependant, l'esprit n'est pas immédiatement infini et libre ; il ne se connaît pas d'abord comme l'universel. La vie de l'esprit est en soi l'infinité du concept. Toutefois, cela n'est d'abord qu'une vérité formelle puisque cet esprit ne se connaît que dans la finitude. L'esprit peut très bien « s'il n'a *pas* saisi cette liberté, exister comme contenu borné, comme caractère rabougri et vie intérieure étioyée et superficielle. »¹¹³ Car « ce que nous contemplons nous le sommes, et ce que nous sommes, nous le contemplons. »¹¹⁴

Dans la belle réalité produite par l'art, l'esprit est amené, à même la finitude et l'immédiateté qu'il croit d'abord être le vrai, à voir au-delà de celles-ci dans l'infinité intérieure et est ainsi élevé dans son infinité vraie. Ainsi, l'esprit victime de la « croyance aux choses » et par là contradictoire et non libre, est reconduit, par la contemplation du beau, dans sa vérité. « L'esprit ne devient libre et infini qu'à partir du moment où il saisit effectivement son universalité et élève à elle les fins qu'il pose en lui-même. »¹¹⁵

Le contenu et les déterminations de l'idéal

La forme est, bien sûr, un moment capital du beau puisque la beauté doit être intuitionnée et qu'il n'y a pas d'intuition qui ne soit médiatisée par une forme. Mais le moment capital n'en demeure pas moins, pour Hegel, le contenu. Dans la beauté abstraite, comme nous l'avons vu, la forme est indépendante de tout contenu et se détermine selon ses lois propres. Au contraire, dans la beauté véritable, la forme est organisée selon l'exigence d'un contenu. La beauté consiste donc en un parfait accord d'un contenu et de sa forme et l'idéal, par conséquent, sera la forme la plus parfaite que puisse prendre le contenu véritable. « En un mot, l'art a la vocation de concevoir et d'exposer l'existence dans sa manifestation phénoménale comme *vraie*, autrement dit de l'exposer dans son adéquation au contenu conforme à soi-même, au contenu qui est en soi et pour soi. »¹¹⁶

Le contenu absolu devant être présenté dans sa forme adéquate pour la contemplation est le divin. Mais comment ce qui est absolu pourrait-il avoir une forme déterminée ? N'y a-t-il pas là une impossibilité de principe, une contradiction, puisque une forme déterminée a une limite par laquelle elle entre dans une opposition et est ainsi toujours relative ? En effet, comme l'écrit Hegel, « le divin fixé pour soi comme *unité* et *universalité*, n'est

¹¹³ *Idem*, p.209.

¹¹⁴ Ruysbroek, *cité dans* Angelus Silesius, Le pèlerin chérubinique, Paris, Albin Michel, 1994, p.48.

¹¹⁵ Cours d'esthétique, tome I, *op. cit.*, pp. 208-209.

¹¹⁶ *Idem*, p.209.

essentiellement que pour la pensée, et, en tant qu'il est en soi-même sans image, il est soustrait à l'activité imageante et figurante de l'invention imaginative. »¹¹⁷ Le divin comme pur esprit ne peut être que pensé ou contemplé comme pure substance parfaitement une et transparente.

Que le pouvoir de l'art à exprimer le divin soit limité, cela est conséquemment manifeste. Mais, l'art n'en est pas moins, pour autant possible, puisqu'il existe. Il faut donc admettre que le divin, le concept, se quitte lui-même en tant que cette pure unité et qu'il passe dans la détermination. Toutefois, lorsque l'absolu passe dans la figuration, il doit accepter de n'être absolu que relativement : un dieu s'oppose à la nature, à l'homme, à un autre dieu. Le passage de l'absolu dans la figuration a pour conséquence, puisque qu'il se manifeste dans l'immédiateté de l'être et qu'ainsi son être est lié à une détermination finie, qu'il doit subir un destin. Et les immortels meurent.

La possibilité de l'art réside dans le fait que le concept universel et infini ne soit pas « jaloux », c'est-à-dire dans le fait qu'il ne se réserve pas absolument mais, au contraire, qu'il se détermine essentiellement, passant ainsi dans l'extériorité. Deux choses sont à souligner quant à la détermination de l'idéal. *D'abord*, puisque l'idéal s'offre à une contemplation sensible et non seulement à la pensée, il est une singularité *réelle*, et de ce fait, il se différencie infiniment, adoptant ainsi un caractère singulier. Par cette détermination, l'universel est singularisé et entre dans l'opposition à un autre singulier. L'universalité belle se détermine ainsi nécessairement comme une multiplicité d'idéaux, comme le cercle des dieux. « La substance divine *une* se scinde et se morcelle en une pluralité de dieux reposant de manière autonome en eux-mêmes. »¹¹⁸ Lorsque cette substance transparente passe dans la diversité sans pour autant s'y perdre, alors l'idée est effective comme idée du beau, comme le beau monde polythéiste.

L'expression de la divinité dans l'art implique ainsi une diversification des caractères. Pourtant, *d'autre part*, dans chacun de ces caractères divins doit être manifeste la détermination la plus essentielle du concept : la félicité, le repos en soi-même, la souveraineté. « La figure artistique idéale se tient devant nous comme un dieu bienheureux. »¹¹⁹ Dans la beauté effectivement réalisée, « la résonance de cette félicité se fait entendre à travers toute la manifestation phénoménale de l'idéal, car si loin que puisse s'étendre la figure extérieure, l'âme de l'idéal ne s'y perd jamais elle-même. »¹²⁰ Le concept est, en effet, ce qui est libre par-delà toute opposition et contradiction. « À cet égard, nous

117 *Idem*, pp. 234-235.

118 *Idem*, p.235.

119 *Idem*, p.212.

120 *Idem*, p.211.

pouvons mettre en avant comme trait fondamental de l'idéal le repos serein et la félicité, cette autosuffisance dans la résolution et la satisfaction propre. »¹²¹

Le contenu le plus substantiel, s'il doit apparaître comme individualité spirituelle, ne peut le faire autrement que comme repos, immuabilité, contentement bienheureux, puisque, précisément, il est le substantiel. Et le fait que l'idéal soit par sa détermination engagé dans l'opposition ne change rien à l'affaire. « Jupiter, Junon, Apollon et Mars, par exemple, sont des forces et des puissances certes déterminées mais immuables, qui conservent en elles-mêmes leur liberté autonome même lorsque leur activité est tournée vers l'extérieur. »¹²²
« Cet éternel repos inactif en soi-même ou ce répit dans l'action - comme par exemple dans les représentations d'Hercule - constitue aussi dans la détermination l'idéal en tant que tel. »¹²³

¹²¹ *Idem*, p.212.

¹²² *Idem*, p.237.

¹²³ *Idem*, p.237.

Troisième partie : Le concept de la sculpture et de la musique

Dans ce qui précède, nous nous sommes efforcés d'articuler les concepts centraux de ce travail - la vérité, la beauté, la nature et l'art - à la lumière des leçons de Hegel sur l'esthétique.

Le concept et l'idée ont d'abord été développés pour eux-mêmes, ce qui a permis une première compréhension des concepts de vérité et de beauté. Ensuite, l'examen des concepts de la nature et de l'esprit nous a conduit au concept de la sphère dans laquelle la finitude de l'esprit et l'altérité radicale de la nature sont dépassées. La beauté, en tant qu'esprit absolu, constitue un premier dépassement de l'opposition de la nature et de l'esprit fini, de la vie et de la conscience, de l'objet et de sujet. La beauté réalise l'unité des côtés opposés d'abord sur le mode de l'immédiateté puisqu'immédiatement, la conscience est conscience d'un objet, lequel est autre par rapport à la conscience elle-même. Cet autre de la conscience est la nature. L'esprit qui ainsi s'apparaît à lui-même dans la forme de la nature est ce qui a été appelé précédemment l'idéal ou le dieu. En effet, comme l'écrit Hegel dans la *Phénoménologie* : « l'essence du dieu est l'unité de l'existence universelle de la nature et de l'esprit conscient de *soi*, qui apparaît dans sa réalité faisant face à cette existence. »¹²⁴

Le concept de cette unité ainsi que ses déterminations essentielles ont été développés en tant qu'idéal, abstraction faite de la détermination particulière des différents arts. Nous allons maintenant considérer cette unité en tant qu'elle se réalise comme genres artistiques particuliers, en tant que sculpture et musique. Rappelons l'orientation de ce travail afin d'apercevoir pourquoi nous choisissons d'examiner ces arts plutôt que d'autres.

Hegel est un penseur concret. Ce qui doit être pensé n'est pas dans sa visée seulement le concept d'une chose mais l'idée, laquelle seule est l'effectif. Celle-ci est bien le concept mais dans son unité avec la réalité une foule de déterminations historiques et naturelles entrent en ligne de compte. Or, contrairement à cette visée concrète de la pensée hégélienne qui conçoit une chose dans le monde auquel elle appartient, les pages qui suivent font abstraction de l'histoire, puisque ces considérations s'inscrivent dans la section *logique* de notre travail. L'histoire de l'esprit et de l'art fera l'objet de la section suivante.

Puisque l'esprit n'a pas encore été présenté comme un monde, il ne convient pas dès maintenant de considérer l'art comme art d'un peuple. Mais puisque nous avons considéré l'esprit comme un Je, c'est dans cette perspective que nous l'aborderons. La lecture logique ainsi proposée fait suite au travail déjà réalisé et en approfondit les déterminations. Elle ne cherche pas à comprendre l'art comme art d'un peuple déterminé mais elle le prend dans sa détermination universelle et éternelle, comme réconciliation de la nature et d'esprit en tant

¹²⁴ HEGEL, G.W.F., *Phénoménologie de l'esprit*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Aubier, Bibliothèque philosophique, 1991, p.463.

que ce dernier est le Je créateur ou spectateur. Bien sûr, Hegel n'en reste pas à cette abstraction. Cependant, la pensée de Hegel ne permet pas seulement de faire cette abstraction : elle la fait elle-même dans *Le système des différents arts*. Nous verrons cela.

La beauté et l'art ont été compris comme le dépassement des unilatéralités que sont la subjectivité et l'objectivité, l'esprit fini et la nature, dans la figure de la conscience sensible. Le bel art, écrit Hegel, est la forme du savoir de soi de l'esprit « dans la figure de la *naturalité abolie* »¹²⁵. Or puisque cette nature à abolir est posée par Hegel dans l'*Encyclopédie* d'une part, comme l'espace et, d'autre part, comme le temps nous nous proposons, dans les pages suivantes, de saisir la nature de ceux-ci, de même que celle de l'esprit pour qu'enfin nous puissions penser l'unité des deux dans l'oeuvre d'art. Cette unité est la nature conservée en tant qu'abolie dans laquelle l'esprit n'est plus face à un autre mais auprès de lui-même. Cette unité est, en tant qu'espace configuré esthétiquement, une oeuvre sculpturale et en tant que belle temporalité, elle est musique. Dans le travail artistique, l'esprit abolit le caractère étranger de la nature afin qu'en elle il soit immédiatement auprès de lui-même et qu'ainsi cet autre de l'esprit ne témoigne pas contre lui mais lui donne l'intuition de son infinité. L'oeuvre d'art peut être ainsi représentée comme la victoire de l'esprit certain de lui-même sur la toute puissance de la nature. « L'aride et rude essence et la lutte confuse de l'existence libre des éléments, l'immorale anarchie du règne des Titans, tout cela est vaincu et renvoyé en lisière de la réalité devenue claire à elle-même, aux sinistres frontières du monde qui se trouve et s'apaise dans l'esprit. »¹²⁶

Voilà donc notre objet délimité. D'abord, la nature objective en tant qu'espace, la pure subjectivité et la sculpture. Ensuite, le temps naturel et objectif, le temps subjectif et leur unité dans la musique. Les concepts purs de la sculpture et de la musique ainsi développés seront replacés dans leur l'élément concret où ils prennent vie, l'histoire d'un peuple, dans la quatrième et dernière partie de ce travail.

1. La sculpture

La beauté concrète en elle-même est l'extériorité configurée de telle sorte qu'en elle, le concept soit visible en tout point. Cette belle singularité est l'idéal, la belle figure divine reposant sereinement et souverainement sur elle-même. Or, selon Hegel, de tous les arts, la sculpture, l'art ayant pour élément la pure spatialité, est celui qui réalise le plus adéquatement l'idée du beau. « La sculpture, plus qu'aucun autre art, reste particulièrement tributaire de l'idéal. »¹²⁷ Ce qui confère à la sculpture ce privilège s'éclairera tout au long de l'analyse

¹²⁵ *Idem*, p.451.

¹²⁶ *Idem*, p.464.

¹²⁷ HEGEL, G. W. F, *Cours d'esthétique* tome II, trad. Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Paris, Aubier, 1996, p.353.

que nous mènerons sur les pas de Hegel. Examinons toutefois dès maintenant cette question particulièrement : nous serons ainsi introduits au coeur du sujet

Position centrale de la sculpture

Que l'idée du beau puisse trouver son effectivité la plus adéquate dans la sculpture, on en aura immédiatement l'intuition par le rappel de ce qui a précédemment été dit. La beauté est la manifestation sensible de l'idée. Elle est idée puisqu'en elle le concept est uni à la réalité dans la forme de l'apparaître à soi-même de l'esprit à travers une réalité objective. Le concept s'offre, dans la beauté, à une saisie sensible et immédiate. Le concept qui ainsi est une singularité reposant librement sur soi-même manifeste à l'esprit est l'idéal. Or, comme il apparaît clairement, les autres arts « n'ont pas pour objet propre, comme la sculpture, l'individualité étant en soi et pour soi-même, le caractère complètement objectif, la belle nécessité libre. »¹²⁸

L'architecture, dans le système des arts de Hegel, n'a pas encore atteint la belle individualité spirituelle objective tandis que les autres arts ont dépassé cet équilibre vers des sphères de contenus plus subjectifs. L'architecture n'a pas encore saisi le concept, l'esprit, et ne fait que le suggérer en établissant l'habitation qui accueillera cette teneur divine. La peinture, la musique et la poésie, de leur côté, ont dépassé le bel accord que réalise la sculpture entre la nature et l'esprit, l'extérieur et l'intérieur, puisque en eux l'esprit entre en lui-même et délaisse un des côtés essentiels à l'idée du beau. Dans ces derniers arts, l'idée du beau, à mesure qu'elle délaisse l'extériorité immédiate, devient de plus en plus formelle et son contenu de plus en plus limité.

« Le spirituel dans cette clôture parfaitement autonome de ce qui est substantiel et vrai en soi-même, cet être non particularisé en non troublé de l'esprit sont ce que nous appelons la divinité, par opposition à la finitude prise comme la dispersion dans l'existence contingente, dans la différenciation et le mouvement changeant. »¹²⁹

Le divin est le plus haut contenu que l'art puisse se donner. Il revient à la sculpture de porter à la représentation cet idéal dans son imperturbable clarté puisqu'elle est l'art qui, comme la peinture, la musique et la poésie, a conquis la forme spirituelle sans toutefois, contrairement à ces derniers arts et conformément au principe de l'architecture, laisser le terrain proprement naturel, c'est-à-dire l'espace dans toutes ses dimensions.

« Le dieu, avec sa détermination spirituelle, a encore en lui, en même temps, celle d'un élément ou d'une présence naturels. - Il contient ce qu'on appelle

¹²⁸ *Idem*, p.354.

¹²⁹ *Idem*, p.346.

l'unité de la nature et de l'esprit, - c'est-à-dire l'unité immédiate, la forme de l'intuition ; - non par conséquent l'unité spirituelle où le naturel ne serait posé que comme quelque chose d'idéal, de supprimé, et où le contenu spirituel ne serait en relation qu'avec lui-même ; ce n'est pas l'esprit absolu qui rentre dans cette conscience. »¹³⁰

La statue du dieu se dresse à la jonction de la nature et de l'esprit. La peinture, la musique et la poésie, quant à elles, en laissant à elle-même la lourde matière extérieure, dépassent ce point d'unité entre le naturel et le spirituel et laissent ainsi le contenu absolu de l'art pour se tourner vers des sujets plus contingents. Toute la diversité de ce qui est dans le cœur de l'homme et dans son esprit trouve dans ces arts une expression adéquate.

« Avec la restrictivité essentielle du contenu, la beauté absolument parlant se réduit à l'omnipénétration de l'intuition ou de l'image par le spirituel, - à quelque chose de formel, en sorte que le contenu de la pensée, c'est-à-dire la représentation, tout aussi bien que l'étoffe qu'utilise la pensée pour son imagination, peut être de l'espèce la plus diverse, et même la plus inessentielle, et que l'oeuvre peut être cependant quelque chose de beau et une oeuvre d'art. »¹³¹

Le contenu qui occupe l'esprit n'est pas limité au substantiel. En effet, « ce Je peut se dissocier de ce qui, dans le savoir, la volonté, la représentation, la sensation, l'action et les réalisations, constitue la teneur universelle et éternelle de l'esprit, et il peut se maintenir dans son originalité caractéristique particulière et sa contingence. »¹³² La subjectivité se détache du substantiel et son soi fini devient pour elle-même le principal. Ainsi, la conscience de soi finie se voile à elle-même le substantiel et la peinture, la musique et la poésie ont le pouvoir de la suivre même engagée dans ce qu'il y a de plus vain et de plus éloigné du divin. Ce qui donc fait la limite du contenu sculptural constitue sa grandeur : à la sculpture est réservé le contenu le plus universel que le bel art puisse produire, l'universalité de la singularité spirituelle, la personnalité purement subjective, le divin, la spiritualité objective. « Par objectivité, on entend en effet ici le substantiel, l'authentique, l'impérissable, la nature essentielle de l'esprit sans échappées dans l'accidentel et l'éphémère, auxquels s'en remet le sujet dans sa relation simple à soi. »¹³³

Alors que les arts précédemment cités laissent le contenu le plus universel et s'engagent sur la voie de la particularisation du contenu, la forme artistique sculpturale est

¹³⁰ HEGEL, G. W. F., Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé (1830), trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, NRF, 1970, § 557, p.480.

¹³¹ *Idem*, §559, p. 481.

¹³² Cours d'esthétique tome II, *op. cit.*, p.345.

¹³³ *Idem*, p.346.

cantonnée à une possibilité plus restreinte de contenus. L'élément dans lequel la statue est produite n'a pas l'idéalité et la richesse des couleurs, des sons et des mots. À cet égard, il faut donc admettre l'infériorité de la sculpture. Cependant, comme il vient d'être mentionné, cette impuissance de la sculpture à s'engager, grâce à la diversité des couleurs, sons, et mots, dans la représentation des contenus contingents n'est pas pour elle un manque. Bien au contraire, elle délaisse délibérément la voie de la particularisation pour rester auprès de la belle teneur universelle. L'opposition qui est son principe n'est pas celle du clair et de l'obscur par exemple, mais celle de la nature extérieure et de l'esprit intérieur. Elle porte l'existence « jusqu'à la simple *visibilité* et existence dans la lumière en général, sans faire entrer de surcroît dans la représentation sa relation à l'obscur, au contact duquel le visible se particularise matériellement en lui-même et devient couleur. »¹³⁴ Elle n'offre à la contemplation que l'objectivité de l'esprit, l'universel de l'individualité spirituelle engagée, du fait de l'existence de l'idéal, dans une détermination certes, sans toutefois que cette détermination puisse devenir le principal.

L'espace, l'esprit, le repos de la belle figure sculpturale

L'esprit, dans la perspective de Hegel, est un monde. L'esprit, en tant qu'il est l'objet d'une science historique, est immédiatement saisi ainsi. Mais il peut aussi être considéré - et c'est ainsi que nous le considérons maintenant - de façon logique, c'est-à-dire en tant qu'il est idée, ou concept, et le concept pur est le Je. Les concepts de Je fini et d'espace objectif seront posés afin de comprendre conceptuellement la possibilité de leur unité dans la belle et divine oeuvre spatiale. Avec cette unité, l'esprit fini surmonte l'altérité radicale de la nature pour n'être, dans celle-ci qu'auprès de lui-même dans son infinité.

« La sculpture en général comprend ce prodige que l'esprit coule son empreinte dans ce qui est entièrement matériel, et qu'il forme cette extériorité de telle manière qu'il devient, en elle, présent à soi-même et y reconnaît la figure adéquate de son propre intérieur. »¹³⁵

En tant que pure unité négative, que pure subjectivité, que Je, le concept n'est qu'un côté de l'esprit effectif. Il est pure négativité, c'est-à-dire qu'il est la négation active de ce qui est immédiatement positif, de la nature. En tant que tel, il est pure inquiétude ; il est la tendance vers son autre, l'objectivité, ou, autrement dit, la tendance à se nier lui-même et ainsi à se réaliser. Autrement dit encore, le Je étant la négation de l'immédiat positif juxtaposé, il porte en lui la contradiction d'être une réalité non réelle : il doit s'incarner, se redonner adéquatement l'objectivité perdue et ainsi retrouver le repos. Mais cette première

¹³⁴ *Idem*, p.338.

¹³⁵ *Idem*, p.344.

réalité que se donne l'esprit en est une unilatérale ; la réalité de l'esprit n'est pas immédiatement adéquate à son concept. L'esprit n'est pas, d'entrée de jeu, l'esprit absolu : il est un esprit fini, car il se situe dans une détermination particulière et une nature lui fait face. L'esprit n'est absolu et libre que lorsque son autre, la nature, est surmonté, que lorsque la nature est pour lui ce qu'elle est en vérité : un être posé par lui. Or, puisque l'esprit est, comme conscience, auprès de l'autre avant d'être auprès de soi-même, cette unité absolue se produit d'abord sur le terrain de l'extériorité naturelle. L'esprit absolu est ainsi l'idée du beau.

Comprenons cette unité plus précisément. La nature, affirme Hegel, est dans la forme de l'altérité - tandis que le concept est dans celle du même, de l'identité à soi - et cette perte absolue de soi dans la pure extériorité est d'abord espace.

« La détermination première et immédiate de la nature est *l'universalité* abstraite de son être-hors-de-soi, - l'indifférence non médiatisée de cet être-hors-de-soi, *l'espace*. Il est le à-côté-l'un-de-l'autre tout idéal, parce qu'il est l'être-hors-de-soi, et purement et simplement *continu*, parce que ce un-hors-de-l'autre est encore tout *abstrait* et n'a en lui aucune différence déterminée. »¹³⁶

La nature est, dans sa détermination première, le sensible comme tel, l'extériorité et matérialité spatiale. Dans cette spatialité simple à trois dimensions, l'unité idéale n'est absolument pas pour elle-même, elle est dans la forme de l'être-hors-de-soi du concept. L'unité idéale du concept est négation de la négation : les déterminations sont posées par l'universalité et reprises dans cette dernière. L'espace, en tant que cette perte de soi de l'unité négative, se comprend comme simple position et juxtaposition indifférente. Puisque dans cet espace, le concept, l'intérieur, n'est pas différencié de l'extériorité pour s'y médiatiser avec lui-même, l'infinité de l'être auprès de soi-même du concept se cherche sans pouvoir s'obtenir et l'espace s'étend ainsi à l'infini. Cet infini spatial est appelé par Hegel le « mauvais infini » car celui-ci n'est pas l'infinité présente, vraie, effective de l'esprit. Cette extériorité naturelle sans retour dans soi doit s'abolir et faire place à un infini concret. Ainsi, la nature elle-même se développe et produit la vie comme sa vérité, comme reprise en soi de ce qui auparavant se perdait dans l'extériorité. Ainsi seulement la nature devient-elle une effectivité de l'idée. Cependant, le développement, dans l'être-pour-soi, de l'espace donné, objectif et seulement extérieur, le développement de l'idée du beau vers « une extériorisation de l'esprit purement et simplement adéquate, qui ne ferait apparaître que lui »¹³⁷ suit un autre chemin.

¹³⁶ Encyclopédie, *op. cit.*, § 254, p.244.

¹³⁷ Cours d'esthétique tome II, *op. cit.*, p.334.

L'architecture, d'abord, configure la spatialité matérielle afin de donner à l'esprit absolu son cadre extérieur. Mais ce cadre produit par l'esprit n'est pas lui-même le retour de l'esprit en lui-même et ne fait ainsi que le suggérer. La sculpture va plus loin dans le travail de l'extériorité. Mais là encore l'esprit produit et saisit l'abstrait avant le concret. « La première forme, parce qu'elle est la forme immédiate, est la forme abstraite de l'entendement, et l'oeuvre n'est pas encore en elle-même remplie de l'esprit. [...] Les oeuvres ne font donc que recevoir l'esprit. »¹³⁸ La sculpture parvient ensuite par recourbement de l'espace qui se perdait dans la mauvaise infinité jusqu'au point où soit proposé « de façon indissociable à la contemplation l'un et l'autre à la fois, le corps et l'esprit, comme un seul et même tout. »¹³⁹

L'ardente force de la vie dans sa fluidité évanescence qui échappe à l'entendement, est par la sculpture portée à la manifestation phénoménale.

« Cet enchaînement fluide entre les contours organiques, qui se combine avec l'élaboration la plus méticuleuse, sans former des surfaces régulières ou bien seulement quelque chose de circulaire ou de convexe, donne seul ce parfum de vie, cette douceur et cette idéalité de toutes les parties, cet accord qui s'étend sur le tout comme le souffle spirituel de l'animation. »¹⁴⁰

La manifestation de l'esprit comme souffle vital, comme âme, est une matière adéquate à la forme sculpturale. Une tête de cheval, par exemple peut donner à voir cela. La sculpture, toutefois, va plus loin : elle montre cette vie comme vie spirituelle, comme vie consciente d'elle-même, non troublée par le temps et l'extériorité. À cet égard, la forme humaine est la figure utilisée par l'artiste afin de présenter à l'esprit son extériorité véritable. L'art dépouille la forme humaine donnée par la nature des contingences attendant à la naturalité ; il dégage l'idée de ce qui n'est que terrestre et inessentiel afin que seul soit présent dans sa pureté le divin corps de l'esprit. Les pores de la peau, cicatrices, poils, etc. n'ont pas leur place dans le ciel de l'oeuvre d'art sculpturale. De même, pour ne parler que de cette autre modification que l'artiste fait subir à son modèle naturel, le regard de l'homme effectif doit, selon Hegel, être abstrait de l'oeuvre idéale pour les raisons suivantes. L'oeil est ce qui, dans le corps humain laisse transparaître au mieux l'esprit. Or, ce que la nature condense dans le seul regard, l'art doit le laisser transparaître en chacun des points de l'oeuvre. Celle-ci a, en effet, été comparée à un Argus aux mille yeux. Le regard est donc, de ce point de vue, superflu. Aussi, le regard tourné vers l'extérieur suggère à celui qui contemple l'oeuvre un mouvement vers autre chose. Le regard évoque l'inquiétude, l'attente ou encore le projet visé. Tout cela, il va de soi, contraste avec le parfait repos en soi-même de la figure idéale.

138 Phénoménologie de l'esprit, *op.cit.* p.457.

139 Cours d'esthétique tome II, *op. cit.* p.335.

140 *Idem.*, p.361.

« Cette figure simple a donc anéanti en soi et récupéré dans l'individualité tranquille l'inquiète agitation de la singularisation infinie - aussi bien en ce que celle-ci est l'élément naturel qui se comporte avec nécessité que comme essence universelle, tandis que dans son existence et son mouvement elle se comporte de manière contingente, que de celle-ci en ce qu'elle est le peuple qui a une existence au sens et aux activités multiples, dispersée dans les masses particulières de l'activité et les points individuels de la conscience de soi. »¹⁴¹

L'esprit, en tant qu'il est ce Je fini, est temporel et inquiet : il est la contradiction d'être en soi ce qui est infini et libre et d'avoir devant soi le substantiel. Avec la sculpture, il surmonte le temps et trouve dans la figure de l'espace son repos. Dans son unité infinie, vraie et libre, en elle-même, le Je est maître du temps : les dieux sont immortels. Ils reposent auprès d'eux-même dans la stable figure de l'espace et non dans celle, inquiète, du temps. Le temps seulement subjectif du Je = Je doit s'élever à l'éternité en passant dans son autre absolu : l'objectalité. La sculpture réalise ainsi déjà dans la sphère du beau ce que le savoir absolu réalisera dans celle de la pensée pure.

« La différence laissée à elle-même, le temps sans cesse ni repos, s'effondre et coïncide [...] en lui-même ; il est le repos objectal de l'*étendue*, tandis que celle-ci est la pure identité à soi-même, le Je. Ou encore, le Je est non seulement le Soi-même, mais il est l'*identité du Soi-même avec soi* ; mais cette identité est l'unité parfaite et immédiate avec soi-même, ou encore, *ce sujet* est tout aussi bien la *substance*. »¹⁴²

La limite de la sculpture à produire la vérité de l'esprit

La sculpture réalise l'idée du beau, c'est-à-dire la réconciliation du sujet et de l'objet dans l'élément du sensible. Par la grâce de la silencieuse statue, l'esprit vagabond et inquiet est recueilli dans la solidité et fermeté de marbre de ce qui est substantiel. Dans cet autre de lui-même, c'est-à-dire dans la lourde matière spatiale reposant sur elle-même, l'esprit trouve un fondement serein. Mais ce fondement n'est pas l'ultime puisqu'il demeure dans une opposition non surmontée : à la statue fait face la pure activité de la conscience de soi, qu'elle soit celle de l'artiste ou celle du spectateur. Pour que l'oeuvre apparaisse animée, il faut de la part du spectateur une attention soutenue. Lorsque l'attention du spectateur faiblit ou que le travail producteur de l'artiste s'achève, le subjectif et l'objectif se disjoignent l'un de l'autre. Ce qui était sensé être là-devant comme le soi-même véritable demeure en fait une chose. Le soi-même effectif est autre chose que cela.

¹⁴¹ Phénoménologie de l'esprit, *op. cit.* P.464.

¹⁴² HEGEL, G. W F., Phénoménologie de l'esprit, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Aubier, 1991, p. 521.

L'art dépasse l'opposition entre la nature et l'esprit fini et élève ainsi l'esprit dans son infinité. Mais puisque cette réconciliation est immédiate, elle demeure unilatérale et ne saurait, par conséquent, être l'ultime vérité de l'esprit. Dans cette première réconciliation, l'esprit se connaît dans la figure de l'altérité, c'est-à-dire dans la figure de ce qui lui est contraire : une chose. La reconnaissance de soi de l'esprit dans la belle phénoménalité est bien l'esprit absolu. Toutefois, dans cette conscience de soi, l'esprit s'est manifesté comme cette figure singulière-ci et non dans sa pure infinité en tant que l'absolument universel qu'il est en vérité. Comme cette singularité, l'universel a reçu une détermination et est entré ainsi dans l'opposition à un autre. À une divinité s'oppose une autre divinité. À un peuple un autre s'oppose. L'infinité de l'esprit produite par l'art n'est pas l'ultime infinité de l'esprit dans laquelle l'autre le plus loin de soi n'est autre que soi-même. Il faut donc reconnaître que bien que la beauté manifeste l'absolu, ce dernier demeure essentiellement voilé dans celle-ci.

« La *réconciliation* apparaît comme un commencement, de telle manière qu'elle s'accomplisse immédiatement dans la conscience-de-soi subjective, laquelle est ainsi en elle-même sûr et sereine, sans la profondeur et sans la conscience de son opposition à l'essence qui est auprès de et pour elle-même. »¹⁴³

La sérénité de l'art est ainsi appelée à se dissoudre pour que se produise l'esprit absolu dans une conscience supérieure, c'est-à-dire comme conscience de soi de cette essence auprès de et pour soi-même.

Pour nous, la seule réconciliation dans l'art ne saurait être, manifestement, satisfaisante : nous ne croyons plus aux dieux ; nous ne nous inclinons plus, comme le remarque Hegel, devant les statues. La sculpture a beau nous présenter l'idée universelle, il faut bien avouer que, justement par son universalité simple et stable, elle devient vite ennuyeuse. Le Je, en effet, est un temps et, comme tel, il ne peut se plaire bien longtemps dans ce recueillement. La statue peut bien, pour un temps, se présenter comme l'esprit lui-même mais ce dernier éprouve éventuellement qu'il est radicalement différent de ce repos. Puisque la vérité de la sculpture est la subjectivité de l'artiste et de ceux qui contemplant l'oeuvre et puisque celle-ci, la subjectivité effective, est rejetée par l'oeuvre, l'art, dans un mouvement dialectique, passe dans la forme opposée. La sculpture est l'art objectif et spatial, lequel oublie la conscience de soi effective. La musique est l'art subjectif et temporel dans lequel l'espace n'est conservé que pour être nié. De son séjour dans le monde objectif des dieux, l'esprit passe dans l'intérieur sans extérieur de la subjectivité, c'est-à-dire dans le sentiment ; non dans sa représentation mais dans son épanchement réel. Le sentiment et la multiplicité riche et infinie de ses variantes, est, en effet, le lieu où habite l'esprit absolu

¹⁴³ Encyclopédie, *op. cit.*, § 561, pp. 481-482.

lorsque le beau monde objectif a vacillé : l'art qui façonne ainsi le temps subjectif grâce à la pure idéalité du son est la musique.

2. La musique

Pour mieux introduire l'objet particulier qui nous occupe maintenant, soit la musique en tant que la forme d'art dans la détermination logique inverse de la forme sculpturale, nous devons rappeler quelques éléments de ce qui a déjà été vu. La beauté est le concept qui est sensiblement manifeste. Elle est une apparition du concept qui, plus précisément, est l'idée du beau puisque le concept n'y est pas seulement en lui-même mais il est médiatisé dans son autre, la réalité. La plus haute production de la nature, la singularité vivante, est bien aussi idée sans toutefois pouvoir s'élever à la belle singularité spirituelle. À l'art, puisque celui-ci seulement peut produire à partir de l'universalité de la conscience, est réservée cette tâche supérieure : donner corps à l'âme du monde, au concept universel, au divin. La sculpture, qui a pour élément l'extérieur comme tel, l'espace, réalise cette unité du naturel et du spirituel, c'est-à-dire, l'idée du beau et l'idéal.

Avec la sculpture, l'esprit se recueille dans son autre, le juxtaposé immédiatement positif et indifférent. Ce matériau dans lequel l'esprit se réfléchit est au plus loin de la nature de l'esprit ; il est de la nature la moins spirituelle qui soit. Pour cette raison, tout ce que la subjectivité contient de particulier, tout le côté de la vie subjective avec ses états d'âmes changeants, ses pensées, ses projets et actions, etc. ne trouve pas de point de passage adéquat vers la belle objectivation. Seul le contenu le plus universel de l'esprit, l'individualité spirituelle objective, y trouve sa juste expression. L'art dont l'élément est la pure spatialité, par conséquent, est l'art suprême car son contenu est le contenu le plus universel. Mais cet art, à lui seul, n'épuise pas le beau. L'art peut aussi délaissier le matériau purement objectif et travailler une matière plus idéale, plus négative : les couleurs, la parole et les sons. Ces matières étant immédiatement dans la forme de la subjectivité, l'esprit s'y retrouve facilement dans sa particularité spirituelle. La peinture, la poésie et la musique sont donc, par opposition à la sculpture et à son contenu objectif, les arts de la subjectivité.

La musique est l'art le plus opposé à la sculpture. Elle est, en effet, l'art de la pure et belle temporalité qui ne conserve l'extérieur que pour le nier. Le temps musical, puisque qu'il est, comme il sera développé plus loin, la forme même de la subjectivité, pénètre entièrement et immédiatement cette dernière et ne fait plus qu'un avec le mouvement du coeur humain. Ainsi, la musique est l'art de l'être intime se déployant librement en lui-même.

L'opposition que nous considérons se précise. La sculpture avait pour contenu l'individualité spirituelle objective, le repos du concept et son être auprès-de-soi souverain et bienheureux, qui ne fait, dans son autre, qu'éprouver sa certitude d'être, comme esprit, toute

vérité. Ou encore, le contenu de la sculpture est la victoire du concept trônant au-dessus de la contradiction du subjectif et de l'objectif. La réconciliation est ainsi réalisée sur le terrain de l'immédiateté objective. Mais le concept n'est pas que cette objectivité du subjectif, que ce repos bienheureux et immobile. Il est tout aussi bien, comme intériorité subjective, un mouvement, et la réconciliation peut aussi se produire dans la subjectivité même par une objectivation du subjectif dans laquelle l'objectif ne garde rien pour lui-même. C'est à la musique, puisqu'elle est dans la forme du temps sans perexistence de la matière qu'elle travaille - le son -, qu'échoit le pur mouvement subjectif et l'infinité de ses nuances et variations. La sphère du contenu accueilli par la musique s'étend ainsi à

« l'expression de toutes les sensations *particulières*, et toutes les nuances de la gaieté, de la sérénité, du badinage, du caprice, de l'exultation et de la jubilation de l'âme, ainsi que les différents degré de l'angoisse, du souci, de la tristesse, de la plainte, du chagrin, de la douleur, de la nostalgie, etc., et enfin de la vénération, de l'adoration, de l'amour, etc. »¹⁴⁴

Ces quelques remarques ont ouvert la voie à des considérations plus précises sur la musique qu'il convient d'aborder maintenant. Il sera d'abord question du contenu objectif que l'art en général est en mesure de présenter à la contemplation grâce à la *représentation* par opposition à quoi s'avance la musique avec son mode d'expression purement subjectif et dépourvu de l'objectivité de la représentation. Se dégagera ainsi l'*idéalité* propre de la musique. Ensuite cette idéalité sera analysée selon ses éléments : *le temps, l'harmonie et la mélodie*. Enfin, cette section sur la musique s'achèvera sur quelques remarques concernant la *réconciliation* subjective que la musique est en mesure de produire.

L'objectivité de la représentation et l'idéalité musicale

En tant que le sujet connaît un objet, un contenu est distingué de lui et lui fait face sur le mode de la représentation. Celle-ci est une unité fixe de diverses déterminations elles aussi fixes et distinctes les unes des autres. Ainsi, la différence est un moment capital dans la représentation : le sujet est rigoureusement distinct de l'objet et les parties de l'objet rigoureusement extérieures les unes aux autres.

La différence est aussi un moment essentiel de la représentation artistique. En effet, dans la belle représentation que nous propose la sculpture, la peinture et la poésie, un contenu fait face à la subjectivité. Cette opposition est toutefois, puisque l'objet est une représentation esthétique, surmontée dans l'objet lui-même : l'unité subjective y est pour elle-même et par conséquent, dans la différenciation produite par la représentation, l'unité

¹⁴⁴ HEGEL, G. W. F, Cours d'esthétique tome III, trad. Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Paris, Aubier, 1997, p.137.

subjective devient ce qui prévaut. Contrairement aux arts plastiques, lesquels sont proprement représentatifs, la musique s'oppose à toute représentation claire d'un contenu puisqu'elle ne permet pas à l'élément objectif, la juxtaposition spatiale indifférente, de valoir pour lui-même. Au contraire, les différences positives sont immédiatement niées dans la musique. Celle-ci « ne suit pas un enchaînement, clair pour lui-même, de représentations ; pour cette raison, elle est tributaire de la sensation abstraite en général. »¹⁴⁵

Puisque le moment de l'extériorité, laquelle porte les différences réelles, n'est pas conservé, l'unité de l'objectif et du subjectif que doit produire tout art se situe donc en musique dans l'intériorité immédiate subjective, c'est-à-dire dans la sensation. La musique

« ne va pas jusqu'à s'engager dans des considérations d'entendement, ni ne disperse la conscience de soi en des contemplations isolées, mais séjourne dans l'intimité et la profondeur non éclose de la sensation. Car c'est précisément cette sphère, le sens intérieur, la perception abstraite de soi, dont s'empare la musique, mettant ainsi également en mouvement le siège des modifications intérieures, le cœur et l'être intime, en tant qu'ils sont ce centre concentré simple de l'homme tout entier. »¹⁴⁶

Ainsi, contrairement aux arts plastiques, l'objet dans lequel la musique nous fait séjourner n'est pas à distance de l'intériorité du sujet mais est immédiatement cette subjectivité même dans son mouvement le plus intime. « Aussi, la tâche principale de la musique consistera-t-elle à faire résonner, non pas l'objectalité elle-même, mais au contraire la manière dont le Soi le plus intérieur est mû en lui-même, selon sa subjectivité et son âme idéale. »¹⁴⁷ La musique « est l'art de l'être intime qui s'adresse immédiatement à l'être intime lui-même. »¹⁴⁸

Du fait que la musique s'émancipe de la représentation et qu'ainsi son principe se trouve être l'intériorité sans objet, Hegel remarque qu'elle est, de tous les arts, celui qui comporte la plus vive tendance à l'abstraction, c'est-à-dire à se libérer de tout contenu déterminé et à se satisfaire dans une simple suite de sons. Qu'une pareille abstraction soit éprouvée en elle-même avec satisfaction, deux raisons peuvent en rendre compte. D'abord, une musique plaît, sans égard pour le contenu, du simple fait qu'elle est une libre déambulation en soi-même de la subjectivité. Dans ce mouvement, l'intériorité s'écoule abstraitement en elle-même comme sensation ; le cœur de l'homme s'épanche. Mais ce qui est ainsi bon, n'est pas pour autant beau. Ensuite, la musique a la possibilité de laisser le contenu concret et objectif pour plaire, cette fois, grâce à des agencements d'entendement.

¹⁴⁵ *Idem*, p.197.

¹⁴⁶ *Idem*, p.139.

¹⁴⁷ *Idem*, p.123.

¹⁴⁸ *Idem*, p.123.

Dans cette perspective, on reconnaîtra que des rapports simplement harmoniques, par exemple, sont beaux mais d'une beauté toute abstraite. Selon Hegel, une beauté ainsi seulement formelle n'est pas encore l'art concret puisque dans ce dernier la forme ne vaut pas pour elle-même mais seulement en tant qu'en elle un contenu parvient à la conscience. Par conséquent, les jeux harmoniques n'auraient de valeur artistique qu'en ce qu'ils donneraient à connaître les contenus affectifs de l'être intime. Mais qui a entendu l'*Art de la fugue* de Bach, par exemple, reconnaîtra que la plus grande liberté d'entendement - laquelle produit une beauté abstraite, cristalline - peut se marier avec la plus grande profondeur du sentiment. Dans cette musique, les rapports quantitatifs sont posés abstraitement pour eux-mêmes, à partir de leurs lois propres. La forme semble tout à fait autonome par rapport au contenu. Mais cette froide et formelle abstraction de l'écriture d'entendement se renverse dans l'exécution offrant ainsi à la contemplation le principe même de toute chose : un grand débordement des plus finement organisé. Les purs rapports entendementaux se laissent ainsi percevoir dans un mouvement, plus large, créateur et infini - la Raison - d'où naissent quantités de fleurs toujours nouvelles et éphémères et pourtant toutes organisées avec nécessité. Une telle musique s'adresse et plaît ainsi non seulement à l'entendement mais pénètre jusqu'au cœur de l'homme où celui-ci prend, à chaque instant, son origine. Si Hegel, par conséquent, rejette la musique seulement formelle hors de l'art véritablement concret pour la placer à côté de ces œuvres abstraites que sont les obélisques et les pyramides - œuvres de celui qu'il a appelé dans la *Phénoménologie de l'Esprit* l'artisan maître d'œuvre -, cela ne concerne en rien la musique de Bach, laquelle, bien loin de n'être que formelle, exprime au contraire le mouvement même de la vie. D'ailleurs, puisque cette musique dépasse les mouvements particuliers et contingents d'un cœur singulier - joies, peines, désespoir, etc. - pour habiter la sérénité du contenu le plus universel, cette musique a bien plutôt sa place à côté des plus grandes statues grecques. Ce contenu universel et créateur, le concept, ce bouillonnement qui, s'écoulant hors de lui-même, produit tout un monde de singularités est rendu manifeste dans la plus haute musique. Il sera, plus loin, plus amplement question du rapport entre l'harmonie musicale et le concept logique. Laissons donc cela et revenons à ce que nous nous étions proposé d'éclaircir : la représentation plastique en art et l'idéalité musicale.

Le désavantage que comporte la musique, puisqu'elle délaisse la représentation, est évident : la musique séjourne dans une certaine abstraction et obscurité. Obscure, peut-on dire métaphoriquement, est en effet la musique, puisqu'elle est privée de la vue. La vue est, de tous les sens, celui qui rend clair car elle embrasse, d'un clin d'oeil, la plus grande variété de déterminations, rigoureusement et précisément distinctes les unes des autres. On dira, au contraire, d'une réalité présente devant le regard qu'elle est obscure lorsque les limites, les contours, les différences ne sont pas distinctes, passent les unes dans les autres, sont anéanties

avant même d'être saisies et fixées par le regard. La perexistence et la juxtaposition apparaissent ainsi comme des caractéristiques fondamentales de ce qui est clair à la vue, laquelle est, conséquemment, en lien étroit avec l'entendement, la représentation, l'espace, l'objectivité et la réalité. La vision a sur l'ouïe l'avantage de saisir distinctement et immédiatement une réalité différenciée en elle-même. Cet avantage, toutefois, se renverse :

« la calme contemplation désintéressée d'oeuvres d'art laisse certes perexister les objets pour eux-mêmes, tels qu'ils sont donnés, sans vouloir nullement les anéantir ; cependant, ce qu'elle appréhende n'est pas ce qui est posé en soi-même comme idéal, mais au contraire, ce qui est maintenu dans son existence sensible. »¹⁴⁹

Ainsi, comme l'entendement est dépassé par la raison tout en demeurant, en cette dernière, le moment essentiel de la différence posée comme telle, l'ouïe, le temps et la musique dépassent la vue, l'espace et la sculpture. La musique s'avère ainsi plus idéale que les arts plastiques.

La musique, s'adressant à l'oreille, est plus spirituelle que l'idéal lui-même dans sa forme la plus propre : la statue. Ce en quoi consiste l'idéalité propre de la musique doit encore être éclairci. Comme on l'a vu, le concept est cette unité qui pose la différence, laquelle est aussitôt niée de telle sorte que ce qui est l'affirmatif dans les parties soit leur unité et non elles-mêmes dans leur immédiateté exclusive. Le concept est unité idéale en ce que les différences ne valent pas pour elles-mêmes hors de lui mais en ce que la réalité des parties n'a d'être que dans la totalité du concept. La musique, puisqu'elle est un bel art, doit poser extérieurement la différence, mais, contrairement aux arts plastiques pour qui cette différence est conservée, la musique ne pose la différence que pour la nier aussitôt. Les parties, c'est-à-dire les sons, puisqu'elles ne sont posées que négativement, ne manifestent que l'idéalité du concept et non sa réalité. L'espace est essentiellement la juxtaposition positive et indifférente et la musique, en tant qu'elle est l'art de la pure idéalité, en est la négation constante.

« C'est pourquoi l'abolition du spatial consiste ici seulement en ce qu'un matériau sensible déterminé abandonne son immobile dispersion extérieure, entre en mouvement, mais oscille de telle façon en lui-même que chaque partie du corps compact, non seulement change de place, mais tend aussi à revenir à l'état précédent. Le résultat de cette oscillation vibratoire est le *son*, le matériau de la musique. »¹⁵⁰

La musique et la sculpture produisent tous les deux l'idéal, c'est-à-dire une individualité spirituelle dans laquelle l'objectif et le subjectif sont unis. La sculpture produit

¹⁴⁹ *Idem*, p.123.

¹⁵⁰ *Idem*, p.122.

cette unité dans la forme de l'extériorité et la musique, à l'inverse, dans celle de l'intériorité. Il est important ici de bien distinguer la pure idéalité de l'idéal proprement dit. Le pur, chez Hegel, est une abstraction devant sortir d'elle-même en direction du concret. L'idéalité pure est la négativité du temps qui ne laisse rien subsister. Elle n'est donc que l'un des côtés de l'effectivité. Elle doit, par conséquent se produire dans son autre : la juxtaposition spatiale réelle. L'idéal est, quant à lui, déjà l'idée. Il est l'existence réelle du concept, l'unité de l'espace et du temps, l'idéalité unie à son autre. Il est donc infiniment concret. La sculpture est la forme artistique la plus à même de réaliser l'idéal et la musique est la forme d'art la plus purement idéale. Pour cette raison, l'idéal musical sera toujours, dans l'esprit de Hegel trop peu concret.

L'idéal unit la nature et l'esprit. La sculpture idéalise la nature et produit ainsi le dieu. La musique introduit un début de distinction entre l'objectif et le subjectif à même le subjectif produisant ainsi l'idéal musical. Celui-ci unit le côté naturel dans l'homme, c'est-à-dire, son existence singulière et sentante, et l'universalité idéale de son être pour soi. L'idéal musical est ainsi le mouvement de l'intériorité immédiatement vivante, de la sensation, purement transparent à lui-même.

Bref, l'idéalité supérieure de la musique consiste en ce qu'elle est dans la pure forme du temps. Mais l'idéalité à elle seule n'est pas encore de l'art. L'artiste doit, en musique, contrairement au sculpteur qui doit idéaliser sa matière, partir de cette idéalité pure y introduire la différence. Cette différenciation dans soi-même de la pure idéalité du temps grâce à laquelle le temps est pour lui-même est l'idéal musical.

Déterminations plus précises de la beauté musicale : le tempo, l'harmonie et la mélodie

La représentation vient fixer pour elles-mêmes, dans la stable figure de l'espace, diverses déterminations. Dans la musique, l'espace est nié et de cette négation, un son émerge. La musique est l'art du temps, de la pure subjectivité et s'adresse, par conséquent, à l'intimité du cœur sans représentation mentale et objective. La correspondance entre la musique et l'intériorité subjective est manifeste : avant la moindre considération, la musique nous a déjà emportés. Il faut voir maintenant plus précisément en quoi consiste cet accord intime.

Le temps naturel est l'être-hors-de-soi du concept. L'espace est déjà cela. Mais par rapport à ce dernier, le temps constitue déjà un progrès vers un être pour soi. Le temps, en effet, « anéantit la *juxtaposition* indifférente du spatial, et rassemble sa continuité dans le *point* temporel, dans l'instant présent. »¹⁵¹ Ce maintenant, à son tour, s'abolit lui-même puisqu'il est, comme ce point temporel, la pure négativité. Au maintenant succède un autre

¹⁵¹ *Idem*, p.142.

maintenant. Mais cette succession des maintenant reste dans la nature tout à fait abstraite : la différence sombre et le maintenant reste toujours le même. Le temps naturel ne pose pas plus la différence des maintenant que l'unité rassemblée du temps en l'unité véritablement subjective. Ainsi, l'extériorité du temps naturel consiste en un écoulement vers la mauvaise infinité. Ce temps objectif n'est pas beau puisque qu'il ne manifeste pas l'idée. Il est celle-ci dans son être-hors-de-soi.

L'intérieur subjectif, le Je, est la même chose que le temps. « En effet, l'intériorité en tant qu'unité subjective est la négation active de la perexistence juxtaposée indifférente dans l'espace, et, par là même, unité *négative*. »¹⁵² Cette unité est d'abord abstraite et sans contenu. Elle n'est que « ce mouvement vide qui consiste à se poser comme un autre et à abolir ce changement, autrement dit à s'y maintenir soi-même, à y maintenir le Je en tant que tel. Le Je est dans le temps et le temps est l'être du Je lui-même. »¹⁵³ Le Je se maintient dans son unité négative et, comme le maintenant, il s'écoule. Mais cette unité est encore totalement abstraite et formelle. Aucun contenu n'est encore venu médiatiser le Je avec lui-même de sorte qu'il puisse être véritablement pour lui-même. Au contraire, puisqu'aucune différence réelle n'est posée dans le Je, celui-ci ne peut s'opposer à soi et ainsi revenir à lui et être pour lui-même dans cette opposition comme une subjectivité concrète et infinie. Il sombre bien plutôt immédiatement en lui-même et n'est que ce mouvement temporel vide tendu vers l'infinité et sans repos infini en soi-même.

Le Je et le temps sont la même chose. En tant que le Je est temps, il est tout immergé dans lui-même ; il s'écoule vers l'extérieur et n'est pas ainsi le concept lui-même étant pour soi mais l'être-hors-de-soi du concept. Or, puisque l'art doit produire le beau et que celui-ci est l'unité de l'extérieur et de l'intérieur, de la nature et de l'esprit, de l'objectif et du subjectif, le temps doit être recourbé par l'artiste depuis son orientation vers le dehors vers l'intérieur afin que l'infinité du concept acquiert une présence immédiate pour la sensibilité. L'oeuvre musicale belle ne doit pas laisser le temps s'écouler naturellement et abstraitement, mais elle doit recueillir l'écoulement afin que la subjectivité s'y reconnaisse. Car le Je

« n'est pas la perexistence indéterminée et la durée inconsistante, mais devient Soi seulement comme recueillement et retour en soi-même. Il infléchit l'abolition de soi-même, qui le fait devenir objet à soi-même, en être-pour-soi, et, par cette relation à soi, devient alors seulement sentiment de soi, conscience de soi, etc. »¹⁵⁴

152 *Idem*, p.142.

153 *Idem*, p.143.

154 *Idem*, p.150.

Par le travail artistique, la différence doit être posée à l'intérieur de l'écoulement abstrait du temps afin qu'à partir de cette première détermination le Je puisse revenir en lui-même. Le flux égal et uniforme doit d'abord être interrompu, divisé, différencié. Mais cette différence *posée* ne doit pas non plus demeurer dans cette extériorité mais elle doit tout aussi bien se nier à nouveau afin que le Je s'y reconnaisse immédiatement.

« Contrairement à cette *avancée vide*, le Soi est ce qui séjourne-*auprès-de-soi*, dont le recueillement en soi-même interrompt la suite indéterminée des instants, fait des encoches dans la continuité abstraite et libère le Je, qui dans cette discrétion se souvient de soi-même et se retrouve, de la simple sortie de soi et du simple changement. »¹⁵⁵

Cette division du temps reprise immédiatement dans l'unité d'un ordre déterminé est opérée par le tempo, la mesure et le rythme. La succession chaotique d'une diversité de sons n'est que du bruit et non le bel art musical. L'art exige que le son soit découpé et mesuré afin que le Je ne s'y perde pas mais que, dans la répétition uniforme des fractions temporelles, le Je soit pour lui-même. Par la mesure, le soi a émergé du flux et demeure pour lui-même à travers l'écoulement. La mesure du temps donne au soi la première différenciation de soi en soi-même par laquelle il s'objective et est pour soi. À ce soi tout à fait abstrait que produit la mesure, le rythme vient opposer les temps forts et faibles, ce qui constitue un premier enrichissement.

Le simple rythme constitue la base abstraite de la musique. Il élève la subjectivité hors de la temporalité inquiète et incertaine jusqu'à l'éternité de l'être auprès de soi-même. Mais cette identité à soi demeure indéterminée. Ainsi détaché de sa particularité, le soi est conduit et maintenu par le rythme dans la forme pure de son universalité. Or, dans celle-ci doit pénétrer un contenu et le moyen dont l'art dispose pour cela est le son, lequel est d'abord travaillé selon les lois de l'*harmonie*. D'abord, puisque les sons dont dispose la musique proviennent de la vibration de corps déterminés et différents, ils sont qualitativement différents et doivent être combinés harmonieusement. Mais aussi et surtout, les sons ont des longueurs d'onde différentes et l'art doit les configurer également et plus essentiellement sous cet angle. Cet élément proprement harmonique de la musique repose sur des différences quantitatives et des proportions numériques. Les intervalles, par exemple, qui sont dans un rapport numérique simple sont immédiatement consonants. Ainsi l'octave est dans un rapport de un pour deux. Les vibrations d'une quinte sont dans un rapport de trois pour deux et la tierce, qui déjà est moins consonante, de cinq pour quatre. Les accords de seconde, septième et neuvième donnent à l'oreille une plus forte impression de tension car ils sont dans un rapport plus complexe.

155 *Idem*, pp.150-151.

La doctrine de l'harmonie concerne ensuite la gamme et la tonalité en tant que les sons ne sont plus seulement juxtaposés dans un même instant mais se succèdent. La gamme consiste en une suite simple de sons déterminées par la tonique, laquelle se répète à l'octave, et qui déploie dans cette double limite la suite des notes plus ou moins consonantes avec la tonique et disposées suivant le mode majeur ou mineur.

Avec le simple intervalle et la gamme, nous avons bien une diversité de sons unifiés, mais cette unité est encore abstraite. Déjà avec l'accord elle devient plus libre, mais ce n'est qu'avec la mélodie, comme nous le verrons, que la musique deviendra véritablement concrète. L'accord est une diversité de sons dans laquelle l'unité ne fait que s'unir à soi. La triade est l'accord de base composé de la tonique, de la tierce ou médiane et de la quinte ou dominante.

« Ici se trouve exposé le concept de l'harmonie dans sa forme la plus simple, et même la nature du concept en général. Car nous avons face à nous une totalité de sons distincts qui montrent tout aussi bien cette différence comme unité inaltérée ; c'est une identité immédiate, mais qui ne manque pas de particularisations et de médiations, tandis que la médiation, en même temps, n'en reste pas à l'autonomie des sons distincts, et ne peut se contenter du simple va-et-vient d'un rapport relatif, mais instaure effectivement l'unification, et, par là même, revient à l'immédiateté en soi-même. »¹⁵⁶

Une simple note prolongée d'un violoncelle, par exemple, suffit à nous ouvrir le cœur car dans cette simple note, la multiplicité des diverses harmoniques de ce son sont présentes tout en se fondant dans une parfaite unité auditive. Or le concept est une telle unité et la beauté rien d'autre que la perception sensible du concept. Le cœur reconnaît sa forme dans l'harmonie et s'y abandonne.

Mais ni la musique ni le concept dans sa pureté logique n'en restent à cette pure idéalité ; l'un et l'autre s'engagent dans une opposition plus profonde. Le concept sort de sa transparence logique, tout idéale, et passe dans l'opacité objective, toute réelle. L'individu agit et corrompt sa pureté intérieure immédiate au contact de la finitude. De même que la seule triade n'est pas encore de la musique, le concept seulement dans soi n'est pas encore l'effectivité. Mais là est la force du concept : il se quitte librement lui-même et dans la plus haute opposition, au plus loin de lui-même, il se retrouve et est auprès de soi. De même, la musique abandonne la pureté de la triade, laisse la consonance harmonie et passe librement par toutes sortes d'oppositions et de contradictions sans toutefois laisser l'âme se perdre dans la déchirure. Elle la reconduit plutôt à l'unité. Ainsi, comme cette allégorie du concept, dans cette suite d'accords et de désaccords, la musique est mélodie.

¹⁵⁶ *Idem*, p.166.

Le rythme et l'harmonie donnent la base abstraite sur laquelle doit évoluer librement la musique. Mais la mélodie seulement est le libre déploiement de l'intériorité subjective, liberté qui ne trouve pas dans les lois abstraites un obstacle mais qui, au contraire, y trouve un moyen conforme à sa fin. La musique véritablement libre ne demeure toutefois pas dans la limite stricte du rythme et de l'harmonie. Par une interruption subite du tempo, par exemple, l'âme perd son sol musical et reste comme suspendue dans le vide ou elle chute. Mais une telle perte du fondement n'est pas, en musique, angoissée puisque cette perte est un libre abandon. L'esprit demeure confiant et libre et se redonne son fondement au temps voulu. De même, cette liberté de la mélodie, comme celle du concept, ne doit pas demeurer à l'intérieur de l'unité idéale immédiatement consonante, mais cette pure idéalité doit être éprouvée, la liberté de la mélodie doit être poussée, dans une musique profonde, jusqu'à la dissonance et à la disharmonie.

« C'est pourquoi la hardiesse de la composition musicale abandonne la progression simplement consonante, s'engage dans des oppositions, convoque toutes les contradictions et les dissonances les plus fortes, et révèle sa propre puissance dans le bouleversement de toutes les puissances harmoniques, dont elle a la certitude de pouvoir pacifier les luttes, assurée, par là même, de célébrer la victoire satisfaisante de l'apaisement mélodique. »¹⁵⁷

La réconciliation subjective musicale

L'harmonie représente l'unité idéale du concept logique et la mélodie sa liberté, tandis que le Je en est l'existence. Mais, comme il a été développé, cette unité idéale infinie qu'est le Je n'est pas immédiatement dans sa vérité : elle est d'une part enlisée dans la finitude des passions et d'autre part un entendement abstrait détaché de sa propre vie et du sentiment. Elle n'est pas immédiatement auprès de son infinité mais, engagée dans des rapports pratiques et théoriques finis, elle est la contradiction d'être en soi infinie et de vivre comme un être fini. Or la musique est une existence de l'idée du beau et comme une telle idée, elle fait partie de la sphère de l'esprit absolu où l'esprit dépasse sa contradictoire finitude et existe dans son infinité et sa vérité.

Le sujet est, en effet, libéré dans la musique puisque dans celle-ci les opposés de l'esprit et des passions, de la conscience de soi et de de la vie, sont conciliés. L'homme est de telle nature qu'il peut refouler ses sentiments sous le poids de sa volonté finie. Mais la teneur que porte le coeur de l'homme doit s'écouler pour que la subjectivité soit satisfaite. À la musique revient le pouvoir de libérer la subjectivité du poids d'un contenu confiné en lui-même sans toutefois tomber dans l'unilatéralité opposée dans laquelle le Je serait emporté par

¹⁵⁷ *Idem*, p.172.

le torrent de sa vie intérieure non bridée. Dans l'homme libre, le concept doit, en effet, être pour lui-même, détaché et souverain.

La musique,

« en tant qu'elle est l'un des beaux-arts, elle est d'emblée soumise à l'injonction de l'esprit lui demandant de brider, non seulement les affects eux-mêmes, mais aussi leur expression, pour ne pas être entraînée dans le déchaînement bachique et le tourbillon tumultueux des passions ou s'enfermer dans l'ambiguïté du désespoir, mais rester libre dans l'exultation de la joie tout comme dans la douleur suprême, et être bienheureuse dans son épanchement. »¹⁵⁸

La musique constitue, pour la subjectivité, une puissance libératrice. Dans le rythme et la mesure, le Je est déjà abstraitement élevé dans l'universalité de son être pour soi. Mais la mélodie est l'expression concrète de l'intérieur grâce à laquelle le mouvement intérieur subjectif vient faire face à la subjectivité. L'élément sensible du son est cette extériorité objective qui se confond immédiatement avec l'intériorité mais qui en même temps conserve une différence par rapport au Je. Par cette extériorisation intérieure de l'intérieur, la mélodie est un dédoublement libérateur de la subjectivité dans son intimité même. Avec la mélodie flue une teneur intérieure de laquelle émerge le concept étant pour lui-même. Ainsi, on comprendra qu'un contenu éprouvé avec grande peine sur le sol de l'effectivité immédiate de l'esprit soit éprouvé comme un délice dans l'art puisque la subjectivité y est pour elle-même, détachée et libre face au contenu qui l'émeut sans la ruiner.

« S'il est vrai que la *particularité* de la sensation ne doit pas faire défaut à l'élément mélodique, la musique n'en doit pas moins, dès lors qu'elle confie au flux des sons la passion et l'imagination, hausser en même temps l'âme qui s'immerge dans cette sensation au-dessus de celle-ci, la faire flotter au-dessus de son contenu et lui créer ainsi une région où peuvent advenir sans obstacle la reprise de son immersion, le pur sentiment d'elle-même. »¹⁵⁹

Conclusion

Le concept est libéré par la musique : il se produit librement lui-même et s'écoule dans son infinité. Cette libération, toutefois, demeure abstraite puisqu'en elle, le soi-même a perdu son côté objectal. Il s'est abîmé dans un temps sans espace, dans l'obscurité inquiète de ce qui est sans figure, c'est-à-dire dans le seulement intérieur. À l'inverse, le soi-même est, dans la sculpture, dans la forme de l'espace à laquelle fait face le temps de la subjectivité effective de l'artiste ou du spectateur. La sculpture est l'individualité spirituelle présente

¹⁵⁸ *Idem*, pp. 180-181.

dans la forme seulement objective de la chose. Musique et sculpture se font donc face comme les deux côtés du soi-même effectif : l'agir et la chose, la subjectivité et l'objectivité, le temps et l'espace.

« De même que cette dernière est l'existence au repos, la première est l'existence évanescence ; dans la statue, l'objectivité remise en liberté est privée de Soi-même propre immédiat, dans l'autre, à l'inverse, elle demeure trop enfermée dans le Soi-même, accède trop peu à configuration, et, comme le temps, en étant là, en existant, elle n'est immédiatement plus là, n'existe plus. »¹⁶⁰

L'art, grâce à la pierre et au son, produit des oeuvres dans lesquelles le soi-même s'est frayé un chemin jusqu'à son apparaître. Cet apparaître, toutefois, demeure abstrait puisqu'en lui n'est manifeste qu'un côté de l'effectivité. Mais l'art dépasse ces unilatéralités, grâce à un élément supérieur, dans une oeuvre d'art concrète.

« Cet élément supérieur, c'est le *langage* : une existence qui est existence immédiatement consciente de soi. De même qu'en lui c'est la conscience de soi *individuelle* qui existe, celle-ci tout aussi bien y est immédiatement comme une contagion *universelle* ; la particularisation achevée de l'être pour soi est en même temps la fluidité et l'unité universellement communiquée de la pluralité des Soi-mêmes ; le langage est l'âme existant en tant qu'âme. »¹⁶¹

Et l'oeuvre dont l'élément est le langage est la poésie.

159 *Idem*, pp.181-182.

160 Phénoménologie de l'esprit, *op. cit.* P.467.

161 *Idem*, p.465.

Quatrième partie : La beauté dans le développement historique de l'esprit ; l'élaboration historique de l'idéal et son dépassement.

Dans ce qui précède, l'idée a été considérée selon le concept en tant qu'elle s'est produite dans les formes de la nature, de l'esprit, des oeuvres sculpturale et musicale. On la considérera dans ce qui suit, non plus selon son concept éternel seulement, mais en tant qu'elle advient dans une histoire, en tant que les figures que revêt l'idée se succèdent selon un ordre nécessaire. Plus précisément, c'est le *devenir* de l'idée du beau, de l'idéal, son rapport à la nature et sa dissolution que nous allons maintenant poursuivre. Ce faisant, nous pourrions contempler le mouvement d'émergence de l'esprit hors du naturel.

L'idée du beau constitue la première sphère absolue de l'esprit. Elle correspond, par conséquent, à la première réalisation du concept de l'esprit. L'esprit d'abord enfoui dans la nature doit parvenir à être pour lui-même. Or c'est là précisément l'idée du beau : l'esprit qui est pour soi dans la nature, c'est-à-dire, dans l'extérieur. La beauté se tient sur la ligne étroite où le naturel et le spirituel se compénètrent avec éclat. Cet équilibre toutefois est précaire puisqu'il n'est pas la fin absolue de l'esprit mais le passage obligé entre son aliénation dans l'extérieur, la nature, et sa parfaite liberté. En effet, l'esprit ne se contente pas de cet être pour soi immédiat, de cette unité immédiate avec l'extérieur ; il veut parvenir d'une part au fondement pur et absolu de l'effectif, c'est-à-dire à l'intériorité absolue de la subjectivité, et d'autre part à la connaissance conceptuelle de l'effectivité.

C'est donc ce processus, dans lequel l'idéal advient par le travail artistique des peuples poussés vers la liberté et le concept vrai de l'esprit, que nous allons maintenant examiner à travers la deuxième partie des *Cours d'esthétique* de Hegel, intitulée *Développement de l'idéal dans les formes particulières du beau artistique*.

La dialectique de la forme et du contenu

Lorsque nous nous représentons le mouvement spirituel dans lequel l'esprit cherche sa forme adéquate, la belle figure idéale, nous pourrions croire que cette recherche ne s'effectue que du côté de la forme. Pareille unilatéralité faisant de l'histoire de l'art une progression des oeuvres et non de l'esprit lui-même ne correspond pas, comme le montre très bien Hegel, à la réalité effective de l'esprit. En effet, le contenu que l'esprit cherche à représenter dans l'art ne peut pas précéder sa représentation car il ne saurait y avoir de contenu qui soit clair pour lui-même sans que les *différences* essentielles de celui-ci soient *posées*. Bien entendu, la figure ne saurait pas non plus précéder le contenu puisqu'elle en est l'expression. Forme et contenu évoluent donc dans un seul et unique mouvement.

Bien que l'esprit ne puisse accéder au contenu vrai sans la médiation d'une figure, le contenu conserve toutefois une certaine antécédence sur la forme. « Comme dans toute

oeuvre humaine, c'est en effet la teneur qui, dans l'art aussi décide. »¹⁶² L'essentiel, en effet, c'est le contenu, ce dont il s'agit, l'esprit lui-même. Si l'esprit se cherche d'abord dans une figure c'est qu'il est d'abord tourné vers l'extérieur. L'esprit cherche l'esprit, mais ce qui est immédiatement pour lui, c'est l'extériorité naturelle, alors que lui n'a pas d'être immédiat et extérieur. Il est, selon son concept, l'intériorité libre qui est pour soi dans son autre. Depuis cet étrangeté, l'esprit cherche par le modelage de l'extériorité à se rapprocher de lui-même, à devenir libre et à réaliser ainsi son concept en devenant pour soi dans cet autre. Par la figure idéale, l'esprit parvient à contempler l'infinité vraie, l'intérieur, l'unité négative infinie. Ainsi, son regard tourné vers l'extérieur est un regard vers l'intérieur. Seulement alors le contenu, lequel est l'esprit entré en lui-même, acquiert une autonomie par rapport à la figure extérieure.

Le contenu précède la forme en ce qu'il est ce qui se configure et ce qui doit dominer sa figure en chacun de ses traits. La belle figure est celle qui ne laisse paraître rien d'autre que le contenu qu'elle exprime. L'esprit ne connaît pas immédiatement son infinité concrète ; en tant qu'il est artiste, ses oeuvres sont d'abord abstraites et encore peu spirituelles car la teneur spirituelle à représenter est pauvre en elle-même. Mais par ce travail, la teneur spirituelle s'est déterminée et approfondie en elle-même. Dans ce mouvement dialectique de la forme et du contenu, l'art et l'esprit se développent jusqu'à l'art idéal grec dans lequel le contenu et la forme parviennent à une parfaite union. Avec celle-ci, la quête du contenu vrai que l'esprit menait dans l'extériorité naturelle s'achève et l'esprit étant passé dans lui-même, l'art fait place à la religion et à la philosophie.

« C'est pourquoi la perfection de l'idée en tant que perfection du contenu apparaît tout aussi bien comme perfection de la forme ; et, inversement, les déficiences de la figure artistique s'avèrent de la même façon être une déficience de l'idée, dans la mesure où celle-ci constitue la signification intérieure de la manifestation phénoménale extérieure et devient, en elle, réelle à soi-même. »¹⁶³

Les formes particulières du beau

L'histoire de l'art doit donc se comprendre comme le processus d'un contenu intérieur qui se cherche et se forme par la médiatisation de soi dans un autre : une figure extérieure. Hegel appelle *symbolique* la forme d'art dans laquelle le contenu spirituel, l'intérieur, est encore abstrait et cherche sa figure authentique. Lorsque cette recherche aboutit et que l'esprit se saisit de lui-même dans sa forme extérieure adéquate comme cette libre subjectivité infinie qu'il est en vérité, alors l'idéal de l'art est venu au jour dans la forme d'art

¹⁶² Cours d'esthétique, tome II, *op. cit.*, p.229.

¹⁶³ Cours d'esthétique, tome I, *op. cit.*, p.400.

classique. Mais lorsque l'esprit se saisit de lui-même comme esprit hors de l'extériorité naturelle, il entre en lui-même et le bel équilibre entre l'intérieur et l'extérieur est dépassé.

« Ainsi, l'art symbolique *cherche* cette unité accomplie de la signification intérieure et de la figure extérieure que l'art classique *trouve* dans l'exposition de l'individualité substantielle pour la contemplation sensible, et que l'art romantique *dépasse* dans son éminente spiritualité. »¹⁶⁴

1. La forme artistique symbolique

La forme artistique symbolique n'est pas considérée par Hegel comme une forme d'art authentique. Elle est l'esprit qui, encore enlisé dans le naturel, n'est pas passé en lui-même mais qui pourtant se cherche. L'art symbolique se conçoit donc entre les deux extrêmes que sont le naturel et la forme accomplie de l'art, la forme classique. Ainsi, « tout ce domaine ne forme encore de manière générale que le *prélude à l'art* »¹⁶⁵.

Étant donné que l'art symbolique est essentiellement recherche et passage, nous n'allons nous intéresser, parmi toutes les analyses de Hegel, qu'à celles qui éclairent directement ce passage du naturel au spirituel accompli. Nous considérerons donc d'abord le commencement subjectif de l'art en tant qu'étonnement et son commencement objectif que Hegel trouve entre la religion de Zoroastre et la symbolique fantastique indienne. Cela nous amènera à la forme symbolique proprement dite, l'art égyptien, et à sa dissolution dans sa vérité : l'art grec. Avant de passer à ce dernier, nous prendrons le temps d'examiner la compréhension hégélienne du sublime.

Le commencement subjectif de l'art : l'étonnement

L'étonnement est, selon Hegel, un état intermédiaire de l'esprit entre son être dénué d'esprit, puisqu'encore enfoui dans la nature, et la spiritualité complètement libérée de celle-ci.

« L'homme que rien n'étonne *encore* continue de végéter dans l'hébétude et l'apathie. Rien ne l'intéresse, et rien n'est pour lui puisqu'il ne s'est pas encore séparé et affranchi pour lui-même des objets et de leur existence singulière immédiate. Mais celui qui, d'autre part, n'est *plus* étonné par rien, considère la totalité de l'extériorité comme quelque chose sur quoi il s'est mis au clair [...]. »¹⁶⁶

L'étonnement serait donc une tension et une contradiction appelée à se résoudre dans l'effectivité de l'esprit absolu en tant qu'art, religion et philosophie. En effet, l'étonnement

¹⁶⁴ *Idem*, p.403.

¹⁶⁵ *Idem*, p.421.

¹⁶⁶ *Idem*, p.421.

apparaît là où l'esprit est détaché de la singularité naturelle close en elle-même et là où, à travers les choses singulières, est pressenti quelque chose d'universel,

« là où l'homme, arraché à sa connexion la plus intime et première avec la nature, ainsi qu'à la proche relation suivante, simplement pratique, du désir, se retire spirituellement de la nature et de sa propre existence singulière, et cherche et voit désormais dans les choses quelque chose qui est en soi et qui demeure. »¹⁶⁷

L'éveil de l'esprit en l'homme est une conscience étonnée par la contradiction d'avoir sous les yeux un singulier qui n'est pas l'universel pressenti. Le singulier étonne par le fait qu'il *est*, ou encore par sa différence sans distance avec la substance universelle.

« Car le pressentiment de quelque chose de supérieur et la conscience de l'extériorité sont encore indissociés, et pourtant, entre les choses naturelles et l'esprit existe en même temps une contradiction dans laquelle les objets se montrent tout aussi bien attirants que repoussants, et le sentiment de cette contradiction, accompagnée d'une forte tendance à la supprimer, engendre précisément l'étonnement. »¹⁶⁸

Pour sortir de son hébétude, l'esprit doit devenir pour lui-même contemplable et non plus seulement vaguement pressenti comme cette universalité qu'il est. Or c'est dans cette direction que pointe l'étonnement. La première solution à la contradiction, la première conscience de soi de l'esprit, consiste à prendre un singulier naturel comme une existence de l'universel en vertu d'une ressemblance avec celui-ci. Les astres, la mer, les fleuves, les montagnes peuvent ainsi être pris dans leur immédiateté singulière comme une existence de l'universel. Toutefois, cette première existence de l'esprit absolu dans l'adoration des choses naturelles n'est, bien sûr, pas encore de l'art. Celui-ci n'existe que lorsque l'homme produit à partir de lui-même la représentation grâce à laquelle il se contemple et est ainsi pour lui-même en tant qu'esprit.

Le commencement objectif de l'art

C'est dans l'effort de l'esprit pour parvenir à son être en et pour soi, en tant qu'il est l'universel, que l'art trouve son origine. Mais avant de se connaître, de se contempler dans la figure idéale de l'individualité spirituelle, dans la figure du libre concept se déterminant librement à partir de lui-même, l'esprit devra se battre afin de trouver à travers le jeu des formes l'énigmatique contenu qu'il est dans sa forme adéquate.

¹⁶⁷ *Idem*, p.422.

¹⁶⁸ *Idem*, p.422.

Le point de départ de cette lutte est l'effectivité la plus immédiate de l'esprit absolu, celle où l'universel ne se sait que comme une chose naturelle. Puisque l'esprit est ici immédiat, il se connaît immédiatement et par conséquent, il se connaît comme substance pure, seulement en soi. Mais l'esprit qui n'est qu'en soi esprit n'est ni libre, ni esprit puisque la liberté et la spiritualité sont fondées dans l'être-pour-soi. La lutte de l'esprit consiste donc à réfléchir en soi-même la substance, à trouver la forme adéquate à ce qui est immédiatement en soi pour elle. L'unité de la nature et du contenu absolu doit donc se dissoudre. Là seulement commence la possibilité et le besoin de l'art.

En tant qu'elle est la première représentation de l'esprit produite des mains de l'homme, la première oeuvre doit être une figure naturelle puisque la conscience de l'homme est encore à ce stade tout immédiate. Le progrès vers le vrai en et pour soi, l'idée, consiste ici, d'une part, en ce que l'art se retourne vers des objets naturels qui ne sont plus seulement en soi mais qui ont un être pour soi - les animaux et humains - et, d'autre part, en ce que la forme naturelle est travaillée artistiquement afin que soit visible en elle l'infinité du contenu. Mais l'infinité de la forme n'est pas trouvée - c'est précisément ce que cherche le symbolisme - et l'artiste ne peut que l'évoquer grâce à une augmentation quantitative de la figure : des corps immenses et des statues à mille bras doivent ici gonfler la représentation naturelle jusqu'à ce que l'infini puisse être intuitionné en elle. Cet art est déjà symbolique - la démesure quantitative symbolise l'infinité qualitative du spirituel - et en quelque façon sublime, puisque le fini doit pointer au-delà de lui-même vers l'infini.

Ce sublime quantitatif, cet art indien de la démesure et du fantastique doit se dissoudre afin que sa vérité se produise dans l'art symbolique proprement dit et l'authentique sublime.

Le signe, le symbole, l'oeuvre d'art

Hegel distingue, comme il se doit, le signe, le symbole et l'oeuvre d'art. Examinons donc cette distinction avant de passer à l'art symbolique comme tel.

Afin d'articuler cette distinction, il faut d'abord différencier la *signification* de l'*expression*. La signification correspond au contenu, à l'intérieur et à l'universel de ce qui est exprimé, tandis que l'expression est la forme, l'extérieur, la particularité de la signification.

Dans le simple *signe*, la connexion de l'un avec l'autre est totalement arbitraire. Dans les langues, les mots sont de tels signes. En effet, il suffit de penser que différents peuples expriment une même représentation au moyen de différents mots : ciel, cielo, sky, Himmel.

Avec le *symbole*, la forme et le contenu, l'expression et la signification, sont associés immédiatement en vertu d'une ressemblance. « Le lion, par exemple, est pris comme un symbole de la magnanimité, le renard comme symbole de la ruse, le cercle comme symbole

de l'éternité et le triangle comme celui de la Trinité. »¹⁶⁹ La figure symbolique possède en elle-même la signification exprimée. Toutefois, la figure n'est pas que cette signification mais a encore une foule d'autres qualités. Par conséquent, la seule vue d'un triangle ou d'un lion peut fort bien représenter pour nous une autre signification que celle de Dieu ou de la magnanimité. Ainsi, le symbole est essentiellement ambigu et énigmatique.

Le symbole n'est pas, comme le signe, tout à fait inadéquat à la signification qu'il porte. Mais il n'y est pas non plus purement et simplement approprié. Le symbole est déjà une *oeuvre d'art* « dès lors que l'art en général réside précisément dans la relation, la parenté et l'intimité réciproque concrète de la signification et du contenu. »¹⁷⁰ Mais l'oeuvre achevée dépasse cet accord symbolique seulement partiel et réalise la parfaite adéquation de la forme et du contenu, de l'expression et de la signification.

L'art symbolique proprement dit

« Le symbole, dans la signification où nous employons ici ce mot, constitue, selon le concept tout comme selon la manifestation historique, le commencement de l'art et ne doit être considéré, pour cette raison, que comme un prélude à l'art qui appartient principalement à l'Orient et ne nous fait passer qu'après diverses transitions, transformations et médiations à l'authentique effectivité de l'idéal, en l'espèce de la forme artistique classique. »¹⁷¹

L'art symbolique, comme on vient de le lire, est le prélude à l'art véritable. En lui, l'art authentique ne s'est pas encore trouvé. Le caractère général de l'art symbolique consiste en la recherche aussi bien de la signification vraie que de son expression adéquate comme une recherche simple à deux côtés. En effet, l'esprit n'a pas encore, à ce stade, saisi le contenu en et pour soi, « la signification n'est là encore toujours pas sue en pleine clarté dans son unité pure avec elle-même comme signification, dans son unité *libérée* de la réalité donnée, au point qu'elle pourrait *venir faire face* à la figure qui l'illustre. »¹⁷² L'esprit n'étant pas encore entré en lui-même ne peut que se chercher dans son autre : l'extériorité naturelle.

Le contenu absolu était saisi, jusqu'à maintenant, immédiatement et donc abstraitement. C'est pourquoi

169 *Idem*, p.407.

170 *Idem*, p.407.

171 *Idem*, p.405.

172 *Idem*, p.468.

« les significations rencontrées jusqu'à présent en restaient à l'indétermination pure et simple, à l'absence de figure, ou bien, lorsque inversement elles progressaient vers la détermination, coïncidait immédiatement avec l'existence naturelle, voire s'engageaient dans la lutte de la configuration qui ne débouchait sur aucun repos ni sur aucune réconciliation. »¹⁷³

Avec l'art symbolique, toutefois, l'esprit a commencé son intériorisation. Par conséquent l'absolu s'est déterminé en lui-même de sorte que l'immédiateté naturelle ne soit plus elle-même divinisée mais qu'elle soit reconnue comme le moment *négatif* de l'unité absolue.

« La négation immédiate et par là naturelle, dans sa modalité la plus englobante, est la *mort*. [...] C'est pourquoi nous voyons la glorification de la mort et de la douleur surgir dans la conscience des peuples d'abord comme la mort du sensible déperissant ; la mort du naturel est reconnue comme un maillon nécessaire dans la vie de l'absolu. »¹⁷⁴

La mort est reconnue comme un moment de l'absolu mais non comme le tout de l'absolu. La négation de l'immédiat est en même temps la position d'une unité supérieure à l'être naturel ; de la mort du naturel émerge l'esprit, comme le Phoenix renaît de ses cendres. Cette unité supérieure demeure cependant enrobée de mystère, comme une positivité floue située dans un au-delà, puisque, rappelons-le,

« même si la signification pleinement concernée ici a pour contenu propre le moment de la négativité du naturel, l'intérieur véritable ne fait que *commencer* à se frayer la voie hors du naturel et se trouve par conséquent lui-même encore empêtré dans un mode extérieur de manifestation, de sorte qu'il ne peut pas encore, sans figure extérieure, venir pour soi-même à la conscience dans sa claire universalité. »¹⁷⁵

Ce contenu n'est pas saisi indépendamment de toute réalité extérieure. La forme de la réalité extérieure correspondant à la conscience d'un tel contenu est l'oeuvre d'art symbolique. La forme symbolique est, en effet, la forme adéquate à un tel contenu puisque, comme la nature porte en elle un intérieur caché, l'esprit, cette forme ne vaut pas pour elle, mais pour la signification mise en elle. De plus, cette forme n'est plus prise immédiatement à la nature extérieure mais produite à partir de l'esprit. Toutefois, l'esprit n'étant pas complètement passé en lui-même, cette forme qu'il produit ne peut pas encore être l'idéal, mais une beauté abstraite d'entendement. On voit donc pourquoi Hegel voit dans les

173 *Idem*, p.466.

174 *Idem*, p.467.

175 *Idem*, p.468.

pyramides, en tant qu'elles sont des cristaux renfermant des sépultures royales ou des animaux sacrés, l'oeuvre d'art symbolique typique.

« Les pyramides nous mettent sous les yeux l'image simple de l'art symbolique lui-même ; elles sont d'énormes cristaux qui cachent en eux-mêmes un intérieur et qui, en tant que figure extérieure produite par l'art, l'enclosent de telle façon qu'il devient patent qu'ils sont là pour cet intérieur séparé de la simple naturalité et n'existent qu'en relation avec lui. [...] Et telles sont les pyramides : une coque extérieure en laquelle repose un intérieur caché. »¹⁷⁶

Ces oeuvres demeurent essentiellement mystérieuses autant pour nous que pour le peuple qui les a produites. « Ces figures se tiennent là devant nous comme des problèmes porteurs d'une exigence : savoir, que l'on devine l'intérieur qui a été mis en eux. »¹⁷⁷ Elles ne sont pas seulement enrobées de mystère pour nous mais aussi et plus essentiellement pour le peuple qui les a produites puisque dans ces oeuvres, l'esprit ne connaît pas sa propre liberté mais la cherche et la divine confusément.

« Les oeuvres de l'art égyptien, dans leur symbolique mystérieuse, sont pour cette raison des énigmes, l'énigme objective elle-même. Comme le symbole de cette signification proprement dite de l'esprit égyptien, nous pouvons désigner le *Sphinx*. Il est pour ainsi dire le symbole du symbole. »¹⁷⁸

C'est en direction de la vérité objective comme telle que questionne l'art égyptien. Or la réponse à cette énigme est l'esprit, ce qui est véritablement en et pour soi, la libre spiritualité consciente de soi et c'est le peuple grec qui, dans l'art classique, résout l'énigme en produisant la parfaite adéquation de la forme et du contenu, c'est-à-dire, l'idéal de l'art.

« Le sphinx posait la question énigmatique bien connue : quel est l'être qui le matin marche à quatre pattes, à midi sur deux pattes et le soir sur trois ? Oedipe trouva le simple mot de l'énigme, répondant que c'est l'homme, et précipita le sphinx du haut de son rocher. Le déchiffrement du symbole réside dans la signification qui est en soi et pour soi, dans l'esprit, tout comme la célèbre inscription grecque proclame à l'homme : « Connais-toi toi-même » ! La lumière de la conscience est la clarté qui fait transparaître lumineusement son contenu concret à travers la figure adéquate qui appartient à ce contenu même, la clarté qui dans son existence ne rend manifeste qu'elle-même. »¹⁷⁹

176 *Idem*, p.477.

177 *Idem*, p.428.

178 *Idem*, p.483.

179 *Idem*, pp.483-484.

La symbolique de la sublimité

« Là où le symbole [...] se développe de façon autonome dans sa figure caractéristique, il a généralement le caractère du *sublime*. »¹⁸⁰ En effet, le symbole a essentiellement le caractère du sublime, puisque dans le sublime davantage est manifesté que ce qui est contenu concrètement dans la forme ; la forme ne contient pas le contenu qu'elle exprime mais renvoie à lui comme à un au-delà. La sublime à son tour, est nécessairement symbolique puisque son seul contenu est la substance pure et infinie, sans figure et, par conséquent, inaccessible à la représentation concrète. Si, donc, la pure unité divine sans forme peut être représentée, ce ne peut pas être par l'adéquation parfaite de l'expression à la signification mais seulement par le symbolisme.

Le sublime et le symbolique partagent un caractère commun mais ils reçoivent également, dans la philosophie hégélienne, un caractère propre. L'art à proprement parler sublime se distingue de l'art symbolique en ceci d'abord que dans celui-ci l'esprit en est encore à se chercher et est empêtré dans le naturel tandis que celui-là présuppose que la substance universelle *une* ait été dégagée du phénomène singulier et saisie dans toute sa pureté par la pensée pure. « À ce symbole et à son contenu indistinct viennent maintenant s'opposer la *signification* comme telle et sa claire compréhension, et l'oeuvre d'art devient désormais l'épanchement de l'essence pure entendue comme la signification de toute chose. »¹⁸¹ Ainsi, « cette affiguration réanéantie par cela même qu'elle expose, en sorte que l'exposition du contenu s'avère en même temps abolition de l'exposition, c'est la *sublimité*. »¹⁸²

Ce qui était encore lié dans l'art symbolique - la nature et l'esprit -, se trouve être clairement et radicalement séparé dans l'art sublime. Il y a, d'un côté, le Dieu infini et Tout-puissant, et de l'autre, la créature finie, dépendante, mortelle. C'est sur cette opposition que repose la symbolique de la sublimité : la mise en évidence de la finitude en tant que seulement finie, en tant qu'éphémère et vaine fait ressortir la puissance de Celui qui l'a posée comme telle, de celui qui seul engendre et demeure. L'homme n'est qu'une orgueilleuse poussière aussi facilement créée que pulvérisée par l'Unique. Et le Seigneur de l'univers, le non manifesté, s'élève infiniment au-dessus de tout le créé. « Dieu est le créateur de l'univers. C'est là l'expression la plus pure de la sublimité elle-même. [...] « Dieu dit : que la lumière soit ! Et la lumière fut ». »¹⁸³

180 *Idem*, p.406.

181 *Idem*, p.499.

182 *Idem*, p.486.

183 *Idem*, p.500.

L'expérience du sublime se rapproche ainsi de l'étonnement car, comme on l'a vu, ils correspondent à l'état du sujet lorsque l'universel pur est perçu objectivement au-delà et à travers le singulier comme étant dans un rapport intuitionné mais non pensé avec lui. Ils se distinguent toutefois en cela que dans le sublime, l'universel est déjà connu pour lui-même indépendamment de toute figure, tandis que dans l'étonnement, l'universel se donne comme devant être connu.

Puisque, selon Hegel, l'unité différenciée en elle-même, l'unité concrète, est plus vraie que l'unité pure et abstraite, le sublime sera regardé par le penseur concret comme n'étant *pas encore* la beauté.

« Ce qui doit devenir figure n'est d'abord que l'idée encore sans mesure en elle-même, raison pour laquelle elle n'est pas capable de trouver dans les manifestations phénoménales concrètes une forme déterminée qui corresponde complètement à cette abstraction et à cette universalité. Or, dans cette non-correspondance, l'idée déborde son existence extérieure au lieu d'y être épanouie ou parfaitement enclose. »¹⁸⁴

Le sublime, selon Hegel, doit ainsi rester en deçà de la beauté. Dans celle-ci, l'intérieur, la signification, l'universel, est saisi concrètement et pénètre parfaitement l'extériorité immédiate. Mais dans cette saisie, comme on l'a vu plus haut, l'universel se détermine nécessairement et devient un idéal singulier et particulier à côté duquel existe une autre singularisation idéale. Partant, l'âme unique de toutes choses, l'idée, est de toute nécessité en même temps manifestée et voilée par la beauté. On doit donc admettre que d'une certaine façon la symbolique de la sublimité va au-delà du bel art puisqu'avec elle, « [...] l'art peut donner à voir le Dieu *unique* qui est pour lui-même sans figure et que rien de mondain ni de fini n'est en mesure d'exprimer selon son essence positive. »¹⁸⁵

Ni la beauté, ni le sublime n'élèvent la subjectivité jusqu'à l'absolue liberté.

2. La forme artistique classique

Hegel trouve dans l'art classique, c'est-à-dire dans l'art des Grecs, la réalité adéquate à l'idée du beau. Dans l'art symbolique, la subjectivité se cherche elle-même comme contenu vrai et comme forme mais, prise dans un lien immédiat avec la nature, elle ne peut produire qu'une oeuvre essentiellement énigmatique. En effet, le rapport symbolique de la forme au contenu, de l'expression à la signification, est non libre puisqu'il ne fait signe que vers cette liberté, laquelle apparaît comme un mystère.

¹⁸⁴ *Idem.* P.406.

¹⁸⁵ *Idem.* pp.498-499.

« Pour que ce rapport non libre se dissolve, il faut que la figure ait déjà à même soi sa signification, et que cette signification soit plus précisément celle de l'esprit. Cette figure est essentiellement la figure *humaine*, parce que seule l'extériorité de l'homme est à même de révéler le spirituel sur un mode sensible. »¹⁸⁶

L'énigme trouve ainsi sa résolution dans l'art classique et son idéal ; le substantiel cherché est l'esprit clair à lui-même dans la figure adéquate à la manifestation de ce contenu : le corps humain.

Dans cette parfaite adéquation de la forme et du contenu, l'esprit ne contemple dans l'extérieur ni un autre, ni confusément soi-même mais il est clairement auprès de lui-même.

« Car la beauté classique a pour intérieur propre la signification libre, *autonome*, autrement dit non pas la signification d'une chose quelconque, mais ce qui *se signifie soi-même* et par là *s'interprète* également *soi-même*. On veut parler ici du *spirituel*, qui de manière générale fait de soi-même son propre objet. »¹⁸⁷

Nous devons maintenant poursuivre notre étude sur la nature et l'art en considérant la réalité historique de l'idéal. L'idéal a déjà été abordé dans notre deuxième partie de manière abstraitement éternelle, c'est-à-dire conceptuellement. On a pu alors observer que le naturel est conservé dans la divine oeuvre d'art en tant qu'en elle l'esprit se joint à *l'extériorité*. « Le divin en général est à comprendre essentiellement comme unité du naturel et du spirituel. »¹⁸⁸ Mais puisque dans cette extériorité naturelle rien n'apparaît sinon l'esprit, le naturel est tout aussi bien dépassé et l'esprit entré en lui-même. Cependant, en tant que cet équilibre de l'intérieur et de l'extérieur n'est pas seulement pensé mais qu'il doit exister *réellement*, en tant que la beauté n'est pas seulement le *concept* du beau mais l'*idée* du beau, il nous faut considérer le devenir de l'idéal. L'esprit n'est pas immédiatement libre en lui-même. Il doit se détacher de la nature ; le règne des puissances titanesques doit céder le pas à celui des libres puissances de l'esprit. Mais cette liberté n'est pas encore l'ultime liberté de l'esprit : le destin du beau monde est dans sa dissolution.

La lutte des anciens et des nouveaux dieux

L'art classique se représente lui-même l'élévation de l'esprit au-dessus de la finitude de ce qui est extérieur et naturel dans la libre sphère de l'esprit absolu, laquelle est ici l'idée du beau, dans la figure de la lutte des anciens et des nouveaux dieux.

186 Cours d'esthétique, tome II, *op. cit.*, p.19.

187 *Idem*, pp. 11-12.

188 *Idem*, p.43.

Le besoin d'art exprime la nécessité pour l'esprit de devenir librement pour lui-même. L'esprit doit dépasser son opposition immédiate à la nature dans laquelle il n'est pas libre. Il s'élève déjà face à la radicale étrangeté des puissances de la nature en les nommant. Plus libre encore est l'esprit qui personnalise ces puissances. Personnifiées en tant que Titans, celles-ci sont humanisées. L'esprit est ainsi déjà plus libre puisqu'il se reconnaît de quelque façon en ceux-ci. Mais l'esprit doit surmonter complètement la nature. Achille venant d'être tué, Nestor, nous dit Hegel, explique ainsi le déchaînement de la mer :

« "C'est sa *mère* qui sort des flots avec les immortelles déesses marines, pour aller à la rencontre de son fils défunt. À ces mots, la peur quitta les Achéens au grand coeur." En effet, ils savaient maintenant à quoi ils avaient affaire : quelque chose d'humain, la mère, la mère en deuil, se porte à leur rencontre, leurs yeux et leurs oreilles ne rencontrent rien qu'ils ne soient eux-mêmes. »¹⁸⁹

Les dieux, avant d'être des individualités spirituelles, personnalisent nécessairement des puissances naturelles puisque ce qui est immédiatement là pour l'esprit, ce qui lui fait face, ce n'est pas lui-même mais l'extérieur comme tel, la nature. Depuis son étrangeté dans celle-ci, l'esprit doit rentrer en lui-même. Face à l'infinité des puissances titanesques de la nature, l'esprit n'est pas pour lui-même. Pour conquérir sa liberté, il doit renvoyer ces monstres dans les entrailles de la terre ou leur infliger un châtement : ainsi le règne des nouveaux dieux, les Olympiens, se lève.

« Ces châtements, comme les puissances naturelles titanesques elles-mêmes, sont le démesuré en soi-même, la mauvaise infinité, la nostalgie du devoir ou l'inassouvissement du désir naturel subjectif, qui, dans sa perpétuelle répétition, ne parvient pas à un ultime repos de la satisfaction. Car le juste sens divin des Grecs n'a pas considéré la dérive dans le lointain et l'indéterminé comme un *nec plus ultra* pour l'homme, mais comme une damnation, et l'a reléguée dans le Tartare.

[...] Par là même, tout ce qui est trouble, fantastique, et dépourvu de clarté, tout amalgame barbare de naturel et de spirituel, de significations substantielles en elles-mêmes et d'extériorités contingentes, tombe pour le monde des nouveaux dieux, en lequel les productions d'une représentation illimitée, ignorant encore la mesure du spirituel, ne trouvent plus place et doivent fuir à juste titre la claire lumière du jour. »¹⁹⁰

189 *Idem*, p.75.

190 *Idem*, p.59.

L'idéal de la forme d'art classique

Avec le règne de Zeus, l'esprit se fait face en l'espèce de l'individualité spirituelle. Celle-ci est l'idéal, le concept infini en lui-même parfaitement un, dans l'apparaître, avec une réalité extérieure.

« Cette réalité, conforme à son concept, des dieux spirituels nous mène aux idéaux proprement dits de la forme artistique classique, qui, face à l'ordre ancien vaincu, représente l'impérissable, car le périssable en général consiste en l'inadéquation du concept et de son existence. »¹⁹¹

Le concept est l'âme universelle, impérissable et éternelle du monde. Par conséquent, ce qui est conforme au concept s'élève au-dessus de ce qui est négatif, inquiet et éphémère. Le concept dans sa claire présence à lui-même médiatisée dans l'extériorité est le négatif du négatif, se détachant de la périssable nature dans la figure du dieu immortel. Dans cette parfaite adéquation au concept, le nouveau dieu de l'art grec se laisse saisir selon les pures déterminations conceptuelles : l'universalité, la particularité et la singularité.

Selon sa détermination *universelle*, son essence, l'idéal est la pure et transparente unité idéale du concept qui est pour soi. Il est ainsi une « individualité concentrée. [...] résumée dans le foyer unique de son unité simple avec elle-même. »¹⁹² Libre et détachée de l'univers de la contingence et de la finitude, cette individualité spirituelle « repose avec assurance sur sa propre universalité comme sur un fondement éternel et clair. C'est seulement par là que les dieux apparaissent comme les puissances impérissables [...] »¹⁹³. Toutefois, la nature universelle du dieu n'en reste pas à cette pureté abstraite puisqu'en tant qu'*individualité* spirituelle concrète, il doit avoir un *caractère* propre. « Sans caractère, aucune individualité se dégage. »¹⁹⁴ Qu'un dieu existe ainsi avec son caractère propre implique l'existence d'un autre dieu avec un autre caractère. Cette différenciation du divin en une multiplicité de caractères divins n'est pas une oeuvre arbitraire : c'est la substance éthique elle-même qui se particularise en ses diverses puissances spirituelles ; le divin se différencie conformément à la teneur essentielle de l'éthique et du vrai. Mais ces caractères, pour être idéaux, ne doivent pas, à leur tour, valoir pour eux-mêmes dans l'unilatéralité de leur finitude ; le dieu ne doit pas reposer sur une particularité. Il faut, au contraire, que le caractère soit repris dans le pur rapport à soi-même de l'universalité divine. « C'est ce qui

191 *Idem*, p.69.

192 *Idem*, p.76.

193 *Idem*, p.76.

194 *Idem*, p.76.

donne à l'authentique idéal du classique son assurance et son calme infinis, sa félicité insouciant et sa liberté sans entraves. »¹⁹⁵

Le dieu n'est pas seulement cette essence simple et concrète ainsi saisie par la seule pensée, il n'est pas seulement spirituel et idéal mais il se produit dans l'extériorité naturelle, dans la réalité, c'est-à-dire dans l'élément qui pose les *particularités* pour elles-mêmes. Ainsi, l'universel, passé dans l'extérieur, se vêt d'une figure corporelle *sensible* ; les dieux sont présents à l'esprit médiatisés par les sens.

Mais si dans la beauté l'universel passe ainsi dans le naturel, ce ne peut être pour s'y perdre. De la même façon que la particularité du caractère ne doit pas troubler la quiétude de l'universel, les moments de la finitude et de l'éphémérité propres au naturel ne doit pas apparaître pour eux-mêmes. Bien que la nature soit unie au spirituel dans la figure du dieu, le spirituel en tant que le substantiel fermement assis sur soi-même doit être ce qui seul est manifeste en elle. Ainsi, les dieux sont-ils des *singularités* belles et autonomes. « Aussi apparaissent-ils dans leur beauté comme haussés au-dessus de leur propre corporéité. [...] L'esprit apparaît comme entièrement immergé dans sa figure extérieure, et en même temps, néanmoins, comme plongé, hors d'elle, uniquement en lui-même. »¹⁹⁶

On voit que la vie de l'idéal est infiniment concrète. Elle repose sur l'unité immédiate des côtés les plus opposés. En tant qu'*immédiat*, ce repos est un très juste *équilibre* de l'intérieur et de l'extérieur, de l'esprit et de la nature, de l'idéal et du réel, du contenu et de la forme, de l'identité et de la différence, de l'infini et du fini, de la nécessité et de la contingence, de l'absolu et du relatif, de l'universalité et de la particularité. Mais ce bel équilibre des moments de l'idée, puisqu'il n'est qu'un équilibre, puisqu'il se s'est pas encore posé lui-même absolument librement à partir de son intériorité la plus profonde, basculera. L'esprit absolu ne peut demeurer éternellement sur cette cime. Il doit la dépasser afin de conquérir sa plus haute liberté par delà toute extériorité.

« L'individualité spirituelle entre bien, en effet, comme idéal dans la figure humaine, mais c'est dans la figure idéale, c'est-à-dire corporelle, et non dans l'humanité en soi et pour soi qui dans son monde intérieur de conscience subjective se sait certes distincte de Dieu, mais abolit tout aussi bien cette différence, et dès lors, ne faisant plus qu'un avec Dieu, est en elle-même subjectivité absolue infinie. »¹⁹⁷

195 *Idem*, p.77.

196 *Idem*, pp.78-79.

197 *Idem*, p.102.

La dissolution de la forme artistique classique

La sculpture représente les dieux solitaires, tranquilles et bienheureux. Mais dans cette paix divine, Hegel perçoit une tristesse, présage de la destinée du dieu immortel. « C'est cette tristesse qui constitue leur destin, en ce qu'elle indique qu'il y a quelque chose de plus élevé au-dessus d'eux et que le passage des particularités à leur universalité est nécessaire. »¹⁹⁸ En effet, du fait de son immédiateté, le Soi-même du dieu est immédiatement lié à une détermination. Il s'élève bien de quelque façon au-dessus de celle-ci mais il y reste toutefois essentiellement lié. Là réside la tristesse du dieu : tout en s'élevant au-dessus de la finitude, il demeure d'une puissance limitée. Il demeure dans un lien immédiat à la finitude et doit, par là, subir sa détermination négative : le dieu immortel subit le temps. Il est entraîné par une puissance qui le dépasse et l'oblige mais dans laquelle il reste serein : le destin.

En tant que l'idéal de l'art classique est soustrait à tout rapport à un autre et qu'il est cette assise en soi-même de l'éternité du concept, la sculpture est l'art, comme nous l'avons déjà vu, qui réalise, selon Hegel, l'idée du beau. En effet, la sculpture, comme le dieu, s'engage dans la particularité sans progresser jusqu'aux conflits et luttes que celle-ci implique nécessairement ; elle s'engage dans la particularité sans jamais perdre la paisible et sereine présence à soi de l'universel. Les dieux sont « ramenés, de toute collision et de toute implication, et même de toute référence à quoi que ce soit de fini et de discordant en soi-même, à la pure immersion à l'intérieur d'eux-mêmes. »¹⁹⁹ La poésie, en revanche, dépasse ce point d'équilibre par le développement plus poussé de la particularité. Ce qui est déjà en soi présent dans la statue et pressenti comme sa tristesse est rendu par la poésie explicitement présent. Celle-ci engage les dieux dans l'extériorité, dans l'action et dans le rapport à un autre dieu d'où découle luttes et conflits.

La tragédie

Le contenu de la tragédie est le divin, le substantiel, ce qui est en et pour soi, les puissances essentielles qui règnent dans le cœur de l'homme. Voyons comment ce contenu se détermine spécifiquement dans la tragédie.

La belle individualité, puisqu'elle séjourne dans l'apparaître extérieur, est immédiatement liée à une détermination. Ainsi, le héros tragique, le demi-dieu, s'identifie-t-il immédiatement à un contenu objectif, à un caractère non pas arbitraire mais substantiel, à une puissance spirituelle.

¹⁹⁸ *Idem*, p.101.

¹⁹⁹ *Idem*, p.81.

« C'est précisément cela la force des grands caractères : le fait qu'ils ne choisissent pas, mais *sont* d'emblée de part en part ce qu'ils veulent et accomplissent. La faiblesse dans l'action consiste, en effet, uniquement en la séparation du sujet en tant que tel et de son contenu, en sorte que le caractère, la volonté et la fin visée ne sont plus absolument confondus en une entité unique [...] ; le lien entre la subjectivité et le contenu du vouloir demeure pour elles [les individualités plastiques] indissoluble. Ce qui les pousse à un acte est précisément le pathos légitimé éthiquement [...]. »²⁰⁰

Du fait de cette identité immédiate entre la subjectivité et le contenu substantiel, l'action du héros est légitime et vraie, mais elle vient nécessairement s'opposer à une autre action, à un autre caractère tout aussi légitime et vrai. Face au conflit, la belle individualité grecque, le dieu, le héros, ne peut ni se résoudre à l'inaction, ni abandonner son caractère propre puisque sa grandeur et sa beauté consistent justement à être en unité immédiate avec celui-ci. Même dans la tension la plus haute, l'idéal repose sereinement sur la teneur substantielle qui le remplit. Par conséquent, le conflit des déterminations opposées doit se résoudre tragiquement. L'idéal, l'individualité spirituelle, en effet, n'est pas la subjectivité absolument dégagée de la nature mais en unité avec elle. C'est là sa beauté ; c'est là son défaut. Le héros doit mourir.

Dans l'*Antigone* de Sophocle, par exemple, l'opposition principale des puissances spirituelles est

« celle qui fait s'affronter l'Etat, la vie éthique dans son universalité spirituelle, et la famille comme souci éthique naturel. [...] Antigone honore les liens du sang, les dieux souterrains, Créon n'honore que Zeus, l'autorité toute-puissante de la vie publique et du bien commun. »²⁰¹

Ni l'une ni l'autre de ces puissances éthiques unilatérales ne peut remporter la victoire puisqu'il n'y aurait là qu'une reconnaissance, injuste, de l'un des côtés alors que tous deux valent en et pour soi. Les deux côtés s'affrontant étant légitimes, le résultat de l'intrigue tragique ne peut consister qu'en ce que les caractères affirmatifs et unilatéraux des héros sombrent et que le héros sombre lui-même avec sa détermination. Antigone meurt ; Créon souffre la perte de sa femme et de son fils. Ainsi, la paix de la substance simple et universelle, représentée dans la tragédie en l'espèce du chœur, est retrouvée.

La tragédie nous met sous les yeux la contradiction présente dans le beau monde en tant qu'en elle les dieux sont agissants. L'individualité spirituelle apparaît dans l'action comme n'étant pas la vérité ultime qui serait absolument en et pour soi. Le dieu immortel est

²⁰⁰ Cours d'esthétique, tome III, *op. cit.*, p.514.

²⁰¹ *Idem*, pp. 513-514.

mortel. « L'exigence qui vient ensuite, [...] à ce stade médian, est que la spiritualité conquise par l'idéal ressorte pour soi de manière autonome. »²⁰²

Dans la contemplation de l'oeuvre tragique, la subjectivité est replacée, par delà les oppositions, dans la paix de la substance simple. Mais il est de la nature de cette substance simple d'obtenir sa réalité dans la figure de la belle individualité, laquelle s'engage nécessairement dans l'opposition. Par conséquent, c'est le monde éthique dans son entier que l'on voit se consumer dans la tragédie.

« Par là même le monde spirituel devient libre pour soi ; il s'est arraché au sensible et apparaît donc, du fait de cette retraite en lui-même, comme sujet conscient de soi et ne se satisfaisant que dans son intériorité. Mais ce sujet qui repousse l'extériorité n'est pas encore selon son côté spirituel la totalité vraie qui a pour contenu l'absolu dans la forme de la spiritualité consciente de soi : en ce qu'il est affligé de l'opposition à l'effectif, il n'est qu'une subjectivité simplement abstraite, finie, insatisfaite. »²⁰³

La comédie

Dans la tragédie, l'individualité est en unité immédiate avec un contenu substantiel, lequel est son assise, sa certitude. Dans la comédie, au contraire, l'individu est certain de lui-même en tant que pure et abstraite subjectivité ; le sujet formel est reconnu par delà tout contenu. En effet, « dans la comédie, ce qui nous est donné à voir - par le rire - de tous les individus qui se dissolvent en eux-mêmes, c'est la victoire de leur subjectivité et le fait que celle-ci n'en garde pas moins en elle-même toute son assurance. »²⁰⁴

Ce qui domine dans l'idéal est l'universel. Mais du fait de l'engagement de celui-ci dans la finitude, cette dernière acquiert de l'autonomie. La représentation du dieu évolue ainsi de l'authentique beauté vers la grâce et le charme de la finitude prise pour elle-même et d'où l'universel a disparu. Parallèlement, l'universalité du bien et du vrai qui déterminait l'effectivité du bel âge grec fait place à l'autonomisation de la particularité, c'est-à-dire à la corruption des moeurs.

« Car l'extériorité implique la multiplicité de la finitisation, qui, lorsqu'elle obtient les coudées franches, vient finalement se poster face à l'idée intérieure, à l'universalité et à la vérité de celle-ci, et commence à susciter le dépit de la pensée contre sa réalité qui ne lui correspond plus. »²⁰⁵

Le contenu propre à la comédie n'est donc plus le divin mais « la perversion universelle en laquelle les orientations fondamentales de l'existence publique se sont

202 *Idem*, p.113.

203 *Idem*, p.113.

204 Cours d'esthétique, tome III, *op. cit.*, p.497.

205 Cours d'esthétique, tome II, *op. cit.*, p.99.

renversées à l'époque et dans la réalité actuelles. »²⁰⁶ En effet, ce qui advient du fait de la séparation du subjectif et de l'objectif est, d'une part, la désubstantialisation de l'agir et de l'effectivité et, d'autre part, l'entrée du bien et du vrai dans la pensée seulement subjective. La comédie exprime la discordance constatée par un esprit noble entre ce qui vaut en soi et pour soi et la déchéance dans laquelle est entrée la philosophie, la politique, la production artistique, etc. du temps.

Ainsi, le résultat de la tragédie, la séparation des côtés immédiatement unis dans la belle individualité, la subjectivité détachée du substantiel, constitue le commencement de la comédie. Dans la comédie, la subjectivité abstraite se tient joyeusement en elle-même et assurée qu'est nul tout cet affairément et que seul vaut absolument son pur soi-même.

« Est comique [...] la subjectivité qui met d'elle-même sa propre action en contradiction et la dissout, sans se départir cependant d'une tranquille assurance. La comédie a donc pour fondement et point de départ ce par quoi la tragédie peut s'achever : l'âme rassérénée, absolument réconciliée en elle-même, qui, tout en détruisant son vouloir par ses propres moyens et se ruinant à même soi, parce qu'elle a produit d'elle-même le contraire de sa fin, n'a cependant pas perdu sa bonne humeur pour autant. »²⁰⁷

Ce bonheur léger et libre du comique vient de la conscience que ce qui est détruit n'est pas substantiel. La subjectivité éprouve, dans cette négation de ce qui est négatif, la libre certitude de soi-même. Au-dessus de tout le fini, la subjectivité pure et abstraite connaît sa valeur absolue. Mais dans cette allégresse défaisant en lambeaux l'extérieur, l'unité immédiate de l'universel et de la particularité dans la belle singularité, l'individualité spirituelle, le dieu, le beau monde éthique, se sont dissous.

« [...] parvenue à ce sommet, la comédie mène tout simplement à la dissolution de l'art. La fin visée par tout art est l'identité produite par l'esprit en laquelle l'éternel, le divin, le vrai en soi et pour soi sont révélés dans une phénoménalité et une figure réelles à notre vision extérieure, à notre affectivité et à notre représentation. Mais si la comédie ne représente cette unité que dans son autodestruction, dès lors que l'absolu qui veut se produire à la réalité voit cette effectivité elle-même anéantie par les intérêts désormais libres pour soi dans l'élément de l'effectivité et uniquement préoccupés de contingence et de subjectivité, alors l'actualité et l'efficacité présentes de l'absolu ne ressortent plus en union positive avec les caractères et les desseins de l'existence réelle, mais ne se font valoir que dans la forme négative où tout ce qui ne lui correspond pas s'abolit et où seule la subjectivité en tant que telle

²⁰⁶ Cours d'esthétique, tome III, *op. cit.*, p.505.

²⁰⁷ *Idem*, p.520.

se montre en même temps dans cette dissolution sûre d'elle-même et intrinsèquement assurée. »²⁰⁸

3. La forme artistique romantique

Ce avec quoi s'achève le monde grec constitue le principe du monde et de l'art romantique : la valeur infinie de la subjectivité. En effet, la subjectivité concrète qui se cherchait dans l'art symbolique s'est trouvée en Grèce en l'espèce de l'individualité spirituelle. En cette individualité se situe, selon Hegel, le sommet à jamais indépassable de la beauté. Mais cette subjectivité était encore liée immédiatement à une détermination et, par conséquent, sa liberté se mouvait à l'intérieur d'un destin. La beauté n'est donc pas la plus haute liberté et par conséquent, elle doit sombrer. En effet, dans la perspective hégélienne, l'effectivité est constituée téléologiquement. Le temps est le négatif cherchant à se dépasser dans un être absolu, une subjectivité absolument libre face à ce qui lui est le plus opposé. La beauté déjà surmonte cette négativité : elle est le mode immédiat de l'esprit absolu. Mais dans son unité immédiate avec la nature, elle ne connaît pas la plus haute opposition et par conséquent, elle ne connaît pas non plus la plus haute unité. Or, dans la comédie, la subjectivité est séparée de toute extériorité sans encore s'élever jusqu'à la subjectivité absolue car elle n'est que la subjectivité seulement formelle à laquelle fait face le contenu absolu. Le Christianisme vient unir cette pure subjectivité au contenu absolu et produit ainsi la *subjectivité absolue*.

Le contenu absolu de l'art romantique

Le contenu qui valait dans la Grèce comme le contenu absolu et que l'artiste grec avait pour tâche de représenter était la belle individualité spirituelle. Le Christianisme se détourne de l'unité immédiate du contenu et de la forme, de l'esprit et de la nature, il se détourne de toute extériorité et appréhende l'absolu, en tant que l'extrême intériorité, dans l'intérieur lui-même. Le contenu qui est connu ainsi comme le contenu absolu est Dieu, l'absolument non naturel, le pur esprit. Il apparaît donc avec évidence que l'art ne sera pas dans le monde chrétien d'une valeur absolue comme il l'était dans le monde grec puisque Dieu, le contenu absolu, vit au-delà de toute figuration.

L'absolu dont il s'agit ici est absolument infini et ne peut être, par conséquent, amené à la contemplation immédiate et extérieure grâce au travail artistique. L'art de la sublimité parvient à une manifestation de l'absolument infini en disposant négativement ce qui est déjà négatif, c'est-à-dire la finitude. Mais l'infini qui est ainsi connu est absolument abstrait et la subjectivité qui contemple un pareil infini est elle-même aussi abstraite, abîmée qu'elle est dans l'Un. L'art classique, quant à lui, représente l'infinité concrètement et la subjectivité

208 *Idem*, p.539.

qui se connaît dans le dieu est concrètement singulière et libre. Mais cet infini concret n'est pas absolu puisqu'il fait face à un autre infini concret. Le contenu absolu du monde chrétien et romantique n'est ni seulement l'absolument infini des Orientaux (absolu abstrait), ni l'infinité concrète des Grecs mais un infini absolu et concret. Il est l'unité du dieu Un et de l'humain, l'unité du Père et du Fils ; il est, selon le concept de l'esprit, lequel est être-auprès-de-soi-dans-un-autre, l'unité du Père dans le Fils. L'absolu est Esprit ; il est l'unité accomplie en soi de l'humain et du divin en la subjectivité absolue de Jésus-Christ.

Le Dieu chrétien, comme le dieu grec, a une figure. Mais le premier, contrairement au second, n'a pas son infinité *dans* cette figure. Les traits et proportions du corps du Christ sont contingents et ne donnent pas en eux-mêmes à connaître la divinité de l'homme puisque ce qui doit valoir comme l'absolu véritable ne peut pas être lié immédiatement à une détermination extérieure. L'art romantique ne peut donc pas représenter *immédiatement* son contenu. Mais puisque l'absolu n'est justement pas immédiat, l'art romantique parvient *médiatement* à une certaine représentation de son contenu.

La représentation par l'art de la vie de Jésus

L'art romantique n'a pas pour mission de *produire* le divin. L'art est en cela déchu de la fonction absolue qu'il avait en Grèce. Dans le monde chrétien, l'absolu est connu comme unité de l'humain et du divin réalisée en soi par l'existence de Jésus. Cette connaissance, l'homme ne l'a pas d'abord dans la pure forme de la pensée, la pensée spéculative, mais il se *représente* le contenu absolu par la vie de Jésus. La représentation étant aussi bien essentielle à la religion qu'à l'art, l'art romantique trouve ici son premier accomplissement.

L'art romantique a pour mission, d'abord, de représenter les moments principaux de la vie de Jésus en tant que celle-ci illustre l'histoire absolue, c'est-à-dire les moments principaux de la réconciliation de l'esprit avec lui-même sensés se répéter dans toutes consciences individuelles. La finitude dans laquelle la subjectivité se situe d'abord, la nature et la phénoménalité finie, sont essentiellement dans un état de manque et de besoin. La subjectivité qui veut obtenir la réconciliation avec Dieu doit nier ce négatif par l'abandon de tout ce qui appartient à la finitude, même et surtout sa propre subjectivité. Par ce sacrifice absolu de toute extériorité, par sa propre mort à tout le fini, l'extrême de l'infinie intériorité de la subjectivité est purifiée de la nature et comblée en elle-même. Avec le détachement de la finitude, celle-ci surmonte son état de manque : elle renaît transfigurée. Le fini et l'infini y sont liés dans une paix inébranlable. L'extériorité ainsi totalement surmontée, l'esprit est véritablement infini, libre et satisfait.

« À cet égard, l'art fournit à la conscience contemplante pour l'apparition de Dieu la présence spécifique d'une figure effective singulière, une image concrète, y compris des traits extérieurs des épisodes en lesquels se déploient la naissance de Jésus-Christ, sa vie et sa souffrance, sa mort, sa résurrection et son élévation à la droite de Dieu, en sorte que d'une manière générale c'est dans l'art seul que l'apparition effective de Dieu, après avoir disparu et passé, se répète et accède à une durée toujours renouvelée. »²⁰⁹

L'idéal romantique : la Madone

La réconciliation suprême de l'esprit avec lui-même ne peut se produire dans l'art mais dans le spirituel seul puisqu'elle comporte le moment essentiel de la négation de tout le fini, lequel est essentiel à la beauté. Toutefois, l'art trouve dans le processus d'accomplissement de l'esprit un rôle subordonné d'éducation et d'édification. Mais dans ce rôle qu'on lui fait jouer, l'art doit abandonner la beauté et l'idéal. Ses représentations vont souvent même jusqu'à la laideur : crucifixion, passion, martyrs, etc. Cependant, tout le concept de l'art romantique n'est pas épuisé par là ; l'art trouve un nouvel idéal : la Madone.

Le contenu du romantique est l'intériorité absolue, laquelle n'est pas susceptible d'être représentée immédiatement puisque même la figure naturelle immédiate que revêt cet absolu, le corps de Jésus, est en lui posé comme négatif et contingent. Mais l'absolu, en tant qu'il est l'intériorité absolue accueillie dans l'intériorité immédiate de la sensation subjective, *apparaît* tout aussi bien.

« En effet vie affective, âme humaine, cœur, sentiments, si spirituels et internes qu'ils demeurent, ont cependant toujours une corrélation avec le sensible et le corporel, en sorte qu'ils peuvent aussi faire connaître vers l'extérieur, à travers la corporéité elle-même, par le regard les traits du visage, ou, à un niveau plus spiritualisé, par le ton et la parole, la vie et l'existence la plus interne de l'esprit. »²¹⁰

Et « cette intensité intérieure qui seule correspond au concept de l'esprit libre et satisfait en lui-même est l'*amour*. »²¹¹

Le contenu le plus propre de l'art romantique sera donc l'absolu en tant qu'amour. En effet, le concept de l'esprit absolu que la vie de Jésus représente, le retour réconcilié en soi-même depuis son autre, correspond au concept de l'amour. « L'essence la plus authentique

209 Cours d'esthétique, tome II, *op. cit.*, p.141.

210 *Idem*, p.146.

211 *Idem*, p.145.

de l'amour consiste à abandonner la conscience de soi-même, à s'oublier dans un autre soi-même, et à ne se trouver et posséder cependant que dans ce périr et cet oublier. »²¹²

Mais l'amour dont il s'agit ici n'est pas l'amour humain qu'éprouve la subjectivité finie pour une autre subjectivité finie. L'absolu est bien plutôt l'*amour divin*, c'est-à-dire l'idée même de l'amour, l'amour d'une subjectivité qui se perd et se retrouve en Dieu lui-même. Or, « ce qu'il y a de plus accessible pour l'art dans cette sphère, c'est l'amour de Marie, l'*amour maternel*, l'objet le plus réussi de l'imagination romantique religieuse. »²¹³ L'amour maternel, en effet, est inconditionnel et sans désirance et, de plus, l'objet de l'amour *de Marie* est l'enfant divin, Très-Haut au-dessus d'elle, qu'elle a enfanté dans la douleur, dans lequel elle s'abandonne et dans lequel elle se reconnaît immédiatement puisqu'il est le sang de son sang. L'amour de la Vierge pour son fils est ainsi l'image extérieure de la subjectivité absolue, de l'amour que Jésus est lui-même.

La chevalerie

Le principe du monde romantique est l'infinité subjective qui, en tant qu'elle est unie au contenu absolu est subjectivité et intériorité absolue. Mais, comme on l'a remarqué, ce contenu absolu est connu par la subjectivité en tant que, d'une part, expérience de l'amour divin (sensation) et, d'autre part, représentation. Puisque celui-ci est appréhendé, dans les deux cas, immédiatement, l'esprit conserve une unilatéralité : à sa sphère absolue et sacrée s'oppose le monde profane, lequel a pour la subjectivité absolue la signification de la négativité.

« Cette mystique romantique, dès lors qu'elle se borne à l'insufflation de la félicité dans l'absolu, demeure une ferveur intime abstraite parce qu'elle s'oppose à la mondanité profane, au lieu de la compénétrer et de l'accueillir affirmativement en soi-même, et la rejette de soi. La foi, dans cette abstraction est séparée de la vie, éloignée de l'effectivité concrète de l'existence humaine, du rapport mutuel positif entre les hommes, [...]. »²¹⁴

Puisque l'esprit se tient dans une unilatéralité, il tombe tout aussi bien dans l'unilatéralité inverse. Ce que l'abstraite subjectivité absolue n'assume pas se développe pour soi-même face à elle. La subjectivité infinie laisse le contenu divin sans pour autant abandonner sa valeur infinie, s'installe dans un contenu profane et réclame pour celui-ci le droit à la reconnaissance. Le sujet ne se médiatise plus dans Dieu mais n'est plein que de lui-

212 *Idem*, pp.145-146.

213 *Idem*, p.148.

214 *Idem*, p.159.

même, du sentiment de sa propre valeur. Cette nouvelle teneur de l'art romantique, Hegel l'appelle la *chevalerie*.

Ce contenu dont l'art s'empare dans cette sphère se décompose en trois sentiments principaux dans lesquels la valeur infinie de la subjectivité profane est reconnue. L'homme d'honneur se bat pour la reconnaissance de la valeur absolue de sa pure singularité et du contenu qu'il associe à celle-ci. L'amour est la passion d'un sujet pour un autre. La fidélité, quant à elle, consiste en le libre dévouement dans le service à une autre volonté subjectivité.

La dissolution de l'art romantique

Comme la sphère absolue de l'art romantique se dissout en raison de l'exclusivité dans laquelle elle appréhende son contenu, la sphère profane sombre en raison de son unilatéralité inverse. En effet, en elle ce qui vaut comme absolu est la forme pure de la subjectivité sans égard pour le contenu dans lequel celle-ci s'engage. La particularité de l'être aimé devient toute chose pour l'amant ; ce à quoi se lie l'homme d'honneur est un contenu contingent qui n'a de valeur que parce qu'il est le contenu *du sujet*. Tout ce qui était essentiel passe dans cette sphère dans la contingence. Ainsi, l'art romantique se vide de toute substantialité pour n'offrir fondamentalement que le spectacle comique d'une subjectivité n'attribuant de valeur infinie qu'à ce qui est fini et éphémère. Puisque le personnage romantique lie son infinité à un contenu fini, l'art trouve dans la sphère profane de l'art romantique une voie adéquate à son concept. Mais, par le fait même, la subjectivité profane *meurt* avec son contenu passager ; le romanesque fait place à l'humour.

Hegel trouve, en effet, dans l'humour subjectif de cette période, dans l'art de Cervantès, par exemple, la contradiction et la dissolution thématisée du romantique, puisque, comme la comédie grecque, l'humour subjectif « consiste à faire se décomposer et à dissoudre tout ce qui veut se rendre objectif et acquérir une ferme et stable figure d'effectivité, ou qui semble l'avoir dans le monde extérieur, [...]»²¹⁵.

L'humour subjectif s'appliquant à dissoudre le contenu contingent, la subjectivité est libérée de son lien immédiat à celui-ci et joyeusement redonnée à elle-même. Dans l'humour vrai,

« comme ce sont justement des singularités qui jaillissent en bouillonnant de manière désordonnée, il faut que la connexion intérieure ne s'en trouve que plus profondément encore et que, dans l'élément de la singularité isolée en tant que telle, elle fasse surgir le point lumineux de l'esprit. »²¹⁶

215 *Idem*, pp.216-217.

216 *Idem*, p.218.

La dissolution de la forme d'art romantique nous conduit à une nouvelle forme dans laquelle l'art s'émancipe de sa sujétion à quelque contenu absolu que ce soit.

« Nous sommes ainsi parvenus à la fin de l'art romantique, au point de vue qui est celui de l'époque la plus récente et dont nous trouvons la caractéristique dans le fait que la subjectivité de l'artiste se trouve au-dessus de sa matière et de sa production, dès lors qu'elle n'est plus dominée pas les conditions données d'une sphère de contenu, aussi bien que de forme, déjà déterminée en elle-même, mais garde sous son empire et soumet à son choix aussi bien le contenu que le mode d'affiguration. »²¹⁷

Le point lumineux de l'esprit, la subjectivité infinie, s'est trouvé, déjà, dégagé dans la tragédie et la comédie grecque. Mais cette première séparation radicale de la subjectivité et de l'objectivité, de l'esprit et de la nature, était encore plutôt immédiate. Puisque l'infinité formelle subjective produite par la Grèce n'est pas encore parfaitement médiatisée en elle-même, elle repasse immédiatement dans un contenu absolu ou relatif, tout en conservant ce qui a été acquis. En effet, la reconnaissance de la valeur absolue de la subjectivité a constitué le principe de l'art romantique, contrairement à l'art classique qui trouvait son principe non pas dans le subjectif mais dans l'objectif, dans la substance éthique, dans un contenu légitime.

L'humour romantique libère de nouveau la subjectivité du lien encore empreint d'immédiateté qu'elle conserve avec l'extériorité. Ce détachement a maintenant la signification du passage définitif de la subjectivité en elle-même. La subjectivité, en tant qu'elle s'est élevée à la raison, se médiatise dans elle-même avec elle-même et est totalement libérée de l'emprise de l'extériorité sur elle. Puisque l'idée est maintenant auprès d'elle-même dans sa forme propre, la pensée, l'art et la beauté perdent, dans le monde moderne, la fonction absolue qui leur revenait, savoir, d'élever l'esprit fini à la conscience de son infinité et de son universalité.

²¹⁷ *Idem*, p.218.

« L'artiste se trouve ainsi au-dessus des formes et configurations déterminées et consacrées, et il se meut librement pour soi, indépendamment de la teneur et de la vision des choses qui caractérisaient jadis la perception que la conscience avait du sacré et de l'éternel. Aucun contenu, aucune forme n'est plus immédiatement identique à la ferveur intime, à la *nature*, à l'essence substantielle et sans conscience de l'artiste ; toute matière peut lui être indifférente, pour peu qu'elle ne contredise pas la loi formelle, qui est d'être tout simplement belle et susceptible d'un traitement artistique. Il n'est pas de matière, de nos jours, qui soit en soi au-dessus de cette relativité, et quand bien même elle serait très au-dessus de cela, il n'y a à tout le moins aucun besoin absolu qu'elle soit portée à la représentation par l'*art*. »²¹⁸

La beauté n'est plus le lieu où l'esprit de la modernité obtient sa plus haute conscience de lui-même. L'artiste moderne est libéré, détaché de toute forme extérieure et accueille le contenu qui l'occupe dans la pensée. Le contenu étant déjà saisi dans la forme même du concept, il n'est d'aucune nécessité absolue que ce contenu trouve ou non sa belle expression. Toutefois, le contenu que la pensée dévoile selon son concept n'est jamais si complet que l'art et la beauté ne puisse trouver à le manifester plus intégralement et concrètement. Tant que tout le contenu de l'esprit ne sera pas manifesté, tant qu'il y aura des régions de l'esprit encore obscures à lui-même, l'art conservera un plein intérêt.

« Ce que par l'art ou par la pensée nous avons de manière *si* complète comme un objet sous le regard de nos sens ou de notre esprit que la teneur en est épuisée, que tout s'en est extrait et qu'il ne subsiste plus rien d'obscur et d'intérieur, verra s'évanouir l'intérêt absolu. »²¹⁹

Ce contenu qu'il s'agit pour la pensée, et pour l'art qui l'appuie, de dégager toujours plus parfaitement de l'obscurité de l'inconscience et de l'ignorance, c'est l'esprit effectif, l'universellement humain.

« C'est l'apparition et l'oeuvre de l'impérissablement humain dans toute la multiplicité de sa signification et le vagabondage de sa formation infinie qui peuvent constituer aujourd'hui dans ce réceptacle de situations et de sensations humaines la teneur essentielles de notre art. »²²⁰

218 *Idem*, p.222.

219 *Idem*, p.221.

220 *Idem*, p.225.

CONCLUSION

On a vu que Hegel conçoit en général la nature comme l'être-hors-de-soi de l'idée et du concept, c'est-à-dire comme l'extérieur non différencié de l'intérieur ou encore comme la simple juxtaposition de parties posées immédiatement positivement. La nature est, du coup, posée comme le négatif de ce qui est en soi et pour soi effectif et libre, l'être en et pour soi du concept, l'esprit. La nature, parce qu'elle ne se possède pas, parce qu'elle n'est pas ce qu'elle est, se disperse dans un infini spatial et s'écoule ; cet espace et ce temps objectif trouvent leur résolution et leur repos dans l'éternité de l'esprit absolu.

La nature, inquiète et négative, s'élève d'elle-même à la différenciation de l'intérieur et de l'extérieur et à la détermination de l'extérieur par l'intérieur en tant qu'elle produit la plante et l'animal. Mais cette liberté du concept naturel n'est qu'en soi la liberté puisqu'immédiatement liée à l'extérieur. L'esprit, en tant qu'il se fonde sur le pur Je, lequel est pure intériorité formelle, dépasse toute extériorité pour être en soi la possibilité absolue de la liberté, de l'autodétermination consciente de soi dans l'extérieur. Toutefois, cette entrée en soi-même n'est que le concept de la liberté et non la liberté effective puisque le concept, en tant que cet être pour soi pur, en tant que ce pur intérieur, fait face au pur extérieur, à la nature.

L'esprit est être pour soi dans un autre. En tant qu'un être s'oppose à un autre, il est limité et non libre. Mais en tant qu'un être est pour lui dans l'autre, il est libre. Ainsi, l'esprit ne réalise sa liberté que lorsque même ce qui lui est le plus opposé, la nature, l'extérieur, est reconnu comme étant lui-même. L'esprit qui est dans toutes choses auprès de lui-même est l'esprit absolu.

L'art et la beauté constituent la sphère immédiate de l'esprit absolu. Dans la beauté, en effet, l'esprit ne s'oppose plus à la nature. La beauté est l'esprit qui est immédiatement, c'est-à-dire sensiblement, pour soi. La possibilité de cette unité des extrêmes naturels et spirituels a été analysée à travers les figures de la sculpture et de la musique. En tant qu'ils sont naturels et objectifs, l'espace et le temps n'ont rien de spirituel : ils en sont au contraire la négation. Mais le travail artistique parvient à rendre parfaitement transparentes ces formes extrêmes de l'extériorité. Dans les beautés sculpturale et musicale, l'esprit célèbre sa supériorité sur la nature. À travers ces genres artistiques, l'esprit éprouve la victoire de sa liberté sur la plus haute nécessité extérieure. Dans cette unité, la nature est à la fois dépassée et conservée. Elle est dépassée en tant qu'opposée à l'esprit, en tant que seulement extérieure, et en tant qu'elle est rendue parfaitement transparente au spirituel. Mais elle est conservée en tant que moment réel (extérieur) de l'esprit absolu immédiat. La beauté est l'unité immédiate de l'intérieur et de l'extérieur, de l'esprit et de la nature. On doit dire, par conséquent, que l'art e(n)-lève (*aufheben* : supprimer, élever) la nature.

Cependant, l'esprit historique et effectif n'est pas plus immédiatement esprit absolu que l'art ne trouve sa figure immédiatement achevée. En tant que l'esprit n'est pas d'abord librement auprès de lui-même mais qu'il est bien plutôt dans un lien immédiat avec la nature, on a vu que la première forme artistique se laisse saisir comme l'effort du spirituel pour se dégager du naturel. L'oeuvre d'art ainsi produite est un mélange énigmatique de naturel et de spirituel. La résolution de cette énigme est produite par l'art grec comme cette heureuse union du spirituel et du naturel dans la forme idéale du corps humain. Par cet équilibre, l'esprit est parvenu en lui-même et trône au-dessus du simplement naturel. Mais l'esprit étant devenu par l'art pour lui-même, la beauté perd à jamais sa fonction absolue. L'esprit absolu dépasse le fragile équilibre du naturel et du spirituel pour se fonder, avec la religion révélée, sur le sol ferme du pur spirituel, dans l'extrême de l'universalité et de l'intériorité. Ce faisant, les dieux sont chassés de la nature, c'est-à-dire que l'esprit absolu n'est plus perçu immédiatement en elle. Elle est reconnue comme une production de l'esprit absolu, de Dieu, du Créateur. L'esprit absolu de la religion révélée n'ayant pas surmonté encore toute l'immédiateté de son rapport à soi et de son rapport à la nature, le naturel et l'extérieur fait face à la sphère absolue en tant que sphère profane autonome. Et du fait de cette immédiateté, le spirituel, qui s'était retiré en lui-même de son unité immédiate avec l'extériorité, est plaqué sur cette sphère naturelle profane dans la forme de la croyance aux miracles, à la sorcellerie, etc. La plus haute liberté de l'esprit absolu est celle qu'il obtient dans le rapport à soi parfaitement médiatisé par le concept. Toutes les oppositions sont dépassées dans cette sphère absolue de l'esprit absolu. L'esprit étant ainsi parfaitement médiatisé dans lui-même, la nature est désenchantée.

Qu'advient-il de la beauté à l'époque dans laquelle l'esprit n'attend plus de la beauté et de la religion révélée sa plus haute conscience de soi ? Peut-on parler d'une mort de l'art et de la beauté ? Comme Hegel le fait remarquer, on ne s'incline plus devant les statues : le bel âge polythéiste n'est plus. Mais la beauté et l'art ne disparaissent pas pour autant dans le monde où la plus haute connaissance que l'esprit a de lui-même est rationnelle.

En effet, il faut et faudra toujours *s'élever* à la raison. L'histoire de l'humanité est en quelque façon toujours à refaire par chaque individu. En tant que l'art recourbe l'esprit vers lui-même depuis son étrangeté dans le naturel et qu'il purifie le coeur de l'homme de sorte que la teneur rationnelle puisse déterminer librement l'agir de l'homme, l'art conserve et doit conserver un rôle essentiel dans les sociétés rationnelles.

De plus, puisque l'homme est un singulier, il ne se contente pas de se connaître dans la forme purement universelle du concept mais il aime que cette teneur universelle soit pour lui en tant qu'il existe singulièrement, que l'universel s'écoule dans la singularité, qu'il sente

le contenu qu'il appréhende. Or l'art a ce pouvoir et plaira à l'homme tant que celui-ci aura une existence singulière.

Il ne faut pas croire, ensuite, que l'individualité qui s'élève dans la compréhension rationnelle de l'effectivité devienne étrangère à la beauté. Au contraire, l'esprit rationnel sait particulièrement voir la beauté puisque la beauté est l'apparaître sensible de l'idée et que la raison éveillée n'a, en toutes choses, que le concept pour objet. Il ne faut pas confondre, ici et comme partout, l'entendement et la raison. Le premier n'a pas la force de conserver l'unité dans la différenciation qu'il opère. Puisque la beauté est unité concrète, unité différenciée en elle-même, unité rationnelle, idée, elle a toujours et sera toujours étrangère à la réflexion d'entendement.

Finalement, l'art ne cesse pas d'exister après la dissolution du romantique. Seulement, il se donne une nouvelle forme. En Grèce, l'esprit absolu se réfléchissait immédiatement : la nature était alors un côté de cette réflexion en soi de l'esprit et était belle. Maintenant, l'esprit se réfléchit dans le concept ; l'extériorité naturelle n'est plus un moment essentiel de cette réflexion. Mais Hegel est très loin de penser qu'une fois le pur mouvement logique du concept connu, qu'une fois l'esprit situé à la hauteur du savoir absolu, la teneur de l'esprit soit épuisée. L'effectivité est infiniment riche, inépuisable. Bien que la connaissance purement conceptuelle ait un contenu, le concept, elle demeure, malgré toute sa concrétude, dans une unilatéralité formelle. Ce formalisme concret se concrétise lorsque la sphère pure du logique sort d'elle-même pour se reconnaître dans un autre. Le pur savoir de soi devient pur savoir de soi dans un autre : la philosophie de la nature et la philosophie de l'esprit. Ces sphères, à leur tour, sont encore susceptibles d'être remplies et cela à l'infini. C'est dans ce mouvement de la connaissance rationnelle que l'art moderne prend son sens : celui-ci doit servir la raison et la soutient effectivement en ce qu'il donne, d'une part, à penser, et d'autre part en ce qu'il complète et enrichit le concept par son étroite liaison avec la particularité.

« [...] c'est comme effectivation extérieure de cette idée [l'idée du beau] que s'édifie le vaste panthéon de l'art, dont l'architecte et le maître d'oeuvre est l'esprit du beau se saisissant lui-même, mais que seule achèvera l'histoire du monde au cours des millénaires. »²²¹

²²¹ Cours d'esthétique, tome I, *op. cit.*, p.124.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

- HEGEL, G.W.F., Cours d'esthétique, trois tomes, trad. Jean-Pierre Lefebvre et Véronika von Schenck, Paris, Aubier, 1995 (tome I), 1996 (tome II), 1997 (tome III).
- HEGEL, G.W.F., Phénoménologie de l'Esprit, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Aubier, 1991.
- HEGEL, G.W.F., Le savoir absolu, introduction, commentaires et notes par Bernard Rousset, Paris, Aubier, 1977.
- HEGEL, G.W.F., Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé (1830), Paris, Gallimard, 1970.
- KANT, Critique de la faculté de juger, Paris, Gallimard, folio essais, 1985.
- PLATON, La république, trad. Roger Baccou, Paris, GF-Flammarion, 1966.
- SCHILLER, FRIEDRICH, Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, Paris, Aubier.
- SCHILLER, FRIEDRICH, Poésie naïve et poésie sentimentale, Paris, Aubier, 1947.

Sources secondaires

- DUFLO, COLAS, La finalité dans la nature - de Descartes à Kant, Paris, PUF, « philosophies », 1996.
- PATOČKA, JAN, L'art et le temps, trad. Erika Abrams, Presses Pocket, Agora, 1992.
- TEYSSÈDRE, BERNARD, L'esthétique de Hegel, Paris, PUF, 1958.
- BRAS, GÉRARD, Hegel et l'art, Paris, PUF, 1989.
- BOWIE, ANDREW, Aesthetics and Subjectivity - from Kant to Nietzsche, Manchester University Press, 1995.
- JIMENEZ, MARC, Qu'est-ce que l'esthétique?, Gallimard, folio essais, 1997.
- HAAR, MICHEL, L'oeuvre d'art, Paris, Hatier, 1994.
- JANICAUD, DOMINIQUE, Hegel et le destin de la Grèce, Paris, Vrin, 1975.
- TAMINIAUX, JACQUES, La nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand, La Haye.
- Véronique Fabbri et Jean-Louis Vieillard-Baron* (coord.), L'esthétique de Hegel, L'Harmattan, L'Ouverture philosophique, 1997.

Articles

- GULYGA, A.V., The Beautiful: its principles., in Soviet studies in philosophy, no 22, 1983-84.
- DANĚK, JAROMÍR, Hegel: Beauté et Vérité, in Laval théologique et philosophique, no 38, 1982.
- DANĚK, JAROMÍR, L'art et le sens: le premier romantisme critique., in Laval théologique et philosophique, 52, 1996.
- CHRONIS, N., Beauty as a cause: condemnation or justification of art ?, in Diotima, no 9, 1981.
- BIEMEL, WALTER, Philosophy and Art, in Man and World, no 12, 1979.
- GROSSMANN, ANDREAS, Hegel, Heidegger and the Question of Art Today, in Research in Phenomenology, 1990.
- DONOUGHO, MARTIN, Art and Absolute Spirite, or, the Anatomy of Aesthetics, in Revue de l'Université d'Ottawa, no 52, 1982.
- MITIN, M.B., Hegel's Aesthetics in the perspective of our day, in Soviet studies in philosophy, no 3, 1965.
- TIMMERMANS BENOÎT, L'esthétique ou l'entêtement du sentiment, Préface à HEGEL, L'esthétique, tome I, le livre de poche, Paris, 1997.
- LUC, LAURENT-PAUL, Hegel et le pathos en art, in La métaphysique : son histoire, sa critique, ses enjeux : actes du XXVIIe Congrès de l'Association des sociétés de philosophie de langue française (A.S.P.L.F.), (Québec, 18-22 août 1998), édité par Luc Langlois et Jean-Marc Narbonne.