



# La mort de l'art chez Hegel comme autoportrait de la subjectivité

Marie-Andrée Ricard

Volume 56, numéro 3, octobre 2000

Esthétique et philosophie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/401314ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/401314ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Faculté de philosophie, Université Laval

ISSN

0023-9054 (imprimé)

1703-8804 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ricard, M.-A. (2000). La mort de l'art chez Hegel comme autoportrait de la subjectivité. *Laval théologique et philosophique*, 56(3), 405–423.  
<https://doi.org/10.7202/401314ar>

# LA MORT DE L'ART CHEZ HEGEL COMME AUTO PORTRAIT DE LA SUBJECTIVITÉ

Marie-Andrée Ricard

Faculté de philosophie  
Université Laval, Québec

*RÉSUMÉ : En dépit du jugement positif que Hegel porte sur l'art moderne dans son analyse de la peinture hollandaise, où il semble acquiescer à la prose du monde et reconnaître le privilège de la jouissance esthétique, il n'y a pas lieu de revenir sur le verdict de la mort de l'art. Celui-ci découle de sa conception de l'art comme procès d'autofiguration de la subjectivité et il traduit de plus la tendance subjectivisante majeure des œuvres de son temps. Ainsi, le moment où la subjectivité vient à se peindre elle-même coïncide avec celui de la dissolution de l'art.*

*ABSTRACT : Despite the positive evaluation of modern art that Hegel offers in his analysis of Dutch painting, wherein he seems to bend to the taste of the masses in recognising the importance of aesthetic pleasure, he is by no means ready to revise his views on the death of art. Flowing from a conception of art as self-figuration of the subjective, his negative appraisal translates the dominant subjectivizing tendency of the works of his day. Thus, the moment at which the portrait of subjectivity begins to take shape coincides with the dissolution of art itself.*

---

Qui parle-là, si près de nous bien qu'invisible ?  
Qui marche-là, dans l'éblouissement mais sans visage ?  
Yves Bonnefoy

Interroger la thèse hégélienne de la mort de l'art offre un double intérêt. Cela permet d'une part de dégager la signification que Hegel accorde à l'art et, d'autre part, de réfléchir sur la situation actuelle de l'art puisque cette thèse concerne intimement l'issue de la modernité. Mais d'emblée, la thèse de Hegel se heurte à deux difficultés qu'il convient d'aborder d'entrée de jeu.

La première difficulté réside sans doute dans son caractère contre-intuitif. Au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans le monde germanique tout particulièrement, l'art qui s'émancipe peu à peu des tutelles religieuse et politique connaît une formidable effervescence. Hegel ne pouvait l'ignorer, lui qui faisait partie du public des connaisseurs. C'est d'ailleurs sa connaissance de l'art universel qui confère à ses *Cours*

d'esthétique l'un de leurs plus indéniables attraits. Comment alors concilier cette productivité artistique avec la thèse de la mort de l'art ?

L'autre difficulté est d'ordre philologique d'abord, mais elle se répercute aussitôt sur la question du sens même que l'on doit accorder à cette thèse : s'agit-il de l'annonce d'une *fin* de l'art ou plutôt de celle d'un *après* du grand art ? En général, on considère la mort de l'art comme le résultat de l'évolution de l'art. Cependant, l'expression consacrée, la « mort de l'art », n'apparaît jamais sous la plume de Hegel. Les déclarations les plus évocatrices se limitent uniquement à l'introduction des *Cours d'esthétique*, soit à un texte qui n'a pas été publié par Hegel lui-même, mais par son disciple Hotho. On peut lire en effet : « Les beaux jours de l'art grec, l'âge d'or du Moyen Âge tardif ne sont plus<sup>1</sup>. » « Sous tous ces rapports, l'art est, et reste pour nous, quant à sa destination la plus haute, quelque chose de révolu<sup>2</sup>. » Or les travaux récents de A. Gethmann-Siefert remettent en cause la fiabilité des *Cours*. S'appuyant sur les notes d'étudiants qui assistaient aux cours donnés par Hegel entre 1820 et 1828, elle soutient en effet que le contenu des *Cours* a été largement modifié. La perspective du grand art y serait trop accentuée, car, dans les notes en question, « ce qui est constamment au centre des discussions, c'est l'art dont le contenu est l'"*humanus*", l'humain en général et dans toutes ses manifestations<sup>3</sup> ». Elle conclut que la thèse de la mort du grand, du bel l'art, si elle apparaît nécessaire d'un point de vue systématique, est à toutes fins pratiques infirmée dans le détail<sup>4</sup>. Là où Hegel s'attache véritablement aux phénomènes artistiques, son analyse accorde à l'art moderne un contenu qui, bien que non métaphysique, lui garantit néanmoins une vitalité et un espace de jeu sans borne.

Faut-il dès lors rayer définitivement la thèse d'une mort de l'art et suspendre la lecture des *Cours d'esthétique* ? Cela m'apparaît inopportun pour trois raisons. En premier lieu, leur contenu est corroboré par les autres écrits de Hegel. En second, c'est l'exemple de la peinture hollandaise qui fournit aux défenseurs de la thèse d'un « après de l'art » leur plus solide appui. Or les pages des *Cours* qui lui sont consacrées rendent pleinement l'admiration et le plaisir, exempt de toute nostalgie, éprouvés par Hegel. Enfin, l'interprétation qu'en donne Hegel jette une étonnante lumière sur certains traits caractéristiques d'un art autonome, donc moderne. Devons-nous croire pour autant que Hegel est revenu sur son diagnostic de la mort de l'art en *anticipant* le mouvement de l'art moderne ? Notre objectif premier consistera ici à répondre à cette question. Nous verrons que Hegel a reconnu un progrès dans la *subjectivisation* de l'art qui ne pouvait pourtant signifier à ses yeux qu'une dissolu-

1. HEGEL, *Cours d'esthétique*, t. I, trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Paris, Aubier, 1995, p. 17 (j'y renverrai à l'aide du sigle CE, suivi de la tomaison). J'utiliserai également la version de l'*Esthétique* traduite par S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979 (= E, suivi de la tomaison).

2. CE I, p. 18.

3. Annemarie GETHMANN-SIEFERT, « Art et quotidien. Pour une réhabilitation de la jouissance esthétique », dans V. FABRI, J.-L. VIEILLARD-BARON, *Esthétique de Hegel*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 53.

4. Jean-Louis Vieillard-Baron n'hésite pas quant à lui à admettre une « dichotomie fondamentale des Leçons : celle du système et des exemples singuliers » (cf. V. FABRI, J.-L. VIEILLARD-BARON, *Esthétique de Hegel*, p. 8).

tion de l'art, car cette subjectivisation est fondamentalement antagoniste au beau, c'est-à-dire à l'essence même de l'art. A-t-il vu juste ? Notre réponse sera : partiellement. Oui, dans la mesure où la crise de l'art moderne repose sur cette subjectivisation. Non, parce que sa lecture s'expose à deux objections. La première est qu'elle contraint l'évolution des formes et des genres à se plier à une perspective trop étroite, celle du progrès de la subjectivité. Nous interpréterons cette contrainte comme celle de l'autoportrait de l'esprit, par analogie avec le mouvement de réflexion en soi qui scande la venue à soi de l'esprit au plan de la connaissance. Deuxièmement, cette lecture suppose une vision de l'être humain qui peut être remise en cause, notamment par l'art lui-même.

### LE CONCEPT ET LA MORT DE L'ART

Situons l'art dans l'économie du système. Dans l'*Encyclopédie*, l'art entre en scène après l'*esprit objectif*. Ce titre désigne la réalité historique du Droit, soit les institutions éthiques et politiques produites par les peuples. L'art constitue par ailleurs le moment initial de la sphère de l'*esprit absolu*, c'est-à-dire de l'esprit qui est la forme et le contenu de son propre savoir. De ce côté, précédant la religion et la philosophie, l'art représente l'immédiateté de la conscience de soi de l'esprit. Il a bien la réalité absolue pour contenu, mais contrairement à la religion et à la philosophie, il revêt une forme immédiate, intuitive. Vu dans l'ensemble, l'art signifie un retour en soi. Les œuvres d'art expriment en effet la manière dont les peuples ou les individus ont envisagé la réalité et, corrélativement, se sont perçus eux-mêmes. L'art doit donc être compris comme une *commémoration* des étapes de l'évolution de l'esprit. Cette temporalité qui promeut l'art dans la sphère de l'esprit absolu est responsable du fait que les œuvres d'art durent, même si elles appartiennent indissolublement à leur monde et ne correspondent plus au nôtre<sup>5</sup>.

Pour mieux saisir ce point, il vaut la peine de se pencher sur un passage souvent cité de la *Phénoménologie de l'esprit* qui l'illustre de manière exemplaire. Il y est question du destin des œuvres de la Grèce et également, peint à l'arrière-plan sous les traits d'une jeune fille, du destin des Muses, soit de l'art en tant que tel<sup>6</sup>. Ces œuvres, écrit Hegel, sont « désormais ce qu'elles sont pour nous : de beaux fruits détachés de l'arbre ; un destin amical nous les a offertes, comme une jeune fille présente ces fruits ; il n'y a plus la vie effective de leur être-là, ni l'arbre qui les porta [...] »<sup>7</sup>. Mais la perte de ce présent, que Hegel semble momentanément déplorer, est aussitôt rachetée par sa sursomption (*Aufhebung*) dans la présence supérieure de l'esprit à soi-même :

Mais de même que la jeune fille qui offre les fruits de l'arbre est plus que leur nature qui les présentait immédiatement, la nature déployée dans ses conditions et dans ses éléments, l'arbre, l'air, la lumière, etc., parce qu'elle synthétise sous une forme supérieure toutes ces

5. Cf. CE I, p. 23, 13. Hegel tenait les œuvres d'art pour un document ethnologique de premier choix.

6. On sait que les Muses sont filles de Zeus et de la Mémoire.

7. HEGEL, *Phénoménologie de l'esprit*, t. II, trad. Jean Hyppolite, Paris, Aubier, 1941, p. 261 (= P.H.E.).

conditions dans l'éclat de son œil conscient de soi et dans le geste qui offre les fruits, de même l'esprit du destin qui nous présente ces œuvres d'art est plus que la vie éthique et l'effectivité de ce peuple, car il est la récollection et l'intériorisation de l'esprit autrefois dispersé et extériorisé en elles [...] <sup>8</sup>.

L'idée maîtresse qui ressort ici pourrait être formulée comme suit : l'art est souvenir. Trois remarques viennent circonscrire ce qu'il faut entendre par là.

1) L'art a le mode d'être du souvenir, un mode d'être que Hegel place plus haut que celui de la réalité empirique. Ainsi faut-il se garder de confondre le souvenir avec la simple remémoration, c'est-à-dire la répétition de ce qui a été. Il est doté au contraire de la plénitude du fruit et de la fraîcheur de la jeune fille, d'une présence en somme, dont la remémoration est dépourvue <sup>9</sup>.

2) Le souvenir n'est donc pas tant reproductif, que productif : il opère une « récollection intériorisante » au sens d'un dépassement de la dispersion de l'esprit dans le temps. La concentration de la nature dans le fruit et le geste qui l'offre culmine dans l'éclat d'une vision : *un œil qui voit*. Par conséquent, on peut déjà affirmer que toute œuvre d'art pour Hegel est une sorte de *portrait*.

3) Malgré cette vitalité et cette intelligibilité supérieures, le souvenir recèle une ambiguïté qui, bien qu'elle ne soit pas explicitement thématisée comme telle, s'exprime entre les lignes. D'une part, l'art s'élève au-dessus de la mort, soit de l'aliénation de l'esprit dans le temps ; mais d'autre part, cette présence qu'il actualise reste immédiatement liée à une non-présence, une absence qui est inhérente à sa forme même (peu importe que le contenu renvoie à quelque chose de réel ou de fictif). Par définition, l'intériorisation opérée en art demeure partielle, affectée d'une extériorité qui rend ce dernier « inférieur » à la religion et à la philosophie.

Nous apercevons déjà poindre un des symptômes connus de la mort de l'art. Du point de vue du concept en effet, l'art est relayé par la religion et la philosophie dont la forme plus spirituelle, moins liée au temps, manifeste plus adéquatement la présence à soi de l'esprit. Remarquons toutefois que ce défaut relatif n'explique pas encore la mort de l'art ; il accuse tout au plus sa subordination à la religion et à la philosophie. Un pas de plus s'impose donc pour comprendre comment une des manifestations absolues de la vie peut se tarir. Tournons-nous dès lors vers les *Cours d'esthétique*, lesquels offrent l'avantage de présenter concrètement, à travers l'analyse d'œuvres et de genres, le développement systématique de l'art. L'idée maîtresse selon laquelle le vrai se manifeste en art nous servira de tremplin <sup>10</sup>.

Hegel expose cette vérité de l'art d'abord indirectement, en réfutant deux positions opposées au projet d'un traitement « scientifique » de l'art. Ce faisant, il accomplit une double légitimation, celle de l'esthétique comme discipline et celle de l'art comme domaine de la beauté.

---

8. P.H.E, p. 262.

9. GADAMER a mis à profit cette distinction dans son analyse de l'œuvre d'art. Cf. le thème de la « reconnaissance » dans *Vérité et Méthode*, Paris, Seuil, 1996, p. 132 [120].

10. « Ce que nous recherchons dans l'art, comme dans la pensée, c'est la vérité [...] » (E I, p. 30-31).

L'un des partis prétend que l'art échappe à la rationalité parce qu'il s'adresse à la sensibilité et parce qu'il naît de l'imagination. Du coup, l'œuvre d'art se soustrait à la connaissance. Hegel rétorque que l'art ne saurait constituer un autre absolu pour la rationalité. Puisqu'il est une production humaine et puisque l'être humain a accès à lui-même du fait qu'il est esprit, c'est-à-dire capable de se réfléchir et de se réaliser selon son propre concept, l'art relève par conséquent de l'univers du sens. C'est d'ailleurs ce baptême par l'esprit qui, contrairement à ce qu'affirme Kant au célèbre paragraphe 42 de la *Critique de la faculté de juger*, procure à l'art une supériorité sur la beauté naturelle et qui rabaisse cette dernière au statut de simple « reflet » de l'esprit<sup>11</sup>.

Le second parti se nourrit à l'autre extrême d'un motif « platonicien » : tandis que la science porte sur ce qui est, sur l'essence, l'art produit uniquement des illusions, des apparences. Le domaine de l'art tombe donc en marge de la rationalité, dans le champ ombreux et ontologiquement déficitaire des apparences. Or tout idéaliste qu'elle soit, la pensée hégélienne s'écarte de cette conception de l'art car elle rompt avec la séparation de l'essence et de l'apparence qui la sous-tend. Bien plutôt, l'essence a pour essence d'apparaître<sup>12</sup>. Cela signifie que l'essence ne constitue pas une vaine abstraction, un concept vide et, à l'inverse, que la réalité phénoménale n'est pas non plus l'autre absolu de l'essence. Le monde participe aussi du concept, voire n'a de réalité que par lui<sup>13</sup>. L'effectif s'avère ainsi esprit, c'est-à-dire l'unité en devenir, la médiation du sensible et de l'idée, de l'action et du savoir etc.

Ce statut positif de l'apparence se répercute non seulement sur l'apparence spécifiquement artistique, mais il lui assure de surcroît une vérité supérieure à la réalité phénoménale. Comme nous l'avons vu plus haut, Hegel accorde à l'apparence de l'art un *plus* d'être et un *plus* d'intelligibilité par rapport à ce qu'il appelle notoirement la prose du monde. Une référence parfois implicite, mais répétée, à la hiérarchie établie par Aristote entre la poésie et l'histoire sert à mettre ce double excédent en évidence<sup>14</sup>. Aristote juge la poésie plus philosophique que l'histoire parce qu'elle montre le possible et le général, tandis que l'histoire se meut uniquement dans la sphère du contingent et du singulier. Hegel partage tout à fait cet avis : l'art réalise l'apparaître propre de quelque chose dans la mesure où il est élevé au-dessus de sa contingence et de sa finitude.

- 
11. Cf. CE I, p. 6-7. Pour des motifs analogues, Hegel consacre la supériorité des lois du droit sur celles de la nature, pourtant plus rationnelles en apparence, dans la longue note de la préface de ses *Principes de la philosophie du droit*. De même qu'il restreint sa présentation systématique du droit à ce qui est issu de la liberté, de même limite-t-il l'objet de l'esthétique ou, en d'autres termes, de la philosophie de l'art, au beau artistique (cf. CE I, p. 6).
  12. « N'oublions pas que toute essence, toute vérité, pour ne pas rester abstraction pure, doit apparaître » (E I, p. 29).
  13. Michael Theunissen a montré de manière convaincante que la réalité phénoménale reçoit chez Hegel un statut d'être et de vérité plus positif que chez Platon précisément dans la mesure où, en dépit de sa finitude, c'est-à-dire de son inadéquation partielle au concept, elle incarne aussi le concept. Cf. M. THEUNISSEN, « Begriff und Realität. Hegels Aufhebung des metaphysischen Wahrheitsbegriffs », dans R.-P. HORSTMANN, éd., *Seminar : Dialektik in der Philosophie Hegels*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, p. 338-339.
  14. Cf. CE I, p. 15 ; E I, p. 30 ; ARISTOTE, *Poétique*, 9, 1451a 35 et suiv.

Il est par ailleurs intéressant d'ouvrir une parenthèse afin de souligner la parenté qui existe entre l'art et l'histoire chez Hegel. Au sens strict du terme, l'histoire ne se réduit plus à une telle chronique anecdotique, mais elle se rapproche d'un *portrait*. Ainsi, admiratif à l'égard des portraits de Titien parce qu'ils « donnent une impression d'individualité et de vie spirituelle qu'on reçoit rarement d'une physionomie réelle », Hegel poursuit : « C'est comme dans les descriptions de grands exploits et événements que donne un authentique historien artiste : le tableau qu'il nous offre est plus convaincant et plus vrai que celui que nous offrirait ces mêmes exploits et événements si nous en avions été les témoins oculaires »<sup>15</sup>. Thucydide, par exemple, possède un sens plastique qui lui vaut le statut d'artiste et qui préserve son œuvre du temporel et du périssable<sup>16</sup>. Hegel compare de plus au *roman* la « nouvelle » historiographie, laquelle a pour caractéristique de procéder par le bas, par la cueillette des détails et des faits empiriques particuliers qu'elle présente tels quels. En recommandant ironiquement de laisser cette façon de faire au roman, Hegel fustige ce type empirique d'histoire. Il donne en outre à entendre que la supériorité de l'art sur l'histoire s'est inversée, comme si la besogne essentielle de l'art moderne consistait à mettre l'anecdotique en prose<sup>17</sup>. Mentionnons pour finir que, du point de vue de l'histoire de l'art, le XVIII<sup>e</sup> siècle est avant tout celui de la grande peinture d'histoire et du portrait<sup>18</sup>.

Revenons à l'apparence artistique. Comme nous l'avons vu, l'art rend visible la véritable individualité de quelque chose. Le sensible qui joue traditionnellement le rôle d'un voile se transmue ici en « élément » d'un dévoilement intégral. C'est justement cette transparence qui reluit à la faveur de l'accord phénoménal du sensible et de l'intelligible, qui spécifie le mode d'être de l'apparence artistique. En d'autres mots, cette transparence la distingue de toutes les autres formes d'apparence en tant qu'idéal ou beauté. Le beau est « le paraître (*das Scheinen*) sensible de l'idée<sup>19</sup> ».

Mais alors, si l'art jouit d'une telle dignité, d'où vient l'ombre qui plane sur lui ? La majorité des indications que nous livre l'introduction convergent vers son *caractère passé* et concernent spécifiquement son rapport à nous, modernes. Lisons deux passages connus : « L'art ne vaut plus pour nous comme le mode suprême sous lequel la vérité se procure l'existence. [...] Chez tout peuple intervient de manière générale

15. E III, p. 291, traduction modifiée. Comme les poètes, les « historiens lient ce qui passe fugitivement et le déposent dans le temple de Mnémosyne, pour l'éternité » (HEGEL, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, Paris, Vrin, 1987, p. 17 ; cf., de plus, HEGEL, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, Erster Entwurf der Einleitung : Die Behandlungsarten der Geschichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 544).

16. E III, p. 127-128. Cf. *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, p. 199, où Hegel lui décerne cette fois, en même temps qu'à Socrate, Platon et Aristophane, une « nature classique ».

17. « [...] solche Manier verwickelt uns in die vielen zufälligen Einzelheiten, [die] historisch wohl richtig [sind] ; aber das Hauptinteresse [wird durch sie] um nichts klarer, im Gegenteil verworren [...]. [Man sollte] dies den Walter Scott'schen Romanen überlassen, diese Ausmalerei im Detail mit den kleinen Zügen der Zeit, wo die Taten, Schicksale eines einz[elnen] Individuums das müßige Interesse ausmachen, auch das ganz Partikuläre [...] » (HEGEL, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, p. 553-554).

18. Cf. André MALRAUX, *Le Musée imaginaire*, Paris, Folio, 1996, p. 45.

19. CE I, p. 153.

avec le progrès de la culture une époque où l'art fait signe au-delà de lui-même<sup>20</sup>. »  
 « On peut bien espérer que l'art poursuivra toujours son ascension et deviendra toujours plus parfait, mais sa forme a cessé d'être le besoin suprême de l'esprit<sup>21</sup>. »

Dans ces pages, l'art est évalué à l'aune de ce que nous pourrions nommer des standards de rationalité. D'après Hegel, ces standards sont modernes dans la mesure où ils proviennent de la liberté ou, en d'autres termes, de la subjectivité.

Du point de vue de la religion (c'est-à-dire de la Réforme pour Hegel), il est clair que la forme sensible des œuvres d'art ne peut exprimer adéquatement l'intériorité subjective qui caractérise désormais la communauté avec Dieu, de même que la nature spirituelle de ce dernier. En témoigne le fait que, même si et, pourrait-on dire, précisément *parce que* nous goûtons l'excellence des représentations religieuses, « rien n'y fait, nous ne ployons plus pour autant le genou<sup>22</sup> ». Elles sont devenues des objets esthétiques<sup>23</sup>.

L'insuffisance de la forme artistique par rapport aux besoins de la modernité ressort encore plus en regard de la raison théorique. La subjectivité qui est consciente d'elle-même et qui exige des certitudes est chez soi au sein de la réflexion et de la pensée. Du coup, ce qui a validité affiche avant tout la forme universelle du concept ou de la loi et non celle, individuelle, de l'art qui demeure pour ainsi dire à mi-chemin. Dès lors, comme l'observe finement Hegel, cette exigence de scientificité finit par pénétrer même l'art qui se transforme de plus en plus en objet de réflexion<sup>24</sup> et dont la production s'intellectualise<sup>25</sup>.

Au plan pratique enfin, les œuvres d'art appartiennent au domaine de la société civile où la liberté réside dans la poursuite de l'intérêt personnel. Or cette tendance utilitaire crée un contexte défavorable à l'art. Premièrement, elle est contraire à l'autonomie de l'œuvre d'art et au « désintéressement » essentiel à sa réception. Deuxièmement, avec l'érosion de l'unité sociale au profit de l'individu, le sens de l'œuvre se rabat de plus en plus sur son créateur. Alors, parce qu'il ne s'y reconnaît plus, le grand public s'en détourne<sup>26</sup>.

L'intérêt majeur de ces motifs critiques est qu'ils découvrent la subjectivité comme la source de la défaveur qui se répand sur l'art et ils insinuent par là une *mort de l'art*. À les prendre à la lettre toutefois, ils ne font qu'établir la subordination de l'art par rapport à la religion et à la connaissance scientifique, de même que la désaffection du public à son endroit, pour autant qu'il résiste à toute fonction. En principe,

20. CE I, p. 142.

21. CE I, p. 143.

22. CE I, p. 143.

23. La ferveur religieuse préfère de ce fait « des représentations tout à fait mauvaises, laides, vulgaires » (HEGEL, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, p. 313).

24. Cf. E I, p. 27, 33 ; E II, p. 361 et CE III, p. 15 : « Or un plaisir qui doit en passer par l'étude, la réflexion, la connaissance érudite et des observations répétées, n'est pas la fin immédiate de l'art. »

25. Cf. E I, p. 33-34.

26. Jouir de l'art moderne exige une dose de connaissance. Cf. CE I, p. 50.



rien ne semble vouloir empêcher que l'art puisse se développer pleinement en tant que réalité obéissant uniquement à ses propres règles.

En déduira-t-on que ce que l'art a perdu en substantialité aux yeux de la subjectivité, il l'a regagné en autonomie<sup>27</sup> ? Cette conclusion pourrait s'imposer, si la subjectivité n'entretenait qu'un rapport aussi extérieur à l'art. Mais ce rapport me semble être chez Hegel beaucoup plus intime. D'abord, comme on l'a vu, l'art constitue un apparaître de l'esprit, du sujet absolu. Ensuite, le verdict de la mort de l'art découle d'une analyse immanente de l'évolution de l'art, laquelle atteint son terme avec l'art romantique dont la subjectivité représente justement le principe et le contenu privilégié. En fait, Hegel comprend l'art romantique comme une forme d'objectivation de la subjectivité, c'est-à-dire comme le médium où il n'y a plus seulement apparaître sensible de l'esprit, mais, dans la mesure où la subjectivité se définit en tant que conscience de soi, où cet apparaître est désormais pleinement saisi *comme tel*. En un mot, dans l'art moderne, la subjectivité s'apparaît et se sait elle-même. Pourtant, au lieu d'incarner la fine pointe de l'apparaître, l'art romantique désigne « le dépassement (*Hinausgehen*) de l'art par lui-même, mais à l'intérieur de son propre domaine et dans la forme de l'art même<sup>28</sup> ».

Cette citation mène droit au cœur du véritable problème : comment l'art romantique peut-il accomplir sa propre négation, une négation qui s'avère d'autant plus paradoxale qu'elle conserve une forme esthétique ? Je tenterai, dans ce qui va suivre, d'expliquer ce paradoxe en montrant que l'apparence artistique est absorbée dans la transparence infinie à laquelle parvient la subjectivité dans la modernité. Désormais en effet, le paraître de soi peut aussi bien constituer une dissolution de l'apparence dans la réalité, que sa survivance, mais seulement à titre de « simple » apparence. Dans les deux cas, l'apparence devient pour ainsi dire indiscernable de la subjectivité.

Nous procéderons donc à une reconstruction de l'évolution de la beauté qui s'orientera à l'idée que la mort de l'art est immanente à l'évolution même de l'art et que cette évolution consiste en une subjectivisation de l'art. À l'instar de Heidegger et Adorno, pour ne nommer que ceux-là, nous prendrons donc non seulement la thèse de la mort de l'art au sérieux, mais nous l'appréhenderons de plus sur le fond de la venue à soi de la subjectivité. Rappelons en effet que, dans *l'Origine de l'œuvre d'art*, Heidegger associe la possibilité d'une mort de l'art au primat contemporain du vécu (*Erlebnis*), c'est-à-dire à la domination universelle de la subjectivité<sup>29</sup>. Dans un sens analogue, Adorno inaugure sa *Théorie esthétique* en évoquant la mort de l'art à l'instant précis où ce dernier fête paradoxalement son accession à une liberté absolue. Un extrait illustre bien l'enjeu qu'anticipe Hegel :

27. A. GETHMANN-SIEFERT abonde en ce sens : « Hegel ne prétend donc pas en soutenant la thèse de la fin de l'art, que l'art soit "raide mort" [...], mais il spécifie le mode de présence de l'art dans l'État moderne et dans la culture moderne » (cf. « Art et quotidienneté. Pour une réhabilitation de la jouissance esthétique », p. 68).

28. CE I, p. 111-112. Cf. E I, p. 118.

29. Cf. Martin HEIDEGGER, « L'origine de l'œuvre d'art », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. W. Brokmeier, Paris, Gallimard, 1980, p. 90, 91.

Si l'art nouveau dans son ensemble peut se comprendre comme une invention perpétuelle du sujet qui n'est plus du tout disposé à laisser agir de manière non réfléchie le jeu de forces traditionnel des œuvres d'art, alors aux interventions permanentes du moi correspond une tendance à la démission par impuissance [...]. La technique, prolongement du bras du sujet, ne cesse également de s'en éloigner. L'ombre du radicalisme autarcique de l'art réside dans son caractère inoffensif : une composition absolue des couleurs frise le papier peint<sup>30</sup>.

### L'ÉVOLUTION DE LA BEAUTÉ EN TANT QUE PORTRAIT DE L'ESPRIT

Retraçons maintenant l'évolution de la beauté afin de comprendre comment son développement interne peut aboutir à l'art romantique entendu comme sa propre dissolution. Il ne saurait bien sûr être question de passer en revue tout le contenu des *Cours*. C'est plutôt l'idée même de la beauté qui nous livrera un fil conducteur. Nous avons vu plus haut qu'elle se définit comme l'harmonie de la forme (sensible) et du contenu (« ce que c'est »). Toute œuvre d'art réalise ainsi l'apparaître d'une individualité. Cette détermination ontologique de la beauté a trois implications majeures.

Elle va d'abord à l'encontre de la compréhension traditionnelle voulant que l'art soit une imitation. L'œuvre ne constitue pas une copie, une simple apparence d'un contenu extérieur, mais, au contraire, l'apparaître de quelque chose en sa vérité. Loin de reproduire, l'art *figure*<sup>31</sup>. Elle s'oppose de plus à la conception classique selon laquelle l'art serait la traduction d'une idée dans une forme sensible. L'œuvre d'art ne saurait ainsi déchoir au rang d'ornement ou encore de représentation confuse. Enfin, l'implication la plus importante est la suivante : cette unité élit certains contenus, ce qui délimite par le fait même le domaine de la figuration artistique.

Il y a en effet des contenus qui, parce qu'ils sont infinis ou trop abstraits, résistent à l'individuation. Or la lutte de la forme avec le contenu caractérise la phase initiale de l'art, l'art symbolique, dont le contenu, la Nature en tant que substance absolue, reste voilé. L'esprit encore inconscient — qu'il s'agisse de celui qui anime le tailleur de pierre ou la nature productrice elle-même est ici indifférent<sup>32</sup> — n'est pas en mesure de former totalement le contenu, ce qui a pour effet d'engendrer des symboles ou des créatures sublimes. Même si cet art a produit des chefs-d'œuvre d'architecture en animant la lourde matière, Hegel considère néanmoins le *sphinx* comme son sommet, c'est-à-dire en même temps comme le commencement de son déclin. En fait, dans ce monde où tout est symbole, il n'est pas un symbole parmi d'autres, mais « le symbole du symbolique<sup>33</sup> ». Le sphinx expose ainsi la plus haute unité à laquelle le spirituel et

30. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974, p. 46-47 (traduction modifiée).

31. Aux § 553, 556, 561, 562 de l'*Encyclopédie*, Hegel décrit l'opération de l'art et son résultat à l'aide des termes *Gestalt* (figure) et *Gestaltung* (figuration).

32. On sait que Hegel compare le travail de l'artisan de l'art symbolique, à celui, instinctif, de l'abeille (cf. P.H.E II, p. 218). Il interprète par là, en la désenchantant, l'antique association des paroles du poète au miel. Cf. PLATON, *Ion*, 534 a-b.

33. CE I, p. 483.

le naturel, le concept et l'être, ont alors été portés, et il abrite de plus la signification de l'art symbolique lui-même (que seul l'art grec toutefois sera apte à réaliser). Les citations suivantes disent l'émergence de l'esprit hors de la nature : « [...] la tête humaine qui se dégage du corps de la bête représente l'esprit, commençant à s'élever hors de l'élément naturel, à s'arracher à lui, à regarder autour de soi plus librement sans toutefois se libérer entièrement de ses entraves<sup>34</sup> ». « Ce qui était enfermé, le spirituel, surgit de l'animalité sous l'aspect de visage humain. [...] Inversement toutefois la forme humaine est à son tour défigurée par le visage bestial afin de la particulariser en une expression déterminée<sup>35</sup>. »

L'art symbolique accomplit donc le premier pas du passage de la substance au sujet qui constitue le mouvement même de l'esprit et la trajectoire de l'art dans son ensemble. Du point de vue artistique, c'est la forme humaine et sa partie la plus expressive surtout, le visage, qui se démarquent. Cette apparition du visage n'est pas le fruit du hasard. En réalité, elle obéit à une double nécessité. D'une part, il va de soi que l'unité de la beauté ne pourra être réalisée pleinement que dans un *contenu* qui manifeste d'emblée et au plus haut degré la présence conjointe de l'idée et du sensible. Cette revendication, qui, soulignons-le en passant, ne ressortit à aucune considération formaliste, propulse forcément la forme humaine au premier rang<sup>36</sup>. D'autre part, elle est requise par ce que nous pourrions appeler l'opération fondamentale de l'art. Celle-ci consiste à figurer l'unité de la forme et du contenu, c'est-à-dire à animer le sensible et à rendre sensible l'idée. Or lorsque cette figuration réussit, l'œuvre d'art se charge d'une vie telle que Hegel n'hésite pas à l'assimiler à un visage, voire à un regard. Nous avons déjà rencontré cette idée en analysant le mode d'être du souvenir. Les lignes suivantes, souvent citées, mais qu'on me permettra de reproduire presque en entier en raison de leur importance, expriment à nouveau clairement cette vitalité propre à l'œuvre d'art :

[...] d'un côté, le vrai n'a certes d'existence et de vérité que dans son déploiement en une réalité extérieure, mais [...], par ailleurs, il peut recueillir et contenir la dispersion de cette existence en une unité telle que chaque partie du déploiement fait dès lors apparaître en elle cette âme, le tout. [...] prenons pour exemple la figure humaine [...]. Or de même qu'à la surface du corps humain les pulsations du cœur sont partout visibles, [...] il faut dire dans le même sens que l'art transforme toute figure, en tout point de sa surface visible en un œil [...] qui porte l'esprit à sa manifestation phénoménale. Ou encore, de même que Platon, dans ce célèbre distique consacré à l'Aster, s'écrie : « Quand tu lèves les yeux vers les astres, ô mon astre, que ne suis-je le ciel / Pour pencher alors vers toi des milliers

34. HEGEL, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, p. 153.

35. *Ibid.*, p. 162. Cf. CE I, p. 483. Le dévoilement adviendra, comme on le sait, avec Œdipe, qui, en tant qu'incarnation de l'exigence du « connais-toi » (que Hegel ramène à la conscience de soi), saura percer l'énigme et précipitera du coup le sphinx à sa perte. E.H. Gombrich a toutefois fait remarquer que l'interprétation hégélienne de l'art symbolique comme d'un art instinctif qui n'a pu produire que des énigmes et dont on trouve pour ainsi dire la signature dans le sphinx repose sur une ignorance, à savoir que les hiéroglyphes constituent un langage articulé : « Hegel hatte das Glück, oder das Unglück, die Kunst der alten Ägypter gerade im letzten Moment zu kommentieren, bevor die Entzifferung der Hieroglyphen das Bild dieser Hochkultur von Grund auf veränderte » (E.H. GOMBRICH, « Hegel und die Kunstgeschichte », *Neue Rundschau*, 88 [1977], p. 207).

36. Cf. *Encyclopédie*, § 558 et l'addition au § 411.

d'yeux ! », de même, inversement, l'art fait de chacun de ses ouvrages un Argus aux mille yeux, afin que l'âme et la spiritualité intérieures soient vues en tout point. Et ce n'est pas seulement la figure corporelle, l'expression du visage, les gestes et l'attitude, mais tout autant les actions et les événements, le discours et les intonations [...] que l'art doit par-tout transformer en un œil [...]»<sup>37</sup>.

Tirée du chapitre central intitulé « Le beau artistique ou l'idéal », cette citation révèle l'intuition fondamentale de l'esthétique hégélienne. Non seulement l'art figure la réalité, mais surtout toute œuvre d'art *est* un visage, voire un regard dont la spécificité réside dans l'identité du vu et du voyant. Hegel, certes, ne va pas jusqu'à affirmer que les œuvres d'art et, *a fortiori*, les choses ont un réel regard. Il conçoit plutôt cette identité comme un *portrait*, au sens large de *représentation d'une individualité*. Peu importent les genres et les époques, la beauté apparaît toujours en tant que portrait ou même en tant qu'autoportrait de l'esprit<sup>38</sup>. De la sorte, l'évolution entière de l'art peut être saisie comme le drame de la subjectivité qui forme graduellement son visage, finit par ouvrir les yeux et lever son « masque ». En effet, dans la réflexion infinie en soi qui s'institue, l'apparence perd son autonomie parce qu'elle est totalement absorbée dans le soi.

Il n'est pas étonnant dès lors que le portrait occupe une si large place dans les pages qui suivent le long passage cité ci-dessus. Nous lisons à propos de l'art du portraitiste :

[...] le portraitiste [...] *ne peut faire autrement* que de flatter [...], c'est-à-dire qu'il est obligé de laisser de côté toutes les extériorités présentes dans la figure et l'expression, dans la forme, le coloris et les traits, tout ce qui n'est que la part naturelle de l'existence indigente, les duvets, les pores, les petites cicatrices, les taches de la peau : il lui faut saisir et rendre le sujet dans son caractère général et son originalité caractéristique immuable. On aura affaire à deux choses tout à fait différentes selon qu'il se contente de reproduire entièrement la physionomie telle qu'elle se tient immobile devant lui, dans sa surface et sa figure extérieure, ou bien qu'il s'entend à exposer les traits véritables qui sont l'expression de l'âme la plus propre du sujet. Car l'idéal exige toujours et partout que la forme extérieure corresponde pour soi à l'âme<sup>39</sup>.

Hegel donne l'exemple des madones de Raphaël. Celles-ci « [...] nous montrent des formes de visage, de joues, d'yeux, de nez et de bouche qui, tout simplement en tant que formes, sont déjà adéquates à l'amour maternel heureux, gai, et en même temps pieux et humble<sup>40</sup> ». En vertu de l'idéalité constitutive de l'apparence artistique, le portrait rend donc visible l'universel (ici la féminité ou l'amour maternel) qui l'est seulement imparfaitement dans le monde phénoménal. L'art trouve ici sa raison d'être et son *indéfectible* attrait : « Assurément, on pourrait vouloir affirmer que toutes les femmes sont capables de ce sentiment, mais toute forme de physionomie ne satisfait pas à la pleine expression d'une telle profondeur d'âme<sup>41</sup>. »

37. CE I, p. 206-207.

38. Même la musique a pour tâche de « rendre l'intériorité visible à elle-même » (E III, p. 334).

39. CE I, p. 209-210. Quant à la signification privilégiée du portrait en regard de la peinture, on consultera E III, p. 290, 293.

40. CE I, p. 210.

41. CE I, p. 210.

Le portrait ne saurait donc être une simple reproduction de la réalité. Au contraire, il libère tellement la réalité de sa contingence et de sa finitude, qu'il l'élève dans une sphère qui laisse paraître l'universel, ce qu'elle est<sup>42</sup>. L'individualité respire alors la félicité, le repos et l'autarcie. On peut dire en somme que tout ce qui n'est qu'humain ou fini acquiert pour Hegel dans l'art son vrai visage. En retour, nous contemplons avec sérénité le divin regard que nous retournent les œuvres et nous apprenons à revoir la réalité à travers elles<sup>43</sup>.

### LE DÉCLIN DE LA BEAUTÉ

Notoirement, Hegel situe le sommet de l'art dans la statuaire grecque. Dans les statues de ces divinités bienheureuses s'harmonisent selon lui de la manière la plus accomplie et la plus intime qui soit le contenu et la forme, l'esprit et le sensible, l'intérieur et l'extérieur, le divin et l'humain, etc. Une première scission surgit dans la tragédie, lorsque au terme de l'intrigue, l'acteur finit par se découvrir comme acteur et non comme l'incarnation d'une puissance éthique. Il met fin à cette « hypocrisie » et dépose son « masque »<sup>44</sup>. Désormais, c'est l'individualité finie, l'homme de tous les jours qui montera sur la scène. En dépit de la chute de la beauté dans le comique qui s'en est suivi, consommant la mort de l'art grec, l'art a néanmoins progressé puisque l'art romantique advient. La raison de cette survivance n'est pas uniquement due à l'avènement du christianisme, dans la mesure où cela a pu générer des contenus nouveaux et la recherche de moyens inusités pour les exprimer. Plutôt, l'art devait et survivre à la figuration des dieux grecs, et décliner dans l'art romantique. Qu'est-ce à dire ?

Cette nécessité repose sur la nature de l'esprit en tant que passage de la substance au sujet. Dans la statuaire classique, le sensible, le fini, vient à soi dans l'idéalité. Sa nature rayonne. Le spirituel en revanche n'en reçoit pas encore pleinement pour son compte, car, bien qu'il s'apparaisse déjà comme individualité libre, il ne peut se reconnaître totalement dans cette extériorité. L'esthétique hégélienne pointe ici du doigt non pas un défaut quelconque des œuvres, mais la limite même de la beauté. Cette limite réside dans l'extériorité constitutive de l'apparence artistique ou, pour le dire en des termes que nous avons rencontrés plus haut, dans la présence d'une non-présence, d'un invisible au sein même de la visibilité. Le passage suivant évoque

---

42. Dans son texte intitulé « Plato als Porträtist », Gadamer rapporte ces mots écrits par Hegel lui-même sous son propre portrait : « Unsere Kenntnis soll Erkenntnis werden. Wer mich kennt, wird mich hier erkennen. » Le sens du portrait que Gadamer dégage de cette note s'apparente de près à celui que nous découvrons dans l'interprétation hégélienne de l'art : « So würde ich sagen, das Porträhafte bestehe darin, daß im Individuum das Allgemeine sichtbar wird und daß man als der Porträtierte sein eigenes Bild gleichsam erfüllen muß » (Hans-Georg GADAMER, *Gesammelte Werke*, t. 7, Tübingen, Mohr, 1991, p. 229 et 257).

43. Cf. P.H.E III, p. 275, où Hegel cite un passage de *Wahrheit und Dichtung*, dans lequel Goethe relate combien sa perception de la réalité avait été préformée par une peinture entrevue le matin au musée.

44. Cf. P.H.E II, p. 254. Le mot acteur ou comédien se dit en grec ancien *hupokritês* et « personne » renvoie au latin *persona* qui signifie masque de théâtre. Hegel insiste sur le sens péjoratif de ces deux termes, dévoilant ainsi, à même le langage, la répression du sujet ou de la personne caractéristique de la « belle » vie éthique grecque et, en même temps, l'indication de sa libération prochaine en tant que principe absolu.

cette limite. Elle transparaisait pour ainsi dire sur le propre visage de la beauté, ce qui devait du coup relancer la quête « figurative » de l'art, cette quête dût-elle le mener au-delà de la beauté :

[...] ce qui manque [...] [à ces belles figures de dieux], c'est la subjectivité existant pour soi, se sachant et se voulant elle-même. Extérieurement, cette lacune se traduit par le fait qu'il manque aux statues la lumière du regard, par lequel s'exprime l'âme dans sa simplicité. Les œuvres les plus réussies de la belle sculpture sont frappées de ce défaut, en ce sens que leur intériorité ne transparait pas comme telle dans cet état de concentration spirituelle que l'œil seul est capable de révéler. Cette lumière de l'âme, au lieu d'émaner des statues, appartient au spectateur dont l'âme ne se trouve pas en présence d'une âme ni l'œil en présence d'un œil<sup>45</sup>.

L'art classique devait donc céder la place à l'art romantique, car, s'il avait portraituré le visage de l'esprit, le regard de ce dernier était aveugle, opaque. Il était encore dépourvu de ce qui le manifeste le mieux : l'éclat de l'intériorité, la *subjectivité*. Par conséquent, le Dieu nouveau sera un « Dieu qui voit<sup>46</sup> » et l'art romantique aura pour mission de figurer cette conscience de soi. La peinture, genre apte à exprimer l'intériorité subjective, détrônera la plastique.

Avant de nous pencher sur cette ultime étape où la subjectivité s'essaie à l'autoportrait, il importe de signaler deux lacunes significatives de la lecture hégélienne.

1) Hegel considère la sculpture comme la forme classique par excellence parce qu'elle seule correspond à la personnalité des dieux grecs qui est enfermée dans la chair<sup>47</sup>. De son côté, la peinture, en tant que mode d'expression plus spirituel, n'aurait conquis sa préséance qu'ultérieurement, dans l'art romantique. Or cette thèse est inexacte<sup>48</sup> et Hegel semble d'ailleurs lui-même près de le reconnaître : « Les Anciens, écrit-il, peuvent certes avoir peint des portraits remarquables, mais ni leur appréhension des objets naturels, ni leur manière de voir les situations humaines et divines n'étaient de nature à faire accéder à l'expression, dans le domaine pictural, une spiritualisation aussi fervente que dans la peinture chrétienne<sup>49</sup>. » Les Grecs ont en effet autant apprécié Zeuxis et Appelles que leurs sculpteurs. Toutefois, les tableaux se conservent moins bien que les statues. L'attribution univoque d'un genre artistique à un contenu précis du procès de figuration de soi de l'esprit relève donc plus d'une contrainte systématique que d'une fidélité aux faits.

2) L'affirmation de la cécité des divinités olympiennes s'appuie en partie sur une opinion répandue à l'époque de Hegel, mais erronée, selon laquelle les statues grecques étaient dépouillées. Nous savons aujourd'hui qu'elles étaient entièrement peintes de couleurs vives qui se sont effacées avec le temps. Certes, ces dieux ne se montraient pas directement et ils ne sont jamais représentés de face. Mais cette observation, au lieu de sauver la thèse de Hegel, soulève un autre problème. En effet,

45. E II, p. 263-264.

46. E II, p. 264. Cf. CE III, p. 14 où la statue est dite « sans regard ».

47. Cf. Hans SEDLMAYR, *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg, Rowohlt, 1955, p. 44.

48. Cf. E.H. GOMBRICH, « Hegel und die Kunstgeschichte », p. 208.

49. CE III, p. 19.

il y a bien un dieu chez les Grecs dont l'apparence est marquée par la frontalité, à savoir Dionysos<sup>50</sup>. Hegel qui le conçoit uniquement comme l'esprit de la nature, « l'universel frisson dans le silence des forêts<sup>51</sup> », ne l'aborde jamais sous cet angle ni, à plus forte raison, selon le rapport particulier de réciprocité entre le voyant et le vu, entre le visible et l'invisible, qu'il instaure<sup>52</sup> et qui abolit cette extériorité que Hegel tient pour irréductible à l'apparence artistique.

### LA DISSOLUTION DE L'ART ROMANTIQUE COMME AUTO-PORTRAIT DE LA SUBJECTIVITÉ

Examinons maintenant le dernier acte de l'évolution de l'art, sa dissolution dans l'art romantique. La relation à soi qui caractérise la subjectivité devient le principe moteur de l'art romantique sous lequel Hegel range aussi bien l'ensemble de la production du Moyen Âge, qui recherche avant tout à peindre le Christ<sup>53</sup>, que les œuvres de son temps. Tout tourne autour de l'intériorité subjective et, finalement, « [...] ce qui est recherché et censé se faire valoir, c'est seulement sa configuration chez elle-même [...] et non une teneur objective valable en soi et pour soi<sup>54</sup> ». Conformément à cette visée, l'art romantique évolue dans le sens d'une intériorisation croissante du contenu et des formes. Cette intériorisation provoque la libération de la subjectivité et la désacralisation des contenus qui arboraient jusque-là une validité absolue<sup>55</sup>. En effet, plus le sujet représente son intériorité, plus il s'humanise et plus le monde se désenchanté.

L'individu, réduit à la particularité de sa personnalité et de ses buts, faisant face à un monde prosaïque et étranger dont il veut se rendre maître ou qui l'écrase, constitue ainsi la dernière pointe de l'art. On associe naturellement ce contenu à l'essor qu'a pris la littérature et, en particulier, à l'apparition du roman qui, mieux que tout autre genre, consomme cette plongée dans la prose du monde et dans la psyché individuelle. Les *Cours d'esthétique* en font cependant bien peu de cas<sup>56</sup>. Cette méconnaissance

---

50. On pourra consulter à ce sujet Claude BÉRARD, éd., *Die Bilderwelt der Griechen. Schlüssel zu einer « fremden » Kultur*, Mainz, Philipp von Zabern, 1985 ; et Jean-Pierre VERNANT, *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, 1996.

51. HEGEL, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, p. 179.

52. Cf. Marcel DETIENNE, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, Hachette, 1986, p. 38.

53. « The principal theme in the art of the Middle Ages was the portrayal of Christ, though not as an actual man but as a hallowed figure », *Encyclopedia of World Art*, vol. XI, New York, McGraw-Hill, 1958, p. 483.

54. CE II, p. 209. Plus expressif, le même passage dans la traduction de Jankélévitch se lit comme suit : « [...] ce qu'elle recherche, ce n'est pas un contenu objectif et valable en soi, mais son propre reflet, quel que soit le miroir qui le lui renvoie » (E II, p. 349).

55. Cf. E II, p. 361.

56. Cf. Jean-Marie PAUL, « Le *Wilhelm Meister* de Goethe : le roman et la prose dans l'*Esthétique* de Hegel », dans V. FABRI, J.-L. VIEILLARD-BARON, *Esthétique de Hegel*, p. 193-215. Je fais ici abstraction du silence de Hegel eu égard à la musique de Beethoven.

sance est certainement due au fait que le roman moderne se meut uniquement dans la sphère du particulier et que cela entraîne la disparition de la beauté<sup>57</sup>.

On pourrait être tenté de voir ici la preuve que Hegel subordonne la beauté à une perspective métaphysique ou religieuse depuis laquelle, à rebours, il condamnerait la teneur disons nihiliste de la subjectivité romantique et de l'art qui la rend manifeste. Dans cette veine, Luc Ferry écrit : « C'est ainsi en vertu de son classicisme, en vertu de l'idée que la mission de l'art est la présentation sensible de la vérité, que Hegel est inévitablement conduit à affirmer la dissolution de l'art dans la religion [...] »<sup>58</sup>. » Si l'art doit représenter la vérité, c'est-à-dire le divin, et si le divin ne constitue plus le contenu de l'art romantique, alors ce dernier se dissout.

La dimension religieuse joue certes un rôle patent dans les *Cours*, mais elle n'est peut-être pas aussi déterminante qu'on le croit souvent en regard de l'analyse de l'art romantique. 1) Cette dimension n'est pas surimposée à l'art, car elle répond plutôt de leur coappartenance originaires. L'un des mérites de l'esthétique hégélienne est assurément d'avoir mis en évidence qu'un « [...] crucifix roman n'était pas d'abord une sculpture, la *Madone* de Cimabué n'était pas d'abord un tableau, même l'*Athéna* de Phidias n'était pas d'abord une statue<sup>59</sup> ». Notons par ailleurs que bon nombre d'artistes et de critiques contemporains affirment pareille coappartenance. Par exemple, l'écrivain et philosophe Iris Murdoch :

Tolstoy's idea that art is religious is at home somewhere here. [...] any serious artist has a sense of distance between himself and something quite other in relation to which he feels humility since he knows that it is far more detailed and wonderful and awful and amazing than anything which he can ever express. This 'other' is most readily called 'reality' or 'nature' or 'the world' and this is a way of talking that one must not give up<sup>60</sup>.

2) Ce qu'il faut en tout cas retenir, c'est qu'avec l'avènement de la subjectivité, le mode d'être traditionnel de l'œuvre d'art a subi une modification majeure. Il suffit d'ailleurs que nous persistions à envisager l'art romantique sous l'angle de la beauté, pour apercevoir qu'il signe par là sa propre dissolution. Il rompt en effet avec l'unité qui définit la beauté et qui spécifie le mode d'être de l'apparence artistique. Elle sera

57. Hegel considère certes la littérature (ou ce qu'il appelle la poésie) comme le genre artistique par excellence, mais c'est à la poésie dramatique antique que revient la couronne et, en ce qui a trait exclusivement à la modernité, à celle de Shakespeare parce qu'il représente « l'universel humain » (E IV, p. 224). Cette louange est néanmoins affaiblie par de sérieuses réserves dans la mesure où les drames shakespeariens ont un dénouement négatif. Hamlet, ce « faible », incarne d'ailleurs pour Hegel le type même de l'individu moderne.

58. Luc FERRY, *Homo aestheticus*, Paris, Grasset, 1990, p. 200-201. En dépit de sa critique, il est frappant de constater combien sa propre conception des rapports qu'entretiennent l'esthétique, la subjectivité et la modernité coïncide avec celle de Hegel : « [...] l'esthétique est, par excellence, le champ au sein duquel les problèmes soulevés par la subjectivisation du monde caractéristique des Temps Modernes peuvent être observés pour ainsi dire à l'état chimiquement pur » (*ibid.*, p. 14).

59. André MALRAUX, *Le Musée imaginaire*, p. 11. Rappelons également la thèse de Walter Benjamin selon laquelle l'aura qui détermine la manière d'être d'une œuvre d'art s'enracine, à l'origine, dans le culte. Le déclin de l'aura dans l'art moderne est lié à la perte de cet enracinement. Cf. W. BENJAMIN, « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit », dans *Illuminationen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, p. 143.

60. Iris MURDOCH, *Existentialists and Mystics. Writings on Philosophy and Literature*, New York, Penguin, p. 26.



remplacée par cette autre apparence que constitue le prolongement de soi de la subjectivité.

L'ensemble des réflexions que Hegel consacre à l'art romantique fait signe vers sa tendance fondamentale : la séparation et l'autonomisation du contenu et de la forme. C'est l'artiste qui assure dorénavant leur liaison et il est en principe totalement libre de traiter n'importe quel contenu de la manière qui lui plaît<sup>61</sup>. Cette dissociation du contenu et de la forme se traduit, au plan des œuvres, de deux manières diamétralement opposées.

D'abord, l'œuvre d'art s'assimile de plus en plus à la réalité phénoménale. En fait, l'art devient un portrait, au sens photographique du terme, du banal, du quotidien, de la nature<sup>62</sup> et du fugitif<sup>63</sup>. Pour paraphraser Baudelaire, on peut dire que l'artiste se présente comme *le peintre de la vie moderne*<sup>64</sup>. Hegel voyait ce réalisme à l'œuvre spécialement dans la peinture de genre flamande dont il goûtait la capacité d'ennoblir et de rendre attrayantes jusqu'aux choses vulgaires et basses. La recherche de cet effet provoque alors un déplacement du centre d'intérêt vers la pure forme des objets, comme l'indique la citation suivante : « Aussi bien n'est-ce pas le contenu réel de ces tableaux qui est fait pour nous charmer, mais l'apparence tout à fait désintéressée des objets. Par la beauté, cette apparence se trouve fixée comme telle, et l'art consiste dans la maîtrise avec laquelle on sait représenter les mystères que recèlent les apparences des phénomènes extérieurs, considérées pour elles-mêmes<sup>65</sup>. »

Étant donné l'attrait nouveau qu'exerce l'apparence, voire le « scintillement » des objets, les moyens techniques et les matériaux reçoivent une attention toute particulière de la part des artistes. Hegel remarque d'ailleurs qu'ils passent progressivement au rang de fin en soi. La couleur et le son deviennent expressifs par eux-mêmes, abstraction faite de toute symbolique et, dans le cas de la peinture, du dessin. De toute évidence, Hegel anticipe ici l'avènement de l'impressionnisme, et même de ce qu'on pourrait appeler, à la suite de Kandinsky, l'abstraction :

---

61. E II, p. 358.

62. L'art romantique, d'écrire Hegel, « conçoit la nature et sa signification pour la vie intérieure de l'homme [...]. Ici, nous assistons donc à la libération du monde du particulier, du monde de l'être-là en général [...]. Ce qui caractérise [...] cette phase c'est, pour ainsi dire, la soif du présent et du réel qui fait qu'on découvre une source de plaisirs dans ce qui est, dans la finitude de l'homme, dans tout ce qui est fini, particulier, dans ce qui se rapproche du portrait » (E II, p. 326). « On obtient ainsi des œuvres qui ne se rapprochent pas seulement de l'art portraitural, comme c'est toujours plus ou moins les [sic] cas des œuvres d'art romantiques, mais ne sont elles-mêmes pas autre chose que des portraits au sens propre du mot, et cela aussi bien dans l'art plastique que dans la peinture et les descriptions poétiques. [...] On est en droit de se demander si des œuvres pareilles méritent encore d'être considérées comme des œuvres d'art véritables » (E II, p. 351). Notons que ces propos livrent peut-être la raison pour laquelle les réflexions les plus significatives de Hegel sur la peinture de genre flamande se situent dans les pages consacrées à la dissolution de l'art romantique et non à la peinture comme telle : si l'art, et l'art romantique avant tout, a le sens d'un portrait, alors son sort s'exprime le plus nettement par le biais de la peinture.

63. Cf. E II, p. 354 et 355.

64. Cf. Charles BAUDELAIRE, « Le peintre de la vie moderne », dans *Écrits esthétiques*, Paris, Christian Bourgeois, 1986, p. 360-403.

65. E II, p. 354, traduction modifiée. CE II, p. 214.

Les vieux Hollandais avaient déjà fait une étude approfondie du côté physique des couleurs [...]. Or, c'est cette maîtrise dans l'obtention des effets les plus frappants par la magie de la couleur et les mystères de leur charme qui acquiert cette fois une valeur en soi. [...] l'objectif principal devient maintenant de *reproduire subjectivement l'extérieur*, indépendamment de l'objet, à l'aide des éléments sensibles que sont la couleur et l'éclairage. On dirait une musique objective, une sonorité de couleurs<sup>66</sup>.

### CONCLUSION : LA LIMITE DU DIAGNOSTIC HÉGÉLIEN

L'art romantique est avant tout subjectif. Comme nous l'avons vu, non seulement le choix des contenus est-il totalement libre, mais l'artiste subjectivise également ces contenus au sens où il en célèbre de plus en plus la seule apparence au gré de sa virtuosité. Finalement, l'artiste tend à faire abstraction de tout contenu. Il s'agit pour lui d'extérioriser, conformément à l'avancement des matériaux et des techniques et sans se soucier des bornes naguère érigées pour chaque genre, sa perception des choses.

Hegel montre que lorsqu'elle s'attache encore à un contenu, la création romantique succombe à une sorte de dialectique de l'*Aufklärung* : la manifestation des contenus mène droit à leur dissolution. Tout se passe comme si la subjectivité ne cessait de découvrir qu'il n'y a au fond, derrière le miroir, rien d'autre qu'elle-même. Dans le meilleur des cas, Hegel en vient à pronostiquer la survivance de l'art dans l'humour « objectif ». L'œuvre moderne abrite une objectivation de soi qui ne comporte plus de sérieux véritable parce que la subjectivité tire elle-même les ficelles. Mais du coup, l'art se voit privé d'une distance qui, bien qu'indispensable à la beauté, sera immédiatement enjambée par la pensée :

Lorsque, par l'art ou par la pensée, un objet devient tellement accessible à la perception sensible que son contenu se trouve pour ainsi dire épuisé, que tout devient extérieur et qu'il ne reste plus rien d'obscur ni d'intérieur, l'intérêt absolu pour cet objet disparaît [...]. L'esprit ne travaille sur les objets qu'aussi longtemps qu'ils gardent encore un côté mystérieux et non révélé, c'est-à-dire aussi longtemps que le contenu fait partie intégrante du moi<sup>67</sup>.

Faut-il dès lors conclure, suivant Hegel, que l'art se perd lui-même dans l'extrême d'une production de plus en plus inexpressive ou décorative, qui tend à se confondre avec un simple artefact (pensons au papier peint d'Adorno) ? Ou encore dans l'autre extrême d'une mise en scène tout à fait réfléchie de soi qui tend à passer soit dans la connaissance ou encore l'activité au sens large du terme ? À bien des égards, on le concédera, l'analyse hégélienne touche juste. Mais il n'en demeure pas moins que plusieurs œuvres de notre siècle, quoique tout à fait libres, font montre d'une sensibilité que Hegel ne pouvait pas appréhender.

Cette carence s'explique avant tout par sa propre conception de l'être humain comme sujet, c'est-à-dire comme l'acte de se poser soi-même et de s'identifier à soi à

66. E II, p. 355, souligné par moi ; cf. de plus p. 356.

67. E II, p. 361.

travers cette réduplication. Hegel pense que cet effort visant la venue à soi sous-tend la production artistique. Ainsi déjà, « [...] le petit garçon qui jette des cailloux dans la rivière et regarde les ronds formés à la surface de l'eau admire en eux une œuvre qui lui donne à voir ce qui est sien<sup>68</sup> ». L'art s'inscrit dès lors dans une quête d'identité qui tend à exclure l'altérité. Même l'origine plus spécifique que Hegel attribue à l'art en porte le témoignage. Hegel la situe dans l'étonnement. Mais au lieu de signifier l'affection qui ouvre à l'autre *en tant que tel* et qui le laisse être dans sa proximité lointaine, ce concept ne renvoie plutôt ici qu'à l'éveil d'un intérêt subjectif : « 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 immédiate<sup>69</sup>. » Sans choc, l'étonnement aboutit ainsi à la connaissance et, en dernière instance, à la connaissance de soi :

L'étonnement [...] apparaît seulement là où l'homme, arraché à sa connexion la plus immédiate 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 d'universel [...]. C'est alors seulement que les objets naturels frappent son attention, ils sont un autre qui doit cependant être pour lui et où il s'efforce de se retrouver lui-même, de retrouver des pensées et de la raison<sup>70</sup>.

Dans cette obsession pour sa propre image, on ne retrouve aucune trace du plaisir pris à la *mimèsis*, ce terme par lequel les Anciens désignaient l'origine de l'art et qu'on peut traduire par « représenter ». Dans cette perspective, l'art ne jaillit pas tant d'un besoin d'identification à soi et de domination de la nature, mais bien plutôt de ce qui en constitue presque le contraire : le besoin d'exprimer. Aussi, s'agissant d'abstraction, Riopelle — pour rester dans le registre de la peinture — renverse les signes : « Mes tableaux considérés comme les plus abstraits auront été, pour moi, les plus figuratifs au sens propre du terme. À l'inverse, les oies, les hiboux, les orignaux... Ma démarche est l'inverse. Je ne tire pas *de* la Nature, je vais *vers* la Nature<sup>71</sup>. » Ses tableaux ne reflètent pas seulement son regard, mais aussi celui des choses. Dans la même veine, l'Elstir de Proust enseigne que « [...] le sujet des tableaux n'a aucune importance : la célèbre cathédrale comme la vieille barque abandonnée sur la grève, la femme un peu vulgaire, la voile scintillante d'un bateau, l'antique comme le moderne sont également précieux, perdus dans l'unité vibrante et sonore de la nature ; ce qui compte, c'est le regard du peintre, qui s'identifie avec le regard infini de la lumière<sup>72</sup> ». Cézanne, enfin, avait pour devise d'apprendre à voir. Il s'est exercé longuement à un regard qui passait par son corps et ses sensations afin d'éviter les artifices de la peinture et du langage et, ainsi, de croître avec son motif. Loin de considérer son propre reflet dans les choses, encore moins le visage en reflet d'un

68. CE I, p. 45-46.

69. CE I, p. 421.

70. CE I, p. 422.

71. Gilbert ÉROUART, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle*, Montréal, Liber, 1993, p. 40.

72. Pietro CITATI, *La Colombe poignardée*, Paris, Gallimard, 1997, p. 367.

esprit, il ne se reniait pas pour autant en tant que subjectivité. À travers sa vision, il cherchait inlassablement à restituer au visible sa présence<sup>73</sup>.

Même si on se demande souvent, face aux œuvres contemporaines, si c'est bien de l'art, il est possible que ce ne soit pas tant l'art qui soit en train de disparaître que la subjectivité comprise comme pure production de soi. En effet, si l'art et si, à l'intérieur de ses limites, le verdict hégélien revêtent encore une telle importance, c'est que l'art peut constituer le lieu privilégié et incertain où la subjectivité reconnaît sa finitude et se risque à aller vers un « il y a » qui est irréductible, même au concept qui est capable de l'exprimer.

---

73. Cf. Gottfried BOEHM, *Montagne Sainte-Victoire*, Frankfurt am Main, Insel, 1988, p. 30, 31.