

Hegel, l'art et le problème de la manifestation : l'esthétique en question

Schallum Pierre, *Université Laval*

L'*Esthétique* (1750) de Baumgarten a exercé une grande influence sur la philosophie moderne. Elle a ouvert une nouvelle voie menant à des recherches bien spécifiques sur le sensible¹, domaine plutôt dédaigné par la philosophie depuis Platon. Quoiqu'à mi-chemin entre la clarté et l'obscurité, le sensible – «*analogon* de la raison» – doit préoccuper la réflexion du philosophe, selon Baumgarten. À cette esthétique ayant pour but la beauté ou la perfection de la «connaissance sensible» (*aisthétikè épistémè*²), la *Critique de la faculté de juger* (1790) de Kant adjoint le jugement du goût se rapportant au beau et au sublime dans la nature et dans l'art.

Avec Hegel, l'esthétique franchit un tournant capital : elle devient une discipline philosophique, à part entière, et se définit comme «science de l'art» (*Wissenschaft der Kunst*) ou «philosophie des beaux-arts» (*Philosophie der schönen Kunst*). Par «philosophie des beaux-arts», il faut entendre une discipline qui, dorénavant, ne concerne plus le «beau naturel» si ce n'est le «beau artistique». Mais l'apport le plus significatif de Hegel réside dans le fait d'avoir repensé radicalement le statut de l'art au regard de l'imitation (*Nachahmung*). En effet, depuis l'Antiquité, l'art est fondamentalement mimétique et pour Aristote, l'imitation est le principe même qui doit guider l'artiste. Or, d'après Hegel, le beau ne relève pas tant de l'imitation de la nature (*Nachahmung der Natur*) que de la présentation ou manifestation (*Darstellung, Schein, Erscheinung*) de l'esprit (*Geist*) dans l'art.

La présente analyse montre que l'*Esthétique*³ (1835) de Hegel constitue une puissante critique du concept traditionnel de la *mimêsis* de la nature. Elle met en évidence l'avènement d'une pensée de la manifestation (*Darstellung*) ou de la vérité (*Wahrheit*) qui reconsidérant la définition de l'art comme image de la nature

(sensible) se veut présence de l'esprit dans l'art (sensible). L'art, étant le premier moment de la manifestation de l'esprit, Hegel le divise en trois formes : la forme symbolique, la forme classique et la forme romantique. L'interprétation que nous proposons au sujet de la manifestation de l'esprit se fonde sur les concepts de l'espace et du temps qui renvoient au visible et à l'invisible. Les étapes de notre examen révèlent un esprit, qui après avoir été mis en lumière dans un espace visible, s'en libère progressivement pour devenir totalement spirituel et donc non visible.

Cet article évoque, en premier lieu, la signification de la *mimêsis* chez Platon, Aristote et Plotin. En second lieu, il se décline en une description phénoménologique de chacune des trois formes de l'art par le biais de leur correspondance dans le système des beaux-arts que sont respectivement l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique et la poésie. Par la même occasion, il interroge le sens que recouvre ce qu'on a coutume d'appeler la fin ou la mort de l'art (*Das Ende der Kunst*). L'article nous fait découvrir la pertinence de l'*Esthétique* de Hegel qui, par la question de la manifestation de l'esprit, constitue non seulement un dépassement du couple traditionnel du sensible et du rationnel mais aussi un regard nouveau porté sur le devenir de l'art. L'*Esthétique* de Hegel, inaugurant une autre épistémè dans l'histoire de la philosophie de l'art, jusqu'à quel point peut-elle contribuer à la compréhension de l'orientation spirituelle qu'a prise l'art moderne avec Wassily Kandinsky et Paul Klee, par exemple ?

L'art et la mimêsis : Aristote et Plotin

L'idée de l'art comme imitation entre autres de la nature domine toute l'antiquité grecque. Néanmoins, alors que la plupart des dialogues de Platon condamnent la ressemblance (traduction de la *mimêsis*⁴ platonicienne, en référence à la peinture), la *Poétique* n'y voit aucun mal. Bien plutôt, cette imitation est nécessaire, pour Aristote :

Puisque le poète est auteur de représentation, tout comme le peintre ou tout autre faiseur d'images, il est inévitable qu'il représente toujours les choses sous l'un des trois aspects possibles : ou bien telles qu'elles étaient ou qu'elles sont, ou

bien telles qu'on les dit ou qu'elles semblent être, ou bien telles qu'elles doivent être⁵.

On notera la traduction par représentation (en référence au théâtre) de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot de la *mimêsis* aristotélicienne qu'on rend «traditionnellement par *imitation*⁶». Ces trois types de représentation se ramènent à des productions du poète ou de l'artiste. À l'inverse de cette conception de l'art comme copie des choses (sous les trois modes), Plotin défend une *mimêsis* pour le moins originale. Il est vrai que les références à l'art de l'époque sont peu nombreuses. Mais, les rares fois auxquelles les Traités y font allusion nous permettent d'affirmer que, appartenant au monde sensible, l'art est loin d'être son reflet. Par conséquent, il n'est pas surprenant que Plotin s'attaque à la conception de l'art comme *mimêsis* de la nature. C'est ce qui ressort du *Traité 31*, «Sur la beauté intelligible» :

Si quelqu'un méprise les arts sous prétexte que c'est en imitant la nature qu'ils produisent, il faut d'abord lui dire que les réalités naturelles sont elles aussi des imitations ; ensuite il faut qu'il sache que les arts ne se bornent pas à imiter ce qu'on voit, mais qu'ils sont à la fois à la poursuite des raisons dont est faite la nature. Ajoutons encore que les arts produisent beaucoup de choses par eux-mêmes et que, possédant la beauté, ils suppléent les défauts des choses⁷. (V, 8[31] 1, 30-36).

La thèse de l'infériorité de l'art – dévaluation aux yeux de la philosophie – défendue par Platon⁸ est récusée parce que, étant donné que l'art aspire aux raisons (*logoi*), il ne saurait se réduire à une simple copie de la nature (*phusis*). À ce titre, il est aussi la trace de l'intelligible ou de l'esprit (*Noûs*). Vu sous cet angle, pourquoi ne pourrait-il pas avoir le même statut que la nature qui, elle aussi, poursuit le même objectif ? Plotin défend ici l'autonomie de l'art, lequel n'aurait même pas besoin de la nature comme modèle. L'art (*technê*) qui est aussi un produire (*poiêsis*), irait plus loin que les particularités de la nature car il serait capable d'engendrer du nouveau et de corriger les imperfections de celle-ci ; il serait

également en mesure de produire une statue plus belle que les différents personnages auxquels elle renverrait. Alors que Platon condamne, la plupart du temps, l'art pour son éloignement de la vraie connaissance, Plotin y voit un chemin ou « échelon » pouvant mener à la beauté intelligible. L'art, bien qu'ayant part au sensible, est, écrit Jean-Marc Narbonne, « une trace d'une beauté plus haute, c'est-à-dire la manifestation de ce qui est beau en lui-même, indiscutablement⁹ ». Mais, la *mimêsis*, en plus de son rapport au beau, a également, avec Platon, une dimension éthique.

L'art idéal et son éthique : Platon

Si, en règle générale, Platon proscrit l'art c'est non seulement à cause de son éloignement de la vérité mais aussi et surtout à cause de son degré de corruption. La cité doit interdire la poésie ou l'art qui ne fait pas l'apologie de la vertu de peur que, durant leur enfance, ses gardiens ne soient nourris de mensonges sur les dieux. Aussi l'art de la cité se doit-il d'être éthique et vertueux. Le beau doit être bon (*kalos kagathos*). En ce sens, l'art a sa place si, soutient Platon dans la *République*, l'exemple qu'offre le récit du poète n'est pas immoral, si l'artiste poursuit à la fois le beau et le bien :

Ne faut-il pas se mettre à la recherche de ces artisans qui se montrent doués d'un talent naturel qui les rend capables de suivre à la trace la nature du beau et du gracieux, afin que, semblables à ceux qui habitent une contrée saine, les jeunes bénéficient de tout et, quelle que soit la provenance de ce qui émane des belles œuvres pour frapper leurs yeux et leurs oreilles, qu'ils l'accueillent comme une brise qui apporte la santé de contrées salubres, et dès l'enfance, les dispose insensiblement à la ressemblance, à l'amour et à l'harmonie avec la beauté de la raison¹⁰ ?

Cet extrait nous invite à nuancer notre jugement sur le point de vue de Platon sur l'art : si le philosophe préconise la censure c'est pour mieux protéger la jeunesse. La *mimêsis* n'est donc pas totalement rejetée par Platon – même si beaucoup d'exégètes mettent surtout l'accent sur sa condamnation de l'art –, elle peut être acceptée dans

la mesure où elle est le reflet du beau comme du bon. Cela signifie que Platon autorise et même reconnaît implicitement un art qui serait la trace de l'idée¹¹, plus proche du vrai. Cet art peut être pédagogique et instauré comme modèle s'il est porteur d'un message édifiant capable de pousser les jeunes à aimer et imiter le beau. Débouchant sur un enjeu éthique, l'art peut, dans certains cas, être valorisé dans la cité, pourvu qu'il s'intéresse aux valeurs éternelles.

Cette association du beau au bon va, semble-t-il, devenir un lieu commun dans les arts libéraux. N'est-ce pas dans cette optique qu'il faudrait comprendre ces propos poétiques de ce contemporain de Hegel qu'est Thomas Cole (1801-1848), considéré comme le père fondateur de la peinture paysagiste aux États-Unis ?

On admet en général que les arts libéraux tendent à adoucir
nos mœurs,
Mais ils font davantage : ils portent en eux le pouvoir
d'améliorer nos cœurs¹².

Tel qu'on vient de le montrer, la tradition a assigné à l'art la mission de représenter impliquant aussi, chez Platon, l'éducation morale. Hantant l'histoire du beau depuis l'antiquité, en passant par la Renaissance, c'est dans la suite de cette finalité de l'art qu'apparaît l'*Esthétique* hégélienne. Comment la *mimêsis* ainsi que l'éthique sont-elles envisagées par Hegel ?

L'art et sa nouvelle finalité : manifester la vérité

L'*Esthétique* de Hegel témoigne d'une très bonne connaissance, non seulement, des œuvres d'art de son temps (à l'opposé de Kant), mais aussi des théories en histoire de l'art. Aussi, avant de livrer sa propre vision, dresse-t-il un état de la recherche se rapportant à la *mimêsis* et à l'éthique dans l'art. Hegel précise que la *mimêsis* de la nature ne peut pas être le principal but de l'art puisqu'il ne servirait à rien de vouloir doubler (re-présenter ou présenter à nouveau) ce qui existe déjà. De plus, aussi ressemblant que puisse être une œuvre, elle n'atteindra jamais la réalité de la nature, ce serait comme « un ver qui rampe derrière un éléphant¹³ ». La *mimêsis* ne peut pas être la finalité de l'art : n'avoir d'objectif que de prendre la nature comme modèle

d'imitation serait antinomique à la production qui découle de la liberté humaine. Bref, il ne faudrait plus parler d'art mais d'artisanat, une façon habile d'exécuter les modèles de la réalité. Il n'y aurait plus de création ni d'œuvre d'art si ce n'est la démonstration d'« une adresse technique¹⁴».

Qu'en est-il de l'éthique ? Après sa cinglante critique adressée à la *mimésis*, Hegel s'attaque à la finalité éthique que la tradition, dans le sillage de Platon, attribue à l'art. Ce serait instrumentaliser l'art – quand il devient un simple moyen en vue d'une fin – et oublier qu'il peut exister pour lui-même.

Nous abandonnons ainsi la fausse position déjà mentionnée selon laquelle l'art doit servir de moyen pour atteindre des fins morales et servir la fin morale ultime du monde en général, en éduquant et en perfectionnant, et selon laquelle il aurait ainsi à sa fin substantielle non pas en lui mais en quelque chose d'autre¹⁵.

Hegel s'insurge contre l'inféodation à l'éthique, à laquelle l'art est soumis depuis l'antiquité. L'art n'est pas un lieu de renvoi, pas plus qu'il ne se borne à un jeu de modèle, de représentation et d'exemplification. Il ne doit pas être la représentation d'un modèle naturel mais le lieu de la présentation du vrai en soi. Sa nouvelle finalité est la pure manifestation (*Darstellung*) ou le pur dévoilement (*Enthüllung*) de la vérité (*Wahrheit*):

Au contraire, nous devons affirmer ici que l'art est appelé à dévoiler la vérité sous la forme d'une configuration artistique sensible, il est appelé à manifester cette opposition conciliée, et il a donc en soi, dans ce dévoilement et dans cette manifestation, sa fin ultime¹⁶.

[Hiergegen steht zu behaupten, daß die Kunst die *Wahrheit* in Form der sinnlichen Kunstgestaltung zu enthüllen, jenen versöhnten Gegensatz darzustellen berufen sei und somit ihren Endzweck in sich, in dieser Darstellung und Enthüllung selber habe¹⁷.]

L'art n'est pas une simple *mimêsis* du monde comme la tradition a voulu l'imposer, depuis Platon, mais le dévoilement ou la manifestation de la vérité dans le monde. Autrement dit, l'œuvre d'art ne se limite pas à être l'ombre de quelque chose (représentation) mais lumière (présentation ou exposition¹⁸) elle-même. De cette manière, Hegel nous semble évoquer la possibilité d'un passage de l'art comme « ombre du monde » à l'art comme « lumière ». Même si une toile doit imiter (l'imitation n'est pas pour autant la finalité de l'œuvre d'art véritable), elle n'a d'intérêt que si le sujet qu'elle rend visible manifeste l'esprit – celui d'un peuple, par exemple, tel qu'on le voit dans la peinture hollandaise¹⁹ – et non parce qu'elle nous replonge dans une plate *mimêsis* des choses visibles. Au cœur du spirituel, l'art est un compromis entre l'esprit et la matière ; il opère la spiritualisation du sensible. Cette dialectique de l'idée du beau et de la matière où l'idée sort de l'abstraction et devient visible ne nous semble pas présente chez Platon. Pas plus que la pensée de l'art comme visage matériel de l'immatériel dans le physique, comme manifestation ou « visibilisation » du spirituel. Hegel amène un troisième terme dépassant le dualisme de l'idée et du sensible. L'art, par la manifestation, occasionne ce dépassement. En tant que rencontre, l'art ne saurait se réduire à une simple reproduction. Il est la manifestation de la fusion du spirituel et du sensible. Aussi interroge-t-il l'esprit, que Hegel appelle aussi le contenu, sous la figure du sensible.

L'art et le déploiement de l'esprit

L'œuvre d'art exprime la vérité de l'esprit. Qu'est ce que l'esprit (*Geist*) ? Il se définit comme raison, substance vivante et effective. Il ne saurait être une substance morte car toutes les consciences individuelles participent, de façon active, à son expérience intramondaine. Il est aussi « la raison concrète, le monde spirituel. Aussi nous parlons d'esprit d'un peuple, d'une culture, d'une époque²⁰ ». Son objectif est d'élever toute réalité à la vérité. Il contribue ainsi à la spiritualisation du sensible et à sa propre matérialisation. De tous les phénomènes exprimant le divin, l'art est le premier à penser la relation entre l'élément naturel et l'élément spirituel :

Le principe divin en général doit être conçu comme l'unité de l'élément naturel et de l'élément spirituel : ces deux éléments constituent l'absolu, et les différentes manières dont cette harmonie est représentée expliquent seules la marche progressive des formes de l'art et des religions²¹.

Cette proposition de Hegel est centrale car elle donne la direction que prend l'art comme phénoménalisation du divin. Dans cette perspective, le divin ne saurait être une substance transcendant, détachée du monde. Il est l'harmonie entre le naturel et le spirituel, composants de l'absolu. L'évolution que suit l'*Esthétique* étant étroitement liée à la vie de l'absolu qui est l'exposition de l'« opposition conciliée », c'est de là que partira toute définition de l'art. Trois « manières » de représenter la relation entre l'élément naturel et l'élément spirituel sont abordées dans l'*Esthétique*. Elles donnent naissance à trois formes artistiques : la forme symbolique, la forme classique et la forme romantique. La première forme cherche à représenter l'unité entre le principe spirituel et le principe naturel mais n'y arrive pas parce que le contenu de l'esprit est encore abstrait. La deuxième forme trouve l'adéquation entre les deux principes dans le visible. La troisième forme est caractérisée par le devenir spirituel de l'art, sous le mode de l'invisible. La conception générale du beau ou de l'art, c'est-à-dire la représentation du spirituel dans le sensible, trouve spécifiquement son ancrage dans le système des arts particuliers correspondant à l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique et la poésie (les trois derniers arts décrivent les arts romantiques). Chacune de ces formes²² se subdivise en trois stades : l'apparition (forme symbolique), la manifestation (forme classique) et la disparition (forme romantique). Les arts, étant des œuvres de l'esprit, ils se développent et se perfectionnent en fonction de ce dernier. Ils ont, selon Hegel, « un commencement, un accroissement, une perfection et une fin ; ils croissent, fleurissent et dégèrent²³ ». Analysons le mouvement de l'esprit dans le réel à partir des arts particuliers dont le premier est l'architecture.

De l'architecture ou de la forme symbolique

L'architecture apparaît dans l'*Esthétique* comme le commencement de l'histoire de l'art. Il s'agit surtout d'un début philosophique ou conceptuel qui coïncide au moment où se pose la question de l'apparition de l'esprit dans la matière. Hegel le formule de la façon suivante :

Le premier problème de l'art consiste à façonner les formes du monde physique, de la nature proprement dite, à disposer le théâtre sur lequel apparaît l'esprit, et en même temps à incorporer à la matière une signification, à lui donner une forme, signification et forme qui restent extérieures à elle, puisqu'elles ne sont ni la forme ni la signification immanentes. L'art à qui s'adresse ce problème, est, comme nous l'avons vu, l'architecture, dont le premier développement a précédé celui de la sculpture, de la peinture et de la musique²⁴.

Que l'art annonce un problème phénoménologique, c'est ce que l'idée de la mise en scène, que convoque le théâtre, évoque ici. Cela implique que l'art, dans son essence, pose le problème de la monstration de l'esprit dans le monde. L'architecture est le premier des arts parce qu'elle se constitue en fonction de l'apparition de l'esprit qui, à ce stade, s'effectue dans la nature inorganique. Hegel distingue trois moments du développement de l'architecture : l'architecture symbolique (orientale), l'architecture classique (grecque) et l'architecture romantique (chrétienne). Chaque moment de cet art est analysé, de façon détaillée, par des exemples bien appuyés : ce sont les monuments bâtis pour la réunion des peuples, les temples égyptiens, les pyramides, les temples en bois et en pierre, la maison isolée de l'extérieur, etc. Cependant, la définition de l'art n'est pas encore précise : la forme est symbolique, c'est-à-dire équivoque. Cela s'explique par le fait que l'art ne manifeste pas directement l'esprit mais plutôt les lois de la matière et de la pesanteur. La définition de l'art est donc ambiguë, à l'étape de la forme symbolique, car les règles de l'art ne sont pas clairement et immédiatement données par le divin mais par la matière inerte.

Au lieu d'exprimer précisément l'esprit, l'architecture (monument, cabane, temple) se complait dans l'expression de généralités, d'idées incohérentes et élémentaires. Par conséquent, l'architecture est loin d'être la forme d'art conforme à un « monisme ontologique²⁵ » que défend Hegel. Tant que l'art ne se constitue pas comme identité de la forme et de la matière, il ne peut être élevé au statut de vérité de l'être divin. Mais l'esprit continue à se développer. Il se détache de l'existence réelle et physique pour s'exprimer dans la forme corporelle. L'art qui doit représenter ce parcours de la manifestation de l'esprit dans les choses matérielles est la sculpture.

De la sculpture ou de la forme classique

La deuxième forme répond à l'adéquation parfaite de l'idée dans la matière concrète. Elle satisfait à l'exigence de l'authenticité de l'art c'est-à-dire l'apparition de la vérité dans le sensible. En tant que produit de l'esprit, l'art se déplie, en suivant la même évolution que celui-ci. Le développement du bel art est celui de l'absolu. L'art ou l'idéal – c'est-à-dire la manifestation de l'esprit dans la matière – prend tout son sens et atteint son apogée :

L'idéal dont nous avons à parler, n'est autre chose que l'art classique parvenu à son plus haut point de perfection. Ici, ce qui fait le fond de la représentation, c'est l'esprit, mais l'esprit qui fait rentrer dans son propre domaine la nature et ses forces, qui, au lieu de se séparer d'elle et de se retirer en elle-même, se manifeste sous la forme et par les actions humaines²⁶.

L'art classique révèle l'esprit dans le monde. Il apparaît sous la forme humaine. La sculpture grecque²⁷ – art spatial et tridimensionnel – est, pour Hegel, l'art de cette correspondance entre la matière et l'idée. Elle se sert du corps humain et de ses qualités qui relèvent directement du divin. D'ailleurs, pour les Grecs, le divin pouvait se représenter par l'humain, dans la sculpture. D'après l'helléniste Jean-Pierre Vernant, c'est parce que « le corps humain leur apparaissait, lorsqu'il est dans la fleur de sa jeunesse, comme une image ou comme un reflet du divin²⁸ ».

Toujours, selon Jean-Pierre Vernant, le corps en question se soumettant à des exercices particuliers comme l'athlétisme²⁹, l'épreuve et les concours, il est à même d'exprimer le divin dans le visible et d'être un objet de culte. Un corps nu sans défaut qu'on n'a point honte de mettre en évidence peut prétendre à la glorification qu'on doit aux seuls dieux et peut même, dans un but d'immortalisation, faire l'objet d'une édification sculpturale, digne d'un dieu pour la cité. La part divine de l'athlète-humain se manifeste dans les qualités hors du commun qu'il cultive avec une extrême rigueur. Les qualités physiques de l'athlète renvoyant à des qualités spirituelles, la réalisation d'une forme humaine en sculpture a la même résonance qu'une forme divine. Ainsi, la forme est l'équivalent du contenu.

Cette unité définit, selon nous, la monosémie de l'art. L'art atteint là son plus haut degré de perfection puisqu'il est la mise en lumière de l'esprit. Cette lumière du divin dans le sensible est la définition d'un art qui est l'essence de la vérité. En soutenant qu'avec l'art classique, il n'y a plus de différence entre l'idée et la matière, Hegel défend l'une de ses thèses les plus importantes sur l'art. L'art devient monstration pure, il incarne ce qu'il montre. Il est précisément ce qu'il exprime. Plus qu'instrument du divin ou sa représentation, il est le divin même. Cette performativité du dire dans le voir est l'apanage de la seule sculpture grecque, pour Hegel.

L'espace sculptural grec manifestant la présence du divin dans le réel, adorer une statue revient à adorer le divin. Hegel parle de religion de l'art à propos de l'art grec – l'art n'est pas l'expression de la religion mais est religion lui-même. C'est que le Grec voue un culte à la sculpture en laquelle il reconnaît dieu lui-même. L'expression consacrée par Jean-Pierre Vernant pour désigner la présence de dieu dans la sculpture, est la présentification de l'invisible : « le dieu révèle sa présence de façon directement visible aux yeux de tous : sous le regard de la cité, il devient forme et spectacle³⁰ ».

Ainsi, adorer une statue ne signifie en rien un acte d'idolâtrie, pour le Grec. Entre la signification et la forme, il n'y a pas d'écart. Nous pouvons dire que l'art parvient à la fusion harmonieuse des deux éléments et à la manifestation exemplaire de l'« opposition conciliée ». Cette entière pénétration de l'idée dans le sensible

s'adresse autant à l'esprit qu'à la vue. De cette façon, la sculpture nous paraît mettre, sur un même plan, visibilité et intelligibilité définissant l'art comme l'unité parfaite de l'intériorité et de l'extériorité. Cependant, la communion avec le divin, la forme la plus élevée qui soit, qu'offre la sculpture grecque, s'affaiblit, dès lors que l'art se tourne vers l'anthropomorphisme, l'individualité. La recherche de « l'élément individuel et fini marque le point de transition qui conduit à une nouvelle forme d'art³¹ » : la forme romantique.

Des arts romantiques ou de la forme romantique

Les arts romantiques que sont la peinture, la musique et la poésie, s'appellent ainsi parce qu'ils représentent « l'âme dans sa concentration intérieure ou subjective³² ». Ils succèdent à l'art classique de façon progressive et se subdivisent en trois moments comprenant un commencement, une affirmation et une décadence. Le premier des arts romantiques engage graduellement une disparition du sensible. Il s'agit d'abord de la peinture, qui progressant en spiritualité et renonçant à la tridimensionnalité (architecture et sculpture) pour la bidimensionnalité, devient l'expression de l'âme particulière par la surface de la toile. Dans la même lancée, il dissout la complicité qui existe entre « le principe sensible » et le « principe spirituel », ouvrant la possibilité à de nombreuses particularités, à l'opposé de l'univocité qui définit la sculpture. Avec la peinture, l'art abandonne l'élément objectif pour l'élément subjectif. L'harmonie « entre le sensible et le sensé³³ » qui règne dans la sculpture s'annule. De quelle manière se présente cette disharmonie ?

De la peinture, (de la « mort de l'art ») ou de la forme romantique

La peinture établit le passage de l'unité à la multiplicité. Elle instaure une pluralité d'éléments singuliers. L'art, qui, avec la sculpture, se définit comme adéquation entre la forme et le contenu, n'est plus. C'est pourquoi il est, selon Hegel, chose du passé :

Sous tous ces aspects, l'art est et demeure du point de vue de sa plus haute destination quelque chose de passé. Il a aussi perdu pour nous sa vérité et sa vitalité authentiques, et il est

relégué dans notre *représentation* au lieu que sa nécessité d'autrefois soit maintenue dans la réalité et qu'il occupe sa place la plus élevée³⁴.

[In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes. Damit hat sie für uns auch die echte Wahrheit und Lebendigkeit verloren und ist mehr in unsere *Vorstellung* verlegt, als daß sie in der Wirklichkeit ihre frühere Notwendigkeit behauptete und ihren höheren Platz einnähme³⁵.]

Ce passage a souvent été cité pour corroborer la fameuse thèse de la mort de l'art. Or, on remarquera que Hegel parle plutôt de l'art comme « quelque chose de passé » ou « chose du passé » (*Vergangenes*). La fin de l'art (*das Ende der Kunst*) ou la mort de l'art est donc une interprétation du *Vergangenes* ou du *Vergangenheitscharakter der Kunst*, autre expression³⁶ de Hegel. De son côté, Jacques D'Hondt révèle que « Hegel n'a jamais utilisé lui-même la formule abrupte : la mort de l'art. Des commentateurs ont cru résumer légitimement en elle des pensées subtiles et nuancées. Mais, ils les déformaient assez gravement³⁷. » Au-delà de ce débat sur les appellations³⁸, Hegel souligne une rupture qui peut être synonyme de dissolution, et c'est précisément la peinture qui occasionne, en premier lieu, cette disparition.

Le tournant subjectif de l'art, avec la peinture, lui fait perdre sa valeur de vérité que constituait le dévoilement de l'absolu dans le monde. L'équivalence entre la forme et le contenu, dans la sculpture, met en lumière la relation étroite entre le divin et l'humain. C'est l'orientation vers le subjectif qui définit la fin de l'art. Devant révéler le divin sous sa forme concrète et directe à la conscience, l'art remplit, avec la sculpture, une mission onto-théologique. Lorsque l'art fait de l'intériorité son contenu suprême, il ne fait que signer son arrêt de « mort »³⁹. L'art romantique comme religion de l'intériorité succède à l'art grec et met fin au grand art ou à l'art tout court. À ce sujet, Olivia Bianchi note ceci :

L'art romantique met un terme à la religion grecque (dans l'*Esthétique*), en tant qu'il correspond à la religion chrétienne. C'est donc en vertu de la religion à laquelle se rattache l'art

romantique (le christianisme dans son moment luthérien) que nous pouvons comprendre ce déclin du religieux⁴⁰.

Alors que le moment grec qui est celui de la religion de la cité incarne le divin, le moment romantique est celui de l'abandon progressif de l'univocité liée à la vérité divine dans l'art. Le développement de l'esprit amène l'art à s'ouvrir à l'intériorité. L'avènement de l'intériorité porte l'art à trouver son sens, non dans l'absolu, mais dans la « manifestation humaine » qui est « la réconciliation de l'âme avec Dieu⁴¹ ». À la suite de la sculpture grecque, qui elle-même succède à l'architecture, les arts romantiques apparaissent comme la forme la plus spiritualisée de l'art. Modelée par le christianisme, cette troisième forme artistique contribue au progrès spirituel de l'art parce qu'elle s'éloigne graduellement du sensible. Cependant, malgré cet avancement, Hegel exprime sa nostalgie pour l'art grec⁴². *L'Esthétique* subirait, semble-t-il, l'influence des écrits de jeunesse comme les *Fragments de Tübingen*, rédigés par Hegel plus de vingt ans auparavant. Dans *Le jeune Hegel et la naissance de la réconciliation moderne*, Marc Herceg apporte ces précisions à propos de la soi-disant réconciliation chrétienne de « l'âme avec Dieu » :

Hegel dénonce cette réconciliation qui ne réconcilie rien. Ou, plus exactement, il dénonce l'illusion d'une unité idéale où le progrès viendrait à bout de toutes les divisions. C'est l'utopie du moralisme et de la philosophie des Lumières. C'est la mystification de la théologie et de la réconciliation chrétienne. Il faut rebrousser chemin, détourner notre regard⁴³.

Hegel propose de raviver en Allemagne, devenue trop idéaliste et morcelée, la communion que vivaient, naturellement, les grecs au travers de la religion de l'art. Le « fanatisme » et la « superstition » auxquels aboutit le christianisme ne peuvent pas mener à la vraie réconciliation. Il faut retourner chez les grecs pour la revivre. Ainsi s'explique la nostalgie de l'art grec. Peut-être faudrait-il voir dans *L'Esthétique* une critique de la vie politique et historique allemandes de l'époque. Le fait de considérer l'art comme chose du passé montre

que Hegel reste toujours fasciné par la vérité du divin que manifestait l'art grec – « les beaux jours de l'art grec sont passés⁴⁴ ».

La peinture vient après l'art, ou du moins l'achève. Si la représentation de l'absolu doit être son but, l'avènement de la peinture qui « absolutise » l'intériorité et le singulier est cette forme qui sonnerait bien le glas de l'art. Cela signifie que la peinture quitte, au fur et à mesure, la sphère du divin pour celle de l'humain qu'elle présente alors comme sphère souveraine. Plus cet « après de l'art » qu'est la peinture va vers le monde-surface de la toile, plus le particulier et l'accidentel⁴⁵ font œuvre de contenu.

La fin de l'art signifie, d'une part, la fin de l'absolu dans l'art, avec ses grands idéaux (être, substance) et d'autre part, l'annonce d'une ère nouvelle qu'est le pouvoir de l'humain (singulier, éphémère). « L'humanisme serait ainsi, écrit Jean-Marie Vaysse, le destin de l'art moderne⁴⁶. » Cette « mort » ne préfigure-t-elle pas aussi la situation de l'art actuel dominé, en grande partie, par le règne du prosaïque et de la trivialité ? Ce règne, devenant synonyme de l'entrée de la banalité dans l'art, expliquerait, en partie, les démarches de certains artistes⁴⁷ de notre époque. Cela confirmerait que l'art comme chose du passé est d'actualité.

Avec la peinture, l'art s'éloigne de la matière. Le réel qui y est représenté n'est pas directement celui du sensible mais son apparence. L'art qui s'affranchit totalement du sensible est le deuxième des arts romantiques : la musique.

De la musique ou de la forme romantique

La peinture permet à l'esprit de poursuivre son expérience dans le monde réel. Elle favorise le passage des arts spatiaux aux arts temporels. En cela, elle « se distingue surtout de la sculpture, et de l'architecture, tandis qu'elle se rapproche de la musique et marque la transition des arts figuratifs aux arts qui se servent des sons⁴⁸ ». Depuis l'architecture, l'art se spiritualise afin de devenir une épiphanie du divin. Dans la forme symbolique, la matière pesante et la pesanteur peinent à révéler la nature spirituelle de l'esprit. L'art doit dépasser cette première forme, par la sculpture d'abord qui, cependant, manque d'intériorité. Mais la peinture, qui facilite l'expression de

l'intimité par la «fenêtre ouverte» albertienne (Gérard Wajcman), confine encore l'art dans une configuration spatiale. C'est donc le son ou le temps qui vont donner à l'art la possibilité de sortir du carcan spatial.

Avec le son, l'art se détache du problème de la visibilité. Ce n'est plus la vue qui est l'organe principal pour l'esprit, mais l'ouïe, «sens encore plus intellectuel, plus spirituel que la vue⁴⁹». L'œil implique un rapport à l'espace, que celui-ci ait une existence réelle (architecture, sculpture) ou seulement l'apparence d'une existence (l'image en peinture). L'ouïe, par contre, se rapporte à l'expression intérieure, intime. Aussi est-il «le mode d'expression le mieux approprié à la nature du principe spirituel⁵⁰». La musique arrive à prendre le dessus dans la marche de l'esprit car «ce qu'elle exprime, c'est l'âme elle-même⁵¹». L'art franchit, avec le son, une étape importante. N'utilisant plus le mode du «faire voir», l'écoute sonore semble désormais s'engager dans une voie intérieure, une révélation pure de l'intime qui n'a rien d'un artifice pictural. Cependant, la musique tombe dans un «autre extrême» :

Le son pris en lui-même n'exprime pas d'idées. Ensuite il se laisse déterminer par les lois des nombres. Or l'idée répond bien, sans doute alors, d'une manière générale, à ces rapports de quantité qui manifestent des différences de temps, par des oppositions et des harmonies ; mais elle n'est toujours qu'imparfaitement exprimée par le son en lui-même considéré dans sa nature et ses propriétés⁵².

Le problème que soulève Hegel est celui du contenu. Le signifiant sonore aura beau avoir une dimension spirituelle, si le signifié ne s'impose pas en même temps, l'art passera à côté de son but : révéler l'esprit. C'est que le son exprime avant tout sa propre structure arithmétique ou mathématique⁵³, sans pour autant manifester clairement la pensée. La sémantique sonore reste imprécise. Ce qui manque à la musique, c'est le discours : «La musique, à cause de son insuffisance, est obligée d'appeler à son secours la signification précise du mot, afin de préciser les pensées de son sujet et de lui donner une expression caractéristique ; elle demande un texte⁵⁴.»

La musique en tant que relation entre son, bruit (Pierre Schaeffer) et silence (John Cage) n'est, en elle-même, dans sa pureté, qu'une forme temporelle privée de contenu. Sans texte, elle ne rime qu'à une pure expression, incontestablement, non matérielle, mais dénuée de sens. C'est la raison pour laquelle l'esprit se tourne vers une forme suprême : la poésie.

De la poésie ou de la forme romantique

Dans la continuité des sons qui parlent au sentiment, la poésie prend en compte le principe spirituel, dans sa totalité. Si la peinture, le premier des arts romantiques, est un art de transition, la poésie, elle, sera un art de synthèse. En elle, nous rencontrons la totalité des formes spirituelles qui caractérisent la sculpture, la peinture et la musique. Contrairement à la sculpture qui arrive à montrer l'esprit dans la matière, l'expression de la poésie est totalement spirituelle⁵⁵.

Cette capacité de saisir la totalité de la pensée, de l'existence, du monde, des actions, des essences et accidents traduit le discours poétique. Ainsi, la poésie apporte la polysémie, à l'opposé de l'art grec qui est monosémique. Elle rend compte de tout voire de la « simple plaisanterie prosaïque » comme dans la comédie. Après la musique, l'esprit va vers la poésie puisque, en plus de n'avoir plus recours à l'espace, elle révèle immédiatement la pensée sans passer par le sensible. En cela, le troisième des arts romantiques est au sommet de la hiérarchie des arts. On comprend donc qu'avec la poésie, l'art comme manifestation de l'esprit dans le sensible prend fin étant donné que ce dernier n'est plus un moyen de monstration de l'esprit. En d'autres termes, avec la poésie, l'art ne peut plus être une présentation de l'esprit dans l'espace mais dans le temps. De surcroît, touchant aux particularités et accidents, la poésie élargit le cadre de son contenu tout en le décrivant de la manière la plus spirituelle qui soit. Ce caractère pleinement spirituel de la poésie en vient à remettre en question son statut artistique :

Par là, se détruit la fusion du contenu et de la forme à un degré qui commence à ne plus répondre à l'idée originelle de l'art. De sorte que maintenant la poésie court le danger de se perdre elle-même en passant de la région sensible dans celle de la pensée purement spirituelle⁵⁶.

La marche de l'esprit dans l'art atteint son sommet avec la poésie⁵⁷. L'esprit comme expérience du spirituel dans le sensible mène à un parcours de toutes les formes artistiques. Vu sous cet angle, la fin de l'art se définit non seulement comme fin de la manifestation du divin qu'apporte la peinture mais aussi comme abandon de l'art ou abandon définitif de toute médiation sensible à travers laquelle s'extériorise l'esprit. Cela signifie que «l'art n'est plus la forme la plus haute de l'esprit et que, comme tel, il ne confère plus d'existence à la vérité⁵⁸». Ainsi, l'art est-il chose du passé, étant entendu que, dans son postulat de départ, il est la présence de l'esprit dans le sensible. Si la poésie est le moment qui met définitivement fin à l'art, la définition du post-art ou la nouvelle définition de l'art, nous paraît-il, doit avoir rapport à ce qui n'est ni spatial ni visible.

La manifestation de l'esprit : du visible à l'invisible

Les stades parcourus par l'étude de Hegel ne se réduisent pas à une critique des œuvres d'art. S'il est vrai que nous pouvons soutenir que Hegel, par son admiration pour l'art grec, voudrait sauver le beau artistique, à partir de l'*aisthesis*⁵⁹ comme socle épistémologique, il n'en reste pas moins que le but de l'*Esthétique* de Hegel est de révéler que l'essence de l'art est la manifestation de l'esprit. En ce qui nous concerne, il nous a semblé que l'esprit tourne autour de deux modes de manifestation : le visible et l'invisible. La forme symbolique annonce la définition de l'art. La forme classique est celle qui parvient à définir le plus parfaitement l'art. La forme romantique, quant à elle, introduit la notion de l'invisibilité qui est la conséquence logique de la dissolution progressive de l'espace. De cette façon, la question du phénomène est au centre de la philosophie de l'art de Hegel.

La sculpture grecque, moment véridique de l'art, est l'art du visible, par excellence. En ce sens, la fin de l'art doit être comprise comme la fin de l'empire du visible. L'intériorité qu'initie le premier des arts romantiques participe, à un certain degré, au bannissement du visible et commence à délivrer l'esprit du sensible. La peinture opère le passage d'une forme spatiale à une forme temporelle. Par là, l'espace et le temps donnent lieu, d'un côté, à la manifestation visible de l'esprit et de l'autre, à la manifestation invisible de ce dernier.

À ce titre, l'invisible ou le spirituel ne sont-ils pas la nouvelle expression de l'art? Nous pouvons affirmer sans risque de nous tromper que c'est la voie qu'ont suivie beaucoup d'artistes de la période moderne parmi lesquels Wassily Kandinsky et Paul Klee. Auteur de l'ouvrage *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Kandinsky fait de l'intériorité un principe nécessaire pour l'art abstrait. Aussi, son œuvre est-elle considérée par Michel Henry dans *Voir l'invisible Sur Kandinsky* comme un hymne à la vie intérieure. Exprimer l'inapparent est aussi l'objectif de l'artiste Paul Klee. Sa phrase « l'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible⁶⁰ » remet en question la *mimésis* de la nature. L'art rend visible signifie qu'il est désormais la monstration d'une forme intérieure, celle de l'esprit, dans sa pure spiritualité.

Ainsi, que ce soit par le rapport au spirituel, que ce soit par la question des correspondances entre musique et peinture où le temps joue un rôle prépondérant, l'invisible se révèle être le mode le plus manifeste dans l'œuvre de beaucoup d'artistes modernes.

Conclusion

L'Esthétique de Hegel est un exposé conceptuel très éclairant sur le déploiement de l'idée du beau à travers le système des arts en particulier. Des trois formes artistiques qui y sont traitées, l'art classique en est le plus distinctif car il tisse l'harmonie entre le sensible et l'esprit. La hiérarchie qui prévaut, à la forme symbolique, entre le principe matériel et le principe spirituel, disparaît. La forme classique met par-dessus tout en exergue une pensée de la manifestation du vrai absolu. Dans le développement de l'analyse hégélienne, la forme romantique participe à la spiritualisation de tout et même du banal. La poésie comme art temporel anéantit entièrement le mode du visible. De cette façon, l'identité de l'idée et de son expression sensible se dissout.

Désaliénée du sensible, l'œuvre d'art se transforme en pure pensée. À ce moment, il y a lieu de se demander ce qu'est la nouvelle finalité de l'art. Certains artistes conceptuels comme Joseph Kosuth pensent que l'art est désormais une interrogation sur l'art. On passerait d'une problématique de nature onto-théologique (l'art classique

de Hegel) à une problématique artistique purement tautologique⁶¹. L'essence de l'art, étant selon Kosuth le langage de l'art, serait méta-discursive. Dans cette perspective, envisager l'art comme manifestation de la vérité serait une manière d'instrumentaliser l'art. Hegel tomberait, à son tour, sous le coup de sa propre critique⁶². L'art conceptuel, par sa définition de l'art qui se base sur la logique des propositions artistiques, montre ainsi les limites de l'*Esthétique*.

-
1. Dans cet article, nous nous intéresserons à deux acceptions du sensible : ce qui percevable par les sens, le phénomène (la nature et l'art) et la réception du phénomène par les sens (chez Hegel, la réception se rattache à l'art et non à la nature).
 2. «La connaissance sensible est, comme l'indique la dénomination qu'il est préférable de retenir, l'ensemble des représentations qui se situent en deçà de toute distinction substantielle.» A. G. Baumgarten, *Esthétique, précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la métaphysique*, Paris, Les éditions L'Herne, 1988, p. 127.
 3. *Esthétique* ou *cours d'Esthétique* ou plus exactement *Philosophie de l'art beau* provient des *Leçons sur l'Esthétique* dispensées par Hegel à l'Université de Berlin (1821-1829) et des notes prises par les étudiants de Hegel tels Heinrich Gustav Hotho et Von Ascheberg. Hegel n'ayant pas eu le temps de publier les cours en question de son vivant, c'est son élève Heinrich Gustav Hotho qui s'en chargera en 1835, quelque quatre ans après sa mort. Une deuxième édition sera publiée en 1842.
 4. Le point de vue de Platon sur la *mimêsis* est loin d'être monolithique, il varie d'un dialogue ou d'un protagoniste à l'autre, même si la critique de la *mimêsis* de l'art revient le plus souvent. C'est ainsi que Pierre-Maxime Schuhl souligne une division de la «mimétique» chez Platon dans le *Sophiste* entre «l'art de la copie» dans lequel les proportions utilisées pour la copie sont conformes au modèle, et «l'art fantasmagorique» ou l'art de l'apparence, dans lequel les proportions ne sont pas conformes. Cette dernière *mimêsis* nous éloigne davantage de la vraie réalité. Platon est donc beaucoup plus sévère par rapport à cette dernière. Pierre-Maxime Schuhl, *Platon et l'art de son temps (arts plastiques)*, 1952, 2^e éd., Paris, PUF, p. 4.
 5. Aristote, *La poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, préface de T. Todorov, Paris, Seuil, 1980, p. 129.

6. Antoine Compagnon, «La notion de genre: 4. Poétique des genres: Aristote», [en ligne] <http://www.fabula.org/compagnon/genre4.php>, site consulté le 27 octobre 2010. Alexandre Gefen, *La mimêsis*, Introduction, choix de textes, Vade-mecum et Bibliographie par A. Gefen, Paris, Flammarion 2002, p. 19.
7. Plotin, *Sur la beauté intelligible*, trad. J. Laurent, L. Brisson et J.-F. Pradeau, (dir.) Paris, Gallimard, 2002, p. 90-91.
8. Si la thèse de l'infériorité de l'art est défendue par Platon au livre X de la *République* – où le lit du peintre se trouve au troisième degré de la hiérarchie de l'être, puisqu'il est l'image d'une image, celle du lit de l'artisan fabriqué à l'image de l'idée, l'*eidōs* –, il se peut bien que le groupe visé ici soit aussi les gnostiques.
9. Jean-Marc Narbonne, «Action, contemplation et intériorité dans la pensée du beau chez Plotin» dans *Préparer l'agrégation et le capes de philosophie*, Toulouse, Ellipses CRDP Midi-Pyrénées, 1999, p. 64.
10. Platon, *Œuvres complètes, La république*, trad. Georges Leroux, sous la direction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2008, 401c-401d, p. 1563.
11. Cet art, mettant l'*Idée* en valeur, peut servir de «paradigme» au travail du législateur, précise Panofsky. Erwin Panofsky, *Idea, contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard, 1983, p. 18.
12. Thomas Cole, *Essai sur le paysage américain*, Avant-propos et traduction de Lauric Guillaud, Paris, Michel Houdiard, 2004, p. 23.
13. Hegel, *Esthétique*, Tome I, trad. C. Bénard, Paris, Librairie générale française, 1997, p. 99.
14. *Ibid.*, p. 102.
15. *Ibid.*, p. 113.
16. *Ibid.*, p. 113-114.
17. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik, I, Werke 13*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969-71 [vol. 1, 1971], p. 82.
18. Nous reprenons ici la traduction de *Darstellung* par «exposition» de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika Schenck. «À l'encontre de cette idée, il importe d'affirmer que l'art a pour vocation de dévoiler la vérité sous la forme de la figuration artistique sensible, d'exposer la conciliation de cette opposition, et que par conséquent il a pour but ultime en lui-même, dans cette exposition et ce dévoilement eux-mêmes.» Hegel, *Cours d'esthétique*, I, trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Paris, les éditions Aubier, 1995, p. 78.
19. «Chez les Hollandais, au contraire, dans les scènes de cabaret, de noces et de danses, dans les festins, même les querelles et coups

donnés n'altèrent pas sérieusement la joie et la gaieté ; femmes et filles y participent, un sentiment de liberté et d'abandon pénètre et anime tout. Cette sérénité spirituelle d'un plaisir mérité qui se manifeste jusque dans les tableaux d'animaux et se révèlent comme une satisfaction et une jouissance profonde, cette liberté et cette vitalité animée, fraîche, éveillée dans la conception et la représentation, voile ce qui constitue le caractère élevé et l'âme de ces sortes de peintures» (*ibid.*, p. 244).

20. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, Tome II, trad. Jean Hyppolite, Paris, Montaigne, 1967, p. 9, note 1.
21. Hegel, *Esthétique*, Tome I, p. 572.
22. Chacune des trois formes artistiques a aussi une étape symbolique, puis classique, et romantique enfin. Cette mise en abyme est là pour souligner l'écho du caractère évolutif de l'esprit sur l'art. Pour la pertinence de notre examen, nous ne nous attarderons pas aux sous stades des deux premières formes (symbolique et classique) comme nous le ferons pour la troisième forme (les arts romantiques – peinture, musique et poésie).
23. Hegel, *Esthétique*, Tome II, p. 8.
24. *Ibid.*, p. 27.
25. Denise Souche-Dagues, *Hégélianisme et dualisme Réflexions sur le phénomène*, Paris, Librairie philosophique Vrin, 1990, p. 10.
26. *Ibid.*, p. 598.
27. Il ne fait aucun doute que Hegel a été largement influencé par Winckelmann qui soutenait, selon Horst Rüdiger, dans son article *Johan Joachim Winckelmann* extrait de l'*Encyclopédie Universalis* «que l'inégalable beauté de la statuaire grecque est d'essence fondamentalement spirituelle, idéale.» La pensée de cet archéologue, cité plus d'une vingtaine de fois dans l'*Esthétique* de Hegel, a traversé tout le 18^e siècle jusqu'au 20^e siècle allemand. Goethe, Nietzsche, Heidegger, pour ne mentionner que ceux-là, n'ont pas manqué d'évoquer leur admiration pour celui qui est considéré comme le fondateur de l'archéologie et de l'histoire de l'art moderne.
28. Jean-Pierre Vernant, *De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence* dans *Image et signification*, Paris, La Documentation française, 1983, p. 34.
29. «Dans cette forme de scénario rituel qu'est le concours, le triomphe de l'athlète – on le voit chez Pindare –, évoque et provoque l'exploit accompli par les héros et par les dieux : il élève l'homme sur le plan divin. Et les qualités physiques – jeunesse, force, rapidité, adresse, agilité, beauté – dont fait preuve le vainqueur au cours de l'*aigôn* et qui s'incarnent aux yeux du public dans son corps nu, sont éminemment des

- valeurs religieuses.» (*Ibid.*, p. 34).
30. *Ibid.*, p.3 3.
 31. Hegel, *Esthétique*, Tome I, p. 627.
 32. *Ibid.*, Tome II, p. 20.
 33. Jean-Marie Vaysse, «L'œuvre d'art et son origine : Hegel / Heidegger» dans *L'art Nietzsche*, Toulouse, PUM, 1999, p. 147.
 34. Hegel, *Esthétique*, Tome I, p. 62.
 35. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, p. 25
 36. « Cette expression de Hegel (“Der Vergangenheitscharakter der Kunst”) peut être aussi comprise dans un sens complémentaire. Nous retenons ainsi l'interprétation de Hans-Georg Gadamer qui cite et commente cette expression de Hegel : “Lorsque Hegel parlait de l'art comme de quelque chose du passé, il voulait dire, bien plutôt, que l'art ne va plus de soi et ne comprend plus de lui-même à la manière dont il allait de soi et se comprenait de lui-même dans le monde grec et dans sa représentation du divin”, (*L'actualité du beau*, textes choisis et présentés par Elfie Poulain, traduit avec le concours du Centre national du livre, «Collection de la pensée», Édition Alinéa, Aix-en-Provence, 1992, p. 23). Ce qui est donc impliqué, c'est la destinée religieuse de l'art, sa capacité d'exprimer le beau.» (Mario Saint-Pierre, *Beauté, bonté, vérité chez Hans Urs von Balthasar*, Paris, Cerf, 1998, p. 48.)
 37. Jacques D'Hondt, «Hegel et la mort de l'art» dans Véronique Fabbri et Jean-Louis Vieillard-Baron (dir.), *Esthétique de Hegel*, Paris, l'Harmattan, 1997, p. 94.
 38. Annemarie Gethman-Siefert souligne, quant à elle, le rôle joué par Heinrich Gustav Hotho – élève et éditeur des cours d'*Esthétique* après la mort de son maître – par rapport aux différentes interprétations de la pensée hégélienne. Voir Annemarie Gethman-Siefert, «Art et Quotidienneté. Pour une réhabilitation de la jouissance esthétique», dans Véronique Fabbri et Jean-Louis Vieillard-Baron (dir.), *Esthétique de Hegel*, *Op. cit.*, p. 49-88.
 39. Même si l'expression «fin de l'art» ou «mort de l'art» semble être une interprétation exagérée, elle reste très pertinente – et c'est la raison pour laquelle cet article s'y réfère – car elle témoigne d'un changement de paradigme qui expliquerait la progression de l'esprit absolu dans son rapport à l'autre dont l'art et sa marche vers la philosophie.
 40. Olivia Bianchi, *Hegel et la peinture*, Paris, l'Harmattan, 2003, p. 25.
 41. Hegel, *Esthétique*, Tome II, p. 243-235.
 42. Olivia Bianchi (*Op. cit.*, p. 25) rappelle avec intérêt l'idéalisation de Hegel de la Grèce dans ses premiers écrits et cette prise de conscience

en laquelle il souhaitait la dépasser.

43. Marc Herceg, «Le jeune Hegel et la naissance de la réconciliation moderne. Essai sur le *Fragment de Tübingen* (1792-1793)» dans *Les études philosophiques*, vol. 3, no. 70, 2004, p. 390.
44. Hegel, *Esthétique*, Tome I, p. 61.
45. «Dans le côté spirituel du fond de la peinture, l'élément individuel de la subjectivité, au lieu de s'identifier immédiatement avec la substance et la généralité, se replie sur soi, au point d'atteindre le dernier degré de l'activité réfléchie, de même aussi, dans le côté extérieur de la forme, la fusion plastique du particulier et du général fait place à la domination de l'individuel et, en même temps, de l'accidentel et de l'indifférent; de la même manière que déjà, dans le monde réel, l'accidentel est le caractère dominant de tous les phénomènes» (Hegel, *Esthétique*, Tome II, p. 219).
46. Jean-Marie Vaysse, *Loc. cit.*, p. 153.
47. C'est ce que démontrent les choix plastiques d'Hervé Télémaque. Membre du mouvement artistique *Figuration narrative*, la peinture de cet artiste se réfère non seulement à des éléments usuels tels des objets ménagers, des objets ludiques «le plus souvent des poupées désarticulées blanches ou noires» (Henri Griffon, *Hervé Télémaque*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2005, p. 25), des vaches provenant de la marque commerciale de *La Vache qui rit* et des motifs tirés de la bande dessinée, mais il intègre aussi dans son œuvre des «objets réels». La combinaison de plusieurs objets tels des chaussures de tennis, des cannes, des tentes de camping, etc. à la peinture est à l'origine de nombreuses peintures hybrides appelées *Combine painting*. En 1964, Télémaque participa avec Bernard Rancillac et Gérard Gassiot-Talabot à l'organisation d'une exposition mémorable intitulée «Mythologies quotidiennes» (en référence à l'ouvrage «Mythologies» de Roland Barthes) au Musée d'art moderne de Paris. Contrairement à l'idée de la glorification de la société consumériste que partageaient certains artistes du *Pop art* comme Andy Warhol, «Mythologies quotidiennes» a pu mettre en évidence l'engagement social et politique de plusieurs artistes qui, par la suite, prirent une part active aux événements de mai 68. La place de la *Figuration narrative* dans l'histoire de l'art a été soulignée récemment, lorsqu'en 2008, une exposition et un colloque éponyme, ont permis de redécouvrir la critique de l'image publicitaire de ces artistes des années 60 et l'avènement d'une autre génération d'artistes qui continuent à interroger la société et ses images. Ainsi, cet intérêt pour ce qui imprègne la vie quotidienne, que ce soit, d'un point de vue critique (on aurait pu citer le

- cas d'autres artistes que ceux de la *Figuration narrative*) ou apologetique montre que l'art n'est plus la sphere ultime et unique de l'etre divin.
48. Hegel, *Esthétique*, Tome II, p. 220-221.
 49. *Ibid.*, p. 321.
 50. *Ibid.*, p. 321.
 51. *Ibid.*, p. 322.
 52. *Ibid.*, p. 400.
 53. Pour prendre connaissance des enjeux decoulant de la relation entre la musique et les mathematiques, vous référer au contenu du séminaire organisé par Charles Alunni (ENS), Moreno Andreatta (IRCAM) et François Nicolas (IRCAM), [en ligne] <http://www.entretiens.asso.fr/maths/>, site consulté le 6 novembre 2010.
 54. *Ibid.*, p. 401.
 55. « Elle exprime immédiatement l'esprit pour l'esprit lui-même avec toutes les conceptions de l'imagination et de l'art; et cela, sans les manifester visiblement et corporellement aux regards sensibles. D'un autre côté, la poésie peut non seulement embrasser le monde de la pensée dans son ensemble, mais aussi décrire toutes les particularités et les détails de l'existence extérieure avec une richesse à laquelle ne peuvent atteindre ni la musique ni la peinture. Il en est de même de la vérité d'expression, de l'étendue, des traits particuliers, et de la variété des accidents qu'elle est capable de retracer. » (Hegel, *Esthétique*, Tome II, p. 402.)
 56. *Ibid.*, p. 411.
 57. Cela ne veut pas dire que l'esprit arrête sa réalisation dans la rencontre avec l'autre, ce qu'il va faire avec la religion et la philosophie, mais qu'il a, avec l'art, effectué toutes les expériences dans le sensible.
 58. Jean-Marie Vaysse, *Loc.cit.*, p.145.
 59. Devenant, avec la poésie, expression immédiate de l'esprit et de l'existence, sans le sensible, l'art est appelé à disparaître au profit de la religion et de la philosophie. Mais un tel résultat soulève pour sa part un tout nouveau questionnement, car l'*Esthétique* de Hegel assurerait en fin de compte la continuité du mépris platonicien pour le sensible. La pensée de Hegel, pour novatrice qu'elle puisse être, reste, dans un certain sens, prisonnière de l'idéalisme platonicien.
 60. Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Genève, Les éditions Gonthier, 1964 p. 34.
 61. Joseph Kosuth, *Art after philosophy and after (Collected Writings, 1966-1990)*, M.I.T. Press, 1993, p. 20.
 62. Comme on l'a vu, quand il remet en question les fins (morales) de l'art dans la partie *L'art et sa nouvelle finalité : manifester la vérité*.