

### TROISIEME PARTIE : ESTHÉTIQUE DU CONCEPT

L'examen de la possibilité d'une analyse logique du jugement esthétique et de la rémanence des jugements esthétiques kantien dans le hégélianisme a déployé une esthétique du jugement, qui s'est progressivement convertie, par la spécification des concepts esthétiques kantien dans la *Critique de la faculté de juger* et les *Leçons d'esthétique*, en esthétique du concept. Théorie kantienne et théorie hégélienne du jugement sont susceptibles d'une esthétisation, mais la pensée hégélienne du concept manifeste une plasticité supérieure. Cette dernière partie est donc consacrée à l'étude du *devenir esthétique du concept*. La problématique de la rémanence des conclusions de l'esthétique kantienne dans celle de Hegel laisse place à ce qu'il y a de spécifique dans cette dernière : les *Leçons d'esthétique* déploient, sur le plan artistique, les schèmes de la logique hégélienne.

#### CHAPITRE 11 : FONDEMENT ABSOLU ET ESTHÉTIQUE

L'articulation de la logique et de l'esthétique hégéliennes ne s'épuise pas dans la thèse selon laquelle « les analyses de l'art dans l'*Esthétique* n'ont pas de statut indépendant [et] sont fondées en dernière instance dans la *Logique* »<sup>1</sup>. Elle ne s'appréhende pas seulement dans le détail des analyses hégéliennes des œuvres, mais également dans l'architectonique systématique des *Leçons*. Afin de montrer que celle-ci repose sur des déterminations de la logique, le sens des grandes articulations de l'*Esthétique* doit être précisé. Quel est le

---

<sup>1</sup> J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 194. G. Bras admet également l'esthétique hégélienne a son fondement dans la logique, sans procéder à des analyses de détails (G. Bras, *Hegel et l'art*, p. 53, bas).

rapport de l'Idée du beau aux formes artistiques ? S'agit-il d'un rapport de fondement à conséquence, de condition à conditionné ?

### ***I- Le fondement absolu : Idée du beau et formes artistiques.***

*La Doctrine de l'essence* déploie la problématique du fondement (fondement absolu), à partir des couples conceptuels que sont la forme et l'essence, la forme et la matière et enfin, la forme et le contenu. Ces trois binômes sont les moyens logiques, mis en œuvre par Hegel, pour penser le phénomène artistique. Ils répondent, dans le kantisme, à la forme hypothétique du jugement établissant un rapport nécessaire entre deux termes, dont l'un est principe et l'autre conséquence. Dans quelle mesure l'articulation fondatrice de l'Idée du beau et des formes artistiques, d'une part, et de l'Idée du beau des arts singuliers, d'autre part, peuvent-elles être comprises à partir de la forme hypothétique du jugement ou de la problématique hégélienne du fondement ? L'Idée du beau, dont procède l'ensemble du système hégélien<sup>1</sup>, est-elle, selon la terminologie kantienne, un fondement réel ou un fondement logique ? Les trois couples de la forme et de l'essence, de la forme et de la matière, de la forme et du contenu par lesquels Hegel, dans *La Doctrine de l'essence*, déploie le fondement absolu ont-ils une portée esthétique ?

La comparaison entre logique et esthétique hégéliennes rencontre une difficulté liminaire liée à l'appartenance du fondement à *La doctrine de l'essence*. La logique envisage et pose la question du fondement à partir de *l'essence* dans sa pure simplicité : « L'essence se détermine elle-même comme fondement »<sup>2</sup>. « Le fondement est *d'abord fondement absolu*, dans lequel l'essence est tout d'abord comme *base* en général pour le rapport-fondamental ; mais de façon plus précise il se détermine comme *forme et matière* et se donne un *contenu*. *Deuxièmement* il est *fondement déterminé* comme fondement d'un contenu déterminé ; en tant que le rapport-fondamental devient extérieur à soi dans sa réalisation en général, il passe dans la médiation *conditionnante*. *Troisièmement*, le fondement présuppose une condition, mais la condition présuppose tout autant le

---

<sup>1</sup> L'architecture des *Leçons d'esthétique* en est la preuve, puisque la première partie est consacrée à l'Idée du beau artistique, la deuxième aux formes artistiques et la troisième aux arts singuliers.

<sup>2</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 88.

fondement ; l'inconditionné est leur unité, *la Chose en soi*, qui par la médiation du rapport conditionnant passe à l'existence »<sup>1</sup>. Envisagé comme fondement absolu, le fondement, dans le rapport de la forme et de l'essence, « est *l'essence qui dans sa négativité est identique à soi* »<sup>2</sup>.

Le fondement, pour Hegel, se conçoit donc comme l'unité en soi de l'être et de l'essence<sup>3</sup>. Il a d'abord le sens de la *base* (*Grundlage*), cette notion exprimant *l'indétermination première* du fondement. Or l'Idée, dans l'art symbolique, semble bien être ce fondement indéterminé. « L'Idée, *premièrement, commence* en effet de la manière suivante : elle est prise pour contenu des figures artistiques alors qu'elle-même se trouve dans une indétermination confuse ou bien dans une mauvaise, fausse détermination »<sup>4</sup>. Cette indétermination signifie, dans la Logique, que la base est *indifférente, extérieure* au rapport-fondamental qui est rapport de fondement à fondé. Dans la Logique comme dans l'*Esthétique*, la notion de base indéterminée est sursumée dans et par celle de contenu. Le *contenu*, qui est l'unité déterminée et processuelle de la forme et de la matière, *dépasse l'indétermination du fondement absolu*.

Le fondement, conçu comme essence, est une *détermination réflexive*<sup>5</sup> – qui a reconquis le statut de « premier par nature ». Le fondement est toujours fondement *de* quelque chose<sup>6</sup>. Inséparable de son acte de fonder, il est principe. Sa forme première est donc le fondement de l'être, mais également *fondement interne*<sup>7</sup>. S'il est simple produit de la pure réflexion – le fondement est ce que l'entendement découvre au fondement de l'existence de telle ou telle chose<sup>8</sup> –, il ne peut suffire à comprendre l'articulation de l'Idée du beau aux formes artistiques. Bien que celles-ci aient leur principe dans l'Idée, il n'y a pas, entre ces deux termes, un rapport de fondement à fondé, c'est-à-dire une forme hypothétique du jugement en son sens kantien ou hégélien. La réflexion ou l'entendement n'est pas la

---

<sup>1</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 91.

<sup>2</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 93.

<sup>3</sup> La pensée représentative ne peut pas penser ce qu'est véritablement le fondement, c'est-à-dire *l'unité en soi de l'être et de l'essence*.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 106.

<sup>5</sup> Comme la pensée aristotélicienne du principe le montre. Voir Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 89.

<sup>6</sup> Voir Hegel, *Encyclopédie*, tome I, *Science de la logique*, éd. de 1827 et 1830, § 121, p. 380.

<sup>7</sup> En tant qu'il se distingue du fondement du devenir. Néanmoins l'un et l'autre ne sont pas juxtaposés. La relation de fondement à fondé implique déjà un mouvement. La présence du fondé, bien qu'inessentiel, bénéficie de la stabilité de la présence essentielle du fondement. Si le devenir doit s'affirmer pour lui-même, cela ne vient pas du dehors. Le fondement du devenir n'est pas simplement *autre chose* que le fondement de l'être ou *l'autre* de ce dernier.

<sup>8</sup> Jusqu'en 1760, le concept de fondement en général, qu'il soit logique ou réel, a pour origine, selon Kant, l'acte de l'entendement dans un jugement (susceptible de fonder un syllogisme) hypothétique.

source de leur rapport. La logique kantienne conçoit de façon formelle le rapport de fondement ou raison à fondé, mais l'Idée du beau artistique n'a pas la fonction de la proposition antécédente, ni les formes artistiques celle de la proposition conséquente. A quel modèle logique l'articulation de l'Idée du beau artistique et des formes artistiques fait-elle référence ?

Dans les *Leçons de métaphysique*, Kant introduit une distinction entre *raison logique* (*ratio logica*) et *raison réelle* (*ratio realis*)<sup>1</sup>. « Toute raison est ou bien logique, par laquelle la conséquence est posée *per regulam identitatis*, conséquence qui est identique avec elle, comme un prédicat. Ou bien réelle, par laquelle la conséquence n'est pas posée *per regulam identitatis*, conséquence qui n'est pas identique avec elle »<sup>2</sup>. Le fondement logique suppose une identité du sujet et du prédicat, alors que le fondement ou la raison réel(le) signifie que si quelque chose est posé, quelque chose d'autre est posé en même temps. Le passage du *modus ponens* du jugement hypothétique à la problématique du fondement réel s'établit lorsque l'on admet que celle-ci reproduit au plan de *l'être* ou de l'existant la relation *logique* hypothétique. Pourtant la liaison entre le fondement et le fondé ne s'y fait pas par l'identité, mais par une synthèse<sup>3</sup>. Par conséquent aucun jugement – fût-ce un jugement hypothétique – ne permet de penser la liaison au principe du fondement réel, pas plus qu'il n'en est le modèle<sup>4</sup>. Le fondement logique est un jugement, alors que le fondement réel est pensé par Kant comme un concept primitif<sup>5</sup>. La distinction kantienne de la raison logique et de la raison réelle se retrouve dans la Logique hégélienne avec l'opposition du fondement formel et du fondement réel. Le premier est tel que la différence entre le fondement et le fondé n'est qu'une différence de forme, affectant le même contenu déterminé. Dans le fondé, ce contenu est comme immédiat, et comme plus

<sup>1</sup> Raison logique et raison réelle sont alors à *opposées* à la simple raison de connaissance.

<sup>2</sup> Kant, *Vorlesungen über Metaphysik, Metaphysik Herder* (1762-1764), Ak. XXVIII-1, p. 12 ; cité par B. Longuenesse, *Kant et le pouvoir de juger*, p. 406. Sur la distinction de la relation logique de fondement à conséquence et de la relation réelle, voir Kant, *Lettre à Reinhold*, 12 mai 1789, p. 822.

<sup>3</sup> La problématique du fondement réel n'est pas totalement élucidée par Kant dans les années 1760, car la possibilité d'un *modus ponens* synthétique reste irrésolue (dans ces mêmes textes apparaissent les premières occurrences de la distinction entre liaison analytique et liaison synthétique). Cette difficulté se résout lorsque Kant établit que les concepts dépendent de ce *modus ponens*, c'est-à-dire lorsque l'acte de l'entendement, dans le jugement et le syllogisme hypothétique, est considéré comme commandant la formation des concepts (empiriques) et l'ordre des représentations sensibles qu'il doit lier. En d'autres termes cette difficulté n'est levée que lorsque le concept de fondement en général est subordonné à la forme logique du jugement hypothétique.

<sup>4</sup> *L'unique fondement possible d'une démonstration de l'existence de Dieu* montre que la relation de principe à conséquence, reposant sur le jugement hypothétique, est facile à établir et à mettre en évidence au plan des propositions et des concepts, mais non au plan des existants.

ou moins dispersé, ainsi que la pensée platonicienne des objets beaux et de l'Idée du beau le laisse apparaître. Dans le fondement, ce même contenu est comme essentiel et réfléchi en soi. Il est essence. Le fondement ne diffère du fondé que par la forme. En revanche le *fondement réel* est caractérisé par la différence de contenu, qui existe entre le fondement et le fondé.

La logique de l'essence dans son analyse du fondement (conçu comme l'essence) ne permet pas de saisir l'articulation de l'Idée du beau et des formes artistiques. L'essence est produite et posée par la réflexion. L'articulation du fondement (de la mise en évidence du fondement) et de la réflexion (ou entendement) est pensée dans l'analyse hégélienne du *principe de raison*<sup>2</sup>. Le sens de ce dernier est qu'il ne faut pas en rester à l'être immédiat – ou à la déterminéité généralement parlant – mais qu'il faut retourner, de là, au fondement. Dans cette réflexion, l'immédiat est en tant qu'enlevé et est en son être-en-soi-et-pour-soi. Le principe de raison énonce l'essentialité de la réflexion en soi, par opposition au simple être, et signifie que *la réflexion est* essentielle, qu'elle est *l'essentiel* relativement au simple être-là. La *ratio* ou raison, dans l'expression « principe de raison », est dans le vocabulaire hégélien et conformément à l'usage *Grund*. Dans la *Metaphysik Herder*, Kant considère qu'une relation de fondement logique est relation du prédicat au sujet selon la règle de l'identité. La forme du jugement hypothétique « extrait » du sujet la raison de la prédication<sup>3</sup>. Ainsi le rapport de fondement à fondé est rapporté à la forme du jugement hypothétique<sup>4</sup>. Le *pourquoi* de cette définition renvoie à une forme discursive de liaison propre à notre *entendement* : est raison, non pas ce pourquoi quelque chose est, mais ce qui peut occuper dans un jugement hypothétique la place de la proposition antécédente. Est raison ce que notre entendement *réfléchit* comme telle, en vertu d'une forme originaire de liaison discursive entre représentations. L'origine unique, du fondement logique ou réel, est donc dans la forme de notre pensée, dans l'acte de l'entendement dans le jugement hypothétique, qui est la majeure possible d'un syllogisme hypothétique. Le *Grund* suggère donc une référence au *savoir*, absente du rapport de l'Idée du beau aux formes artistiques –

<sup>1</sup> « La relation d'un principe réel à quelque chose qui est posé ou supprimé par lui ne peut absolument pas être exprimé par un jugement, mais seulement par un concept » (Kant, *Essai pour introduire en philosophie le concept de grandeurs négatives*, p. 302).

<sup>2</sup> Hegel traduit le principe de raison, selon sa signification générale et commune ainsi : « ce qui *est* n'est pas à considérer comme de l'*immédiat* qui '*est*' <als seiendes unmittelbar>, mais comme du *posé* » (Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 91).

<sup>3</sup> A la question : « pourquoi les corps sont-ils *divisibles* ? », on répond : « parce qu'ils sont *étendus* ».

<sup>4</sup> Ce qui permet à Kant d'échapper au caractère circulaire de la définition rationaliste du fondement.

qu'on croyait pouvoir élucider à partir de la forme hypothétique du jugement. Pourtant le terme de *ratio* fait écho à la catégorie de fondement dans la Logique hégélienne<sup>1</sup> puisque, lorsque la référence au savoir – à la raison ou à la réflexion, dans le « rendre raison » – est reconnue comme non accidentelle, ce qui apparaissait comme le « premier par nature » devient le « premier pour nous » – et ce, par nature ou en soi.

Bien que le concept de fondement ne permette pas de penser le rapport entre l'Idée du beau et les formes artistiques, en tant que rapport de fondement à conséquence, il se pourrait que l'on puisse *rendre raison* de celles-ci à partir de l'Idée du beau. La forme hypothétique du jugement, telle qu'on la trouve chez Kant, exprime que « si quelque chose est posé, quelque chose d'autre est posé en même temps »<sup>2</sup>. La position du fondement entraîne la position du fondé, comme dans un syllogisme en *modus ponens*. Le fondement se définit comme ce qui est, en général, ce par quoi quelque chose d'*autre* (de *différent*) est posé de façon déterminée<sup>3</sup>. Le *rapport* hypothétique suppose une *altérité* entre le terme A et le terme B, posé corrélativement. Cette différence est soit logique. Elle affecte alors simplement le *mode de représentation*<sup>4</sup>. Mais lorsqu'elle est réelle, la différence se trouve dans l'*objet même* et affecte le rapport des existants. Pourtant l'Idée du beau et les formes artistiques ne se distinguent pas selon cette modalité, puisque le beau et l'art n'existent pas comme deux termes extérieurs l'un à l'autre. Le fait « que parce que quelque chose existe, il existe quelque chose d'autre » se conçoit logiquement, dans l'identité de la conséquence logique et de son principe<sup>5</sup>. Mais la relation d'identité est insuffisante pour comprendre le fondement réel. Comme le souligne Kant dans l'*Unique fondement possible d'une démonstration de l'existence de Dieu*, l'existence n'est pas un prédicat, mais une « position absolue »<sup>6</sup>. La signification du « poser » sur laquelle la forme hypothétique du jugement

<sup>1</sup> Voir A. Doz, *La logique de Hegel*, p. 112. Dans *La doctrine de l'essence*, Hegel envisage le « fondement », utilisant le terme *Grund* pour traduire celui de *ratio*.

<sup>2</sup> Cette formule est presque la définition, par Wolff, de la règle du *modus ponens* lorsqu'il traite du syllogisme hypothétique (voir § 407). Pour des exemples, voir *Essai sur les grandeurs négatives*, in *Œuvres complètes*, tome I, pp. 300-301.

<sup>3</sup> « Une chose telle que, si elle est posée, autre chose est posée de façon déterminée » (traduction du latin, note 1, *Lettre à Reinhold*, 12 mai 1789, p. 1511).

<sup>4</sup> Ainsi le concept de l'étendue est distingué logiquement du concept de divisible. Le concept de l'étendue contient le concept de divisible et bien d'autres encore, mais, dans la chose, il y a identité entre les deux. Car la divisibilité réside bien dans le concept de l'étendue.

<sup>5</sup> Kant prend l'exemple de l'homme, en tant qu'il peut faillir. Le principe de la faillibilité repose sur la finitude de sa nature. Si j'analyse le concept d'un esprit fini, je vois que la faillibilité en fait partie, c'est-à-dire qu'elle est identique à ce qui est contenu dans le concept d'un esprit fini. (Kant, *Essai pour introduire en philosophie le concept de grandeurs négatives*, p. 301).

<sup>6</sup> Kant, *L'unique fondement possible d'une démonstration de l'existence de Dieu*, Première Partie, Première Considération, II, in *Œuvres complètes*, tome I, p. 327, et *Essai pour introduire en philosophie le concept de grandeurs négatives*, tome I, p. 300. Selon B. Longuenesse, M. Puech privilégie trop

repose doit être élucidée. Le rapport entre existences n'est pas un rapport entre concepts dont l'un serait susceptible de *déterminer* l'autre. Ces deux types de liaison demandent à être distingués. « L'existence est la position absolue d'une chose : elle se distingue par là de tout prédicat qui, en tant que tel, n'est jamais appliqué à une autre chose que d'une manière simplement relative »<sup>1</sup>. Le concept de *position* est absolument simple et *équivalent au concept d'être*. La découverte kantienne annonce la logique de Hegel<sup>2</sup>.

Le fondement réel apparaît, dans la logique kantienne, lorsque le jugement hypothétique est formulé à partir de l'expérience<sup>3</sup>. La liaison est alors synthétique et non plus seulement analytique. Mais il semble impossible de penser que parce que quelque chose est, quelque chose d'autre qui n'est pas du tout dans le concept de cette chose est posé<sup>4</sup>. Le rapport de l'art aux formes artistiques convoque bien le moment de l'existence, puisque celles-ci sont les différences extériorisées des différences immanentes à l'Idée de la beauté, l'extériorisation du contenu idéal intérieur. Toutefois l'interprétation du fondement par le détour de la « position absolue » est partielle et insatisfaisante aussi bien logiquement qu'esthétiquement. Elle omet la signification du « poser », celui-ci n'ayant pas seulement le sens de position absolue. La *nature de la relation* entre les deux « posés », dans la proposition : « si quelque chose est posé, quelque chose d'autre est posé en même temps » et de l'Idée du beau et des formes artistiques doit être élucidée. Fondement formel et fondement réel apparaissent unilatéraux chacun pour eux-mêmes. Leur insuffisance conduit la pensée à conjoindre leurs apports dans la détermination ce que Hegel appelle le

---

exclusivement l'idée de position absolue dans le problème du fondement réel. Voir B. Longuenesse, *Kant et le pouvoir de juger*, p. 407, note 2 et M. Puech, *Kant et la causalité*, p. 259 sq.

<sup>1</sup> Kant, *L'unique fondement possible d'une démonstration de l'existence de Dieu*, Première Partie, Première Considération, II, p. 327.

<sup>2</sup> La solution kantienne donnée à cette position absolue passe par l'élaboration du concept d'existence. Dans la *Nova Dilucidatio*, le fondement est défini comme « ce qui *détermine* le sujet à l'égard de son prédicat », c'est-à-dire comme ce qui « pose un prédicat *excluant* son opposé ». Quelque chose peut être posé d'une manière simplement *relative*, la prédication consistant en une telle position relative (un prédicat est posé relativement à un sujet dans la mesure où son attribution est déterminée, c'est-à-dire a un fondement ou une raison). La relation d'antécédente à conséquente est telle que la *position* (qu'elle soit un jugement existentiel ou une attribution déterminée d'un prédicat à un sujet) de l'antécédente fonde la *position* de la conséquente : tout jugement hypothétique est majeure possible d'un syllogisme hypothétique où, si l'antécédente est posée comme mineure, la conséquente l'est aussi comme conclusion. Dans le cas d'un jugement existentiel, on peut penser la *relation (respectus logicus)* de quelque chose, en tant que *caractère*, avec une autre chose. Alors *l'être*, c'est-à-dire la position de cette relation, n'est rien d'autre que la copule du *jugement*. Mais si, au contraire, on ne considère pas simplement cette relation, mais la *chose posée* en elle-même et pour elle-même, alors le mot « être » est équivalent au mot « existence ». Ce concept est si simple qu'on ne peut l'explicitier davantage. Il ne doit pas être confondu avec les relations qui lient les choses à leurs caractères.

<sup>3</sup> Par exemple lorsque je dis que le beurre fond au soleil, je pose d'abord le rayon de soleil, puis en même temps, par là que le beurre fond. Ceci ne se déduit par aucune analyse.

<sup>4</sup> Ce que la Logique hégélienne résout.

«*fondement complet*» et à approfondir le sens du «poser». L'explication par le fondement complet a pour point de départ la totalité constituée par le fondement et le fondé, comportant les déterminations A et B. On se propose d'expliquer B en lui assignant comme fondement A, conformément à la structure du fondement réel. Mais puisque la perspective du fondement complet demeure celle de l'explication, A et B ne sont unis que comme reliés *de l'extérieur* par leur appartenance à un même quelque chose. La relation en elle-même n'est pas fondée<sup>1</sup>.

Dans ce rapport entre deux termes distincts, la Logique montre que le terme A joue le rôle de *condition* au regard du terme B : si l'on ne pose pas A, B ne peut être trouvé, comme la logique kantienne le met déjà en évidence : la relation entre antécédent et conséquent est une relation de condition à conditionné. Or, le terme de condition est présent dans les *Leçons*. Les formes artistiques «trouvent leur *origine (Ursprung)* dans les diverses manières possibles de saisir l'Idée comme contenu, ce qui *conditionne*<sup>2</sup> une diversité de la configuration dans laquelle elle apparaît»<sup>1</sup>. Pourtant l'Idée n'est pas condition des formes artistiques ou de leur diversité. Celle-ci est relative aux différentes manières de saisir l'Idée comme contenu. La condition, dans ce cas, désigne un rapport ou une modalité d'appréhension. Le rapport de l'Idée du beau aux formes artistiques ne coïncide donc pas avec la forme logique du jugement hypothétique : «Si l'être de A, alors l'être de B».

La notion de fondement ne désigne pas seulement le rapport à une conséquence, un lien de condition à conditionné, mais repose en outre sur celle de *principe*. En effet, le concept hégélien de fondement est parent des notions d'*arché* et d'*aitia*, de *principium* et de *causa*

---

<sup>1</sup> On parle de fondement complet, car l'explication complète l'indication du fondement en se reportant à *une autre* occurrence de A, de B et de leur liaison, constituant une totalité de référence. L'explication se présente alors comme un syllogisme : «...parce que dans le premier quelque chose la détermination B est liée en soi avec la détermination A, dans le second quelque chose, auquel ne revient immédiatement que la seule détermination A, B est aussi lié à lui» (Hegel, *La doctrine de l'essence*, pp. 127-128). Les deux fondements – fondement formel et le fondement réel – interviennent : l'un a pour contenu A, l'autre a pour contenu la liaison de A et de B. Ce second fondement fournit l'équivalent d'un fondement formel : on affirme que la liaison de A et de B est donnée, parce que *A et B sont fondamentalement liés*. Les deux fondements fondent chacun à leur manière. Chacun apporte à l'autre ce qui lui manque. Toutefois, ils ne se compénètrent pas, ils ne s'enlèvent pas en un principe totalisant. Ils *ajoutent* seulement leurs différences respectives. La référence faite à un quelque chose extérieur confirme l'*extériorité* réciproque des deux fondements réunis et par conséquent le caractère illusoire de leur unité.

<sup>2</sup> *Bedingt* qui signifie être conditionné par, avoir pour condition.



et de *ratio*<sup>2</sup>. Cette notion ne rend pas compte du rapport de l'Idée du beau aux formes artistiques, mais celle de principe (*Grund*) lui est adéquate. Lorsque Hegel l'emploie, dans la Logique, il n'introduit pas une *différence* ou une distinction entre le principe d'une part et, d'autre part, ce dont il est le principe. Le principe lui est *immanent*. Or l'Idée, parce qu'elle est concrète, est à elle-même et porte « le principe (*Prinzip*) de son mode de phénoménalisation en elle-même, étant de ce fait *sa propre* configuration libre »<sup>3</sup>. Son extériorisation sensible n'est fondée et ne repose sur rien d'autre qu'elle-même, c'est-à-dire qu'elle prend sa source – comme le terme *Ursprung* le suggère – en elle-même, dans la différence de ses propres déterminations.

Le sens de l'*Ursprung* est présent dans la thèse selon laquelle les formes artistiques *découlent* du concept du beau artistique<sup>4</sup>. Elles se présentent comme « les différences essentielles que ce concept contient en lui-même [et qui] se déploient en une succession de formes figuratives »<sup>5</sup>. Le modèle logique des *Leçons* est moins, en l'occurrence, celui de la fondation – tiré de la logique de l'essence – que celui du *déploiement*, du *développement* et de la *progression*<sup>6</sup>. Or « la progression du concept » est « développement »<sup>7</sup>. L'Idée du beau ne fonde pas le déploiement des formes artistiques, bien que celles-ci l'extériorisent. Les formes particulières de l'art constituent le développement (*die Entwicklung*) et le déploiement (*die Entfaltung*) de ce qui réside dans le concept de l'idéal, dans la forme

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 105. Hegel poursuit : « Les formes artistiques ne sont rien d'autre que les différents rapports qu'entretiennent le contenu et la figure, rapports qui procèdent de l'Idée elle-même et fournissent de ce fait le véritable principe de division, de répartition de cette sphère ».

<sup>2</sup> A. Doz, *La logique de Hegel*, p. 111.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 105. L'Idée est principe du déploiement de l'art dans des formes artistiques. En un sens le génie a, dans l'esthétique kantienne, la fonction de principe des beaux-arts.

<sup>4</sup> « Puisque nous avons parlé de *l'art comme émanant de l'Idée absolue* elle-même, puisque nous avons indiqué comme étant sa fin la [représentation] sensible de l'absolu lui-même, il va nous falloir dès cet aperçu procéder de manière à faire voir au moins généralement comment *les parties*, considérées séparément, prennent leur origine (*Ursprung*) dans le concept du beau artistique en général, en tant qu'exposition de l'absolu » (Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 98 ; nous soulignons).

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 102.

<sup>6</sup> La récurrence de ces termes est manifeste aussi bien dans le « Plan » de l'*Esthétique* que dans l'Introduction à la deuxième partie. Le modèle logique permettant de saisir le rapport de l'Idée du beau aux formes artistiques est donné par la logique du concept plutôt que par la logique de l'essence. Prive-t-elle, pour autant, les formes artistiques de leur densité esthétique ? J.-M. Schaeffer le suppose lorsqu'il affirme que l'*Esthétique* est « tiraillée entre la logique artistique et la logique générale du système ontologique » (J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 207). Nous montrerons que tel n'est pas le cas.

<sup>7</sup> Hegel, *Encyclopédie*, tome I, *Science de la logique*, éd. de 1827 et 1830, § 160, p. 407. En d'autres termes, « le développement est le mode de processus dialectique propre au concept » (A. Stanguennec, *Hegel critique de Kant*, p. 35). Le développement « doit être distingué du *passage* comme de la *réflexion*, autres modes de la négativité dialectique. Le passage est substitution simple d'une catégorie à une autre, évanouissement de celle-ci en celle-là ; la réflexion est condition d'une catégorie en une autre, celle-ci étant celle sans laquelle on ne peut penser celle-là ; le développement est complexification d'une catégorie en une autre, celle-ci actualisant celle-là » (Hegel critique de Kant, p. 36). A. Stanguennec qualifie ici le progrès

d'une totalité de configurations artistiques particulières. Par l'art, le concept accède à l'existence et trouve son effectivité. Les formes artistiques ont leur *origine* (*Ursprung*) dans l'Idée qui s'expulse, à travers elles vers l'extérieur, vers la représentation et la réalité. L'*Ursprung* se distingue alors du fondement (*Grund*).

La question corrélatrice de la problématique du fondement, d'une *causalité* des formes artistiques à partir de et par l'Idée du beau perd de ce fait sa pertinence. « *Ursprung* » désigne, en allemand, l'origine, le principe, la naissance, le fait de prendre sa source, de trouver son origine dans. « *Grund* » a le sens de fondation, de fondement mais aussi de cause, de raison, de motif. L'Idée n'étant pas le fondement des formes artistiques, elle n'en n'est pas non plus la cause. En effet ce qui contient le fondement réel, en vertu duquel quelque chose est, s'appelle cause. La *cause* contient le fondement réel<sup>1</sup>. Lorsque le principe de raison a simplement un sens logique, il ne concerne que la *fondation du jugement*<sup>2</sup>. Il est alors purement analytique, puisqu'il est de la nature d'un jugement assertorique de se poser comme vrai, donc comme fondé. Mais lorsque ce principe a un sens réel, il signifie que tout événement, toute chose, ont une cause. Dans ce cas, il est *synthétique*, puisque le concept d'événement ou de chose ne contient pas le concept de cause. La notion de causalité suppose un rapport *extérieur* entre deux termes distincts. Or les formes artistiques sont le déploiement des différenciations *immanentes* à l'Idée du beau. Elles ne sont pas des déterminations d'un substrat (*Grund*), d'un *upokaimenon* – en l'occurrence de l'Idée du beau, mais les différences *de* l'Idée elle-même. L'Idée engendre – comme elle se développe *elle-même* par sa propre activité – les formes artistiques, mais elle ne les *cause* pas. Elle n'est véritablement Idée qu'en tant qu'elle se développe pour elle-même, par sa propre activité<sup>3</sup>. La modalité de son extériorisation dépend du degré de sa détermination. Le modèle logique de l'articulation de l'Idée et des formes artistiques est donc moins la logique de l'essence que celle du concept.

---

conceptuel, le progrès philosophique en référence à l'*Encyclopédie*, tome I, *Science de la logique*, Introduction, éd. de 1827 et 1830, § 13, pp. 179-180.

<sup>1</sup> Exemple : le vent et le bateau. Comment se fait-il que si vous posez le vent quelque chose de tout à fait différent (le mouvement) suit ? Quelle liaison le vent a-t-il avec le mouvement ?

<sup>2</sup> Lorsque la logique dit qu'il faut un fondement pour tous les jugements (assertoriques), elle fait abstraction de la différence réelle, parce qu'elle concerne le contenu de la connaissance. La différence réelle est celle que l'on exige pour le jugement synthétique. Le principe de raison énonce alors que tout jugement assertorique doit être fondé – ce qui permet de comprendre le passage du jugement catégorique au jugement hypothétique dans la logique hégélienne.

<sup>3</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 400.

Alors que la logique de l'être consiste dans le *passage* d'une détermination dans une autre, d'une *catégorie* de l'être dans son autre, la logique de l'essence s'explicite dans le *paraître* d'une détermination dans une autre, c'est-à-dire d'une détermination réflexive de l'essence dans son opposé. Enfin la logique du concept est *développement* d'une détermination dans une autre<sup>1</sup>, d'un concept dans ce en quoi il se contredit ou se juge. Dans chaque cas, le déterminé, le différencié, le particulier procède de l'universel, mais dans la logique de l'être, l'universel *devient* le particulier. Par conséquent ce dernier ne manifeste pas, en lui-même, l'universel. Dans la logique de l'essence, l'universel *produit* le particulier et se traduit ainsi en lui. La chose belle manifeste, comme l'esthétique platonicienne le met en évidence, la beauté en tant que telle. En revanche dans la logique du concept, l'universel – qui médiatise la relation des particularités – s'affirme dans son universalité, en se niant dans sa particularisation<sup>2</sup>. Il la pose en étant, en celle-ci, totalement lui-même. La progression dialectique du concept, selon ces modalités ou moments, s'accomplit lorsqu'elle se pose comme concept, c'est-à-dire comme développement<sup>3</sup>. Cette position est création, et la logique du concept est logique du concept créateur.

En effet « l'universel véritable, infini (...) *se détermine librement* ; sa finitisation n'est pas un passer, qui n'a lieu que dans la sphère de l'être ; *il est puissance créatrice* en tant que négativité absolue qui se rapporte à soi-même. Il est, [entendu] comme cette [puissance créatrice], le différencier dans soi, et celui-ci est *déterminer*, du fait que le différencier est un avec l'universalité. Ainsi est-il un poser des différences elles-mêmes comme universelles, se rapportant à soi. Par là, elles deviennent différences *fixées*, isolées. Le subsister isolé du fini, qui se détermina plus haut dans son être-pour-soi, puis comme choséité, comme substance, est dans sa vérité, l'universalité, forme dont le concept infini revêt ses différences, – une forme qui justement est elle-même une de ces différences. En cela consiste le créer du concept »<sup>4</sup>, l'activité créatrice du concept<sup>1</sup>.

Selon que l'Idée est pour elle-même seulement selon sa déterminité abstraite ou selon sa totalité concrète, elle se porte à la manifestation phénoménale dans telle ou telle figure réelle. Les occurrences du développement (*Entwicklung* ou *Entfaltung*) sont, dans les *Leçons d'esthétique*, nombreuses et significantes. A chaque étape particulière que franchit

<sup>1</sup> Voir B. Bourgeois, « La spéculation hégélienne », p. 107.

<sup>2</sup> Voir B. Bourgeois, « La spéculation hégélienne », p. 108.

<sup>3</sup> B. Bourgeois, « Dialectique et structure », *Etudes hégéliennes*, p. 122.

<sup>4</sup> Hegel, *La doctrine du concept*, p. 74. « Hegel dit bien que le concept *crée*, et cela tout au long de la logique du concept » (B. Bourgeois, « La spéculation hégélienne », p. 108).

l'idéal, dans la marche de son déploiement (*Entfaltungsgänge*), à chaque détermination intérieure est immédiatement rattachée une autre configuration réelle, c'est-à-dire une forme artistique<sup>2</sup>. Dans cette mesure se trouve vérifiée la thèse de J.-M. Schaeffer selon laquelle les « analyses de l'Art dans l'*Esthétique* n'ont pas de statut indépendant. Elles sont fondées en dernière instance dans la *Logique*, dont la théorie de l'Art présuppose la pertinence »<sup>3</sup>. Seule la réponse à la question, posée par Hegel lui-même, de savoir si le développement (*Entwicklung*) des formes artistiques est une progression intérieure de l'Idée en elle-même ou bien une progression (*Fortgang*) de la figure, dans laquelle l'Idée se donne à l'existence, permettra de dire si la dimension esthétique de l'art et de ses réalisations singulières est respectée.

## **II- Esthétique de la forme et de l'essence.**

La première détermination du fondement absolu est pensée par Hegel à partir du couple forme – essence. « L'essence se détermine elle-même comme fondement »<sup>4</sup>, comme un substrat d'ordre *ontologique*. L'esthétique hégélienne, en ses prémisses (en particulier dans le rapport de l'Idée du beau et des formes artistiques), récuse – implicitement – le moment logique de l'essence. Le refus du modèle logique du fondement signe la distance et la différence *esthétiques* des *Cours d'esthétique* et de la pensée platonicienne du beau. En effet l'Idée du beau, qui naît dans l'histoire de la philosophie avec Platon, est précisément essence. Le fondement est, comme le montre *La doctrine de l'essence*, détermination réflexive. Comme fondement absolu, il « est *l'essence* qui dans sa négativité est *identique à soi* »<sup>5</sup>. Or Hegel souligne que la pensée esthétique platonicienne, parce qu'elle est exclusivement théorique, se borne à connaître et à poser le beau en tant que tel à partir de lui-même, à en explorer l'Idée. Cette Idée est une essence, c'est pourquoi l'esthétique platonicienne demeure une « métaphysique abstraite »<sup>6</sup>. De même que le fondement est

---

<sup>1</sup> Or « créer, c'est bien poser le même que soi en se conservant en sa différence absolue, libre par rapport à lui, qui est donc tout aussi libre » (B. Bourgeois, « La spéculation hégélienne », p. 108).

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 400.

<sup>3</sup> J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 194.

<sup>4</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 88.

<sup>5</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 93.

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 32.

d'abord caractérisé par son indétermination, comme le démontre *La doctrine de l'essence*, l'Idée platonicienne du beau manque de contenu. Le déploiement logique du concept de fondement, entendu comme essence, sous-tend l'esthétique platonicienne. L'essence est l'objet et la visée de la pensée, qui la pose et la présuppose comme le fondement de l'être-là donné. Or Platon est conduit à poser l'Idée du beau pour ne pas confiner l'examen philosophique aux objets dans leur particularité. L'essence est alors l'essence déterminée par soi-même, l'essence qui, dans sa négativité, est *identique à soi*, selon la détermination platonicienne de l'Idée<sup>1</sup>. Avec celle-ci l'insuffisance caractéristique du fondement, comme fondement de l'être, se résout. Par son développement interne, le fondement s'élargit jusqu'à assumer l'altérité – par le biais des conditions. L'externe se trouve alors intégré à l'interne. Mais surtout la multiplicité des fondements limités et partiels dans laquelle le fondement est d'abord pluralisée s'unifie dans un unique fondement unifiant. De la sorte le fondement est à même de se subordonner la condition, afin que celle-ci ne soit pas seulement la cause, mais « ce sans quoi la cause ne serait pas cause »<sup>2</sup>. Or *l'essence* est bien, dans la philosophie platonicienne, l'authentique cause de chaque chose. Elle est la vérité du fondement formel.

Toutefois la détermination de l'essence comme fondement devient ainsi la détermination *redoublée* du fondement *et* du fondé. En d'autres termes, si l'essence est le fondement de ce qui est là, de ce qui est posé, sa détermination est en réalité d'être détermination d'elle-même et de l'être qu'elle fonde. Or cette double détermination, soulignée par *La doctrine de l'essence*, anime le rapport de l'Idée platonicienne du beau aux objets particuliers. Hegel stigmatisant cette conception de l'Idée du beau repousse la logique de l'essence, en sa détermination du fondement et de l'essence, hors de son esthétique. Cette exclusion repose sur des motifs esthétiques. Le beau en sa vérité ne peut être conçu à partir de la logique de l'essence, car dans le couple forme – essence, l'Idée du beau reste vide de contenu. Ce principe abstrait entrave, d'une part, le déploiement de l'esthétique en tant qu'étude des œuvres et examen des formes artistiques. De surcroît l'Idée abstraite du beau, le beau comme essence ne permet pas de penser l'engendrement conceptuel des formes artistiques à partir d'elle-même. Elle est un simple *fondement indéterminé* ou encore l'indéterminé

---

<sup>1</sup> L'essence, l'Idée est ce type de réalité qui est toujours « même qu'elle-même et semblable à elle-même » (Platon, *Phédon*, 78 c, traduction M. Dixsaut, p. 240). L'essence est ce qui « se comporte toujours semblablement en restant même qu'elle-même. (...) L'égal en soi, le beau en soi, le 'ce qu'est' chaque chose en soi-même, le véritablement étant, est-ce que jamais cela peut accueillir en soi un changement, quel que soit d'ailleurs ce changement ? » (*Phédon*, 78 d).

<sup>2</sup> Platon, *Phédon*, 99 b.

dépourvu de forme<sup>1</sup>. L'Idée platonicienne du beau est le redoublement tautologique du fondement formel, pour lequel ne se présente aucun contenu.

La faiblesse et l'insuffisance du fondement formel est aussi celle de ce qui n'a pas encore rejoint l'être, ni n'est passé dans l'existence et, par conséquent, de ce qui n'est pas encore actif. Le fondement, tel qu'il apparaît dans la philosophie et l'esthétique platoniciennes « n'est pas *actif*, ni productif ; mais une existence se borne à *provenir* du fondement »<sup>2</sup>. Dans la mesure où il y a, dans le fondement, un germe d'activité<sup>3</sup>, celui-ci annonce autre chose que lui-même. Le fondement annonce le *concept*, au sens étroit du terme<sup>4</sup>. Les simples causes efficientes ne suffisent pas à fonder l'unité du tout, il faut le concept, la fin visée (*Zweck*)<sup>5</sup>. Le fondement comme tel ou raison est insuffisant, car rien n'est sans *le* concept.

Le rapport logique forme – essence ne peut constituer le modèle logico-esthétique ni de l'articulation de l'Idée du beau, comme essence, et de la forme (*Form*) artistique, ni l'articulation d'un contenu essentiel donné et de sa figuration (*Gestaltung*) artistique. L'esthétique hégélienne exclut ce modèle logique du domaine artistique. En effet un *contenu* artistique trop abstrait, telle l'idée de Dieu comme de « Celui qui est simplement Un, l'Être suprême en tant que tel »<sup>6</sup> n'est qu'une abstraction de l'entendement, qui ne peut être le contenu d'aucune forme artistique. La pure essence ne peut engendrer la forme. Elle n'a pas la plasticité d'un authentique contenu artistique et n'a, par conséquent, pas sa place dans le domaine esthétique. « De même qu'un contenu, pour tout simplement être vrai, doit être d'espèce concrète, de même l'art exige lui aussi cette concrétion, parce que ce qui n'est qu'abstraitement universel n'a pas en soi-même la détermination qui le destine à progresser vers la particularisation, la manifestation phénoménale et vers l'unité avec soi en celles-ci »<sup>7</sup>. Forme artistique et figure sensible ne sont possibles qu'à condition que le contenu soit concret en lui-même.

---

<sup>1</sup> Voir Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 99.

<sup>2</sup> Hegel, *Encyclopédie*, tome I, *Science de la logique*, 2<sup>ème</sup> et 3<sup>ème</sup> éd., § 122, p. 381. Voir aussi § 121, Add., pp. 555-559.

<sup>3</sup> Ainsi, par exemple, une raison (*Grund*) devient un motif (*Beweggrund*) agissant que lorsqu'elle est adoptée par une volonté qui fait d'elle une cause (Hegel, *Encyclopédie*, tome I, *Science de la logique*, 2<sup>ème</sup> et 3<sup>ème</sup> éd., § 122, p. 381).

<sup>4</sup> C'est-à-dire au sens d'une présence universelle du sujet.

<sup>5</sup> Voir Hegel, *La doctrine de l'essence*, pp. 91-92. Seul le concept est à la mesure de ce que Leibniz vise par le principe de raison suffisante.

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 99.

<sup>7</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 99.

Toutefois *La doctrine de l'essence* pense l'essence comme ce qui « a une forme et des déterminations de cette même [forme] »<sup>1</sup>. L'essence est alors *substrat*. Mais le contenu de l'art n'est pas, à strictement parler, substrat de ses manifestations phénoménales, au sens où il serait le subsister de la forme. L'essence comme base simple est le subsister de la forme, mais cette détermination reste sans contenu esthétique, puisqu'elle est récusée par Hegel aussi bien s'agissant de l'Idée platonicienne du beau, comprise abstraitement comme essence, que de sa propre esthétique. L'essence est le fondement des déterminations formelles de la chose<sup>2</sup>. La représentation sensible et les formes artistiques actualisent des différences immanentes et propres à l'Idée du beau artistique. Celle-ci n'est donc pas le substrat de la forme artistique, mais ce qui, en elle, se manifeste. L'essence n'est pas ce à partir de quoi une extériorisation advient, le premier terme de l'extériorisation, alors que l'Idée du beau artistique est principe de sa propre manifestation sensible. L'essence n'est pas *avant* ou *dans* son mouvement, et ce dernier n'a pas de base en laquelle il se déploie<sup>3</sup>.

Ni l'esthétique kantienne – pour des raisons évidentes – ni l'esthétique hégélienne n'actualisent, de façon positive le rapport essence – forme logiquement explicité par *La doctrine de l'essence*<sup>4</sup>. Pourtant la mise à l'écart de cette articulation logique ne signifie pas une invalidation, dans le domaine esthétique et artistique, de la logique de l'essence. Celle-ci permet de penser les rapports de la forme et de la matière, dont on peut supposer qu'ils ont des corrélats esthétiques.

### **III- Forme et matière dans l'esthétique.**

Le fil conducteur de la forme hypothétique du jugement, dans les deux esthétiques, a conduit par le biais de la logique kantienne, à la notion de fondement qui, grâce à la

---

<sup>1</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 95.

<sup>2</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 95. L'idée de détermination fondamentale fait l'objet du chapitre précédent.

<sup>3</sup> Hegel met en évidence, à la fois une distance entre la forme et l'essence, mais aussi une corrélation réelle. Le subsister de la forme est *posé* dans le fondement. Cette essence est elle-même essentiellement comme essence déterminée. Elle est, de nouveau, le moment du rapport-fondamental et de la forme. Dans cette perspective l'idée d'un *rapport réciproque et absolu de la forme et de l'essence* peut être développée.

<sup>4</sup> Elle ne trouve d'actualisation esthétique que dans l'esthétique platonicienne que Hegel récuse pour déployer la pensée vraie du beau artistique.

logique hégélienne, permet de penser la relation esthétique de la forme et de la matière. Le couple forme – matière offre les moyens de saisir la relation dynamique de production de l'œuvre d'art en tant que telle, autrement dit le concept traditionnel d'information, la détermination d'une matière par une forme. Dans quelle mesure l'esthétique de Kant et celle de Hegel mettent en œuvre la détermination du couple forme – matière de *La doctrine de l'essence* ? Quelles sont la validité et la portée esthétiques de ce schème logique ? L'*Esthétique* de Hegel se contente-t-elle de lui donner un contenu esthétique ou bien est-elle le lieu de sa réévaluation *esthétique* ?

Le couple forme – essence s'accomplit dans celui de la forme et de la matière. *L'essence devient la matière* lorsque sa réflexion la détermine à se comporter à l'égard de l'essence comme à l'égard de l'indéterminé dépourvu de forme<sup>1</sup>, dont l'Idée abstraite du beau qui ne comporte en elle aucune forme est le corrélat esthétique. Dans la mesure où le fondement est l'unité du fondement et du fondé, en une totalité fermée réfléchie en soi, le substrat n'est pas assez distingué de la forme. D'un point de vue logique, le couple forme – matière se présente comme le moment de la *différence*, alors que le couple forme – essence est un moment d'identité, identité immédiate de l'essence et de son être-posé en une totalité positive. Cette totalité se scinde. Le substrat témoigne de sa réalité en montrant son *indépendance* par rapport à la forme. Il prend la figure de la *matière*, c'est-à-dire en termes aristotéliens de la « *nature sous-jacente* » (*upokaimenon physis*)<sup>2</sup>.

L'analyse détaillée du couple conceptuel forme – matière, dans *La doctrine de l'essence* comme dans les *Leçons* permet d'établir que Logique et esthétique se réfléchissent, que celle-ci met en œuvre une conception de la matière et des prémisses tirées de *La doctrine de l'essence*.

#### A- Le continuum matériel.

Cette nature sous-jacente, le substrat comme matière est *l'indéterminé déterminable*. Les *Leçons* héritent d'un concept de la matière déjà présent dans la *Propédeutique*, qui la

---

<sup>1</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 99.

<sup>2</sup> L'*Esthétique* ne reproduit peut-être pas la *transition* logique que déploie *La doctrine de l'essence*, mais les couples forme – matière et forme – essence y sont présents.



caractérise comme l'égalité à soi-même, l'extériorité réciproque indifférenciée<sup>1</sup>. La matière dont l'art se sert est bien, d'abord, l'identité simple dépourvue de forme que la Logique dégage. Le matériau de l'architecture par exemple, est l'identique à soi, qui manque de détermination et fait face à la forme, qui est le déterminé. La matière est essence – identité simple dépourvue de forme – et elle a, en tant que telle, la détermination d'être l'*autre* de la forme. Cette altérité est celle de la matérialité lourde du matériau de l'architecture et des significations spirituelles qui y sont symbolisées. Elle est aussi l'altérité et l'opposition de l'être en soi de la matière et de l'être pour soi de la conscience, présentes dans la *Phénoménologie de l'esprit*. La matière ainsi conçue est la *base* proprement dite, le substrat de la forme que l'esthétique trouve au fondement des réalisations artistiques. La matière est ce substrat en tant que réflexion dans soi des déterminations-formelles. Elle est la base, parce qu'elle constitue l'autonome auquel les déterminations formelles se rapportent comme à leur subsister positif. La matière est donc l'autre de la figure artistique, qui subsiste en celle-ci.

D'un point de vue logique, comme d'un point de vue esthétique, la matière, dont on a abstrait toutes les déterminations de forme, est simplement la *matière indéterminée*<sup>2</sup>. Mais cette matière, qui ne peut être ni vue, ni sentie, elle est quelque chose d'*abstrait*. Toutefois, loin d'être pure indétermination, la matière est susceptible de détermination. La logique hégélienne rend compte de la progression de la matière indéterminée vers la détermination, laquelle est saisissable esthétiquement dans l'émergence du beau naturel et du travail de l'artisan<sup>3</sup>. Cette conceptualisation de la matière comme indéterminé déterminable rend raison de la production artistique elle-même. Dans l'œuvre, la matière est toujours *matière déterminée* qui peut être sentie et vue. L'esthétique actualise la thèse logique selon laquelle il n'y a de matière que déterminée, c'est-à-dire en tant qu'unité d'une matière et d'une forme. Réciproquement la forme reste une simple abstraction tant qu'elle se réduit à une identité simple.

La matière, en tant qu'indéterminé, se présente comme un *continuum* sous-jacent qui s'étend à travers les totalités limitées que la forme constitue par l'apport de ses

---

<sup>1</sup> « Si l'on pose dans une unité absolue l'extériorité de l'espace et l'être-en-soi du temps, on obtient le concept de matière, absolument parlant » (Hegel, *Propédeutique philosophique*, Troisième Cours, Deuxième subdivision, § 110, p. 191).

<sup>2</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 99.

<sup>3</sup> Si le beau naturel peut être pensé, chez Kant comme chez Hegel, en termes d'information de la matière par une forme, alors beauté naturelle et travail de l'artisan (artiste) sont pensés sur le même modèle.

déterminations<sup>1</sup>. L'essence est le *continuum* sous-jacent sur lequel la forme s'applique et applique ses déterminations. Ainsi le travail de l'artisan est conçu, par Hegel, comme une activité configuratrice du donné extérieur<sup>2</sup>. L'extériorisation de l'esprit conscient de soi est information du donné, de la matière. L'artisan devenu architecte saisit la matérialité lourde, indéterminée pour réaliser son œuvre. « La première tâche de l'art consiste à affigurer ce qui est en soi-même objectif, le sol naturel, l'environnement extérieur de l'esprit, et ainsi à *imprimer* à ce qui en soi est dépourvu d'intériorité une forme et une signification qui lui demeurent extérieures, car elles ne sont pas la forme et la signification immanentes à l'objectif lui-même »<sup>3</sup>. Ce continuum indéterminé se détermine dans des figures.

## B- Détermination formelle du continuum matériel.

Logique et Esthétique, *Doctrine de l'essence* et *Leçons d'esthétique* permettent d'appréhender le rôle de la forme face à ce continuum indéterminé. Elle le délimite et le détermine. Elle y constitue des totalités limitées, où la matière demeure présente comme ce qui est au fond de chacune d'elle. Ce découpage de totalités constituées que sont les formes n'est possible que pour autant que la matière est un fond inépuisable de déterminabilité. La matière ainsi conçue est corrélative d'une forme qui est un *principe actif*, levant sa propre indétermination<sup>4</sup>. Le concept de forme élaboré par *La doctrine de l'essence* anime-t-il l'esthétique hégélienne ? A-t-il une puissance plastique et esthétique<sup>5</sup> ? L'activité de la forme, la forme comme principe actif est information de la matière inerte par l'artiste. La *Phénoménologie de l'esprit* découvre la forme comme produit du Soi<sup>6</sup>. Face à l'être-pour-soi se tient l'être-en-soi, la matière. L'activité de la forme configure le matériau et se produit en celui-ci. Ce pouvoir de configuration se manifeste, dans l'esthétique kantienne,

---

<sup>1</sup> Alors que le couple fondement – fondé constitue d'abord une totalité fermée. L'indétermination de la matière est aussi indétermination de sa couleur, par exemple, dans le cas du bronze : « La teinte plutôt sombre et *indéterminée* du bronze en général, son éclat, sa patine satinée n'ont pas encore l'abstraction du marbre blanc » (Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 417).

<sup>2</sup> Voir Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, tome II, p. 218.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 256.

<sup>4</sup> A. Doz souligne l'héritage aristotélicien de la détermination de la forme comme principe actif de différenciation et de la matière comme substrat indéterminé (voir Aristote, *Physique*, I, 7, 190 b 7-14). On y retrouve également l'articulation problématique de la limite et de l'illimité.

<sup>5</sup> Il s'agit de penser le travail artisanal et artistique, dans le moment même de la réalisation de l'œuvre, afin de voir si l'on peut appliquer la détermination logique du rapport forme – matière aux deux esthétiques.

<sup>6</sup> Voir Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, tome II, p. 218.

avec l'imagination, qui crée une autre nature « à partir de la matière que lui donne la nature effective »<sup>1</sup>. Le matériau naturel est redéployé, reconfiguré.

Pourtant ce serait trahir la pensée hégélienne que de dissocier ainsi la forme de la matière. La logique de Hegel démontre la réciprocité de ces deux termes<sup>2</sup>. Matière et forme se pensent dans un déploiement réciproque, car elles sont des déterminations réflexives, *qui n'ont pas d'existence en dehors de leur relativité réciproque* : il n'y a pas de forme sans matière, ni de matière sans forme. La forme artistique demeurant elle-même n'est œuvre d'art concrète que lorsqu'elle est réalisée dans l'effectivité des œuvres d'art singulières. Celles-ci sont « la singularisation du beau artistique, dès lors que l'art s'engage de manière progressive dans la réalisation sensible de ses ouvrages et se parachève en un système des arts singuliers de leurs genres et espèces »<sup>3</sup>. L'art exige la réalisation de la forme dans une matière car la matière, d'un point de vue logique, comme d'un point de vue esthétique, ne peut demeurer matière indéterminée. Forme et matière ne subsistent pas l'une en dehors de l'autre. Cette dernière semble d'abord être ce qui est *indifférent* au regard de la forme – en tant qu'elle est ce qui est identique à soi. Ainsi l'artisan se trouve d'abord face à la matière comme à l'être en-soi. Mais la forme, en elle-même, *présuppose* une matière à laquelle elle se rapporte, et ce, aussi bien esthétiquement que logiquement<sup>4</sup>. En effet les arts, la réalisation d'œuvres d'art singulières « [présupposent] le concept de l'idéal et des formes universelles de l'art, puisqu'elle n'est que leur réalisation dans un matériau sensible déterminé »<sup>5</sup>. « Mais pour cette raison *toutes deux ne se trouvent pas l'une face à l'autre de façon extérieure et contingente* »<sup>6</sup>. Les formes artistiques n'ont d'effectivité que dans les arts singuliers. La forme appelle sa réalisation matérielle.

De même que Hegel établit, dans *La doctrine de l'essence*, que « ni la matière ni la forme ne sont à partir d'elles-mêmes, ou, dans un autre langage, *éternelles* »<sup>7</sup>, de même, les déterminations fondamentales universelles de l'art « entrent dans l'existence, se différencient du côté de l'extérieur »<sup>8</sup> et donnent aux formes universelles leur effectivité autonome pour soi. Pas plus que forme et matière ne sont, au plan logique, des principes subsistants par soi et originellement séparés, formes artistiques et arts singuliers –

---

<sup>1</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49, p. 300.

<sup>2</sup> La matière tient en soi la forme reployée ou plutôt, la matière *est* elle-même ce reploiement.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 102.

<sup>4</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 100.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 113 ; nous soulignons.

<sup>6</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 99 ; nous soulignons.

<sup>7</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 99.

<sup>8</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 113.

assimilables à la matière concrète de l'art – ne subsistent séparément et indépendamment les uns des autres. Forme et matière ont une existence *corrélative* aussi bien au plan logique qu'au plan esthétique, comme par exemple dans le cas de la sculpture et de l'architecture. Dans l'architecture « sont liés également et de manière essentielle à ce matériau extérieur les formes architectoniques de base »<sup>1</sup>. Dans la sculpture, les matières que sont les gemmes, les camées et les pâtes de verre permettent de reproduire en miniature « tout le champ de la sculpture, depuis la simple figure des dieux jusqu'à tous les objets de fantaisie possible dans le registre de la plaisanterie ou de la décoration, en passant par les espèces de groupement les plus diverses »<sup>2</sup>. De même, l'onyx induit un jeu sur les couleurs et les formes grâce à « ses différents anneaux colorés, notamment le blanc crème et l'ocre »<sup>3</sup>. Esthétique et Logique vérifient qu'entre matière et forme existe une interdépendance fondamentale : chacune est le résultat du mouvement de l'autre (mouvement double et un, analogue à l'identité réflexive du poser et du présupposer).

La réciprocité de la forme et de la matière n'apparaît pas seulement au plan général du rapport du concept du beau artistique et des œuvres qui le singularisent, mais aussi dans l'œuvre d'art particulière<sup>4</sup>. Cette corrélation est manifeste en peinture : d'une part la visibilité et la visualisation picturales, qui sont le matériau de la peinture, ont des différences plus idéelles en l'espèce de la particularisation des couleurs<sup>5</sup> et le *contenu*, de son côté, acquiert aussi la *particularisation* la plus étendue : tout ce que la poitrine humaine peut contenir de sensations, représentations, fins visées, tout ce qu'elle est capable d'extérioriser sous la forme d'une action peut constituer le contenu multiple et divers de la peinture. Le matériau de la peinture est, pour Kant et Hegel, surface, extension. Elle produit la figure « d'après la façon dont cette *extension* se peint dans l'œil »<sup>6</sup>, c'est-à-dire d'après son apparence sur une *surface*. L'esthétique hégélienne met en évidence, dans le travail de la perspective linéaire, le jeu de la forme et de la matière. La perspective linéaire permet d'étager les liens multiples entre les personnages, de « rendre perceptible la

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 257.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 420.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 421. Voir aussi, d'un point de vue plus théorique, *Esthétique*, tome II, p. 247.

<sup>4</sup> Voir pour la figure sculpturale, Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 353.

<sup>5</sup> Elles libèrent ainsi l'art de l'intégralité spatio-sensible du matériel en se limitant à la dimension de la surface.

<sup>6</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 309. Idem chez Hegel.

distance de ses objets dans toutes les dimensions spatiales »<sup>1</sup>. La configuration du matériau apparaît, lorsque la peinture divise « la seule et unique surface qu'elle a devant soi en plans distincts, apparemment distants les uns aux autres, et, par là même, [obtient] les contrastes d'un premier plan tout proche et d'un arrière-plan lointain, reliés à nouveau entre eux par le plan médian. C'est sur ces différents plans qu'elle dispose ses objets »<sup>2</sup>. Le travail du matériau, de la surface permet de modeler la figure, de configurer la représentation picturale. Dans le cas de la peinture, cette élaboration passe par le dessin qui seul « indique tant la distance qui sépare les objets que leur forme singulière »<sup>3</sup>. De façon comparable, l'esthétique kantienne conçoit la peinture comme art du dessin à partir duquel jaillissent les formes. La couleur s'ajoute à la perspective linéaire et au tracé pour permettre à l'entendement de juger de l'éloignement et de la forme<sup>4</sup>.

L'analyse hégélienne de la peinture repose sur ce jeu réciproque de la forme et de la matière par lequel elles se déterminent l'une l'autre. « Dans l'œuvre authentiquement picturale, la distance et la figure n'obtiennent leur représentation véritable que par des différences de couleur, en lesquelles elles se résolvent »<sup>5</sup>. La *matière* apparaît bien, dans l'esthétique et dans la logique, comme *l'au-delà déjà présent, explicité par le déploiement ultérieur de la forme*. En revanche, la détermination kantienne de la peinture comme art du dessin en fait un art strictement intellectuel. Kant accorde à la couleur une fonction seconde, pour n'y privilégier que la forme. Le jeu du matériau et de la forme, au sens esthétique hégélien de figure, transparaît dans le clair – obscur. Les contrastes entre le blanc, pour la lumière, le noir, pour l'ombre, et les transitions et nuances « engendrent la mise en valeur, ou au contraire l'effacement des objets, leur contour, leur éloignement »<sup>6</sup>, c'est-à-dire des figures. Le clair – obscur est le fondement de la représentation picturale<sup>7</sup> et il n'est tel que pour autant qu'il détermine la figure, la forme. Il « détermine la saillie ou le retrait, le contour, et de manière générale l'aspect proprement dit de la figure en tant que

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 61.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 62.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 62. Voir l'art du dessin chez Kant. L'exactitude forme la « base » extérieure de l'aspect phénoménal (*Esthétique*, tome III, p. 62). Cette notion apparaît aussi p. 64 : le clair – obscur est « la base abstraite de toute couleur ». Autre occurrence, tome III, p. 69.

<sup>4</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 68. La perspective aérienne joue un même rôle (*Esthétique*, tome III, p. 71).

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 62. « Seule l'utilisation de la couleur permet à la peinture d'amener ce qui est plein d'âme à un aspect phénoménal véritablement vivant » (*Esthétique*, tome III, p. 63).

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 64.

<sup>7</sup> En peinture « le clair et l'obscur ne fournissent que la base, même si cette base est de la plus haute importance » (*Esthétique*, tome III, p. 64).

figure sensible, ce que l'on appelle le *modelé* »<sup>1</sup>. Les déterminations logiques du couple matière – forme établies dans *La doctrine de l'essence* trouvent ainsi une application esthétique.

L'œuvre achevée incarne, de façon sensible, les rapports dialectiques de la forme et de la matière, qui ne cessent de se nier mutuellement dans son unité. L'œuvre est l'unité de la *matière informée* ou de la *forme matérialisée*. La forme renvoie à la matière et la matière à la forme<sup>2</sup>. Dans le cas de la peinture, cette relativité se conçoit comme mise en valeur réciproque de la forme par la matière et de la matière par la forme. La force du contraste entre les couleurs et la stabilité de leur médiation « sont produites, d'une part par la manière dont sont agencés les tons, d'autre part par le degré d'intensité de chaque couleur »<sup>3</sup>. La réciprocité du jeu de la matière et de la forme culmine, dans le domaine pictural, dans ce que Hegel dénomme « *l'art du modelé* ». Le travail du clair – obscur, lorsqu'il est pratiqué par des maîtres comme Léonard de Vinci, les Italiens et surtout le Corrège, lorsqu'il accueille les ombres les plus profondes qui demeurent pourtant traversées de lumière, conduit « au sommet de l'art du modelé »<sup>4</sup>. De même que la matière est, pour Aristote, le réceptacle possible d'une nouvelle forme, d'une nouvelle détermination formelle – mais pas de n'importe quelle détermination formelle<sup>5</sup> –, de même l'esthétique hégélienne fait correspondre à un type de matière un type de représentation possible.

Le matériau privilégié de la peinture est la visibilité et la visualisation, celui de l'architecture la matérialité lourde. Celle-ci ne permet à l'artiste de réaliser que quelques

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 64. On trouve d'autres occurrences de ce rapport dans ce qui suit. Ainsi, « seule la différence entre la clarté et l'obscurité fait que certaines parties sont mises en relief, tandis que les autres restent en retrait » (*Esthétique*, tome III, p. 65).

<sup>2</sup> Cette dialectique de la forme est aussi présente dans la pensée d'Aristote, pour qui matière et forme, qui toutes deux relèvent de la dimension du fondement (*arché, aitia*), sont *relatives* l'une à l'autre (voir *Physique*, I, 9 et II, 193 a 28 – b 8 ; *Métaphysique*, Z, 11 et H, 2, 1043 a 12-29).

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 69. La théorie hégélienne des couleurs suppose qu'elles constituent une *totalité articulée* par la nature de la chose même (voir *Esthétique*, tome III, p. 68). L'ensemble des couleurs cardinales doit apparaître dans l'œuvre, « mais les couleurs doivent être disposées de telle façon que l'on voie s'instaurer, tant leur opposition picturale, que la médiation et la résolution de cette opposition, et par là même une stabilité et une réconciliation » (*Esthétique*, tome III, p. 69).

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 74. Hegel, comme Kant, ne conçoit pas que l'art du coloris et de sa magie puissent être dissociés de la subjectivité inventive de l'artiste : « Le sens des couleurs doit être une qualité artistique, une façon toute caractéristique de voir et de concevoir les tons existants, ainsi qu'un aspect essentiel de l'imagination reproductrice (*reproduktive Einbildungskraft*) et de l'inventivité » (*Esthétique*, tome III, p. 75). L'imagination comme pouvoir de connaître productif est très puissante quand il s'agit de créer une autre nature « à partir de la matière que lui donne la nature effective » (Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49, p. 300).

<sup>5</sup> Aristote, *Métaphysique*, Z, 8, 1033 b 22-25.

formes. Ainsi « sont liés également et de manière essentielle à ce matériau extérieur les formes architectoniques de base et le type d'ornementation de celui-ci »<sup>1</sup>. L'esthétique kantienne limite aussi le champ des formes que la matière, c'est-à-dire le déterminable, peut prendre. Plus précisément, on trouve dans l'esthétique de Kant une détermination limitative des formes possibles que l'œuvre peut revêtir à partir de son concept, c'est-à-dire de sa fin, plutôt qu'à partir de sa matière. La dialectique découverte par *La doctrine de l'essence* entre matière informée - forme matérialisée a donc une portée esthétique. La réciprocité de la forme, de la figure et du matériau extérieur précise l'idée selon laquelle la figure est matière spiritualisée<sup>2</sup>. Cette dialectique de la forme et de la matière signifie que la forme, la figure extérieure n'a pas d'existence indépendamment et hors du matériau extérieur – comme l'interprétation hégélienne de la perspective linéaire le démontre magistralement. La forme n'est pas mécaniquement imprimée à la matière, elle la présuppose.

### C- La forme présuppose la matière.

Le rapport réciproque de la matière et de la forme, mis en évidence par *La doctrine de l'essence*, anime les *Leçons*. Ce rapport se détermine comme *présupposition* de la matière par la forme. Il se trouve déjà posé à travers la forme kantienne du jugement hypothétique : à toute forme, il faut une matière (s'il y a une forme, il doit y avoir une matière). Ce que Hegel pense comme articulation dialectique de la position et de la présupposition est entendu par Kant comme liaison de la condition au conditionné. Si la forme présuppose la matière toutes deux se tiennent dans un rapport d'altérité. La forme se rapporte à cette identité sienne qu'est la matière comme à quelque chose d'autre. Mais le rapport de présupposition est réciproque : *la forme est aussi présupposée par la matière*. Il est apparu, dans l'*Esthétique*, à l'occasion de l'analyse des couleurs. Lorsque l'on veut peindre un homme en extérieur, comme le signale Hegel, la nature ne peut prétendre valoir que comme cadre. Ce sont « les couleurs franches qui ont droit de citer »<sup>3</sup>. D'un point de vue formel, cette double présupposition trouve aussi un sens esthétique. Hegel note que « la

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 257.

<sup>2</sup> Voir G. Bras, *Hegel et l'art*, p. 6.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 69.

diversité des tons résulte (...) des différences de surfaces et des différents plans »<sup>1</sup>. Ces lignes des *Leçons d'esthétique* et surtout les développements concernant la perspective linéaire reposent sur l'analyse logique montrant que la forme se pose comme matière, c'est-à-dire qu'elle se pose dans le schéma dessiné par cette perspective, seulement dans la mesure où *elle se sursume elle-même*, où elle se nie en tant que pure forme. Ainsi elle *présuppose* cette même matière, et la matière est aussi déterminée comme le subsister *dépourvu de fondement*, c'est-à-dire la surface dans laquelle s'inscrit la figure. De même, *la matière n'est pas déterminée comme le fondement de la forme*<sup>2</sup>, pas plus que la forme n'est le fondement de la matière – pour préciser cette détermination, il faudra envisager le contenu. Forme et matière ne sont ni le fondement l'une de l'autre ni posées l'une *par* l'autre. Elles sont donc des *présuppositions mutuelles* l'une de l'autre. Chacune *présupposant* l'autre, se pose elle-même comme posant l'autre *dans sa différence*. La matière est le subsister de la forme : les personnages s'inscrivent sur et dans la perspective linéaire, « les objets sont ici reportés sur une surface »<sup>3</sup>. Elle est l'élément différent de la forme en lequel celle-ci subsiste<sup>4</sup>.

L'analyse logique, qui sous-tend l'esthétique hégélienne, montre que ni la forme à l'égard de la matière, ni la matière à l'égard de la forme ne jouent le rôle de fondement. Le fondement du rapport forme – matière, en revanche, revient à la forme en tant qu'elle est *rapport* et *unité* de termes différents. Or une telle détermination de la forme se retrouve dans l'esthétique.

#### D- La forme est négativité.

La forme est principe négatif et actif, principe déterminant. La matière est son autre, entendu comme indétermination passive. La figure artistique lève cette dernière. Elle s'y réalise et ainsi la détermine. L'architecture par exemple donne forme à l'environnement extérieur, elle le détermine et en fait une enceinte. « Elle parvient plus ou moins bien à

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 72.

<sup>2</sup> Dans la mesure où la matière se pose comme *l'identité abstraite de la détermination formelle sursumée*, elle n'est pas *l'identité comme fondement*, et la forme, dans cette mesure, est, en regard de la matière, dépourvue de fondement.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 64.

<sup>4</sup> Ce qui fait que forme et matière sont différentes est aussi le principe de la matière.



*imprimer cette signification à son matériau et à ses formes* »<sup>1</sup>, à donner une existence artistique adéquate à son contenu, dans ses formes et dans son matériau<sup>2</sup>. La matière fait face au rapport formel et se trouve déterminée comme ce qui est *indifférent*. Elle est dans les *Leçons*, ainsi qu'il est apparu, « ce qui est en soi-même objectif, le sol naturel, l'environnement extérieur de l'esprit »<sup>3</sup>. Alors que la forme est entendue comme quelque chose d'*actif*, la matière est ce qui est *passif* au regard de la forme. Cette détermination logique est confirmée par l'*Esthétique*, car Hegel, à la différence d'H. Focillon par exemple, ne conçoit pas un engendrement de la forme à partir de la matière<sup>4</sup>. On pourrait lire, dans cette explicitation de l'origine de l'architecture à partir de son concept, la négation esthétique du pouvoir actif de la matière<sup>5</sup>. Pourtant l'esthétique hégélienne reconnaît que les qualités des matériaux ne sont pas indifférentes à la réalisation formelle. L'esthétique divergerait ainsi de la logique qui voit, dans la forme, le seul principe déterminant. Les sculpteurs jouent des qualités de la matière. Dans une certaine mesure, on peut mettre en évidence une *détermination des caractères de la forme à partir des qualités propres au matériau*. Ainsi « le marbre, comme le remarque Meyer<sup>6</sup>, 'par sa transparence, favorise la douceur des contours, leur fluide enchaînement et leur harmonieuse contiguïté ; pareillement, la perfection délicate et finement ouvragée ressort beaucoup plus nettement que cela n'est possible même avec le bronze le plus noble, qui, en prenant sa belle patine vert-de-gris, provoque d'autant plus de miroitements et de reflets opportuns »<sup>7</sup>. A cette époque, les sculpteurs cherchent à rendre les lumières et les ombres, c'est pourquoi ils choisissent le marbre, plutôt que le métal parce qu'il « rend plus visibles des nuances et les fines différences »<sup>8</sup>. L'esthétique récuse la passivité de la matière, son indifférence.

L'analyse hégélienne des matériaux de la sculpture souligne chacune de leurs propriétés plastiques et formelles. Les Athéniens voulant que leurs statues soient d'apparence riche et coûteuse utilisaient l'or et l'ivoire<sup>1</sup>. Les qualités du matériau sont et ont en elles-mêmes des qualités plastiques. Les contraintes qu'oppose la matière à la réalisation de telle ou telle forme manifestent que sa passivité n'est pas absolue. Le marbre, du fait de sa nature et

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 116 ; nous soulignons.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 116. Mais dans ce dernier cas, elle outrepassé les limites de son propre domaine et bascule « au degré qui lui est supérieur », c'est-à-dire dans la sculpture.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 256.

<sup>4</sup> « Ainsi la forme n'agit pas comme un principe supérieur modelant une masse passive, car on peut considérer que la matière impose sa propre forme à la forme » (H. Focillon, *Vie des formes*, p. 51).

<sup>5</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 256.

<sup>6</sup> Hegel donne la référence suivante : Meyer, *Histoire des arts plastiques en Grèce*, vol. I, p. 279.

<sup>7</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, pp. 419-420.

<sup>8</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 420.

de sa constitution, trace les limites de la forme. Il « trouve une limite de son usage tant dans la représentation de certains objets que dans leur taille »<sup>2</sup>. Il peut, jusqu'à un format donné, fournir des urnes et des vases pourvus de bas-reliefs, mais « pour des objets plus petits, il devient impraticable »<sup>3</sup>. D'identiques contraintes limitent le travail de la pierre. La peinture est aussi attentive aux qualités du matériau qu'elle choisit pour réaliser tel ou tel effet. Ainsi en ce qui concerne « le matériau par lequel peut être produite cette animation mate de la chair, seule la couleur à l'huile s'est révélée parfaitement adéquate à cet usage »<sup>4</sup>. Hegel est alors conduit à examiner les qualités et les possibilités formelles qu'offrent la peinture à la détrempe et la peinture à l'huile<sup>5</sup>.

L'esthétique hégélienne – à la différence de l'esthétique kantienne – n'admet pas que la forme soit le seul principe déterminant. Elle hérite de la Logique l'idée que la forme est le négatif se rapportant à soi. Les *Leçons* mettent en œuvre les thèses de *La doctrine de l'essence* qui conçoivent l'« activité de la forme » comme négativité, comme mouvement propre à la forme et affirment que la forme « se comporte négativement par rapport à la matière »<sup>6</sup>. La négativité esthétique de la forme à l'égard de cette dernière s'exprime comme *maîtrise technique*, en particulier lorsqu'il s'agit de « rendre présent l'esprit lui-même avec sa vie, ou bien le vivant naturel, dans la matière inorganique pour elle-même »<sup>7</sup>. La négativité esthétique de la forme est présente dans l'exécution technique – cas particulier du rapport de la forme et de la matière – mais elle caractérise aussi la relation de l'Idée du beau aux formes artistiques. La plasticité du concept se donne et se lit dans son propre pouvoir de faire éclore les différences<sup>8</sup>. Le concept est forme, parce qu'il est la négativité même, dans la mesure où « les différences essentielles que ce concept contient

<sup>1</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome II, pp. 415-416.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 418.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 418. De même « les Egyptiens sculptaient déjà leurs œuvres colossales (...) dans des blocs très durs de granit, de syénite, de basalte, etc. ; mais c'est le *marbre* qui s'accorde le plus immédiatement à la fin poursuivie par la sculpture, dans sa tendre pureté, sa blancheur, son caractère incolore et sa brillance diffuse ; sa consistance cristalline et sa légère luminosité, surtout, lui confèrent un grand avantage sur la blancheur morte crayeuse du gypse, qui est trop clair et empêche de voir, par l'effet d'éblouissement qu'il produit, les ombres les plus subtiles » (*Esthétique*, tome II, p. 419). Plus loin, Hegel rappelle que la couleur est éliminée par Praxitèle et Scopas, car « cet élément [est] hétérogène à l'abstraction de la sculpture » (*Esthétique*, tome II, p. 419).

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 73.

<sup>5</sup> L'huile « permet non seulement une très grande délicatesse et une extrême douceur dans la fusion des tons et la répartition de la couleur, ce qui rend les transitions si imperceptibles qu'il est impossible de dire où commence et où s'arrête une couleur » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 73).

<sup>6</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 103.

<sup>7</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 414. Voir aussi pour la sculpture, tome II, pp. 413-421.

<sup>8</sup> Voir Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 191. Hegel souligne aussi qu'elle est le tout achevé de la réflexion.

en lui-même se déploient en une succession de formes figuratives »<sup>1</sup>. La plasticité de l'Idée du beau s'exprime dans sa *négativité* essentielle se rapportant à soi-même, qui la détermine à être, à la fois, le *posant* et *déterminant*<sup>2</sup>. Du concept du beau « découlent » les formes figuratives<sup>3</sup>. Les arts singuliers « [*présupposent*] le concept de l'idéal et les formes universelles de l'art », puisqu'ils ne sont que « leur réalisation dans un matériau sensible déterminé »<sup>4</sup>. L'esthétique, comme la Logique, actualise le double mouvement du poser et du présupposer. L'histoire de l'art, le déploiement historique du concept de l'art est engendré par l'activité négative de la forme. Cette négativité est le résultat de la *contradiction* présente dans les formes artistiques. Chaque forme enferme ses propres *limites* et la contradiction est le moment qui met en mouvement la forme vers son dépassement<sup>5</sup>. La forme est la *contradiction* dans soi-même.

Rapportée à soi-même, la forme est ce qui se dissout et se repousse de soi, ce qui *se détermine*. Mais la forme se rapportant à la matière est *posée*, dans une perspective logique, de manière à se rapporter à ce subsister sien comme à un *autre*<sup>6</sup>. La matière ne connaît pas la dualité du « se rapporter à ». *La doctrine de l'essence* l'analyse comme ce qui se rapporte seulement à soi et est indifférent en regard d'autre chose. Cette opacité de la matière apparaît dans les développements esthétiques de la *Phénoménologie de l'esprit*. La matière, le matériau travaillé par l'artiste est le côté de l'en-soi, l'être en soi face auquel se dresse l'être-pour-soi, le côté de la conscience de soi au travail<sup>7</sup>. L'opposition franche de l'en-soi matériel et du pour-soi, de l'être conscient de soi caractérise le travail de l'artisan. Dès lors que l'art se déploie, cette opposition se trouve dépassée. La sculpture a bien pour objet de représenter le divin comme tel, c'est-à-dire « le spirituel dans cette clôture parfaitement autonome de ce qui est substantiel et vrai en soi-même, cet être non particularisé et non troublé de l'esprit »<sup>8</sup>. Pour ce faire, elle « modèle des individus qu' (...) elle conçoit et configure comme achevés et clos en eux-mêmes, dans un repos

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 102.

<sup>2</sup> En ce sens et par son activité, elle se distingue du fondement identifié à l'essence simple. Celle-ci est, à la différence de la forme, la base indéterminée et *inactive*. Les déterminations formelles *subsistent* en elle.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 102.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 113 ; nous soulignons.

<sup>5</sup> Voir G. Bras, *Hegel et l'art*, p. 6.

<sup>6</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 101.

<sup>7</sup> Dans la sculpture se trouve l'opposition du subjectif (du seulement subjectif) et de l'objectif. L'opposition de l'en-soi et du pour-soi est également présente, mais elle ne fait pas directement intervenir la matière au sens du matériau sensible, comme dans la *Phénoménologie de l'esprit* (voir *Esthétique*, tome II, p. 346).

<sup>8</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 346.

autonome, affranchis de tout rapport à autre chose »<sup>1</sup>. L'analyse logique apporte les éléments permettant de comprendre comment une information de la matière est possible.

*La doctrine de l'essence* montre que la matière se rapporte *en soi* à la forme, car elle contient la négativité sursumée<sup>2</sup>. La matière est seulement matière par cette détermination. Elle se rapporte à la forme comme à un *autre* seulement pour cette raison que la forme n'est pas posée en elle, parce qu'elle n'est cette forme qu'*en soi*, mais la matière contient la forme enfermée dans soi. Les *Leçons d'esthétique* ne s'appuient pas explicitement sur une telle thèse. En revanche *La doctrine de l'essence* conjoint l'idée que la matière contient la forme, d'une part et une détermination de la matière, envisagée du point de vue de la forme, comme réceptivité absolue d'autre part. Parce que la matière est réceptivité absolue, elle a cette même forme en elle-même. La forme est sa détermination étant en soi. Contrairement aux analyses de *La doctrine de l'essence*, les *Leçons* montrent que, dans le domaine artistique, il est faux de soutenir que la matière peut recevoir toute forme<sup>3</sup>. Incontestablement, celles-ci s'accordent avec *La doctrine de l'essence* lorsqu'elle conclut que « la *matière doit* (...) se trouver *formée*, et la forme doit *se matérialiser*, se donner en la matière l'identité à soi ou le subsister »<sup>4</sup>, mais les *Leçons d'esthétique* y concluent à partir de prémisses distinctes.

L'information de la matière et la réalisation de la forme signifie, du point de vue de la forme, que celle-ci se sursume elle-même en tant que forme autonome. Les *Leçons* ont pour présupposé cette détermination logique de la forme comme moment autonome. Mais dans la mesure où elle exige la réalisation de la forme dans un matériau, elle actualise la conclusion logique selon laquelle *la forme est la contradiction se sursumant elle-même*, dans la mesure où elle dépasse son autonomie, pour se donner corps dans un matériau. La relative pauvreté quantitative des analyses de la matière dans les *Leçons* accrédi terait l'idée d'une autonomie de la forme. En réalité, l'*Esthétique* répond rigoureusement à *La doctrine de l'essence*. La forme est, à la fois, posée comme *autonome* et posée dans un rapport essentiel<sup>5</sup> à quelque chose d'autre, c'est-à-dire à la matière. Posée dans ce rapport, la forme

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 346.

<sup>2</sup> Cette détermination n'a et ne peut avoir d'écho artistique que dans l'*Esthétique* et non dans la *Phénoménologie de l'esprit*.

<sup>3</sup> Hegel apporte des nuances à cette déterminabilité absolue dans l'analyse des matériaux de la sculpture.

<sup>4</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 101. L'architecture, on l'a vu, illustre l'imposition d'une forme à une matière : « la première tâche de l'art consiste à affigurer ce qui est en soi-même objectif, le sol naturel, l'environnement extérieur de l'esprit, et ainsi à *imprimer* à ce qui en soi est dépourvu d'intériorité une forme et une signification qui lui demeurent extérieures, car elles ne sont pas la forme et la signification immanentes à l'objectif lui-même » (Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 256).

<sup>5</sup> Cette essentialité étant aussi manifeste dans l'esthétique que dans la logique.

se sursume comme forme ou moment autonome. Dans et par son rapport essentiel à la matière, elle sursume son autonomie, d'une part, elle fait de soi quelque chose de posé : elle est alors quelque chose qui *est* en un autre, en la matière. De même « dans l'œuvre authentiquement picturale, la distance et la figure n'obtiennent leur représentation véritable que par des différences de couleur, en lesquelles elles se résolvent »<sup>1</sup>. La forme sursume aussi sa détermination à l'égard de la matière, son rapport à la matière. *La doctrine de l'essence* démontre qu'elle sursume ainsi son être posé. Comme matière, la forme s'oppose alors à soi. Mais cette réflexion de l'être-posé dans soi (la forme) est comme une *unification* avec la matière en laquelle la forme reçoit un subsister<sup>2</sup>, ce que la résolution des distances et des figures dans la couleur démontre dans le domaine pictural. Dans cette unification, la forme se rassemble avec la matière, entendue comme quelque chose d'autre que la forme, mais aussi en cela avec son identité propre. Or cette unité de la forme et de la matière s'offre à l'intuition dans l'œuvre d'art achevée.

L'œuvre d'art manifeste donc, de façon sensible, la sursomption de soi de la forme comme moment autonome. Le travail artistique de la matière réalise esthétiquement la détermination logique selon laquelle « la forme détermine (...) la matière, et la matière se trouve déterminée par la forme »<sup>3</sup>, puisque « tout artiste travaille dans un matériau sensible »<sup>4</sup> et que, par exemple, les Anciens coulaient dans la fonte du bronze « des formes aussi solides que minces »<sup>5</sup>. *La doctrine de l'essence* démontre en outre que la matière contient en soi la forme. Elle établit, du côté de la matière, ce qui a été dit de la forme. Cette symétrie, qui retrouve du côté de la matière les déterminations de la forme, n'est pas abstraite puisque la forme n'est ce qu'elle est (c'est-à-dire un principe déterminant) que *dans* et *par* la matière. Cette détermination permet de conclure que, logiquement, la matière n'a pas seulement le rôle d'un *substrat extérieur*. Ainsi l'ivoire, lorsqu'elle n'est pas utilisée à titre d'ornement ajouté, privilégie la réalisation de figurines<sup>6</sup>. La forme n'est ce qu'elle est que *par* la matière. De même, la malléabilité et la fluidité du bronze « permettent à la sculpture de passer à une multiplicité infiniment variée de productions, et d'adapter un matériau sensible aussi docile à une foule d'objets de fantaisie, délicates

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 62.

<sup>2</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 102.

<sup>3</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 101.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 417.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 417.

<sup>6</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 416.

parures, vases, objets décoratifs et de charmants bibelots »<sup>1</sup>. La matière n'est pas un simple substrat dans lequel la forme s'imprimerait. Elle est aussi une détermination qui, comme telle, est active. Elle est une détermination de la forme qui est aussi principe déterminant<sup>2</sup>. La Logique hégélienne montre que la matière est, tout comme la forme, *négativité absolue*<sup>3</sup>.

Cette dernière travaille également le matériau de la musique. Le point en tant qu'il est concret, est l'abolition active à l'intérieur de la matérialité. La négativité travaille, de l'intérieur, le matériau de l'art. Le point est mouvement et vibration du corps matériel, en lui-même, dans son rapport à soi. Avec la musique, un début d'*idéauté de la matière* apparaît, non plus comme spatiale, mais comme idéalité temporelle. Le son est le sensible posé négativement. La visibilité abstraite du sensible se convertit en audibilité, dès lors que le son dégage l'idéal de sa gangue matérielle. Cette première animation de la matière, cette première intimité fournit son matériau à l'intimité et à l'âme encore indéterminées de l'esprit<sup>4</sup>. Le son incarne la négativité propre à la matière. Celle-là a le sens, dans l'*Esthétique* d'une idéalisation du matériau<sup>5</sup>. Elle se conçoit comme mise en mouvement de l'esprit et, dans l'esthétique kantienne, comme inquiétude. Kant définit l'*âme*, au sens esthétique, comme le principe qui, dans l'esprit, apporte la vie. « Mais, ce par quoi ce principe anime l'esprit, la matière qu'il emploie à cet effet, est ce qui met en mouvement, d'une manière finale les facultés de l'esprit, c'est-à-dire les dispose à un jeu qui se conserve de lui-même et même augmente les forces qui interviennent »<sup>1</sup>. Pour animer l'esprit, l'âme utilise une matière, qui stimule les facultés, qui les fait jouer entre elles. Ce principe est le pouvoir de présentation des Idées esthétiques, celles-ci étant la matière par laquelle l'âme anime l'esprit. La matière n'est bien sûr pas la matérialité lourde, mais quel que soit son sens, elle n'apparaît ni à Kant ni à Hegel comme un substrat passif.

L'analyse logique de *La doctrine de l'essence* montre que par sa négativité absolue, la matière ne se rapporte pas, purement et simplement, à la forme comme à un autre mais cet extérieur est *la forme qu'elle contient* comme enfermée dans soi. Les *Leçons* en offrent un

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 418.

<sup>2</sup> On comprend alors pourquoi *La doctrine de l'essence* présente, du côté de la matière, une analyse comparable à celle qui a permis d'élucider la notion de forme.

<sup>3</sup> Il s'agit de sa négativité absolue, totale (c'est-à-dire « en soi »), mais non encore déterminée. C'est sa « déterminabilité essentielle » – intérieure et en puissance d'extériorisation effective (*La doctrine de l'essence*, note 54 des traducteurs, p. 103). En tant que telle, elle est la détermination *étant en soi* ou encore le devoir-être de la matière.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 121.

<sup>5</sup> Nous verrons que le « devenir-spirituel » de la matière peut être le principe d'une systématisation des formes artistiques (voir Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 123).

exemple avec les *gemmes* : « celles qui sont authentiques et particulièrement parfaites montrent des figures de la plus grande beauté, pareilles à des œuvres naturelles organiques »<sup>2</sup>. La matière, en tant qu'elle contient la forme enfermée dans soi, est d'un point de vue logique *contradiction*. Elle est en effet à la fois identité à soi et négativité absolue<sup>3</sup>. La matière est alors la *même* contradiction en soi que contient la forme. La forme, l'identité absolue à soi, contient dans soi la matière, et la matière, dans son abstraction pure, dans sa négativité absolue a la forme dans elle-même. Le fait que la matière contienne en soi la forme s'actualise esthétiquement, en particulier, lorsque Hegel entend par « matière » le matériau *spirituel* de l'art. Le matériau *naturel*, pris en tant que tel et non travaillé par l'art, les gemmes par exemple, contient effectivement en soi la forme. Toutefois dans la sculpture, « le matériau exige une représentation extérieure dans les trois dimensions spatiales pleines », c'est pourquoi « le contenu de la sculpture ne peut pas être non plus le *spirituel comme tel*, (...) mais le spirituel qui n'est d'abord que dans son autre, dans le *corporel pour soi-même* »<sup>4</sup>, le matériau étant ici le sujet de l'art, en l'occurrence le substantiel et l'individualité.

Le concept de « matière » est, dans le champ esthétique hégélien, polysémique. Il signifie à la fois l'élément matériel, le sujet, le matériau de l'art, son contenu<sup>5</sup>. Cette polysémie se retrouve dans l'esthétique kantienne. Elle coïncide avec la double origine de la matière de l'art. La nature offre à l'art sa matière, c'est-à-dire sa matérialité, mais aussi ses formes (les formes des êtres naturels). L'imagination, en outre, comme faculté des Idées esthétiques donne, comme nous le verrons, sa matière à l'art. Celle-ci n'est pas seulement matière lourde, mais aussi matière spirituelle. Ce sens de matière comme sujet de l'art est utilisé par Hegel pour montrer la corrélation de la matière et de la forme sculpturales. La sculpture doit uniquement prendre pour objet, c'est-à-dire pour matière ou pour sujet, « ce qui se laisse intégralement exprimer dans l'extérieur et le corporel [c'est-à-dire dans la forme], parce qu'elle choisirait sinon un contenu que son matériau ne serait plus en mesure d'accueillir en lui-même et de porter adéquatement à la manifestation phénoménale »<sup>6</sup>. Conformément à la Logique, la matière porte en soi la forme et la forme

<sup>1</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49, p. 300.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 420.

<sup>3</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 104.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 347.

<sup>5</sup> La page 420 du tome II de l'*Esthétique* en donne un exemple. Le *Vocabulaire d'esthétique* d'E. Souriau fait état de cette polysémie, dans l'esthétique en général.

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 348.

contient en soi la matière, dans les *Leçons d'esthétique* en particulier lorsque par matière est désigné le sujet de l'œuvre.

Au plan logique, comme au plan esthétique, l'activité de la forme en sa négativité a un sens identique. L'activité de la forme sur la matière, qui est tout autant un « devenir-déterminé » de la matière, sursume l'apparente indifférence de la forme et de la matière, ainsi que leur état de différenciation. En premier lieu, l'esthétique réfléchit le rapport réciproque entre l'activité de la forme et le « devenir-déterminé de la matière ». Le mouvement propre de la forme ne se distingue pas du mouvement propre de la matière, du devenir-déterminé de la matière. Cette réciprocité – héritage aristotélicien au sein du hégélianisme – se lit dans le *travail de l'artisan*<sup>1</sup>. La détermination logique du rapport forme – matière est déplacée, dans la *Phénoménologie de l'esprit*, vers la conscience de soi. Dans l'esthétique hégélienne, la forme relève et renvoie toujours à un esprit, à l'esprit conscient de soi. Bien que cette dimension ne soit pas présente dans *La doctrine de l'essence*, on en retrouve les linéaments dans l'esthétique hégélienne<sup>2</sup>. L'esprit, tel qu'il se manifeste dans la figure de l'artisan, fait advenir la forme de l'objet. Celle-ci est produite au moyen du Soi et plus exactement, elle est le Soi produit, le Soi se faisant chose. C'est ainsi, c'est-à-dire dans et par la forme que l'esprit se manifeste comme l'artisan. *L'être-pour-soi supprimé* est la *forme de l'objet* et désigne l'opération du travail, alors que l'être-en-soi coïncide avec la matière travaillée. La conscience de l'esprit est ce mouvement qui surpasse l'être-pour-soi immédiat et l'être-pour-soi abstrait (la forme abstraite). L'en-soi, comme la matière face à la forme dans *La doctrine de l'essence*, est rabaissé à une *déterminabilité* à travers l'*opposition*. La *Phénoménologie de l'esprit* actualise l'opposition première de la forme et de la matière ainsi que la détermination de la matière par la forme. Mais le *devenir-déterminé de la matière est activité de la forme*.

L'en-soi, la matière n'est plus la forme propre de l'esprit absolu. Elle se présente désormais comme une effectivité que la conscience trouve *opposée* à elle-même. L'en-soi est l'être vulgaire qu'elle supprime – comme la matière posée dans son indifférence à l'égard de toute autre chose. Le phénomène d'*extériorisation* dans la position des termes (forme et matière) souligné par *La doctrine de l'essence* est vérifié dans la

---

<sup>1</sup> Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, tome II, p. 217.

<sup>2</sup> L'intérêt d'une analyse comparée des *Leçons* et de la Logique hégélienne est d'évaluer les limites de la fondation de l'esthétique par la logique et de voir si celle-ci déplace les principes et les conclusions de la Logique en leur donnant un sens proprement esthétique.



*Phénoménologie de l'esprit*. Cette extériorisation consiste à poser la forme et la matière comme des termes à la fois différents, mais intrinsèquement corrélés. Or la *Phénoménologie* montre que l'esprit conscient produit aussi sa propre représentation et s'extériorise dans la forme de l'objet<sup>1</sup>. L'esprit *se* produit *soi-même* comme objet. Il est l'être-pour-soi *extériorisé* dans la *forme* d'un objet. Cette extériorisation est activité configuratrice du donné extérieur. Elle est information du donné, de la matière et de ce fait, devenir-déterminé de celle-ci par la forme. Ce mouvement consiste en une médiation de la forme et de la matière chacune avec elle-même, par leur non-être propre.

Les *Leçons d'esthétique*, comme la *Phénoménologie de l'esprit* donnent un *sens esthétique* à la *réciprocité de l'activité de la forme et du devenir-déterminé de la matière*. L'unification de la forme et de la matière, présentée de façon sensible dans l'œuvre d'art, consiste en une détermination de la matière par « l'activité de la forme »<sup>2</sup>. Mais *La doctrine de l'essence* montre que cette activité est un comportement *négatif* de la forme à l'égard d'elle-même. La négativité de la forme à l'égard d'elle-même est aussi, du même coup, négativité de la forme par rapport à la matière. Cette corrélation explique la conjonction du devenir-déterminé de la matière et du mouvement propre de la forme. Elle caractérise, par exemple, l'art du tailleur de pierres précieuses : « il maintient la pierre fixée dans la cire contre de minuscules meules actionnées par une roue, et fait ainsi *intailer les formes* »<sup>3</sup>. Comme nous l'avons vu la forme, qui semble d'abord libre de la matière, sursume cette autonomie. La Logique montre que son autonomie est la matière elle-même, car elle a, dans la matière, son identité essentielle. C'est donc par un *même mouvement* que la forme se pose et qu'elle fait de la matière quelque chose de déterminé. Au plan esthétique cette thèse signifie notamment que la maîtrise technique du matériau est indissociable de la réalisation de formes parfaites. Hegel rappelle que les Anciens coulent dans la fonte du bronze « des formes aussi solides que minces »<sup>4</sup>. Mais cette habileté n'est pas une maîtrise simplement technique. Elle a partie liée avec l'aspect artistique proprement dit : la maîtrise du matériau est indissociable de la réalisation de formes artistiques satisfaisantes. Le devenir-déterminé de la forme est *activité de la forme elle-même*, en tant que l'artiste ou l'artisan produit la forme de l'objet par son œuvre. « Tout artiste travaille dans un matériau sensible, et c'est le propre du génie que de se rendre

---

<sup>1</sup> Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, tome II, p. 218.

<sup>2</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 103.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, pp. 420-421.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 417.

entièrement maître de ce matériau, en sorte que l'habileté et l'aisance dans tout ce qui est technique et artisanal constituent le côté du génie lui-même »<sup>1</sup>. Cette maîtrise technique du matériau a fait naître une foule d'œuvres d'art<sup>2</sup>.

Le rapport dialectique de la forme esthétique et de la matière maîtrisée, par une technique sûre s'inscrit dans le sillage de *La doctrine de l'essence* qui présente la forme *se sursumant* dans son autonomie. L'effectivité de cette autonomie se manifeste dans la matière, en tant qu'elle est matière formée et déterminée. Au plan logique, la détermination de l'autonomie de la forme est dialectique. En effet, la matière n'est détermination de la forme qu'en tant qu'elle est aussi elle-même *autonome*, qu'en tant qu'elle subsiste *pour soi face* à la forme. L'autonomie et le subsister de la matière, pierre ou couleur, se retrouvent donc dans le domaine esthétique. Forme et matière sont autonomes, mais la réalisation de l'œuvre d'art sursume leur autonomie<sup>3</sup>.

L'identité propre de la forme est *extériorisée* esthétiquement *de soi* dans l'œuvre d'art. Cette sursumption de la forme par elle-même, c'est-à-dire la sursumption de son autonomie n'engendre pas à proprement parler, comme le souligne *La doctrine de l'essence*, une *détermination* de la matière. Elle suppose seulement une modification de la *déterminité* que la matière a face à la forme. Si la forme est autonome et que la matière n'est, elle aussi, autonome que face à la forme<sup>4</sup>, la sursumption du négatif (la forme) suppose, logiquement, que la déterminité que la matière a en regard de la forme (le fait d'être le subsister indéterminé face à la forme) tombe aussi<sup>5</sup>. L'analyse logique souligne que la matière ne se trouve pas *déterminée*, par la forme lorsque celle-ci sursume son autonomie, mais la sursumption suppose que le positif se sursume également. Ainsi, d'un point de vue logique, ce qui apparaît comme *activité de la forme* est tout aussi bien *le mouvement propre de la matière*. Cette conclusion de *La doctrine de l'essence* sous-tend l'analyse de la pierre utilisée en sculpture. Hegel remarque que « Phidias travaillait (...) dans le marbre, mais la plupart du temps uniquement pour sculpter la tête, les pieds et les

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 417.

<sup>2</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 418.

<sup>3</sup> Forme et matière n'apparaissent autonomes que dans la mesure où elles sont des termes corrélatifs. Elles n'existent en elles-mêmes et dans leur autonomie que dans leur rapport à l'autre terme. Cette relativité est interprétée par les traducteurs de *La doctrine de l'essence* comme suit : forme et matière semblent avoir des déterminations « autonomes », lorsque l'on prête attention au fait qu'elles possèdent cette autonomie seulement dans et par leur relation structurelle. Telle est la résolution de la contradiction perpétuellement engendrée entre matière et forme (note 54 des traducteurs, p. 103).

<sup>4</sup> C'est-à-dire dans le domaine esthétique, avant toute réalisation d'œuvre effective.

<sup>5</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 103.

maines de ses statues »<sup>1</sup>. Au plan esthétique, l'enjeu de l'analyse logique consiste à déterminer si Hegel conçoit la réalisation artistique selon *le modèle aristotélicien d'imposition d'une forme à une matière*<sup>2</sup> demeurant passive ou s'il met en œuvre les conclusions de *La doctrine de l'essence* pour penser un mouvement propre de la matière dans la configuration artistique.

L'esthétique kantienne, pour sa part, n'utilise pas le modèle aristotélicien pour penser la création artistique. Le travail de l'artiste, en tant qu'il se distingue de celui de l'artisan, n'impose pas une forme à une matière. Il est vrai que « l'élaboration de cette matière [la matière fournie par le génie] et la *forme* exigent un talent façonné par l'école, afin d'en faire un usage qui puisse soutenir les exigences de la faculté de juger »<sup>3</sup>. Mais Kant a pris soin de préciser, auparavant, que « le génie ne peut procurer qu'une riche *matière* aux produits des beaux-arts »<sup>4</sup>. Matière et forme doivent être travaillées et informées *conjointement*. Le travail conjoint de la matière et de la forme préfigure la destination du travail artistique, dont la finalité est selon Hegel l'imbrication mutuelle de la forme et du contenu. Le travail artistique n'est pas, ni pour Kant, ni pour Hegel simple information d'une matière. La matière étant, principalement, dans l'esthétique kantienne le fruit du génie, il ne s'agit pas de lui imposer une forme qui coïnciderait avec les limites du concept, puisque ce dernier suppose deux facultés, l'entendement et l'imagination. Y compris dans le domaine architectural, l'information de la matière est subordonnée par Kant à la fin à réaliser. La forme est, selon Kant, naturellement déterminée par la fonction. De ce fait, le matériau spirituel de l'art, la profusion des Idées esthétiques, des représentations de l'imagination, ne peut s'exprimer en tant que telle, mais toujours conformément à la fin poursuivie dans la réalisation « des temples, des édifices prestigieux » notamment. L'architecture présente une limitation de la matière de l'imagination à partir du concept de la fin pour laquelle le bâtiment est réalisé. Comme dans l'architecture, le matériau de la sculpture est double.

Celle-ci œuvre dans et avec l'espace, les corps, la matérialité sensible, c'est-à-dire dans un cadre spatio-temporel d'une part<sup>5</sup> et avec les Idées esthétiques, d'autre part. Ces représentations trouvent une expression dans les formes sensibles tirées de la nature. En

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 419.

<sup>2</sup> Aristote, *Métaphysique*, Z, 8, 1033 b 22-25.

<sup>3</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 47, p. 296.

<sup>4</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 47, p. 296.

<sup>5</sup> Voir Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 308.

effet, « le but principal » de la sculpture est « la simple expression d'Idées esthétiques »<sup>1</sup>. La notion d'Idées esthétiques glisse du sens de matière vers celui de contenu. Ce déplacement est manifeste s'agissant du matériau de la poésie. Il provient de deux sources : la nature et l'imagination. L'imagination comme pouvoir de connaître productif est très puissante, quand il s'agit de créer une autre nature « à partir de la matière que lui donne la nature effective »<sup>2</sup>. Elle recrée les données naturelles, nous permettant ainsi d'éprouver notre liberté par rapport à la loi de l'association d'après laquelle de la matière « peut certes être empruntée à la nature, mais tout en étant retravaillée par nous en vue de constituer quelque chose de tout autre qui dépasse la nature »<sup>3</sup>. Le matériau naturel est « retravaillé ». Le génie ne lui impose pas simplement une forme, mais engendre des formes nouvelles à partir de ces éléments. La matière apportée par l'imagination est ainsi un « principe matériel et constitutif »<sup>4</sup>.

Les *Leçons d'esthétique* mettent en œuvre l'idée d'une corrélation, d'une détermination corrélatrice de la matière et de la forme, notamment dans la préférence des sculpteurs pour le marbre au IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. « Lorsque commence à progresser l'art de la grâce amène et de la joliesse de la figure, comme cela était le cas pour Praxitèle et Scopas, le marbre se révèle être le matériau le plus adéquat des deux »<sup>5</sup>. Mais la détermination logique supplémentaire d'un mouvement propre à la matière y trouve-t-elle une place ?

Lorsque la matière est déterminée par la forme comme par quelque chose d'extérieur, elle atteint sa *détermination*. L'analyse esthétique du matériau de la sculpture le confirme<sup>6</sup>. L'extériorité de l'être-en-relation consiste alors, aussi bien pour la forme que pour la matière, en ce que leur unité originaire est, dans son poser en même temps *présupposante*. Ainsi le rapport à soi est en même temps rapport à soi comme à quelque chose de sursumé ou rapport à son autre<sup>7</sup>. Par ce mouvement de la forme et de la matière, leur unité originaire est, d'un côté, établie et se trouve être, d'un autre côté, une unité *posée*<sup>8</sup>. Ce qui, au plan esthétique, signifie une nécessité du rapport et de la corrélation forme – matière d'un côté, et d'autre part que l'œuvre d'art effective est unité posée de la forme et de la matière. Cette position suppose une détermination de la matière. Or la matière se détermine

<sup>1</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 309.

<sup>2</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49, p. 300.

<sup>3</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49, p. 300.

<sup>4</sup> L. Guillermit, *L'élucidation critique du jugement de goût chez Kant*, p. 181.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 419.

<sup>6</sup> En particulier les pages 415 à 421 du tome II.

<sup>7</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 104.

<sup>8</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 104.

tout aussi bien elle-même que ce déterminer est *un faire de la forme*, pour elle extérieur. Inversement, la forme se détermine tout aussi bien seulement elle-même ou, a en elle-même la matière, qui se trouve déterminée par elle, de telle sorte que dans son acte-de-déterminer, elle se comporte en regard d'un *autre*.

La description donnée par Hegel dans les *Leçons* de la tâche de l'architecture illustre ce rapport de la forme et de la matière. Elle consiste à travailler et ordonner la nature inorganique extérieure, c'est-à-dire le matériau – l'autre de la forme – de sorte que la nature acquière, comme monde extérieur artistique, une parenté avec l'esprit<sup>1</sup>. L'artiste détermine son matériau, c'est-à-dire dans le cas de l'architecture le matériel lui-même, dans son *extériorité immédiate* de lourde masse mécanique. De ce matériau, les formes de l'architecture se distinguent. Elles sont tirées de la nature inorganique et agencées selon des rapports abstraits de symétrie caractéristiques de l'entendement. L'architecture travaille (sur) la nature objective, pour réussir à la dégager des broussailles de la finitude et de la difformité du hasard. Elle aplanit l'emplacement destiné au dieu, elle *donne forme* à son environnement extérieur et lui bâtit un temple pour qu'il soit l'espace destiné à la concentration et au recueillement intérieurs de tous sur les objets absolus de l'esprit<sup>2</sup>. Elle réalise une enceinte pour le rassemblement des fidèles.

L'esthétique hégélienne actualise le principe logique selon lequel *l'identité entre soi et l'autre n'est pas un simple recouvrement statique de deux termes*. D'un point de vue logique, comme d'un point de vue esthétique, l'identité entre soi et l'autre est identité en mouvement, devenir de l'œuvre effective. Elle est le mouvement de la réalisation artistique et esthétique. Il s'agit bien dans les deux domaines d'un *faire*. Ce faire, au plan logique, non seulement coïncide avec un « être-fait », avec le produit de l'art mais consiste en un faire qui appartient au soi comme acte de se déterminer – ce qui est vrai aussi bien de la matière que de l'artisan – et qui est identique au faire qui lui est extérieur (comme « être-déterminé par »)<sup>3</sup>. Hegel ne distingue pas *le faire de la forme* et *le mouvement de la matière*. Puisqu'un faire de la forme est à l'œuvre dans l'esthétique, cette dernière doit présenter aussi, comme le suggère l'analyse logique, un mouvement de la matière. Le faire de la forme, l'activité déterminante de la forme et le mouvement de la matière ne se distinguent que pour autant que d'une part, le mouvement de la matière est un faire, c'est-

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 115.

<sup>2</sup> L'architecture n'a pas une telle finalité spirituelle dans l'esthétique kantienne.

<sup>3</sup> Voir la note 60 des traducteurs de *La doctrine de l'essence*, p. 104.

à-dire la négativité comme négativité *posée* et, d'autre part, que le faire de la forme est mouvement ou devenir, c'est-à-dire la négativité comme détermination *étant-en-soi*. La démonstration logique de Hegel travaille l'esthétique. Dans un cas comme dans l'autre, le *résultat* de l'activité déterminante de la forme et du mouvement de la matière est *l'unité de l'être-en-soi et de l'être-posé*. D'une part la matière est, comme telle, déterminée c'est-à-dire qu'elle a nécessairement une forme. D'autre part, la forme est *forme matérielle* ou *forme subsistante*<sup>1</sup>. L'activité de la forme apparaît donc comme un paradigme qui permet de lire l'ensemble des *Leçons d'esthétique*.

Entre la forme et la matière existe une relation *nécessaire*, qui réintroduit la forme hypothétique kantienne du jugement dans la double détermination, logique et esthétique, du rapport forme – matière. Dans la mesure où cette relation est nécessaire, les termes en rapport (la forme et la matière) *se* présupposent chacun dans leur *autre*. Hegel déplace la forme hypothétique liée au jugement, vers la pensée d'une *présupposition*. Le double rapport du poser et du présupposer répond spéculativement à la forme logique hypothétique du jugement. L'articulation logique du *poser* et du *présupposer* a une portée esthétique éminente, puisqu'elle abolit la séparation et l'opposition stricte – de nature aristotélicienne – de la matière et de la forme dont Kant hérite. Hegel reconnaît entre ces deux termes un « mouvement » commun, qui pourtant ne reçoit son nom véritable (un faire, une activité) que dans l'un des deux termes. La forme a et demeure le caractère actif. Toutefois la pensée hégélienne se tient en deçà de la détermination kantienne du fondement, liée à la forme hypothétique du jugement. Hegel dissocie *la forme comme activité* de la notion de fondement. Le caractère actif de la forme ne fait pas d'elle, dans son autonomie abstraite, un « fondement ». La forme logique hypothétique liée au *jugement* ne suffit pas pour interpréter et rendre raison du rapport, logique comme esthétique, de la forme et de la matière. Le fondement ne se situe pas, de façon unilatérale, dans l'un de ces deux termes au détriment de l'autre. *Le fondement existe dans le fait que chaque terme sursume son autonomie*. La logique hégélienne n'interprète pas le fondement de façon abstraite et unilatérale. Chaque terme ne peut sursumer son autonomie de lui-même et sans l'autre<sup>2</sup>. La fonction de fondation ne revient pas, selon l'analyse logique hégélienne, à l'un des deux termes à l'exclusion de l'autre, comme le suppose la logique kantienne qui l'interprète à partir du jugement hypothétique (« si A alors B »).

<sup>1</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 104.

<sup>2</sup> Note 61 des traducteurs de *La doctrine de l'essence*, pp. 104-105.

Le jeu réciproque de la forme et de la matière dans l'esthétique hégélienne – la matière portant en elle-même la forme et la forme n'ayant d'effectivité que dans une matière – confirme cette détermination du fondement. Le renvoi constant de la forme à la matière dans le chapitre consacré au matériau de la sculpture, par exemple, la circulation esthétique qui s'instaure entre matière et forme permettent de dire que la pratique artistique – en tant que faire – n'est pas ancrée dans un fondement unilatéral. La forme, ni au plan logique, ni au plan esthétique, ne peut être fondement car, dans la mesure où *elle présuppose une matière* comme l'autre d'elle-même, elle est *finie*<sup>1</sup>. Cette finitude de la forme et de la matière se retrouve dans les *Leçons*. Hegel insiste ainsi sur les limites du marbre comme matériau de l'art. La finitude de la forme, des formes artistiques se traduit dans le nécessaire dépassement du symbolique par le classique et du classique par le romantique. En tant que telle, la forme n'est pas fondement. Elle est seulement ce qui est *actif*. La matière est-elle alors un fondement logique ? Est-elle le fondement de l'œuvre d'art effective ? Dans la mesure où *elle présuppose* la forme comme son non-être, elle est aussi la *matière finie*. La configuration artisanale ou artistique commence par saisir cette matière qui se trouve face à elle comme son autre. La matière est d'abord l'être en-soi qui fait face à la conscience – comme le suggère la *Phénoménologie de l'esprit*. Prise dans cette opposition, elle est finie. De même, le matériau de l'architecture est la matérialité lourde dans son extériorité immédiate. La matière ne fonde pas son unité avec la forme, pas plus que la forme n'est le fondement de cette unité, c'est-à-dire en terme esthétique n'est le fondement de l'œuvre d'art réalisée<sup>2</sup>. *La matière est seulement la base pour la forme, et non*, à proprement parler, *le fondement*<sup>3</sup>.

La forme en tant que finie, de même que la matière finie, n'a aucune vérité. Chacune se rapporte à l'autre. C'est seulement *leur unité* qui est leur vérité. Or cette unité, comme nous allons le voir, est le contenu. En elle, matière et forme sursumment leur autonomie. Et celle-ci *s'avère* par là *comme leur fondement*. Si la matière peut être dite le fondement de sa détermination formelle, ce n'est pas en tant que pure matière. Elle n'est telle que dans la mesure où elle est l'unité absolue de l'essence et de la forme. De même, la forme n'est le fondement du subsister de ses déterminations que dans la mesure où elle est cette même

---

<sup>1</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 105.

<sup>2</sup> Ce qui confirmerait l'idée courante selon laquelle le contenu, dans l'esthétique hégélienne, est le fondement de l'art et des œuvres d'art singulières.

<sup>3</sup> Forme et matière se tiennent dans une unité essentielle, qui est un rapport négatif à soi-même. Cette unité se scinde en une identité essentielle – qui constitue le pôle de la base indifférente – d'une part, et en une différence essentielle ou négativité, c'est-à-dire en une forme déterminante, d'autre part.

unité de l'essence et de la forme. Ni la forme ni la matière ne sont fondement. *Celui-ci consiste dans l'unité de la forme et de la matière, c'est-à-dire dans le contenu*<sup>1</sup>. Or cette détermination, déduite par la logique, se vérifie dans l'esthétique.

Les *Leçons* reposent également sur cette double caractérisation de la matière formée et de la forme ayant un subsister dans la matière. Au terme de l'analyse logique du couple forme – matière, ces deux termes sont chacun non seulement cette *unité absolue avec soi du fondement*, mais aussi l'unité *posée*. Le fondement absolu a présenté ses moments comme se sursumant et ainsi comme moments *posés*. L'unité rétablie, dans son acte de coïncider avec soi, s'est en même temps repoussée de soi et s'est déterminée<sup>2</sup>. L'unité de la forme et de la matière s'est faite par négation. De ce fait, elle est unité négative. Elle est, par conséquent, *l'unité de la forme et de la matière* entendue comme *leur base*, mais comme leur base *déterminée*, qui est matière formée mais qui, en regard de la forme et de la matière, est en même temps indifférente, comme en regard de termes sursumés et inessentiels. Elle est le contenu. Le dépassement du couple conceptuel forme – matière dans le binôme forme – contenu, mis en évidence par *La doctrine de l'essence*, conduit l'analyse vers l'articulation esthétique de la forme et du contenu. Les *Leçons* exploitent-elles le dépassement du couple forme – matière dans et par le couple forme – contenu ? L'unité de la forme et de la matière s'y présente-elle comme le contenu ? *La doctrine de l'essence* montre que la forme et la matière sont unies à l'intérieur du contenu<sup>3</sup>. Le contenu est l'unification, l'unité de la forme et de la matière. Passant du couple forme – matière au couple forme – contenu, on passe, au plan logique, d'une *unité absolue* à une *unité posée*. En ce sens, le contenu est l'identité *posée* de la forme et de la matière.

---

<sup>1</sup> Cette affirmation doit, au plan logique, être nuancée. Le fondement est l'unité de la forme et de la matière, unité en laquelle chacune, comme forme *finie* et matière *finie*, sursume leur autonomie encore unilatérale. Elle est l'unité primaire, c'est-à-dire l'unité de la forme et de l'essence, dont on retrouve le jeu à l'intérieur de la forme comme de la matière. *A l'intérieur de ces deux termes, se retrouve l'unité de la forme et de l'essence*. Elle est unité terminale aussi, c'est-à-dire l'unité de l'essence se médiatisant elle-même comme fondement. L'unité primaire est l'unité de la forme et de l'essence.

<sup>2</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 106.

<sup>3</sup> La suite du développement montrera que forme et matière sont aussi unies à l'intérieur de la forme.



#### **IV- Forme et contenu.**

##### **A- Du couple matière – forme au couple forme – contenu.**

##### 1- L'idéalisation du matériau sensible.

L'idéalisation du matériau sensible permet de saisir le passage logico-esthétique du rapport forme – matière au rapport forme – contenu, dans la mesure où elle culmine, avec la poésie, dans une coïncidence du contenu (le sens) et de la matière (le son). L'idéalisation du matériau de l'art, mise en évidence par Hegel dans les *Leçons*, engage une lecture transversale de ce passage. Elle conduit du rapport forme – matière, prégnant dans l'architecture, au rapport forme – contenu qui fait l'essentiel de la poésie.

La négativité de la matière a le sens, dans les *Leçons*, d'une *idéalisation du matériau*. Ce « devenir-spirituel » de la matière pourrait être le principe d'une systématisation des formes artistiques. Si le matériau sensible est pris comme principe de subdivision des beaux-arts « en ce cas, l'architecture devient la cristallisation, et la sculpture la figuration organique de la matière dans sa totalité spatio-sensible ; la peinture : la surface et la ligne colorée ; tandis que dans la musique l'espace tout court passe au point temporel accompli en lui-même ; jusqu'à ce que le matériau sensible soit finalement, dans la poésie, complètement rabaisé à la futilité »<sup>1</sup>. Le matériau de l'architecture est la masse inerte ; celui de la sculpture la spatialité abstraite. La peinture travaille la visibilité et la couleur, la musique les sons, et la poésie le mot, le son qui est signe de la représentation mentale. Un processus continu d'idéalisation mène de la matérialité lourde au mot. La matérialité sensible, comme telle, se nie, s'idéalise. Le matériau de la peinture constitue une étape dans ce processus d'idéalisation. Celui de l'architecture et de la sculpture est aussi visible et coloré, mais il n'est pas, comme en peinture, la visualisation (*das Sichtbarmachen*) elle-même, à la façon de la lumière simple en elle-même qui, se spécifie au contact de son contraire : l'obscur, et s'allie à lui pour devenir la couleur<sup>2</sup>. Cette visibilité, ainsi subjectivée en elle-même et idéellement posée, n'a besoin ni de la différence de masse, abstraitement mécanique, de la matérialité lourde, comme l'architecture, ni de la totalité de la spatialité sensible, telle que la sculpture la conserve (bien que dans des formes

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 123.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 120.

concentrées et dans des formes organiques). La visibilité et la visualisation picturales ont des différences plus idéelles, en l'espèce de la particularisation des couleurs. Elles libèrent l'art de l'intégralité spatio-sensible du matériel en se limitant à la dimension de la surface. Ainsi, là où Kant lit dans la peinture une mauvaise apparence, qui se distingue de la vérité, Hegel décèle une idéalité supérieure.

Le matériau de la musique est encore un matériau sensible, mais il progresse vers une subjectivité et une particularisation plus profonde<sup>1</sup>. « Si la musique pose idéellement le sensible, c'est parce qu'elle abolit maintenant aussi, et idéalise dans l'Un individuel du point, l'indifférente expansion de l'espace dont la peinture laisse encore subsister et mime intentionnellement l'apparence totale »<sup>2</sup>. Cette idéalisation est problématique chez Kant. L'esthétique kantienne ne résout pas la question de savoir si la musique « a pour principe le sens ou la réflexion »<sup>3</sup> – pas plus qu'elle n'établit si ce qui domine, dans cet art, c'est la composition des sons ou la sensation. Kant constate qu'une « sensation particulière » est associée à la musique – ainsi qu'à l'art des belles couleurs. L'indétermination du statut dans lequel la musique – et la peinture – demeure tient à la difficulté qu'il y a à élucider le rapport de la matière musicale à la forme. En effet « on ne peut décider avec certitude si une couleur ou un ton (un son) constituent des sensations simplement agréables ou s'ils correspondent déjà en eux-mêmes à un beau jeu des sensations »<sup>4</sup>, autrement dit si le son est une pure matière ou bien s'il est déjà matière informée. Le son est vibration de l'air, comme la couleur est vibration de la lumière. La matière musicale, coïncidant avec la matière de la sensation, ne connote pas dans l'esthétique kantienne l'idéalité et la spiritualité, mais la sensation, l'émotion, le seulement subjectif. Hegel reconnaît cette subjectivité essentielle de la musique<sup>1</sup>, mais elle est pour lui signe d'une idéalisation.

En revanche le matériau poétique est bien, dans les deux esthétiques, le matériau le plus spirituel. La poésie assujettit l'élément sensible à l'esprit et à ses représentations, se libérant de l'élément sensible. Cette libération est seulement amorcée dans la peinture et la musique. La poésie l'accomplit, car le son, tout en étant le dernier matériau extérieur de la poésie, n'est plus, en elle, la résonance de la sensation. Il est en elle un signe pour soi

---

<sup>1</sup> La thèse kantienne est sur ce point inverse, puisque Kant fait de la musique un art de la sensation, un art du beau jeu des sensations.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 120-121 ; nous soulignons.

<sup>3</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 311.

<sup>4</sup> Il importe de distinguer entre la perception d'un changement qualitatif, qui différencie l'appréhension de deux couleurs ou de deux sons, et la différence dans le degré de la sensation (Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 312).

*insignifiant*. Pour Kant, comme pour Hegel, il est un signe de la représentation mentale devenue concrète en elle-même. Le *son* devient ainsi *mot*, son articulé en lui-même, dont le sens est de désigner des représentations et des pensées. La forme travaille et articule le son pour qu'il devienne un mot. Le point en lui-même négatif, vers lequel la musique se dirigeait, apparaît avec la poésie comme le point parfaitement concret, comme le point de l'esprit, *individu conscient de soi*, qui lie à partir de lui-même le temps du son à l'espace infini de la représentation<sup>2</sup>. Mais, dans la poésie, le son comme élément sensible, qui faisait encore un avec l'intériorité, est séparé du contenu de la conscience. L'esprit donne à ce contenu, pour lui-même et en lui-même, la détermination d'une représentation mentale, pour l'expression de laquelle il se sert du son, mais simplement comme d'un signe pour soi dépourvu de valeur et de contenu. L'élément proprement dit de l'exposition poétique est la *représentation poétique* et l'illustration (*Veranschaulichung*) spirituelle elle-même. C'est la pensée, comme idée ou représentation, qui est maintenant le matériau même de la poésie. Celui-ci n'est plus lié, en ce qui concerne la réalisation, au matériau extérieur sensible. Il ne circule plus que dans l'espace et le temps intérieurs des représentations mentales et des sensations<sup>3</sup>. Dans cet abandon de l'élément de la matérialisation sensible<sup>4</sup>, l'art se dépasse lui-même. Il passe de la poésie de la représentation, dans la prose de la pensée<sup>5</sup>.

L'idéalisation de la matière est déjà présente dans l'esthétique kantienne et s'exprime dans l'*Idée esthétique*. En tant qu'intuition interne, elle est *matière intérieure*, requise pour la présentation d'un concept. L'interprétation de l'Idée esthétique comme *matière intérieure* est justifiée par l'emploi du terme *Stoff* et par le paragraphe 49 de la *Critique de la faculté de juger*. Le génie présuppose deux facultés, l'entendement et l'imagination. L'entendement lui fournit un concept déterminé du produit envisagé comme fin. Mais il présuppose aussi « une représentation (bien qu'indéterminée) de la matière, c'est-à-dire de l'intuition, requise pour la présentation de ce concept et – en ce sens, il exige un rapport de l'imagination à l'entendement »<sup>6</sup>. La matière de l'art, et en particulier de la poésie, est

---

<sup>1</sup> La musique « fait retenir et résonner le cœur humain dans ses sonorités, avec toute la gamme des ses émotions et de ses passions » (Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 121).

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 122.

<sup>3</sup> *Empfindungen*. Dans tout ce passage, lorsque Hegel parle de sensations, il s'agit de sensations intérieures, c'est-à-dire pratiquement d'émotions.

<sup>4</sup> *Versinnlichung*.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 122.

<sup>6</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49, p. 304 ; nous soulignons.

donnée aussi bien pour Kant que pour Hegel par les Idées esthétiques<sup>1</sup>. Le génie artistique s'accomplit dans l'effervescence de ces Idées, qui reflète la liberté de l'imagination dans la création. Alors que dans l'usage de l'imagination en vue de la connaissance, cette faculté est soumise à la contrainte de l'entendement et à la limitation – puisqu'elle doit présenter le concept – « en revanche, l'imagination est libre, en vue de fournir en outre sans que cela soit recherché, à l'entendement, au-delà de cette convenance avec le concept, une *matière au contenu riche* et non développé »<sup>2</sup>. De cette matière, l'entendement ne tient pas compte dans son concept. Il l'applique, non pas objectivement à la connaissance mais, subjectivement, pour animer les facultés de connaître.

Le génie réside, précisément, dans la faculté de découvrir des Idées pour un concept donné, c'est-à-dire de fournir une riche matière à celui-ci. En effet, l'*ingenium* se manifeste moins à travers la mise en œuvre de la fin qu'il se propose, dans la présentation d'un concept déterminé, que dans « l'exposition ou l'expression d'Idées esthétiques contenant, en vue de la réalisation de ce but, une riche matière »<sup>3</sup>. Par conséquent, il se donne une représentation de l'imagination dans sa liberté vis-à-vis de toute direction par des règles et comme possédant cependant un caractère final pour la présentation d'un concept considéré<sup>4</sup>. Au sein même de l'esthétique kantienne se laisse appréhender le déplacement du rapport forme – matière (prégnant dans l'architecture, par exemple) au rapport forme – contenu qui fait l'essentiel de la poésie. Il se produit subjectivement par le moyen de l'imagination. « La fonction propre de l'imagination étant la *Versinnlichung*, tant qu'elle est reproductrice ou même productrice elle se contente d'apporter la révélation d'un *sens* (*Bedeutung* = *Inhalt* du concept), en devenant créatrice elle produit une expression, elle devient à elle seule *signification* c'est-à-dire fabricatrice de signes : les Idées esthétiques qui constituent un nouveau langage, par delà la discursivité »<sup>1</sup>.

L'idéalisation du matériau sensible induit sa spiritualisation et sa subjectivation. Le dépassement ou la conversion du rapport logico-esthétique forme – matière vers le couple matière – contenu est perceptible dans l'articulation des trois notions de forme, de matière et de contenu dans *chaque genre artistique*. Ces trois termes demeurent absolument distincts dans le cas de l'architecture. La teneur spirituelle propre à cet art se distingue de

---

<sup>1</sup> Hegel emploie l'expression de représentations mentales ou de représentations intérieures.

<sup>2</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49, p. 303 ; nous soulignons.

<sup>3</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49, p. 304.

<sup>4</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49, p. 304.

son matériau, comme le spirituel de ce qui est en soi-même non spirituel, c'est-à-dire du lourd matériau uniquement configurable selon les lois de la pesanteur<sup>2</sup>. L'architecture emprunte ses formes aux créations de la nature extérieure, qu'elle relie de manière régulière et symétrique, en la totalité d'une œuvre d'art, offrant ainsi un simple reflet extérieur de l'esprit. La sculpture a pour principe et pour contenu l'individualité spirituelle en ce qu'elle est l'idéal classique. Elle exprime ce contenu dans des formes naturelles – Kant partageant cette considération avec Hegel<sup>3</sup> –, en particulier dans la phénoménalité corporelle, dans la figure humaine. Comme l'architecture, elle a pour matériau la matière lourde dans sa totalité spatiale<sup>4</sup>, mais elle ne la conforme pas régulièrement d'après des formes de l'organique ou de l'inorganique, ni ne l'abaisse au rang du simple paraître<sup>5</sup>. Avec la peinture, la dissociation nette de la matière, de la forme et du contenu, reposant sur l'extériorité et la matérialité du matériau, se brouille. Le matériau de la peinture n'est plus la matérialité pesante et son existence intégrale dans l'espace. Elle intériorise à même soi ce matériau, tout comme les figures. La peinture abolit la phénoménalité sensible réelle<sup>6</sup>. Ainsi « la matière en elle-même obscure a en elle-même son intérieur, son idéal, la lumière »<sup>7</sup>. L'opacité lourde de la matière s'ouvre, en elle-même, à l'intériorité. La matière, comme la figure extérieure, est retournée vers l'expression de celle-ci<sup>8</sup>. Elle se mêle au contenu et accueille l'intériorité subjective. La matière entre dans le contenu de l'art. Les formes de la peinture, les moyens de représentation de ce contenu sont tirés de la phénoménalité extérieure, aussi bien de la nature que l'organisme humain. La *musique* est susceptible d'une même analyse.

Elle a pour élément caractéristique l'intérieur en tant que tel, le *sentiment* pour soi sans figure<sup>9</sup>. Sa teneur est la subjectivité spirituelle dans son unité subjective immédiate en soi-même : l'âme humaine, la sensibilité en tant que telle. Son matériau est le son et sa configuration la figure, l'accord, la séparation, la liaison, l'opposition, la contradiction et la résolution des sons selon les différences quantitatives qu'ils entretiennent et leur mesure

---

<sup>1</sup> L. Guillermit, *L'élucidation critique du jugement de goût selon Kant*, p. 181.

<sup>2</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 247.

<sup>3</sup> Voir Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 309.

<sup>4</sup> Ce que l'on retrouve également dans la *Critique de la faculté de juger*.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 247.

<sup>6</sup> L'analyse hégélienne hérite de la détermination kantienne de la peinture comme apparence sensible, dans la mesure où Hegel montre que la visibilité est transformée en la simple *apparence de l'art* – et d'autre part, en la couleur.

<sup>7</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 249.

<sup>8</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 248.

<sup>9</sup> Ici, contenu et forme sont nettement distincts.

élaborée de manière artistique. Enfin, une identique tripartition apparaît dans la *poésie*. Son contenu est le moins limité. Il est, de façon générale, le sens. Son matériau est le mot, comme matériau sensible le plus approprié à l'esprit<sup>1</sup>. Par son mode d'affiguration, la poésie reproduit dans son champ le mode de représentation des autres arts. L'identité ultime que réalise la poésie entre le matériau de l'art et son contenu anime l'esthétique kantienne comme l'esthétique hégélienne. Le son est le matériau le plus extérieur de la poésie. Il est, dans la poésie, le signe d'une représentation mentale devenue concrète. L'élément proprement dit de l'exposition poétique est la représentation poétique (*die poetische Vorstellung*), en terme kantien, l'Idée esthétique et l'illustration (*Veranschaulichung*) spirituelle elle-même. C'est la pensée, comme Idée ou représentation, qui est maintenant le matériau même de la poésie. Le matériau de l'art est ainsi passé tout entier du côté de son contenu.

Le passage vers la problématique du rapport forme – contenu s'opère, esthétiquement, dès l'architecture. Hegel tisse les deux couples conceptuels l'un avec l'autre. L'homme se représente les « conceptions objectives originelles, les idées essentielles générales »<sup>2</sup>, c'est-à-dire leur donne une forme en mettant en œuvre la matérialité lourde. Pour ce faire, il utilise ce qui est tout aussi abstrait en soi-même que le contenu : le massif et le lourd. La relation première est, dans le cas de l'architecture symbolique, celle de la matière et du contenu, elle *anticipe et rend possible* celle de la forme et du contenu. « Ce genre de conceptions populaires sont d'abord abstraites et en elles-mêmes indéterminées, si bien que l'homme, pour se les rendre représentables, a recours à ce qui est tout aussi abstrait en soi-même, au matériel en tant que tel, au massif et au lourd, qui certes est susceptible d'une figure déterminée, mais pas d'une figure concrète en elle-même et véritablement spirituelle »<sup>3</sup>. *La nature du contenu* – en particulier son caractère déterminé ou indéterminé – *appelle un certain type de matière*. Hegel formule l'idée d'une adéquation esthétique, d'une nécessité esthétique liant le contenu à une matière déterminée. Cette première relation permet et rend possible la relation seconde du contenu à une forme, et de ce fait, l'expression, la saisie d'un contenu spirituel dans une forme sensible. « Un édifice architectural censé faire connaître à d'autres une signification universelle n'est pas là pour autre chose que pour exprimer en lui-même cet élément supérieur, et est donc *un symbole*

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 250.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, pp. 261-262.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 262.

*autonome d'une pensée tout simplement essentielle, à valeur générale, un langage pour les esprits, qui est là en vertu de soi-même, quand bien même il est dépourvu de sonorités* »<sup>1</sup>.

L'analyse de l'art symbolique permet de saisir la transition logique du couple forme – matière au couple forme – contenu. On montre en effet que le passage de l'étude de la matière, comme substrat de l'architecture, c'est-à-dire comme matérialité lourde, opaque à l'étude de la matière de l'art symbolique coïncide avec le passage logique de la détermination de la matière dans le binôme conceptuel forme – matière à celui de la forme et du contenu. La *transition de l'architecture à l'art symbolique* reproduit, au plan esthétique, la *transition logique du couple forme – matière au couple forme – contenu*.

## 2- Contenu et matériau.

*La doctrine de l'essence* achève l'analyse du couple forme – matière en montrant que le contenu est la *base* de la forme et de la matière<sup>2</sup>. En *un premier lieu*, le contenu a une forme et une matière qui lui appartiennent et qui sont *essentielles*<sup>3</sup>. L'appartenance essentielle de la forme et de la matière de l'art à son contenu est vérifiée par l'art classique. Le contenu adéquat de l'art classique est l'individualité spirituelle qui est « contenu et forme de l'absolu et du vrai »<sup>4</sup>. « Une fois qu'a été trouvé pour l'art ce contenu véritable, (...) par là aussi la vraie forme » de l'art a été trouvée. Le contenu de l'art étant le concept concret, il porte en lui la forme de sa manifestation phénoménale. Cette détermination explique esthétiquement pourquoi le modèle aristotélicien d'information d'une matière par une forme est disqualifié. « La forme, la figure extérieure ne reste pas séparée du matériau extérieur ni ne lui est imprimée mécaniquement à quelque autre fin que ce soit, mais apparaît comme *inhérente* à la réalité selon son concept et *s'affigure conformément à lui* »<sup>5</sup>. L'appartenance essentielle de la forme et de la matière au contenu de l'art est préfigurée, dans les *Leçons*, par l'articulation étroite du contenu de l'art et de sa matière. Elle passe insensiblement de l'élucidation du rapport d'*information* entre matière et forme

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 262 ; nous soulignons.

<sup>2</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 107.

<sup>3</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 106.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 424.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 157.

à l'articulation esthétique de la matière au contenu de l'art, manifestant ainsi *l'appartenance essentielle de la matière au contenu*.

Cette transition insensible est perceptible dans l'analyse de la « conception, composition et caractérisation artistique » de la peinture proposée par Hegel. Trois perspectives peuvent être prises pour la peinture, celle du contenu, celle « du matériau sensible dans lequel ce contenu peut imprimer sa forme » et enfin, celle qui établit « la manière dont l'artiste, conformément à cet élément sensible déterminé, doit soumettre ce contenu à une conception et à une mise en œuvre picturales »<sup>1</sup>. Hegel déplace la problématique aristotélicienne de l'information d'un matériau par une forme vers l'idée d'une *information du matériau sensible par le contenu spirituel lui-même*. La forme, certes advient et se produit dans la matière, mais pour autant qu'elle est *immanente au contenu*. La forme, incarnée dans la matière, prend sous la plume de Hegel le sens de l'« élément sensible ». Cet emploi n'est pas seulement attesté dans l'annonce de son plan d'analyse de la peinture, mais aussi lorsqu'il évoque l'« attirail sensible » que l'artiste a à sa disposition, pour représenter les motifs que contient la situation et les relier, afin qu'« il ne reste plus insignifiant pour lui-même »<sup>2</sup>. Cet attirail ce sont le paysage à l'arrière plan, l'éclairage, les décors architectoniques, les personnages secondaires, les ustensiles, etc., autrement dit ce que jusqu'à présent – dans l'analyse de la perspective linéaire par exemple – nous avons identifié comme forme, distincte de la matière au sens du matériau sensible. Un sens non strictement matériel du matériau pictural se trouve ici actualisé<sup>3</sup>. Hegel produit dans ces analyses esthétiques une unification, une fusion de la forme et du matériau sensible, attestée par la Logique.

Alors que *La doctrine de l'essence* met en évidence un rapport de *présupposition mutuelle et réciproque* entre forme et matière, les *Leçons* tendent à déplacer ce rapport de présupposition vers l'articulation du contenu et de la matière, puisque « telle ou telle espèce de contenu et de mode de conception est plus proche de telle ou telle espèce de matériau sensible, et entretient avec celui-ci un rapport de prédilection secret et un accord intime »<sup>4</sup>, manifestes en particulier dans l'analyse des couleurs. Hegel critique, par exemple, l'utilisation contemporaine de couleurs vives ou franches pour des visages mièvres, brouillés<sup>5</sup>. L'articulation du matériau et du contenu de l'art tend à l'unification,

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 76.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 89.

<sup>3</sup> Voir *Esthétique*, tome III, bas p. 89.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, pp. 413-414.

<sup>5</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 70.



voire à l'identité dans le cas de la poésie, dans la mesure où la pensée, qu'elle soit idée ou représentation, est maintenant le matériau même de la poésie. *Le mot est unité de la forme et de la matière*. Il est matière informée.

### 3- Déplacement de la problématique forme – matière vers la problématique matière – contenu.

Ce déplacement est manifeste dans le cas de la peinture. Dans l'analyse de cette « base abstraite de toute couleur » qu'est le clair – obscur, on peut lire le glissement, mais surtout l'articulation de la matière, de la forme et du contenu. En tant que base, le clair – obscur détermine la figure, c'est-à-dire « la saillie ou le retrait, le contour, et de manière générale l'aspect proprement dit de la figure en tant que figure sensible, ce que l'on appelle le *modelé* »<sup>1</sup>. La matière picturale se conjugue étroitement avec la forme, qu'elle soit effet, relief ou retrait<sup>2</sup>. Les modes d'éclairage dépendent, selon Hegel, non seulement du style adopté par le peintre, mais surtout du sujet de son tableau. Celui-ci détermine le type d'éclairage requis : « pour une action riche, à caractère public, pour une situation intéressant la conscience éveillée, la lumière extérieure est plutôt quelque chose d'accessoire, et l'artiste utilisera avantageusement la lumière du jour ordinaire »<sup>3</sup>. Dans cette même page, l'analyse hégélienne se déplace du rapport forme – matière à la détermination du rapport matière – contenu, puisque chaque sujet appelle un mode d'éclairage particulier<sup>4</sup>.

La peinture ne doit pas utiliser le clair – obscur dans sa simple abstraction, mais par la différence de couleur elle-même. La lumière et l'ombre doivent être colorées<sup>5</sup>. Le rapport

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 64. La suite du texte donne d'autres indications sur le *jeu réciproque de la forme et de la matière*, notamment pour l'usage du bleu, dans lequel le plus important est le sombre. « Le ciel, par exemple, est sombre ; il s'obscurcit à mesure que l'on gravit de hauts sommets » (*Esthétique*, tome III, p. 66). Lorsque l'on regarde de près les couleurs au moyen desquelles l'éclat de l'or est produit, « on voit un simple jaune qui, considéré pour lui-même, n'a que peu de luminosité ; tout dépend, d'un côté, du *relief de la forme*, et, d'autre part, des parages où s'insère chaque nuance de couleur singulière » (tome III, p. 68 ; nous soulignons). De même, il y a *harmonie* quand, dans une œuvre, on trouve la totalité des couleurs, le système des couleurs (voir tome III, p. 68 bas et p. 69).

<sup>2</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 65.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 65.

<sup>4</sup> « Pour les paysages et les menus objets de la vie ordinaire, l'éclairage est d'une toute autre portée » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 65).

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 66.

du contenu à la matière, dans le cas de la couleur, est de nature symbolique<sup>1</sup>. « Le bleu correspond à un regard profond, plus doux, méditatif, calme et riche d'émotion »<sup>2</sup>. Les peintres parviennent à une « harmonie supérieure entre le coloris et le contenu », lorsqu'ils utilisent le système des couleurs en sa totalité, lorsque les couleurs sont franches et vigoureuses, d'une part et que « le caractère des objets représentés ainsi que la force de l'expression [sont] en eux-mêmes plutôt résolus et simples »<sup>3</sup>. Hegel poursuit l'analyse en indiquant à quel titre, où et comment les couleurs cardinales pures et les couleurs secondaires issues d'un mélange doivent être utilisées. La nature du sujet représenté – le contenu – appelle et détermine la nature des couleurs utilisées : « dans les scènes où les personnes restent l'essentiel et où les drapés, surtout, occupent les plus grandes parties de la surface totale, ces couleurs simples sont (...) à leur place. La scène, ici, a sa source dans le monde spirituel, (...) les diverses teintes du paysage, dans leur polychromie nuancée, se justifient moins »<sup>4</sup>. Le contenu, par exemple des scènes humaines, de la représentation commande aussi bien la forme – des décors architecturaux ou un décor intérieur – que la matière requise – des couleurs franches si l'homme est placé en extérieur<sup>5</sup>. Une coïncidence du contenu et de la matière, en l'occurrence les couleurs, sous-tend l'esthétique hégélienne.

De même du côté de la forme, on identifie un déplacement de l'examen vers le contenu de l'art. La négativité de la forme, que les *Leçons* héritent de la Logique, est manifeste dans la maîtrise technique, mais son examen trahit un glissement vers le contenu : « Cette habileté perfectionnée dans le traitement du matériau se trouve *dans le concept de l'idéal* lui-même, puisque celui-ci a pour principe un complet investissement du sensible et la fusion de l'intérieur avec son existence extérieure »<sup>6</sup>. Ce glissement est évident et explicite lorsque Hegel affirme que la forme est « déterminée par le contenu »<sup>1</sup>.

Le déplacement du couple forme – matière vers l'articulation matière – contenu ou forme – contenu s'explique par le fait que le premier binôme est *commandé par le contenu*.

---

<sup>1</sup> « On peut aussi chercher, dans la manière dont les [les couleurs fondamentales] utilisaient les maîtres primitifs, une référence symbolique » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 67). La matière est, en outre, caractérisée par une certaine *négativité*, évidente en particulier dans le rouge : « Le rouge proprement dit en la couleur active, royale, concrète » (tome III, p. 67).

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 67.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 69.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 69.

<sup>5</sup> De même l'insignifiance du caractère engendre celle des couleurs (voir Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 70).

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, pp. 413-414 ; nous soulignons.

L'analyse logique montre bien par elle-même que le contenu porte en lui forme et matière. Cette appartenance essentielle est esthétiquement manifeste dans la sculpture. Dans l'esthétique comme dans la logique, le contenu est la base de la forme et de la matière. Aucun contenu spirituel n'est, pour la sculpture, parfaitement représentable qui ne puisse être illustré de manière adéquate et complète sous une figure corporelle. Le matériau sensible extérieur n'est plus travaillé seulement en fonction de sa seule qualité mécanique, comme dans l'architecture. Il doit être travaillé dans les formes idéales de la figure humaine, et ce dans la totalité des dimensions spatiales. Pourtant, l'esthétique semble nuancer la Logique puisque le rapport du contenu de l'art à sa matière n'est pas univoque. La nature du matériau utilisé, comme de la forme, dans le cas de la sculpture, détermine l'extension du contenu. « Etant donné que le matériau exige une représentation extérieure dans les trois dimensions spatiales pleines, le contenu de la sculpture ne peut être non plus le *spirituel comme tel*, l'intériorité se conjoignant seulement à elle-même et approfondie en elle-même, mais le spirituel qui n'est d'abord que dans son autre, dans le *corporel pour soi-même* »<sup>2</sup>. Le matériau limite le contenu possible de l'art. L'esthétique hégélienne est commandée par l'idée que n'importe quel matériau ne peut exprimer tout contenu. De même, la détermination de la forme par le contenu de l'art suggère plutôt un *rapport dialectique*. « L'artiste, conformément à cet élément sensible déterminé, doit *soumettre* ce contenu à une conception et à une mise en œuvre picturale »<sup>3</sup>. La forme sensible – qui est elle-même unification de la figure et du matériau – impose des conditions et des limitations au contenu de l'art.

#### 4- Convergence et divergence de l'esthétique et de la logique.

De façon générale l'articulation esthétique du couple forme – contenu prend sens, dans l'esthétique hégélienne, avec les formes artistiques. Celles-ci « trouvent leur *origine* dans les diverses manières possibles de *saisir l'Idée comme contenu*, ce qui conditionne une diversité de la configuration dans laquelle elle apparaît. Les formes artistiques ne sont rien d'autre que les différents rapports qu'entretiennent le contenu et la figure, rapports qui

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 248.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 347.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 76 ; nous soulignons.

*procèdent de l'Idée* elle-même et fournissent de ce fait le véritable principe de division, de répartition de cette sphère »<sup>1</sup>, c'est-à-dire de l'esthétique en tant que science du beau<sup>2</sup>. Ainsi la nécessité de la figuration sensible dépend d'une articulation esthétique des rapports *forme – contenu*. De même, les beaux-arts ont selon Kant, un principe de nature conceptuelle. Le rapport forme – contenu est un rapport nécessaire, lorsque l'Idée porte en elle-même le principe de sa manifestation et la forme qui lui convient. La *déterminité* est le principe du mode de phénoménalisation (*Erscheinungsweise*) particulier de l'Idée, du seul mode de phénoménalité qui lui soit adéquat<sup>3</sup>. *La doctrine de l'essence* permet de saisir l'émergence de la détermination à partir du contenu logique. La déterminité esthétique *découle* de l'Idée elle-même. L'Idée du beau artistique est l'Idée se déterminant et se particularisant elle-même. En ce sens l'Idée est concrète<sup>4</sup>. Le cas échéant, elle reste abstraite et a le principe de son mode de phénoménalisation hors d'elle. En revanche, la conceptualisation kantienne des rapports entre forme et contenu artistiques ne répond pas aux conclusions de *La doctrine de l'essence* ni ne passe par la notion de détermination ou par une réflexion sur l'immanence conceptuelle. La figure artistique, architecturale ou sculpturale, n'est pas appelée par le contenu de l'art, ni fondée par celui-ci.

La convergence de *La doctrine de l'essence* et des *Leçons d'esthétique* se vérifie encore, à un plan général, à partir de la démonstration logique selon laquelle le contenu est commun au fondement et au fondé. Le fondement a le même contenu que ce qu'il fonde. Or, dans les *Leçons*, le contenu est conçu comme la raison des différences formelles engendrées dans la figure sensible. Les différences de forme sont liées et traduisent des différences de contenu. Enfin, la mise en évidence d'une relation entre les contenus, apparemment distincts, que produit *La doctrine de l'essence* se retrouve dans la systématisation des formes artistiques et des arts singuliers qu'établissent les *Leçons*. Le déploiement esthétique de l'Idée, du spirituel, sa réalisation dans des formes sensibles et artistiques déterminées ne sont que des « haltes » dans une information unique de la matière sensible, au même titre qu'un contenu déterminé, d'un point de vue logique, n'est qu'une *halte* dans l'information de l'*unique* matière par l'*unique* déploiement des

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 105 ; nous soulignons.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 105 ; nous soulignons.

<sup>3</sup> « La déterminité est pour ainsi dire le pont qui mène à la manifestation phénoménale » (Hegel, *Esthétique* tome I, p. 105).

<sup>4</sup> « L'Idée concrète en elle-même porte le principe (*das Prinzip*) de son mode de phénoménalisation en elle-même, étant de ce fait sa propre configuration libre » (Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 105).

différences de la forme<sup>1</sup>. Ce dernier est unique, de même que les différences essentielles de l'Idée de l'art, les formes artistiques, adviennent dans une unique progression. L'idée d'« étapes » dans la marche progressive de l'extériorisation de l'Idée s'actualise aussi bien esthétiquement que logiquement. C'est un même contenu, l'Idée, qui se déploie et se manifeste à travers les formes artistiques.

## B- Premier moment du déploiement logico-esthétique du couple forme-contenu.

L'articulation de la forme et du contenu est d'abord, au plan esthétique, de nature *symbolique*. « Le rapport du contenu et de la réalité sensible par laquelle ce contenu est censé, venant de la représentation mentale, entrer dans la représentation réelle ne pourra par là même qu'être de nature symbolique »<sup>2</sup>. Bien inadéquats, les côtés de l'art symbolique sont posés en une unité. Cette unité de la forme et de la matière à l'intérieur du contenu est mise en évidence par *La doctrine de l'essence*<sup>3</sup>. L'inadéquation des côtés s'explique par l'indétermination dans laquelle se trouve l'Idée, comme contenu de l'art symbolique. L'Idée, parce qu'elle est abstraite et *indéterminée* en elle-même, cherche son expression artistique authentique. Alors que *La doctrine de l'essence* aborde l'étude logique du contenu comme *unité posée de la forme et de la matière*, les *Leçons* affirment que l'Idée, dans l'art symbolique, « n'a donc pas non plus chez elle-même et en elle-même de manifestation phénoménale adéquate, mais se trouve face aux choses environnantes de la nature qui lui sont extérieures, et aux événements humains »<sup>4</sup>. Il semble que le contenu n'a pas en lui-même la forme, ni le matériau – s'il avait la forme il ne la chercherait pas dans la nature. Se tenant face aux réalités naturelles, il semble en être dissocié. Pourtant l'art symbolique est, dans une certaine mesure, abolition de cette extériorité, puisqu'il introduit et lit la signification absolue dans les réalités naturelles elles-mêmes. Bien que l'art symbolique soit « une *lutte* du contenu, encore réfractaire à l'art vrai, et de la forme,

---

<sup>1</sup> La forme joue le rôle, dans *La doctrine de l'essence*, de l'Idée du beau artistique dans les *Leçons*. Il y a *analogie*.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 262. La page 262 évoque « le rapport du contenu et de la réalité sensible ». Un contenu est exprimé symboliquement par une figure lorsqu'il partage au moins une qualité (voir *Esthétique*, tome I, p. 408). Dans le cas de l'art symbolique, le contenu est constitué par la signification. Une figure – qui peut être une existence extérieure – est utilisée pour désigner ce contenu.

<sup>3</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 106.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 401.

tout aussi peu homogène à ce contenu », s'opère entre ces deux termes une *unification*, aussi imparfaite soit-elle<sup>1</sup>. Forme et contenu sont reliés en une *identité*<sup>2</sup>, quoiqu'ils ne *coïncident* ni l'un avec l'autre, ni chacun avec le vrai concept de l'art. On retrouve ainsi la détermination logique du contenu comme unité posée, c'est-à-dire déterminée de la forme et de la matière<sup>3</sup>. L'unité de la forme et du contenu, dans l'art symbolique, est une unité négative qui l'anime de telle sorte que les différents stades du symbolique sont « des phases et des modalités d'une seule et même *contradiction* »<sup>4</sup>. Cette lutte, qui n'est d'abord donnée qu'en soi, répond à l'unification constatée par *La doctrine de l'essence* de la forme, de la matière et du contenu. Ces côtés inadéquats sont *posés*, dans l'art symbolique, en une *unité* et contraints de demeurer ensemble. Dans la mesure où cette inadéquation n'est pas encore advenue pour la conscience artistique, elle peut être interprétée à partir de *La doctrine de l'essence*.

Le point de vue de la conscience sur l'art symbolique retrouve la perspective logique de l'unification de la forme et de la matière au sein du contenu. Au lieu d'envisager la signification et la figure dans leur différence, la conscience prend pour point de départ l'*identité immédiate* de la signification et de son image sensible. De ce fait et *envisagé par la conscience*, l'art symbolique présente *esthétiquement* le résultat de l'analyse logique qui identifie, dans le contenu, l'*unité posée de la forme et de la matière*. Dans l'art symbolique « le commencement réside donc dans l'unité encore indissociée du contenu artistique et de sa tentative d'expression symbolique, unité énigmatique qui s'agite et fermente dans cette jonction contradictoire ». Avec la symbolique proprement dite, « les configurations ne sont pas encore *posées* comme symboles »<sup>5</sup>.

Le premier stade de la « symbolique inconsciente » présente cette « unité substantielle immédiate, dans une figure naturelle, de l'absolu comme signification spirituelle et de son existence sensible non séparée de lui »<sup>6</sup>, autrement dit du contenu et de la matière. Elle permet d'appréhender l'unité de ces deux termes comme l'appartenance essentielle de cette forme et de cette matière au contenu, conformément à l'analyse de *La doctrine de*

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 425. L'art symbolique est « un conflit permanent de l'adéquation entre signification et figure ».

<sup>2</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 425.

<sup>3</sup> Voir Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 106.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 425 ; nous soulignons.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 425.

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 427.

*l'essence*<sup>1</sup>. Ce rapport essentiel est même l'un des principes de l'esthétique hégélienne, puisque l'art recourt à telle forme plutôt qu'à telle autre, non pas parce qu'elle lui est déjà donnée sous cet aspect, ni parce qu'il n'y en a pas d'autre, mais parce que *dans le contenu concret se trouve aussi le moment de la manifestation extérieure et effective*, et même *le moment de la manifestation sensible*<sup>2</sup>. Ce principe *implique* en retour que le concret sensible, dans lequel une teneur d'essence spirituelle vient imprimer sa forme, soit aussi *essentiel pour l'intérieur*. Ce que la figure a d'extérieur, et qui rend le contenu susceptible d'être contemplé et représenté, a pour fin d'exister seulement pour notre être intime et notre esprit.

Dans le cas de la symbolique inconsciente, l'unification du contenu et de la matière se présente dans une forme<sup>3</sup>. La matière, reprise dans un rapport essentiel à un contenu, à l'absolu, c'est-à-dire prise dans l'unité *posée* de la forme et de la matière, perd « l'apparence d'être un substrat passif »<sup>4</sup>. La détermination qu'avait la matière d'être *l'identique à soi comme immédiat* tombe. La matière, en l'occurrence l'existence concrète, s'inscrit sous la mouvance d'une forme, d'une figure qui elle-même renvoie à un contenu. Forme et matière sont unies à l'intérieur du contenu, qui est contenu *posé*. A ce premier stade de la « symbolique inconsciente », les formes et les figures sont données par le sensible et coïncident immédiatement avec l'absolu, de même que le contenu a, en premier lieu, au plan logique une forme et une matière qui lui sont essentielles et qui lui appartiennent. Elles sont son *existence*, l'existence de l'absolu sans qu'elles aient été produites par l'art.

Avec l'art du sublime, la matière extérieure est informée. *L'art sublime* a pour contenu la signification absolue, pour matière l'existence concrète, les manifestations phénoménales, qu'elles soient naturelles ou non, et pour forme (ou figure) cette même existence concrète, mais travaillée pour faire signe vers le contenu. Dans cet art la signification, pour la première fois, se sépare de l'existence concrète. L'art sublime « donne expressément celle-ci pour ce qui lui est *négatif, extérieur, auxiliaire* »<sup>5</sup>. La nécessité d'un travail de ce matériau est ainsi requise, car pour s'exprimer dans l'existence concrète, la signification ne peut la laisser perexister de façon autonome. Elle doit

---

<sup>1</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 106.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 100.

<sup>3</sup> En d'autres termes, la matière contient la forme. A tout le moins, elles se tiennent dans une identité.

<sup>4</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 106.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 426 ; nous soulignons.

nécessairement la poser comme ce qui est en soi-même déficient et destiné à être aboli<sup>1</sup>. Pourtant elle ne dispose de rien d'autre pour son expression, si ce n'est de cet élément extérieur et nul face à elle<sup>2</sup>. La singularité concrète des manifestations phénoménales, naturelles et autres, doit être traitée *négativement*. L'évolution que présente l'art du sublime au regard de l'art de la symbolique inconsciente reproduit le développement logique induit par la *position* du contenu comme unité de la forme et de la matière<sup>3</sup>. Au premier stade de l'art du sublime, c'est-à-dire dans l'art du panthéisme sublime (art de l'Inde, art de l'islam avec son art mystique), la substance, l'Un Tout affranchi de toute *particularité*, est l'âme qui produit et anime les manifestations phénoménales déterminées auxquelles elle est immanente. On retrouve ainsi très exactement l'analyse complexe de *La doctrine de l'essence*, puisque le contenu est l'unité qui *pose* la forme et la matière, c'est-à-dire aussi bien l'unité qui inclut, *positivement*, forme et matière en tant que sursumées et, d'autre part, l'unité déterminée qui se pose *négativement* comme leur *base* face à ces termes, qui apparaissent dorénavant comme *inessentiels*<sup>4</sup>.

Au plan esthétique, la substance est perçue, dans cette immanence aux manifestations phénoménales, comme *affirmativement* présente. Mais logiquement comme esthétiquement, le contenu, en tant qu'unité posée ou déterminée, *se tient face* à la forme. Posant la forme hors de soi, le contenu pose la dissociation de soi et de la forme. Dans cette opposition de soi et de la forme, le contenu se reprend comme l'essentiel et renvoie la forme à l'inessentiel. La forme, comme être-posé est, en regard du contenu, *l'inessentiel*<sup>5</sup>. L'indifférence consécutive du contenu, face à la forme, signifie au plan esthétique une détermination de l'art comme symbolique. Dans cet art, la forme fait signe vers le contenu et en est seulement le symbole. Ainsi dans « la symbolique consciente de la forme artistique comparante », le contenu, la signification s'autonomise. Elle se sépare de la manifestation phénoménale *posée* comme inadéquate par rapport elle. La forme artistique ne s'offre plus que comme image singulière apparentée, troisième terme qui institue un lien entre la signification et la manifestation phénoménale<sup>6</sup>. L'image (la forme) et la signification (le contenu) « se font face au lieu d'être enchevêtrées l'une dans l'autre par le

---

<sup>1</sup> On constate que cette qualification ou détermination du matériau extérieur est relative et dépendante du contenu de l'art, du contenu qui veut s'y incarner.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, p. 426.

<sup>3</sup> A ce point du développement, Hegel montre que la forme comprend aussi bien la forme comme telle que la matière (voir *Science de la logique*, p. 107).

<sup>4</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 429.

<sup>5</sup> Voir Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 106.

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 430.



travail artistique »<sup>1</sup>. Ce premier moment logique, qui signifie une indifférence du contenu au regard de la forme, trouve une expression esthétique avec l'art symbolique et l'architecture, comme genre artistique.

La détermination du *contenu* de l'art comme ce qui se tient *en face* de la forme est présente dans l'architecture. La forme constitue l'être-posé et est, en un sens, en regard du contenu *l'inessentiel*, en particulier lorsque l'architecture est l'enceinte pour les fidèles, la demeure du dieu. Telle est bien sa limite : le contenu spirituel comme intérieur fait *face* aux formes extérieures<sup>2</sup>. L'extériorité de la forme et du contenu s'explique dans la mesure où l'architecture renvoie à ce qui est plein d'âme simplement comme à quelque chose d'autre qu'elle-même. L'art symbolique manifeste bien cette qualité du contenu d'être la *base* de cette forme et de cette matière<sup>3</sup>, mais il n'est pas une base inerte. Il *pose* matière et forme. Le contenu comme base est la *concrétion positive* du mouvement posant (mouvement négatif)<sup>1</sup>. Ainsi l'architecture permet de comprendre le résultat de l'analyse logique montrant que la forme face au contenu est la forme ayant un subsister. Mais *La doctrine de l'essence* déploie, au delà des limites de l'esthétique, les conséquences de cette thèse. Au terme de la première analyse du rapport forme – contenu, l'identité (*formellement* différente) de la forme et de la matière se trouve aussi bien du côté du contenu que de la forme. Le contenu ne peut être dit totalité que dans la mesure où la forme face à lui, dans un face à face *logique*, est « la forme ayant un subsister ». *Le contenu est alors le subsister de cette forme*.

### C- Second moment du déploiement logico-esthétique du rapport forme-contenu.

Il s'ancre dans l'identité à soi du contenu. Si le contenu est ce qui est identique à soi – par rapport à la forme et par rapport à la matière –, forme et matière pourraient être des déterminations simplement extérieures du contenu, des déterminations indifférentes. En effet le contenu de l'art symbolique, l'absolu, l'Un – Tout ne dépend pas de la forme dans laquelle il trouve une représentation sensible, ni de l'existence extérieure phénoménale.

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 431. « Les œuvres d'art qui font de cette forme leur base et leur fondement demeurent, du même coup, d'ordre secondaire, et leur contenu ne peut pas être l'absolu lui-même » (*Esthétique*, tome I, p. 431).

<sup>2</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 116.

<sup>3</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 106.

Dans ce second moment de l'analyse logique, Hegel montre que se produit un mouvement, un *retour de la forme et de la matière posées dans le contenu*. Ce retour de celles-ci dans le contenu, comme dans leur fondement, permet de penser que le contenu est la réflexion négative dans soi des déterminations-formelles. Ainsi le contenu n'a pas seulement le sens de ce qui est identique à soi. Il a aussi le sens d'être le *fondement* de la forme et de la matière<sup>2</sup>. Il n'est donc pas seulement une unité indifférente au regard de la forme, mais l'unité formelle, le rapport fondamental. La problématique du fondement, associée par Kant à l'analyse logique du jugement hypothétique, reparaît dans *La doctrine de l'essence*. Avant de s'engager dans l'examen de ce qui tient lieu de fondement dans les esthétiques kantienne et hégélienne, c'est-à-dire dans l'examen du fondement déterminé, les rapports du contenu et de la forme demandent à être précisés.

*La doctrine de l'essence* a montré que le fondement se donnait trois figures. Il est d'abord l'essence qui est identique à soi dans son être-posé. L'essence, comme diverse et indifférente en regard de son être-posé, est la *matière indéterminée*<sup>3</sup>. Enfin l'essence comme *contenu* est en même temps *l'identité formée*, et cette forme devient rapport-fondamental<sup>4</sup>, car les déterminations de son opposition sont, dans le contenu, posées aussi comme des déterminations niées. Or la détermination du contenu comme identité formée, comme contenu configuré peut être mise en évidence dans les deux esthétiques. Cette configuration suppose et signifie que le contenu est déterminé en lui-même comme le montre *La doctrine de l'essence*. La détermination du contenu est à l'exacte mesure de *cette* totalité déterminée qu'est la forme. Le contenu est à présent ce qu'était l'essence substrat de la forme, dans le couple forme – essence, mais il est en outre explicitement déterminé. Au fil de l'analyse logique, le contenu s'est progressivement déterminé. Cette détermination du contenu, dans le domaine esthétique, signifie qu'il est configuration et configuré. Il est matière. Pourtant l'esthétique kantienne de la poésie semble récuser cette détermination<sup>5</sup>. Du point de vue de l'analyse logique, le contenu n'est pas déterminé comme l'est la matière, c'est-à-dire comme l'indifférent en général, mais il est déterminé comme *la matière formée*<sup>6</sup>. Dans le couple forme – contenu, la matérialité du substrat est

---

<sup>1</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, note 68 des traducteurs, p. 107.

<sup>2</sup> Bien qu'il semble être, au plan esthétique, plus fondement de la forme que fondement de la matière.

<sup>3</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 107.

<sup>4</sup> C'est-à-dire rapport de fondement à fondé.

<sup>5</sup> La poésie a le pouvoir de présenter l'indéterminé, qui échappe au langage conceptuel.

<sup>6</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 108.

déjà imprégnée de forme. En d'autres termes, le contenu est l'identité à soi matérielle différenciée en elle-même. Ainsi se justifie la double acception de la notion de matière dans les *Leçons d'esthétique* comme matériau sensible et matériau spirituel. La détermination du contenu comme matière formée permet que les déterminations de la forme aient *un subsister* matériel, indifférent : le contenu est le substrat des différences formelles. Cette détermination logique du contenu comme matière formée est-elle à l'œuvre dans les esthétiques kantienne et hégélienne ? Peut-on dire, des deux, que le contenu réalisé dans une figure sensible est identité formée, matière configurée ?

D'un côté, le contenu est l'identité *essentielle* du fondement avec soi dans son être-posé. D'un autre côté, le contenu est *l'identité posée* en regard du rapport-fondamental. Cette identité posée coïncide, au plan esthétique, avec l'œuvre effective. Elle est bien posée « en regard » du rapport-fondamental, puisqu'elle est réalisation effective de ce rapport et position dans l'existence effective. L'être-posé serait la configuration, cet être-posé étant comme détermination-*formelle* en cette identité. Il est en face de l'être-posé libre, c'est-à-dire de *la forme comme rapport total de fondement et fondé*. Cette forme serait la figure esthétique, la figure de l'œuvre effective. Elle est l'être-posé qui fait retour dans soi, l'être-posé comme immédiat, ou encore la *déterminité* comme telle, c'est-à-dire dans les *Leçons* la *figure*. Elle est position dans l'existence, déterminité. D'une part, le contenu existe en lui-même dans une identité à soi, notamment dans le cas de l'art lorsque le contenu est emprunté à la religion. En cela, il est indépendant de la figure dans laquelle il trouve une existence artistique. Mais d'autre part ce contenu, cette identité à soi est posée. On comprend alors qu'il est *nécessaire* que le contenu prenne figure, que l'art apparaisse comme la figuration des plus hautes idées de chaque peuple. *La forme est donc le contenu déterminé*. Logique et esthétique convergent, dans la mesure où *La doctrine de l'essence* montre que l'être-posé est la détermination-formelle de l'identité qu'est le contenu.

Au terme de ce parcours le fondement, le contenu se présente comme un fondement déterminé. Lorsque le contenu du fondement n'était que la matière, il était matière indéterminée. Il est à présent ce qu'était l'essence substrat de la forme, dans le couple forme – essence, bien qu'il soit en outre explicitement déterminé, et matière déjà

déterminée. Avec le contenu, le substrat – ou fondement – se détermine<sup>1</sup>. Cette détermination signifie que le contenu est déterminé comme la matière formée<sup>2</sup>. La détermination du contenu se distingue de la détermination propre à la matière, puisque celle-ci était déterminée comme l'indifférent en général. *La détermination du contenu est sa forme* et l'esthétique hégélienne montre comment la détermination du contenu est ce qui permet de trouver une forme<sup>3</sup>. De façon générale, une idée, au sens faible, est déterminée lorsqu'elle s'exprime. Elle prend alors la forme d'un argumentaire, elle se détermine dans et par des mots. Or l'art rend sensible le processus par lequel *le contenu se détermine comme forme*. La forme a alors le sens d'une figure artistique. Le contenu de l'art se détermine donc dans et par la figuration. Il est déterminé en lui-même « comme la matière formée, *de telle sorte* que les déterminations de la forme ont un subsister matériel, indifférent »<sup>4</sup>.

### 1- Forme et contenu des formes artistiques.

L'*Esthétique* accueille cette détermination du contenu comme une matière formée. L'art classique notamment est conçu comme l'identité de la signification et de la corporéité. Cette identité signifie qu'entre ces deux côtés, ne demeure, *au sein* de leur unification accomplie aucune séparation. L'intérieur, le contenu ne se retire pas du *corporel* et de *l'effectivité concrète*, c'est-à-dire de la matière de l'art, en tant que spiritualité seulement intérieure, en lui-même<sup>5</sup>. L'esprit, l'intérieur, le contenu accède à la contemplation dans l'objectif, dans un extérieur qui est lui-même complètement déterminé et particularisé. Cet intérieur que l'art travaille à faire accéder à sa *réalité adéquate* est l'esprit libre, l'individualité spirituelle, déterminée et autonome aussi bien en elle-même que dans sa figure naturelle. *L'humain* est donc le centre et le *contenu* de la beauté et de l'art véritables.

---

<sup>1</sup> Le passage logique du couple forme – essence au couple forme – contenu permet de mesurer la distance qui sépare la conception platonicienne de l'essence de la beauté de la détermination hégélienne de l'Idée du beau artistique. De même que le couple forme – contenu marque une détermination du contenu (le contenu est à présent devenu *un certain* contenu, un contenu déterminé), de même l'Idée du beau artistique est concrète en elle-même et non une essence abstraite.

<sup>2</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 108.

<sup>3</sup> « La déterminité est (...) mène à la manifestation phénoménale » (Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 105).

<sup>4</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 108.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 17.

L'art classique présente ainsi une identité et une unification des deux côtés, puisque l'humain, en tant que contenu de l'art, est sous la détermination essentielle de l'individualité concrète et de la manifestation extérieure adéquate à celle-ci, c'est-à-dire purifiée dans son objectivité des infirmités de la finitude.

Le rapport entre forme et contenu, tel qu'il se vérifie dans les *Leçons* avec l'art classique, se distingue du rapport logique entre forme et matière, c'est-à-dire du mode de représentation symbolique. La figure classique ne *suggère* pas le contenu. Elle consiste en une figure, en une forme déterminée qui est avec l'esprit en une *unité*. Cette adéquation de la forme et du contenu de l'art classique entraîne, pour la figure, l'exigence de totalité en soi-même et d'autonomie, la détermination fondamentale du classique étant l'autonomie libre du tout. L'art classique retrouve l'analyse logique qui, distinguant les deux côtés que sont d'une part, le contenu comme identité essentielle du fondement avec soi dans son être-posé, et d'autre part, l'identité posée en regard du rapport fondamental, montre que cet être-posé est comme détermination formelle en cette identité<sup>1</sup>, puisque dans l'art classique, *chaque côté est en soi identique à l'autre* et leur différence est réduite à une simple *différence formelle* d'une seule et même chose<sup>2</sup>. Dans cette forme artistique, le tout apparaît maintenant aussi comme libre, dès lors que chacun de ses côtés se révèle adéquat. Il s'expose en chacun d'eux et est une seule et même chose en tous deux. Ce libre redoublement de soi-même en une seule et même unité est la face esthétique d'un processus logique. L'être-posé, qui est une détermination-formelle est la forme, l'être-posé qui fait retour dans soi. Dans l'art symbolique, le défaut de ce libre redoublement de soi-même engendre la non-liberté du contenu et, par conséquent, la non-liberté de la forme. L'esprit, le contenu n'était pas clair à soi-même. Pour cette raison sa *réalité extérieure* ne se montrait pas comme la sienne propre, comme *posée* en soi et pour soi *par lui-même* et en lui-même. Ce rapport s'explique logiquement par la différence, d'une part, entre le contenu qui existe en lui-même dans une identité à soi<sup>3</sup> et, d'autre part, dans le fait que ce contenu est une identité à soi posée qui *doit* prendre figure. Dans l'art symbolique, la figure est porteuse d'une signification, qui ne se trouve que partiellement en elle. Elle ne s'y trouvait que selon un côté quelconque. La matière de l'art n'est pas encore totalement unifiée avec le contenu. *L'existence extérieure* ne donnait d'abord que soi-même au lieu de

---

<sup>1</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 108.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 18.

<sup>3</sup> C'est l'indépendance du contenu de l'art au regard de la figure dans laquelle il trouve une existence artistique.

la signification à exposer. Si elle montrait qu'elle avait à suggérer quelque chose de plus, elle était violemment déformée. Dans cette transformation, elle ne demeurerait pas plus elle-même qu'elle ne devenait l'autre, c'est-à-dire la signification<sup>1</sup>. Contenu, figure et matière demeureraient extérieurs l'un à l'autre, non unifiés. A la limite, le rapport entre la signification et l'existence extérieure est livré à l'arbitraire purement subjectif de la comparaison avec une signification éloignée et indifférente de la figure<sup>2</sup>.

Pour que ce *rapport non libre* soit dissout, il faut *que la figure ait déjà à même soi sa signification*, et que cette signification soit celle de l'esprit. La forme est alors l'être-posé immédiat, la détermination comme telle<sup>3</sup>. Cette figure est la figure humaine, car seule l'extériorité humaine est à même de révéler le spirituel sur un mode sensible. L'expression humaine dans le visage, l'œil, l'attitude, le geste est certes *matérielle* et en cela n'est pas ce qu'est l'esprit. Néanmoins l'extérieur humain est la corporéité qui reflète en elle-même l'esprit. Elle est matière spiritualisée. A travers l'œil on voit jusque dans l'âme de l'homme et la figure humaine est toute entière matière conformée par le spirituel. « Si la corporéité appartient à l'esprit comme *son* existence, l'esprit est aussi l'intérieur appartenant au corps et non une intériorité étrangère à la figure extérieure »<sup>4</sup>. Matière, forme et spiritualité sont unifiées. La matérialité, dans la figure humaine, n'a pas, ni ne renvoie de surcroît à une autre signification. Le corps humain selon toute sa conformation se montre comme la demeure de l'esprit, comme sa seule existence naturelle possible<sup>5</sup>. C'est pourquoi l'esprit n'est immédiatement présent pour d'autres que dans le corps.

Il existe entre l'âme et ce dernier, c'est-à-dire en termes logiques, entre le contenu et la matière ou la forme, une connexion *nécessaire*, une *correspondance* spécifique que l'analyse esthétique présuppose, mais ne démontre pas. Bien que la figure humaine comporte du mort, du laid, des éléments déterminés par des influences et des dépendances étrangères, l'art efface les différences entre le simplement naturel et le spirituel, et transforme « la *corporéité extérieure* en une *figure* belle, de part en part *façonnée* et

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 18.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 19.

<sup>3</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 108.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 19.

<sup>5</sup> Ce qui vaut pour le corps humain et son expression vaut aussi pour les sensations, les pulsions, les actes, événements et actions de l'homme. Dans le classique, leur *extériorité* est caractérisée, elle aussi, non seulement comme naturellement vivante, mais encore comme spirituelle, et « le côté de l'intérieur est porté à une identité adéquate avec l'extérieur » (Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 20).

*formée*, pourvue d'âme et spirituellement vivante »<sup>1</sup>. Le spirituel – le contenu – est ainsi matière formée. L'esprit, lorsqu'il s'est saisi comme esprit, est ce qui est pour soi-même achevé et clair. Sa *connexion* avec la figure, qui lui est adéquate, est aussi par un côté quelque chose d'achevé et de donné en soi et pour soi, qui n'a pas besoin d'être établi d'abord par une liaison que produirait l'invention imaginative, par opposition au donné. « L'esprit, pour autant qu'il doit constituer *le contenu de l'œuvre d'art*, ressort tout entier dans la corporéité et peut s'identifier complètement à elle »<sup>2</sup>. Le contenu, l'identité à soi – l'esprit se saisissant comme esprit – est posé dans une matière qui est matière informée, c'est-à-dire qu'il est posé dans une figure. La relation du contenu spirituel à la figure humaine ne résulte pas d'une imitation contingente. « Il faut au contraire affirmer que l'art parvenu à sa maturité ne pouvait représenter, *en toute nécessité*, que dans la forme de la manifestation humaine extérieure, parce que l'esprit n'obtient qu'en elle *l'existence qui lui est adéquate* dans le sensible et le naturel »<sup>3</sup>. De la sorte, la liaison propre à la *forme hypothétique du jugement* reparaît<sup>4</sup>. D'un point de vue logique, *l'art classique* peut être interprété comme la *réalisation esthétique de la forme logique du jugement hypothétique*. L'analyse et le développement logiques du rapport forme – contenu se vérifient dans les *Leçons d'esthétique* à travers l'articulation des formes artistiques. Le dépassement du couple forme – contenu vers le fondement déterminé coïncide avec le moment de l'art romantique.

Le contenu ne joue le rôle de fondement que lorsqu'il est coupé du procès dont il provient et constitue un résultat inerte. Le fondement s'est fait en général le fondement déterminé<sup>5</sup>. La détermination elle-même est la détermination double. Elle est d'une part détermination de la forme et d'autre part, détermination du contenu. La détermination de la forme signifie qu'elle est extérieure au contenu en général. Le contenu, en regard de ce rapport, est *indifférent*. La détermination du contenu est celle du contenu qu'a le fondement<sup>1</sup>. Lorsque la forme se distingue du contenu, elle vaut comme l'élément le moins essentiel. Elle « *n'est que* » la forme, bien que sa présence soit également nécessaire. Le contenu acquiert,

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 19 ; nous soulignons.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, p. 20 ; nous soulignons.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, p. 20 ; nous soulignons.

<sup>4</sup> Quand un terme est posé, l'autre est posé nécessairement.

<sup>5</sup> Il y a détermination du fondement, parce qu'il y a identité de l'identité à soi du fondement dans son être-posé et de la différence entre cette identité posée et le rapport-fondamental. La détermination est donc double. Ce dédoublement définit la figure nouvelle du fondement essentiel (note 73 des traducteurs, *La doctrine de l'essence*, p. 108).

provisoirement au moins, une certaine préséance. En tant qu'unité posée et déterminée, le contenu est *la base du couple de la forme et la matière*<sup>2</sup>. Mais cette base *se différencie* et se distingue de ses déterminations et de son être-posé. Le contenu, comme identité de la forme et la matière, repousse hors de soi sa différence, la forme est devenue alors indifférente et inessentielle. Le contenu est le support, le sujet logique qui se différencie de ces déterminations, comme l'identité à soi se différencie de la différence<sup>3</sup>.

Or ces caractéristiques logiques de la détermination ultime du contenu, face à la forme, sont présentes dans la forme artistique romantique. La question du rapport entre *le contenu et son mode de représentation* est explicitement envisagée, s'agissant de l'art romantique<sup>4</sup>. Le contenu de ce dernier, pour ce qui concerne le divin, s'est rétréci. Le « contenu absolu apparaît comme condensé dans ce point de l'âme humaine subjective »<sup>5</sup>. Tout le procès est inséré dans l'intériorité humaine, ce qui élargit la sphère du contenu. « L'histoire de l'âme humaine devient par là même infiniment riche et peut *se configurer* de la manière la plus diverse en des circonstances et situations toujours changées »<sup>6</sup>. Mais entre le contenu de l'art, d'une part, et la forme artistique romantique, l'extériorité d'autre part, demeurent une certaine indifférence. Le contenu de l'art romantique est *en dehors de* l'art, il relève du domaine de la religion<sup>7</sup>. Du côté du mode d'apparition extérieur, le sensible et l'extérieur sont considérés comme un « élément *indifférent* », car le contenu de la révélation faite à l'esprit est « la nature absolue éternelle de l'esprit qui se détache de l'élément naturel en tant que tel et *rabaisse* celui-ci »<sup>8</sup>. C'est pourquoi conformément à ce principe, le mode de configuration effective dans l'art romantique, du côté de l'apparition extérieure, ne va pas essentiellement au-delà de la réalité effective ordinaire proprement dite et ne répugne nullement à accueillir en soi cette existence réelle avec toutes ses déficiences et sa détermination finies.

<sup>1</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 108.

<sup>2</sup> Le contenu a en réalité un double statut. Il n'est pas seulement la base du couple forme – matière, il est aussi, en lui-même et positivement, l'identité de la forme et la matière. Il est *l'essence* revenue dans l'unité avec soi.

<sup>3</sup> Il est, par ailleurs, en vertu de sa double détermination, l'unité de ses déterminations (*Introduction à la lecture de la Science de la logique de Hegel*, tome II, *La doctrine de l'essence*, p. 123).

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, pp. 128 et sqq., « Le mode de représentation romantique par rapport à son contenu ». Hegel traite explicitement du contenu de l'art romantique dans le tome III, pp. 34-61.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 129.

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 129.

<sup>7</sup> « La religion (...) constitue le *présupposé* essentiel de l'art » (Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 130).

<sup>8</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 130.



De même qu'il est apparu, dans l'analyse logique, que la forme se distinguait du contenu qui est l'essentiel, il y a « dans le romantique deux mondes »<sup>1</sup> : un royaume spirituel, en lui-même accompli, et d'autre part le royaume de l'extérieur en tant que tel. L'inessentialité de la figure extérieure définit « le type fondamental de la forme artistique *romantique*, pour laquelle la figure devient une extériorité relativement indifférente dès lors que sa teneur, du fait de sa libre spiritualité, exige plus que ne peut lui offrir le corporel, de sorte que l'art romantique réintroduit, à l'opposé du symbolique, la *séparation du contenu et de la forme* »<sup>2</sup>. La phénoménalité ne peut plus exprimer l'intérieur, bien qu'elle y soit encore appelée. Elle ne reçoit plus comme mission que de montrer que l'extérieur est l'existence non satisfaisante et qu'elle doit renvoyer, par sa signification à l'intérieur, à l'âme humaine et aux sentiments qui sont l'essentiel. « Or c'est précisément pour cette raison »<sup>3</sup> que *l'art romantique laisse l'extériorité se répandre comme elle l'entend*<sup>4</sup>. L'indifférence du contenu de l'art romantique à l'égard de la forme sensible est confirmée dans la peinture romantique. L'intimité pleine d'âme fournit le contenu à proprement parler idéal, mais elle ne trouve pas son extériorisation et sa réalité effective dans la différence particulière des caractères, de leurs divers talents, de leurs rapports et de leurs destins. *Elle est au-dessus de cela*<sup>5</sup>.

De même que le mouvement dialectique qui anime le rapport de la forme et du contenu se reproduit esthétiquement de l'art symbolique à l'art romantique, on en perçoit des traces dans la hiérarchisation des genres artistiques (ou arts singuliers selon la terminologie hégélienne) de l'architecture à la poésie<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 131.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 403.

<sup>3</sup> C'est la problématique du fondement et de la raison.

<sup>4</sup> Hegel propose une détermination proprement esthétique du rapport forme – contenu. Dans l'univers romantique, ce rapport peut être résumé d'un mot : le ton fondamental du romantique est *musical* – car le principe en est l'universalité toujours agrandie et la profondeur de l'âme. Lorsque le contenu de représentation est *déterminé*, le rapport du contenu et de la forme d'art est *lyrique*. « Le lyrique est en quelque sorte le trait fondamental élémentaire de l'art romantique » (Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 132).

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 40.

<sup>6</sup> De façon générale, l'esthétique kantienne des beaux-arts montre que ceux-ci réalisent une forme (le corps humain, un rapport de proportion, un bel arrangement ou agencement d'éléments, une organisation harmonieuse...), qui constitue l'élément décisif. « Dans tous les beaux-arts, *l'essentiel réside dans la forme*, laquelle vis-à-vis de l'observation et du jugement d'appréciation, contient en elle une dimension de finalité (Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 52, p. 313 ; nous soulignons). Mais elle tisse un rapport entre forme et *finalité*, et non comme dans l'esthétique hégélienne entre forme et contenu idéal, ou forme et Idée du beau artistique. La perspective kantienne est celle du plaisir esthétique et de la finalité subjective, c'est-à-dire de la forme esthétique susceptible d'engendrer du plaisir.

## 2- Forme et contenu des arts singuliers.

Alors que l'esthétique kantienne néglige l'étude du matériau architectural, elle offre les moyens esthétiques de penser le rapport logique de la forme et du contenu. Ce rapport se détermine esthétiquement comme articulation de son concept, du concept de la fin et de la forme. L'architecture est définie par Kant comme « l'art de présenter des concepts de choses qui ne sont possibles *que par l'art* »<sup>1</sup>. Dans la mesure où elle ne consiste pas dans la présentation de concepts de choses qui existent dans la nature, donc de choses dont la forme est *naturellement déterminée par leur fonction*, la *forme* des choses qu'elle réalise *dépend* d'« une *fin arbitraire* ». Elle est nécessairement appelée et déterminée par l'usage auquel le bâtiment est destiné, c'est-à-dire par le contenu idéal de l'œuvre architecturale. L'analyse hégélienne de l'architecture montre une *extériorité* entre la forme architecturale réalisée et son intérieur spirituel. Dans le matériau architectural et ses formes, l'idéal ne peut être figuré comme spiritualité concrète. La forme, la matière informée reste opaque face à l'Idée ou n'entretient avec elle qu'une relation abstraite. Par conséquent, cette réalité exposée existe seulement en tant que quelque chose d'extérieur<sup>2</sup>. La détermination des formes extérieures<sup>3</sup> dépend de celle du contenu de cet art. L'architecture « parvient plus ou moins bien à imprimer cette signification à son matériau et à ses formes, selon que la détermination du contenu pour lequel elle entreprend son travail est plus ou moins lourde de sens ou bien insignifiante, concrète ou bien abstraite, profondément descendue en elle-même ou bien trouble et superficielle »<sup>4</sup>. Un rapport nécessaire<sup>5</sup> se tisse entre contenu et forme architecturale.

Ainsi l'architecture symbolique autonome, à la différence de l'architecture classique ou romantique, ne présente pas de « formes déterminées »<sup>6</sup>. Parce qu'aucun contenu établi pour lui-même et déterminé ne peut y être désigné, aucun mode de configuration, posé en tant que principe qui ensuite, dans son développement, se réfère à la sphère des œuvres diverses ne se manifeste. Les significations, prises comme contenu dans cet art, sont « des représentations générales en quelque sorte *informes*, des abstractions de la vie naturelle

---

<sup>1</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 309.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 116.

<sup>3</sup> Les formes de l'architecture sont les formes de la nature inorganique agencées selon les rapports abstraits de symétrie caractéristiques de l'entendement.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 116.

<sup>5</sup> Evoquant la forme hypothétique du jugement.

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 263.

élémentaire »<sup>1</sup>. Les éléments du contenu ne s'unissent pas en un seul et unique sujet. La faiblesse de cette liaison ne produit aucune forme déterminée. Les réalisations de cette architecture sont seulement édifiées comme « une *réunion* de la nation ou des nations, un lieu autour duquel elles se rassemblent »<sup>2</sup>.

L'esthétique kantienne ne propose pas de détermination du contenu *spécifique* de l'architecture et, par conséquent, ne se place pas au même plan que l'esthétique hégélienne. Hegel lit dans l'architecture un effort pour frayer la voie à l'effectivité adéquate du dieu. Pourtant, l'architecture conserve le spirituel comme intérieur *face* à ses propres formes extérieures. Elle repose sur une extériorité et une différence du contenu et de la forme. Elle renvoie à ce qui est plein d'âme simplement comme à quelque chose d'autre qu'elle-même. Lorsqu'elle veut procurer, dans ses formes et dans son matériau<sup>3</sup>, une existence artistique adéquate à ce contenu, elle outrepassse les limites de son propre domaine et bascule « *au degré* qui lui est *supérieur* »<sup>4</sup> : la sculpture. La forme architecturale *fait signe* vers le contenu, vers le spirituel. Même les réalisations de l'architecture symbolique sont « censées donner à penser par elles-mêmes, éveiller des idées générales, sans être simplement un pur et simple enveloppement et environnement de significations déjà affigurées pour elles-mêmes »<sup>5</sup>.

L'extériorité caractéristique de l'architecture se résout dans la réflexion hégélienne qui ne l'envisage pas seulement sous l'angle de sa fonctionnalité. Hegel, à la différence de Kant, considère la dimension esthétique de l'architecture et non la simple fonctionnalité ou l'utilité. Il distingue une architecture fonctionnelle – la seule que Kant examine – de l'architecture symbolique. Dans le premier cas l'architecture, les temples, maisons et autres édifices ne sont que « de simples moyens, qui présupposent une fin *extérieure* »<sup>6</sup>, un concept qui soit leur fondement. Ils procèdent d'un besoin situé à l'extérieur de l'art et « dont la satisfaction immédiate ne concerne en rien l'art et ne provoque pas encore d'œuvres d'art ». Le besoin – le contenu – ne produit dans l'architecture des formes qui ne sont que fonctionnelles et ressortissent à l'entendement<sup>1</sup>. Elles sont contenues dans le concept même de leur fin. Dans l'architecture utile, ce qui constitue la fin visée existe là pour soi. Quand se fait sentir une tendance à la figuration et à la beauté artistiques, une

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 263.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 264.

<sup>3</sup> On retrouve les deux couples de *La doctrine de l'essence* : forme – matière et forme – contenu.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 116.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 262.

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 257.

*séparation* se produit au sein de cette architecture. « D'un côté il y a l'homme, le sujet ou l'image du dieu, en tant que fin *essentielle*, pour laquelle l'architecture, d'autre part, ne fait que fournir le moyen de l'environnement, de l'enveloppe, etc. »<sup>2</sup>. Lorsque les formes, d'abord censées être simplement au service d'une fin, s'élèvent à la beauté, elles doivent se tourner vers l'organique, le concret et ne pas en rester à leur première abstraction (le rectiligne, le perpendiculaire, la planéité des surfaces). « S'introduit alors par là même une sorte de réflexion sur des différences et des déterminations, ainsi que l'exhibition expresse et la mise en forme d'aspects, toutes choses entièrement superflues du point de vue de la simple fonctionnalité »<sup>3</sup>.

Avec la *sculpture* et les *arts figuratifs* en général la question du rapport entre forme et contenu se pose d'une façon distincte. Les figures humaines des dieux ressortissent au royaume de la représentation et sont appelées à l'existence par une activité artistique humaine. Le *médium* de la sculpture et des arts figuratifs en général est un cadre spatio-temporel<sup>4</sup>, autrement dit l'espace, les corps, la matérialité sensible<sup>5</sup>. Entre le contenu et la forme sculpturale, le rapport est, dans l'esthétique kantienne, de *présentation*. La sculpture présente des concepts de « choses qui pourraient exister dans la nature »<sup>6</sup>. Les formes sculpturales sont inspirées des objets naturels. Cette inspiration est-elle suscitée par le contenu de la représentation ? L'esthétique hégélienne repose sur le principe déjà énoncé selon lequel l'art recourt à telle forme plutôt qu'à telle autre, non pas parce qu'elle lui est déjà donnée sous cet aspect, ni parce qu'il n'y en a pas d'autre, mais parce que dans le contenu concret se trouve aussi le moment de la manifestation extérieure et effective et même le moment de la manifestation sensible<sup>7</sup>. La sculpture est définie par Kant comme « la simple expression d'Idées esthétiques »<sup>8</sup>. Lorsque l'artiste pense aux Idées de la

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 283.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 257.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 284. Hegel poursuit : « L'architecture utile exhibe ce genre de différences et les configure par l'art, alors qu'une création organique.... ».

<sup>4</sup> Ils sont subdivisés selon qu'ils sont « art de la vérité sensible ou bien de l'apparence sensible » (Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 308).

<sup>5</sup> La problématique du rapport entre forme sensible et contenu idéal peut être complétée relativement au médium sensible. La poésie est le seul art dans lequel l'imagination – comme capacité de produire des intuitions intérieures – s'exprime directement. Dans tous les autres arts, l'imagination ne s'exprime qu'à travers une *médiation extérieure*, qu'il s'agisse d'une représentation visuelle, comme en peinture, d'une représentation visuelle et tactile, comme en sculpture, ou enfin de sensations auditives, comme en musique.

<sup>6</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 309.

<sup>7</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 100.

<sup>8</sup> « Le but principal » de la sculpture est « la simple expression d'Idées esthétiques », mais « des statues de dieux, d'animaux, etc. relèvent » aussi de la sculpture (Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 309).

raison, une foule d'Idées esthétiques, c'est-à-dire de représentations de l'imagination, se pressent dans son esprit. Dans la mesure où l'artiste donne à ces représentations une expression sensible, les Idées esthétiques peuvent avoir le statut de contenu de l'art. Mais l'artiste fait des Idées esthétiques les modèles dont cette expression constitue la copie.

La dialectique immanente au couple forme – contenu, mise en évidence par *La doctrine de l'essence*, travaille la pensée hégélienne de la sculpture, alors qu'elle est absente de l'esthétique kantienne. La matière, la masse inerte sort de l'apparente passivité de substrat lorsqu'elle reçoit le dieu, l'éclair de l'individualité<sup>1</sup>. La forme infinie de l'esprit, et non plus sa forme simplement symétrique, condense la corporéité et lui donne figure. Alors que dans l'architecture une extériorité demeure entre la forme et le contenu, puisque la forme renvoie seulement à l'intérieur spirituel, avec la sculpture l'intérieur spirituel s'installe dans la figure sensible et dans son matériau extérieur. Le contenu de l'art prend forme et se présente comme matière informée. La forme est l'unité du contenu et de la matière. Les deux côtés – forme et contenu – se modèlent pour s'informer à tel point l'un dans l'autre qu'aucun des deux ne prédomine<sup>2</sup>. De ce point de vue, les *Leçons d'esthétique* portent la dialectique de la forme et du contenu plus loin que ne le suggère *La doctrine de l'essence*. Le jeu de ces deux termes dans les *Leçons* est réciproque. Cette réciprocité, bien qu'implicitement, est affirmée de façon liminaire : « le contenu et la figure artistique sont travaillés en vue de s'imbriquer l'un dans l'autre »<sup>3</sup>. Elle se vérifie, selon G. Bras, dans le rapport forme – matière et s'exprime dans les concepts de « matière spiritualisée » et de spiritualité matérialisée. L'imbrication de la forme, de la matière et du contenu de l'art suggère que matière et forme ne cessent de se nier mutuellement dans l'unité de la matière informée et de la forme matérialisée. On retrouve avec la sculpture – qui est forme matérialisée et matière informée – le *résultat* de la dialectique logique des rapports forme – matière et forme – contenu. Si le résultat auquel aboutit la Logique semble être présent dans l'*Esthétique*, les deux discours ne se superposent pas absolument. *L'esthétique déborde la Logique*.

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 117.

<sup>2</sup> C'est pourquoi le « type fondamental » de la sculpture est la forme d'art classique (Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 117).

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 100. On trouverait d'autres occurrences de ce travail réciproque. Ainsi, « la grandeur et l'excellence de l'art, dans la réalité conforme à son concept, dépendra du degré d'intimité et d'unisson avec lequel l'idée et la figure auront été travaillées pour s'intégrer l'une dans l'autre » (*Esthétique*, tome I, p. 101).

La réciprocité de l'information, du côté de la forme comme du côté du contenu, conduit à reconnaître qu'« il ne reste d'expression au sensible pour soi qui ne soit celle du spirituel lui-même »<sup>1</sup> et inversement qu'aucun contenu spirituel n'est, pour la sculpture, parfaitement représentable qui ne puisse être illustré de manière adéquate et complète sous une figure corporelle. Il y a là une détermination *réiproque* qu'ignore *La doctrine de l'essence*. Le contenu de la sculpture, l'esprit est bien dans une unité immédiate avec sa forme corporelle, dans laquelle il se tient immobile et radieux. *Le contenu de l'individualité spirituelle doit donner vie à la forme*. Il anime la forme. Ce faisant, le matériau sensible extérieur sort de son apparente passivité. Il n'est plus travaillé seulement en fonction de sa seule qualité mécanique, en tant que masse pesante, comme dans l'architecture<sup>2</sup>, mais il l'est dans les formes idéales de la figure humaine, et ce dans la totalité des dimensions spatiales. La sculpture donne un sens esthétique à la thèse de *La doctrine de l'essence* qui identifie l'identité – *formellement* différente – de la forme et de la matière aussi bien du côté du contenu que de la forme. Le contenu ne peut être dit totalité que dans la mesure où la forme, face à lui – dans un face à face *logique* – est « la forme ayant un subsister », ce qui ne paraît pas seulement dans l'analyse logique, mais aussi dans l'analyse esthétique de la sculpture. La sculpture est la première à faire apparaître l'intérieur et le spirituel dans leur repos éternel et dans leur autonomie essentielle. A ce repos et à cette unité avec soi ne correspond, dans l'extérieur, que ce qui de la même manière persiste encore soi-même dans cette unité et ce repos, c'est-à-dire la figure selon *sa spatialité abstraite*<sup>3</sup>.

La pensée esthétique des rapports forme – contenu va au-delà de son analyse logique. « La sculpture doit uniquement prendre pour objet, dans la teneur objective de l'esprit, ce qui se laisse intégralement exprimer dans l'extérieur et le corporel, parce qu'elle choisirait sinon un contenu que son matériau ne serait plus en mesure d'accueillir en lui-même et de porter adéquatement à la manifestation phénoménale »<sup>4</sup>. L'esthétique manifeste les limites

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 117.

<sup>2</sup> *La doctrine de l'essence* montre que la forme s'extériorise dans le mouvement de décomposition de soi de la matière.

<sup>3</sup> *Le contenu est aussi le subsister de cette forme* (voir *La doctrine de l'essence*, note 68 des traducteurs, p. 107). Or Hegel souligne, dans les *Leçons*, que l'esprit qu'expose la sculpture est *l'esprit massif* en lui-même, pur et solide, et non l'esprit morcelé dans le jeu des contingences et des passions. La sculpture ne laisse pas *l'extérieur* s'échapper dans cette diversité de la manifestation phénoménale. Il ne saisit en elle qu'un côté unique : la spatialité abstraite dans la totalité de ses dimensions (*Esthétique*, tome I, p. 118).

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 348.

de la prééminence du contenu et d'une hégémonie totale du contenu<sup>1</sup>. Toute la sphère de la subjectivité finie doit être exclue de la sculpture. Son contenu « ne ressortit qu'à l'objectivité de l'esprit. Par objectivité, on entend en effet ici le substantiel, l'authentique, l'impérissable, la nature essentielle de l'esprit sans échappées dans l'accidentel et l'éphémère, auxquels s'en remet le sujet dans la simple relation à soi »<sup>2</sup>.

La problématique du fondement de la forme sensible dans le contenu idéal est déplacée, dans l'esthétique kantienne, vers la question du rapport de modèle à copie, d'archétype à ectype, autrement dit vers le thème de l'*imitation*<sup>3</sup>. La sculpture, étant seulement destinée à la contemplation, ne constitue selon Kant qu'« une simple imitation de la nature ». Elle copie la nature « d'une façon qui toutefois se réfère à des Idées esthétiques »<sup>4</sup>. Elle lui emprunte ses formes, pour y exprimer les représentations de l'imagination, les Idées esthétiques. Elle a par exemple recours au corps humain, lorsqu'elle veut exprimer la dimension humaine du divin. La forme coïncide avec le contenu. La nécessité d'une telle correspondance est présente dans l'art classique, où le corps humain constitue l'existence et la figure naturelle de l'esprit. Dans la mesure où le contenu concret de l'art classique est en soi et immédiatement l'unité de la nature humaine et de la nature divine, cette unité vient aussi à sa manifestation adéquate de manière immédiate et sensible. Le dieu grec s'adresse à la contemplation ingénue et à la représentation sensible, *c'est pourquoi* sa figure est la figure corporelle de l'homme<sup>5</sup>. La coïncidence de la forme et du contenu, dans la sculpture comme dans l'art classique traduit, esthétiquement, le moment logique de l'appartenance essentielle de la forme et de la matière au contenu. Sculpture et art classique présupposent, dans l'esthétique kantienne comme dans l'esthétique hégélienne, le moment logique où le contenu pose la forme et la matière<sup>6</sup>. L'ensemble du raisonnement

---

<sup>1</sup> Ce qui récuse l'idée selon laquelle « tout comme la théorie romantique, la théorie de l'Art de Hegel est une esthétique du contenu » (J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 178). Voir aussi G. Bras : « l'esthétique hégélienne est souvent qualifiée d'esthétique du contenu, voire d'esthétique dogmatique » (*Hegel et l'art*, p. 87).

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 346. Le contenu rentre en lui-même dans la complaisance (*Esthétique*, tome II, p. 345). Le sujet fait face, comme la simple subjectivité finie, à la spiritualité véritable (tome II, p. 346).

<sup>3</sup> « Une œuvre simplement figurative, qui est faite uniquement pour être contemplée et qui doit plaire par elle-même, constitue, en tant que présentation physique, une simple imitation de la nature » (Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 309).

<sup>4</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, pp. 309-310.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 110.

<sup>6</sup> « La sculpture en général comprend ce prodige que l'esprit coule son empreinte dans ce qui est entièrement matériel, et qu'il forme cette extériorité de telle manière qu'il devient, en elle, présent à soi-même et y reconnaît la figure adéquate de son propre intérieur » (Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 344). On sait

de *La doctrine de l'essence* anime les développements hégéliens sur la sculpture et l'art classique, puisque la figure artistique, une fois posée, fait face au contenu et constitue sa détermination. Le contenu de la sculpture comme esprit déterminé appelle, pour sa manifestation sensible, la figure humaine<sup>1</sup>. « Seul cet objectif immergé en lui-même, dépourvu de subjectivité intérieure en tant que telle, laisse libre cours à l'extériorité dans toutes ses dimensions, et se trouve *liée* à cette totalité du spatial »<sup>2</sup>.

En revanche la peinture, selon Kant, n'emprunte pas à proprement parler ses formes à la nature, mais seulement leur apparence, c'est-à-dire l'extension. Alors que la sculpture se déploie dans l'élément de la spatialité abstraite et qu'elle produit la figure « dans son extension corporelle, à la manière dont l'objet lui-même existe », la peinture le produit « d'après la façon dont cette extension se peint dans l'œil »<sup>3</sup>, c'est-à-dire d'après son apparence sur une surface. L'esthétique picturale kantienne s'attache aux moyens de la peinture plus qu'elle ne réfléchit l'articulation esthétique du contenu et de la figure artistiques. Définie comme *art du dessin*<sup>4</sup>, la peinture est placée du côté de la forme. Par son contenu, elle nous introduit dans le domaine des Idées. La peinture est art intellectuel, non pas parce qu'elle suggère un contenu riche, mais au sens où elle élargit l'imagination, en l'incitant, aussi bien à penser davantage, qu'à engendrer d'autres intuitions. L'appréhension distincte des rapports entre la forme et le contenu pictural, chez Kant et Hegel, initie des perspectives esthétiques spécifiques à chaque auteur. La présence de l'art des jardins dans le domaine des arts picturaux est significative, dans l'esthétique kantienne, d'un désintérêt pour le contenu de l'art. Cette deuxième espèce de l'art pictural consiste dans un « bel agencement de choses physiques [qui] n'est lui aussi destiné qu'à la vue »<sup>5</sup>. Hegel, en revanche, distingue « en ce qui concerne l'art des jardins proprement dit (...) sa dimension picturale de la dimension architectonique »<sup>1</sup>. S'inscrivant dans le genre de l'architecture, « l'art des jardins est, par essence, [dans le hégélianisme] l'architecture la

---

toutefois que le rapport du contenu de la sculpture à son matériau est plus nuancé, dans la mesure où Hegel souligne que « étant donné que *le matériau exige* une représentation extérieure dans les trois dimensions spatiales pleines, le contenu de la sculpture ne peut pas être non plus le *spirituel comme tel*, l'intériorité se conjoignant seulement à elle-même et approfondie en elle-même, mais le spirituel qui n'est d'abord que dans son autre, dans le *corporel pour soi-même* » (*Esthétique*, tome II, p. 347).

<sup>1</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 343.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 347.

<sup>3</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 309. Ce qui est aussi vrai pour Hegel.

<sup>4</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 53, p. 318.

<sup>5</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 310.



plus fortement picturalisée »<sup>2</sup>. A l'inverse cet art – auquel Kant donne un statut de premier plan – est art de la simple forme, dépourvue de tout rapport à un contenu esthétique. Il présente seulement un tableau au sens propre<sup>3</sup>. Pourtant la destination de cet art, qui « n'existe que pour être vu » est de « soutenir l'imagination dans son libre jeu avec des Idées et d'occuper sans fin déterminée la faculté de juger esthétique »<sup>4</sup>. L'esthétique kantienne du jardin nie toute application de la logique hégélienne à l'art. Dans le cas de cet art, délaissé par Hegel<sup>5</sup>, la forme esthétique n'est pas posée par le contenu. Elle n'en est pas la détermination. L'art des jardins est arabesque, jeu des formes à partir duquel aucun rapport nécessaire de l'Idée et de la forme sensible ne peut être pensé. L'agencement qu'il présente n'est le produit d'aucun concept de l'objet ni de sa fin<sup>6</sup>. Il suscite le libre jeu de l'imagination et offre à la contemplation des *formes* sur lesquelles le jugement de goût se prononce. L'absence d'une finalité déterminée dans cet art de l'organisation formelle le prive de tout contenu.

En revanche, l'esthétique hégélienne ne manque pas de souligner qu'avec la peinture, comme avec la musique et la poésie, « la forme et le contenu se haussent au niveau de l'idéalité »<sup>7</sup>. La peinture n'est pas un simple jeu de l'apparence sensible. Certes, « pour son contenu et la figuration de ce contenu, elle utilise pour matériau la visibilité (*Schitbarkeit*) comme telle »<sup>8</sup> mais la peinture, en tant qu'elle emprunte son type à la forme artistique romantique, a une forme concrète. L'art romantique est la forme la plus concrète en elle-même. Peinture, musique et poésie sont les arts les plus propres à façonner adéquatement le mode de figuration. Au contenu de la peinture appartient, de façon essentielle son matériau, la visibilité subjectivée en elle-même et idéellement posée. A cette matière

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 332.

<sup>2</sup> B. Bourgeois, *L'idéalisme allemand*, p. 146. Le pictural est bien à l'œuvre dans cet art, mais il se trouve subordonné à sa dimension architecturale. Elle confère, « avec des lignes rationnelles, de l'ordre, de la régularité, de la symétrie » au jardin son caractère formel (Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 333).

<sup>3</sup> Il se distingue de la peinture en ce qu'il présente *physiquement* ses formes, alors que la peinture « ne produit que l'apparence de l'extension physique » (Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 310). L'aménagement artistique de la nature n'ayant pas, du point de vue hégélien, pour unique destination la simple contemplation, mais également l'expression et la manifestation du spirituel, il est l'occasion d'un « renversement antipodique du kantisme » (B. Bourgeois, *L'idéalisme allemand*, p. 144).

<sup>4</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, pp. 310-311. A l'inverse pour Hegel, « un jardin comme tel ne doit guère être qu'un environnement plaisant, et que cela, un environnement qui n'entend pas valoir pour soi et détourner l'homme de l'humain et de l'intérieur » (Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 333).

<sup>5</sup> L'art des jardins est un « art imparfait » (Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 251). Hegel lui consacre les deux dernières pages du développement relatif à l'architecture romantique (*Esthétique*, tome II, pp. 332-333).

<sup>6</sup> Le tableau d'une soirée mondaine que Kant range parmi les arts picturaux est, au même titre que l'art des jardins, la réalisation d'une belle organisation formelle, sans rapport à aucun contenu idéal, à aucun concept.

<sup>7</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 119 ; nous soulignons.

<sup>8</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 119 ; nous soulignons.

particularisée correspond un contenu qui a acquis, de son côté, la *particularisation* la plus étendue<sup>1</sup>. Celle-ci reproduit la détermination du contenu mise en évidence par *La doctrine de l'essence*, dans laquelle il apparaît comme *déterminé* en lui-même. La détermination du contenu a le sens de la matière formée. Le contenu de la poitrine humaine, ses sentiments, les fins qu'elle vise, ses représentations sont autant de déterminations. Ce contenu multiple et divers se détermine comme particularité<sup>2</sup> et coïncide avec la subjectivité étant pour elle-même. « La peinture, assurément, porte l'intérieur à la contemplation sous la forme de l'objectivité extérieure, mais le contenu caractéristique propre qu'elle exprime est la subjectivité sentante »<sup>3</sup>. La peinture exprime dans l'extérieur la profondeur de l'âme, la particularité du caractère, l'intimité du sentiment en général et l'intimité dans le particulier. Le contenu – la subjectivité étant pour elle-même – pose hors de soi cette représentation de l'être intime et de sa vie. Cette position hors de soi, par le contenu, de la forme, de la figure artistique suppose une détermination de celui-ci. En ce sens logique et esthétique conçoivent la forme comme le contenu déterminé, car pour exprimer l'intimité du sentiment, la particularité spécifique doit apparaître gravée, enracinée dans l'âme et la physionomie. Ce contenu s'extériorise et est « complètement assumé par la figure extérieure »<sup>4</sup>. Le moment de la manifestation et la forme sensibles sont présentes et unifiées dans le contenu, puisque « pour exprimer l'intimité en général, ne sont pas requises l'autonomie et la grandeur idéale originelle du classique »<sup>5</sup>.

Alors que la peinture est à placer dans l'esthétique kantienne du côté de la forme, la *musique*, au contraire, est art des belles sensations. Les arts figuratifs, à partir de perceptions visuelles et de sensations, élèvent l'esprit vers des Idées indéterminées. La

---

<sup>1</sup> C'est-à-dire tout ce que l'âme peut contenir de sensations, représentations, fins visées, tout ce qu'elle est capable d'extérioriser sous la forme d'une action peut constituer le contenu multiple et divers de la peinture. Le royaume entier de la particularité, celui de la plus haute teneur, l'objet naturel le plus singulier ont en elle leur place. Même la nature finie en ses scènes et phénomènes particuliers a sa place en elle, du moment que des allusions à un élément de l'esprit la rapprochent de la sensation et de la pensée (voir Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 120).

<sup>2</sup> La lecture du texte montre que le rapport est laissé dans une certaine indétermination. Voir les occurrences : « de même » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 21, lignes 11, 20-24).

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 23.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 36.

<sup>5</sup> « De la même façon, la représentation de l'être intime ne peut se contenter de l'enjouement et de l'immersion dans la félicité, mais la véritable profondeur et l'intimité vraie de l'esprit demandent que l'âme ait mûri et travaillé de fond en comble ses sentiments, ses forces, toute sa vie intérieure, qu'elle ait surmonté beaucoup de choses, ait souffert, enduré affres et tourments de l'âme, mais se soit pourtant conservée dans cette séparation et en soit revenue pour rentrer en elle-même » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 36).

musique, selon Kant, accomplit le mouvement inverse. L'interprétation kantienne et hégélienne divergent. Kant remarque que la musique conduit l'esprit d'Idées déterminées (tel affect du locuteur), « pour aller vers des sensations »<sup>1</sup>, c'est-à-dire vers la production de plaisir ou de déplaisir en nous, à l'occasion de l'audition correspondant à cette affection<sup>2</sup>. Le *contenu* de la musique se réduit, selon Kant, à l'affect. Dans la mesure où cet auteur ne tranche pas la question de savoir si l'élément prédominant dans le phénomène musical est la sensation ou la *composition* des sons, il est difficile de mettre en évidence dans son esthétique musicale un rapport logique entre la forme et le contenu. De même l'esthétique hégélienne reconnaît que « la musique est, de tous les arts, celui qui est le plus apte à se libérer, non seulement de tout texte effectif, mais même de l'expression de tout contenu déterminé »<sup>3</sup> et ce, pour « se donner satisfaction simplement dans une suite, close en elle-même, de combinaisons, modifications, oppositions et médiations qui échoient au domaine purement musical des sons »<sup>4</sup>. Une « sensation particulière » est associée à la musique et à l'art des belles couleurs, mais selon Kant « on ne peut vraiment déterminer si elle a pour principe le sens ou la réflexion »<sup>5</sup>. Kant n'élucide pas la question de savoir si la matière, dans le cas de la musique, est matière pure ou matière déjà informée. L'identification d'une forme dans le divers de nos impressions – forme dont l'origine serait un son – est difficile. Kant tente de la saisir par la notion de proportion, qui indiquerait un rapport entre les diverses sensations éprouvées, une ébauche d'organisation, une « division du temps »<sup>6</sup> dans les vibrations de l'air ou de la lumière<sup>7</sup>. On ne peut donc dire si la musique répond à l'articulation établie par *La doctrine de l'essence* entre forme et matière, comme matière indéterminée ou si elle répond au rapport logique du contenu et de la forme. Une corrélation entre contenu musical et harmonie ou mélodie est néanmoins suggérée par l'esthétique kantienne dans l'interprétation de la musique comme une « langue des affects ». Dans ce cas, se produit une correspondance entre un son et un sens<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 53, p. 317.

<sup>2</sup> Kant suppose qu'à tout sens correspond un son.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 135.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, pp. 135-136.

<sup>5</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 311.

<sup>6</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 312.

<sup>7</sup> Kant interprète la forme musicale, mélodie, ou harmonie, à partir du paradigme des *mathématiques* et cherche, dans le plaisir musical, des proportions mathématiques (voir Kant, *Critique de la faculté de juger*, pp. 312, 316 et 317).

<sup>8</sup> Sur la façon dont la musique communique les Idées esthétiques, voir Kant, *Critique de la faculté de juger*, p. 316. La notion de *forme* est aussi présente dans la conception kantienne de la musique comme langue. Elle est alors *forme de la langue*. La musique peut alors être pensée comme la « langue universelle des sensations ».

En revanche, l'association étroite du contenu (le sens) à une forme (le son) détermine la pensée hégélienne de la musique.

En effet, la musique privée de contenu spirituel est aux yeux de Hegel « vide, insignifiante »<sup>1</sup>. Elle n'appartient pas à l'art. En d'autres termes, la forme artistique n'a de sens et de valeur que dans la mesure où elle est, sur le modèle proposé par *La doctrine de l'essence*, la détermination d'un contenu. « C'est seulement lorsque quelque chose de spirituel s'exprime dans l'élément sensible des sons et de leur configuration variée, que la musique s'élève aussi à l'art véritable ». La forme est bien contenu déterminé, puisque « ce contenu [reçoit alors] sa détermination précise par des paroles »<sup>2</sup>. La conception musicale hégélienne du contenu met-elle en œuvre les caractères logiques du rapport forme – contenu analysés par *La doctrine de l'essence* ? La musique, au regard des autres arts, a une « vocation spécifique » puisqu'elle ne soumet pas les contenus à la conscience sous forme de *figures extérieures déterminées*. L'intériorité comme telle est « la forme en laquelle elle est apte à saisir son contenu »<sup>3</sup>. Le contenu musical pénètre dans l'intériorité et revêt la forme de la sensation. La musique exprime donc cette forme de la sensation d'un contenu. La pièce musicale, dans et par sa forme, signifie la détermination du contenu, car elle propose à « la sensation la nature simple d'un contenu, en des rapports de sons apparentés à la conformation intérieure de ce contenu »<sup>4</sup>. Le contenu musical pose ainsi hors de soi la forme, qui constitue sa détermination.

Le traitement hégélien de la musique trahit, selon J.-M. Schaeffer l'inféodation de l'esthétique à la logique : « les analyses de l'art dans l'*Esthétique* n'ont pas de statut indépendant. Elles sont fondées en dernière instance dans la *Logique*, dont la théorie de l'art présuppose la pertinence »<sup>5</sup>. Le statut de la musique, en particulier, manifeste le conflit entre le système philosophique global et l'analyse artistique effective. « Hegel admet, avec honnêteté et lucidité, que la musique pure est inapte à exprimer un contenu différencié ». En effet le thème musical est un lieu d'enjeux formels : varier un thème ce n'est pas varier un contenu, mais varier une forme. *Ce fait met en danger le système hégélien des arts qui, selon J.-M. Schaeffer, repose sur un critère de contenu*. Hegel ne pourrait donc sortir de l'impasse qu'en postulant que la musique, pour être conforme à

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 136.

<sup>2</sup> Bien qu'il puisse « de façon plus indéterminée, être ressenti à partir des sons, de leurs rapports harmoniques et de leur animation » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 136).

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 136.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 139.

<sup>5</sup> J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 194.

l'essence de l'art, doit avoir recours au concours de la parole, seule capable de lui conférer un contenu déterminé. C'est pourquoi Hegel est conduit à une conclusion paradoxale : « la musique est conforme à son essence lorsqu'elle cesse d'être purement musicale »<sup>1</sup>. L'articulation logique de l'esthétique n'aurait dans ce cas de valeur que négative et anti-esthétique. Elle est à la source de difficultés et de contradictions, puisque l'*Esthétique* est « *tirillée entre la logique artistique et la logique générale du système ontologique* »<sup>2</sup>. Toutefois l'analyse de J.-M. Schaeffer réduit les déterminations possibles des notions de forme et de contenu. Celles-ci étant pensées de façon restrictive comme configuration extérieure et contenu discursif, le commentateur récuse la pertinence esthétique des concepts logiques. Or il est apparu, d'une part, que la forme musicale renvoyait aussi à l'intériorité subjective, et que le contenu, d'autre part, pouvait également être une simple sensation. Les analyses et les outils de la logique ont une pertinence artistique et esthétique, prouvée en outre par leur validité dans l'esthétique kantienne.

L'articulation forme – contenu anime l'analyse kantienne de la poésie. La poésie comme expression des représentations intérieures est présentation d'un contenu, qui consiste soit en Idées esthétiques soit en Idées de la raison. Par les Idées esthétiques, l'artiste, le poète donne « une dimension sensible à des Idées de la raison »<sup>3</sup>, telles que par exemple les êtres invisibles, le royaume des bienheureux, l'enfer, l'éternité, la création. La comparaison du traitement kantien et hégélien de la poésie conduit à distinguer le fait de donner une présentation sensible de contenus rationnels par des images d'une part et, d'autre part, la configuration poétique dans l'élément du langage. La poésie est pour Kant présentation, par l'imagination dans des images et des représentations sensibles, d'Idées de la raison (le soleil représente la majesté royale ou la vertu). Elle est « comme le schème » du suprasensible<sup>4</sup>. La poétique kantienne s'en tient à la représentation, liée à l'imagination. Sa définition du génie, comme capacité « de découvrir des Idées pour un concept donné »<sup>5</sup>, manifeste les *limites de la détermination hégélienne logique du contenu comme unité de la forme et de la matière poétiques*. L'esthétique kantienne maintient l'extériorité de termes

---

<sup>1</sup> J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, pp. 195-196.

<sup>2</sup> J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 207.

<sup>3</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49, p. 301.

<sup>4</sup> La problématique du rapport entre contenu idéal de l'art et forme sensible est présente dans la conception kantienne de la poésie comme pouvoir *de contempler la nature au profit de la raison*. La nature, dans ses formes, constitue une présentation du suprasensible. Elle est la figure sensible du suprasensible. Cette sensibilisation d'un contenu idéal est symbolique.

<sup>5</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49, p. 303.

dont *La doctrine de l'essence* prouve l'unité. Le contenu de l'art n'est pas dans l'esthétique kantienne, à la différence de l'esthétique hégélienne, le substrat des différences formelles. Le génie est la faculté de trouver des représentations sensibles pour intuitionner le contenu intelligible, le concept : « le génie se manifeste dans l'exposition ou l'expression d'*Idées esthétiques* »<sup>1</sup>.

La *Critique de la faculté de juger* exclut que *forme et matière poétiques appartiennent au contenu de façon essentielle*, car le concept de génialité perdrait sa fonction. Le contenu de la représentation n'est pas le seul principe de l'art. Les Idées esthétiques sont suscitées à partir du *concept* de ce que l'objet doit être. Néanmoins ce rapport n'est pas nécessaire dans la mesure où la poésie consiste à « procurer, *en jouant*, à l'entendement de quoi s'alimenter et donner vie à ses concepts par l'intermédiaire de l'imagination »<sup>2</sup>. Le rapport du contenu à la forme sensible n'est pas en soi nécessaire, mais il détermine les bornes du domaine dans lesquelles la liberté de l'imagination peut s'exercer. La poésie fournit « à l'intérieur des limites d'un concept donné et parmi la diversité infinie des formes susceptibles de s'accorder avec lui, celle qui combine la présentation de ce concept avec une plénitude de pensées à laquelle nulle expression, dans le langage, n'est entièrement adéquate et qui s'élève ainsi, esthétiquement, jusqu'à des Idées »<sup>3</sup>.

Les limites de la lecture de l'esthétique kantienne à partir de *La doctrine de l'essence* sont posées par l'incommensurabilité de l'Idée esthétique au concept. L'Idée esthétique, selon Kant, est une représentation de l'imagination qui n'est formulable dans aucun langage, ni réductible à une expression discursive ou conceptuelle<sup>4</sup>. Le langage poétique, irréductible au langage conceptuel, a le pouvoir de présenter l'indéterminé, inaccessible au langage conceptuel, alors que *La doctrine de l'essence* prend appui sur un contenu déterminé<sup>5</sup>. L'imagination étant le pouvoir de dépasser les limites du concept, elle porte les rapports du contenu et de la forme sensible au-delà de sa détermination logique par *La doctrine de l'essence* qui en reste à un contenu déterminé. L'indétermination immanente

<sup>1</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49, p. 304.

<sup>2</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 308.

<sup>3</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 53, p. 314.

<sup>4</sup> « Par une Idée esthétique, j'entends cette représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser, sans que toutefois aucune pensée déterminée, c'est-à-dire aucun *concept*, ni puisse lui être adéquate » (Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49, p. 300).

<sup>5</sup> L'irréductibilité des Idées esthétiques, ou représentations intérieures, au concept exprime une profonde différence entre l'esthétique de Kant et celle de Hegel. L'Idée esthétique kantienne n'est formulable dans aucun langage, ni *réductible à une expression discursive ou conceptuelle*. Kant voit dans l'imagination créatrice un pouvoir de dépasser les limites du concept de l'« élargir esthétiquement », alors que dans la perspective hégélienne l'art, en tant qu'il émane de l'Idée absolue, « a pour fin la représentation sensible de l'absolu lui-même », de l'Idée ou concept du beau artistique (Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 98).

dans l'esthétique kantienne du poétique ne permet pas de la lire à partir des conclusions de *La doctrine de l'essence*. En outre, on ne peut à proprement parler identifier le contenu poétique aux Idées de la raison et la forme aux représentations sensibles qui l'expriment, puisque le contenu a la double acception d'Idée de la raison et de représentation de l'imagination. Ni la détermination hégélienne du rapport forme – contenu, ni la détermination kantienne du jugement hypothétique ne permettent de rendre raison du poétique tel que Kant le conçoit. Les Idées de la raison n'appellent pas, de façon nécessaire, ni ne sont le fondement d'une figuration adéquate. Tel est le sens du génie dans l'esthétique kantienne<sup>1</sup>.

Les Idées de la raison ne se trouvent pas dans un rapport de nature hypothétique (un rapport nécessaire) avec les Idées esthétiques. Elles sont mises en relation par le génie, selon une modalité qui déborde et outrepassa la relation nécessaire du contenu idéal et de la représentation sensible. La faculté de trouver des représentations sensibles pour intuitionner le contenu intelligible, le concept est, selon Kant, le propre du génie : « le génie se manifeste dans l'exposition ou l'expression d'*Idées esthétiques* »<sup>2</sup>. A l'inverse l'esthétique hégélienne écarte la figure de l'artiste, du génie, dès lors que le rapport contenu idéal – forme sensible répond à la nécessité de la forme logique hypothétique. En effet lorsque l'esprit s'est saisi comme esprit, il est ce qui est pour soi-même achevé et clair<sup>3</sup>. Lorsque que le contenu de l'art est placé dans une connexion étroite avec la figure qui lui est adéquate, le rapport de ces deux termes est aussi quelque chose d'achevé et de donné en soi et pour soi et n'a, par conséquent, pas besoin aux yeux de Hegel d'être d'abord établi par une liaison que produirait l'invention imaginative, par opposition au donné<sup>4</sup>. Portant en lui-même la figure de sa manifestation, le contenu contient aussi le rapport à sa phénoménalisation. De ce fait, la figure de l'artiste ou du génie passe, dans l'esthétique hégélienne, au second plan, alors que Kant voit dans l'invention imaginative propre au génie le moyen de comprendre l'articulation des Idées esthétiques aux concepts, plaçant ainsi au second plan la possibilité d'une liaison nécessaire entre ces deux termes. Alors que l'Idée du beau artistique, comme contenu de la représentation, est le principal

---

<sup>1</sup> Il y a concurrence, dans l'esthétique kantienne, de deux principes poétiques : la poésie « est redevable presque entièrement, quant à son *origine* au génie » (Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 53, p. 314 ; nous soulignons). Kant, comme Hegel, emploie le terme *Ursprung* : « *Unter allen behauptet die Dichtkunst (die fast gänzlich dem Genie ihren Ursprung verdankt und am wenigsten durch Vorschrift oder durch Beispiel geleitet sein will) den obersten Rang* » (Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 53, p. 183 ; nous soulignons).

<sup>2</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49, p. 304.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 20.

<sup>4</sup> Sur l'invention imaginative et le génie, voir Hegel, *Esthétique*, tome I, pp. 373 et sqq.

principe esthétique chez Hegel, il se voit concurrencé dans l'esthétique kantienne par le génie. La poésie est l'art du génie et l'art des Idées esthétiques<sup>1</sup>. Il en est l'origine – origine traduisant ici, comme dans l'esthétique hégélienne, le terme d'*Ursprung*.

Le contenu de la poésie, pour Kant comme pour Hegel, est déterminé comme représentation mentale. La pensée, qu'elle soit Idée ou représentation, est le matériau de la poésie. La forme sensible est alors représentation de l'imagination<sup>2</sup> ou mot. La poésie exprime, figure. Présentant le concept sur un mode sensible, elle lui permet d'être *communiqué universellement*. En ce sens la forme, posée en face du contenu, n'est pas forme inessentielle, puisqu'elle assure la communicabilité du contenu esthétique. Le rapport de la forme, du contenu et de la matière de l'art se précise dans les espèces de la poésie que sont le lyrique, l'épique et le dramatique.

Dans l'œuvre d'art lyrique, c'est le sujet qui s'exprime. De ce fait « le contenu le plus infime en soi peut lui suffire d'abord pour cela »<sup>3</sup>. Le cœur humain, la subjectivité en tant que telle devient la teneur proprement dite. « Le contenu de l'œuvre d'art lyrique ne peut pas être le développement d'une action objective prise dans un contexte qui s'étendrait jusqu'aux limites d'une richesse mondiale, mais le sujet singulier, partant ce qu'il y a de singularisé dans la situation et les objets, ainsi que dans la façon dont l'âme humaine, avec son *jugement subjectif*, sa joie, ses étonnements, sa douleur et tout ce qu'elle ressent d'une manière générale, se porte à la conscience avec toute cette teneur »<sup>4</sup>. Une correspondance du contenu et de la forme expressive artistique est requise. « La *forme* par laquelle ce genre de contenu devient, d'une manière générale, une œuvre d'art lyrique, c'est ici l'individu, avec ses représentations et ses sensations intérieures »<sup>5</sup>. Le poète lyrique « vit en lui-même, appréhende les réalités selon son individualité poétique et ensuite seulement, même s'il confond abondamment son intériorité avec le monde donné et ses situations, sa complexité et son destin, il communique uniquement dans la représentation de cette matière la vie

---

<sup>1</sup> La poésie « est redevable presque entièrement, quant à son *origine* au génie » (Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 53, p. 314). L'esthétique de Hegel fait de la liberté du poète le seul apanage du poète lyrique (voir infra et Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 401 bas).

<sup>2</sup> Ce qui est aussi illustré par la définition liminaire de la poésie, lorsque Kant la compare à l'éloquence : « La poésie est l'art de mener à bien un libre jeu de l'imagination comme s'il s'agissait d'une opération de l'entendement » (Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 53, p. 314).

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 396.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 394.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 396. La notion de forme reçoit chez Hegel une large extension que nous analyserons ultérieurement. Le concept hégélien de forme est plastique.



autonome propre de ses sentiments »<sup>1</sup>. Ce genre de poésie de circonstance peut emprunter sa matière et son caractère plus déterminé, ainsi que l'organisation interne de l'œuvre d'art, c'est-à-dire sa forme, à la réalité effective de l'événement ou du sujet pris comme contenu. Forme et matière de la poésie lyrique, comme *La doctrine de l'essence* le conclut, appartiennent de façon essentielle au contenu.

L'âme poétique veut montrer qu'elle est animée de ce contenu. Pindare emprunte au lieu de naissance du vainqueur et aux exploits de son ethnie, par exemple, l'occasion immédiate de célébrer tel ou tel dieu. « Mais, d'un autre côté, même en cela, le poète lyrique est complètement libre de nouveau, dès lors que ce n'est pas l'occasion extérieure en tant que telle, mais *lui-même* avec toute son intériorité qui devient à soi son propre objet et qui fait dépendre donc uniquement de l'opinion subjective particulière et du fond affectif poétique le choix des aspects de l'objet et le type de succession et d'entremêlement dans lesquels ces côtés doivent accéder à la représentation »<sup>2</sup>. Toutefois le matériau de l'art n'enchaîne pas l'individualité créatrice lyrique. L'art lyrique n'apporte pas de réponse à la question de savoir ce qui, de la forme ou du contenu, de la matière ou de la forme, prédomine dans l'art. Dans la poétique kantienne comme dans l'art lyrique examiné par Hegel, on retrouve les deux sources poétiques. « On ne saurait indiquer *a priori* selon un critère fixe le degré suivant lequel l'occasion objective, avec son contenu factuel, ou la subjectivité propre du poète doivent prédominer, ou selon lequel ces deux dimensions doivent s'interpénétrer »<sup>3</sup>. Ni l'esthétique, ni la logique ne tranchent la question de la prééminence d'un terme (le contenu) sur l'autre (qu'il soit forme ou matière) – c'est pourquoi on ne peut conclure sans nuance que l'esthétique hégélienne est une esthétique du contenu.

L'unité de l'œuvre lyrique est-elle unité de la matière et de la forme dans le contenu ? « L'unité proprement lyrique n'est pas fournie par l'occasion et sa réalité, mais par le mouvement interne et la façon subjective intérieure d'appréhender les choses »<sup>4</sup>. L'analyse hégélienne du lyrique réfléchit esthétiquement les thèses de *La doctrine de l'essence*. Il apparaît d'abord que *le contenu en détermine la forme*. L'état d'âme singulier constitue le centre à partir duquel sont déterminés non seulement la coloration du tout, mais aussi toute la périphérie de côtés particuliers qui peuvent se déployer, le type de réalisation et

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 401.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, pp. 401-402.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 402.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 402.

d'agencement interne, ainsi que la tenue et la cohérence du poème en tant qu'œuvre d'art. L'intérieur, le contenu détermine la forme<sup>1</sup>. La teneur essentielle de cette espèce poétique est donnée par le poète lui-même. Le poète authentiquement lyrique est pour lui-même un univers subjectivement clos, en sorte qu'il peut chercher *en lui-même* à la fois l'incitation et le contenu, c'est-à-dire son propre matériau<sup>2</sup>. Il peut par conséquent s'en tenir aux situations, états, événements et passions intérieurs de son cœur et de son esprit propre. La détermination de la forme esthétique par le contenu du lyrique se confirme à partir des espèces de ce genre artistique, différenciées en modes d'expression, d'affiguration et d'information.

« Le lyrisme s'articule dans toute une graduation de modes d'expression divers *selon le degré et la façon dont le contenu* est plus ou moins étroitement croisé avec la subjectivité dont ce contenu se fait connaître comme l'intérieur »<sup>3</sup>. L'unité de la forme et du contenu du lyrique est telle qu'elle écarte le principe aristotélicien d'information de la matière par la forme. « C'est l'homme lui-même dans son intériorité subjective qui devient ici œuvre d'art »<sup>4</sup>. Or cette situation est « non seulement intérieure, mais également extérieure »<sup>5</sup>. L'immixtion de la forme et du contenu est telle que « quoiqu'il représente, il y entremêle toujours en même temps de manière vivante sa propre intériorité artistique, ce qu'il a lui-même éprouvé et intensément vécu »<sup>6</sup>. L'art lyrique actualise esthétiquement *l'inessentialité de la forme* mise en évidence par la logique, car « les mots sont plus ou moins de simples véhicules indifférents » dans le cas de la chansonnette ou du « refrain qui revient sans cesse »<sup>7</sup>. A l'inverse *le contenu du lyrique est bien l'essentiel* : l'intériorité subjective peut se développer et s'approfondir en autant de situations de l'âme qui se donnent à voir de la plus grandiose façon et sont gouvernées par des idées qui embrassent de très haut tout un vaste horizon. Dans la poésie de Schiller, le contenu de l'art lyrique est

---

<sup>1</sup> Cette idée est déjà apparue s'agissant de la sculpture : « c'est la forme déterminée par le contenu lui-même qui est ici le caractère vivant et réel de l'esprit, la figure humaine et son organisme objectif parcouru du souffle de l'esprit, qui doit affigurer l'autonomie du divin dans sa souveraine quiétude et sa tranquille grandeur » (Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 248).

<sup>2</sup> Cette liberté a néanmoins ses limites, puisque « si la subjectivité intérieure est la source proprement dite du lyrisme, il faut qu'elle garde aussi le droit de se limiter à l'expression d'états d'âme et de réflexion purement intérieurs, sans se désarticuler en une situation concrète également exposée dans son extériorité » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 404).

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 490.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 402. Le poète, « un homme à sa manière » est « une œuvre d'art subjective » (*Esthétique*, tome III, p. 403).

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 404.

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 404.

<sup>7</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 405.

ce qui est grand et raisonnable, ce sont les idéaux de vie, de beauté, les droits et les idées impérissables de l'humanité. Toutefois cette description de l'art lyrique rompt avec l'analyse logique montrant que la détermination du contenu est sa forme. Dans cet art, la détermination est antérieure à son expression dans une forme esthétique. Les chansons populaires, par exemple, sont simplement des modes d'expression.

Pourtant la poésie lyrique participe bien des « arts qui ont vocation à configurer l'intériorité du subjectif »<sup>1</sup>. Comme moyen d'expression de ce contenu, la peinture peut se servir de la phénoménalité extérieure, c'est-à-dire à la fois de la nature et de l'organisme humain. De la même façon la *poésie épique* « donne à son contenu la forme de l'objectivité »<sup>2</sup>. Celui-ci est fourni par les expéditions collectives à l'extérieur, comme la guerre de Troie, le déferlement des invasions, les croisades, la défense communautaire contre les étrangers, dont les guerres médiques sont un exemple<sup>3</sup>. L'objectivité ne parvient pas, comme dans les arts plastiques, à une existence extérieure, mais elle est néanmoins « un monde appréhendé par la représentation dans la forme de l'objectif et représenté comme objectif pour la représentation intérieure ». « C'est le discours [c'est-à-dire la forme] proprement dit qui constitue cela, *qui se suffit dans son contenu* lui-même et sa manifestation extérieure par le discours »<sup>4</sup>. Mais d'autre part, la poésie est tout autant *discours subjectif*, l'intérieur s'exhibe comme intérieur. Poésie lyrique et poésie épique présentent donc une même inessentialité de la forme. Lorsque « l'homme tout entier représente de manière reproductive l'œuvre d'art produite par l'être humain »<sup>5</sup>, la poésie prend une forme dramatique.

Le drame « est le stade suprême de la poésie et de l'art en général, parce qu'il se développe selon son contenu comme selon sa forme en la totalité la plus achevée »<sup>6</sup>. Il manifeste donc la *complétude réciproque du contenu et de la forme*, mise en évidence par la Logique. « La poésie dramatique est à son tour celle qui réunit en elle l'objectivité de l'épopée et le principe subjectif du lyrisme »<sup>7</sup>, le matériau extérieur et le matériau intérieur. Elle présente une action close en elle-même dans une actualité immédiate. Ce contenu est exprimé dans la forme d'une présentation scénique de l'action, dans un décor et par des

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 248.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 250.

<sup>3</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 450.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 250.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 251.

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 448. Or A. Doz souligne que le contenu est substrat comme une *matière déjà déterminée*, et déterminée à l'exacte mesure de *cette* totalité déterminée dont la forme s'expose en elle.

<sup>7</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 448.

caractères véritablement vivants<sup>1</sup>. Le contenu du drame n'est pas un immédiat donné, mais la médiation de l'épique par l'intériorité du sujet, puisqu'il « représente un intérieur et sa réalisation extérieure »<sup>2</sup>. Il présente dans une forme artistique – la représentation scénique – l'unité d'une forme et d'une matière, l'unité d'une forme et d'un contenu. Le rapport de ces deux derniers termes reproduit celui que met en lumière *La doctrine de l'essence*. En effet la détermination du rapport dans lequel les individus se trouvent, quant à leur fin et à son contenu, est selon Hegel « l'élément décisif pour le mode particulier du conflit et de l'issue dramatique »<sup>3</sup>. « Ce qui est en soi et pour soi véritable s'avère (...) dans la poésie dramatique – sous quelque forme qu'elle amène l'action à la manifestation –, comme l'instance omniprésente et dominante ; mais la façon déterminée qu'a cette efficence de se rendre visible *prend des figures différentes, voire contraires*, selon que dans l'individu, les actions et les conflits, c'est le côté du substantiel ou au contraire celui de l'arbitraire subjectif, de la déraison et de la folie qui est fixé comme forme déterminante »<sup>4</sup>. Les *Leçons* figurent donc esthétiquement la problématisation logique du rapport entre forme et contenu donnée par *La doctrine de l'essence*.

Le second moment de l'analyse logique du couple forme – contenu conduit à penser la forme aussi bien que le contenu comme l'identique. Ainsi le rapport-fondamental, le *fondement* est *déterminé*. L'analyse logique est donc l'horizon spéculatif du passage de l'art symbolique à l'art classique. Alors que dans l'art symbolique, le contenu qui est aussi fondement est l'Un absolu, abstrait<sup>5</sup>, le contenu de l'art classique est le divin *déterminé*. Dès lors la problématique du *fondement* et du fondement *déterminé*, examinée par Hegel après l'étude du fondement absolu, peut prendre sens.

En tant que simple base identique de ses déterminations, le contenu n'est pas un fondement<sup>1</sup>. Le contenu ne peut être tel si, pareil à un résultat inerte, il est coupé du procès dont il provient. Dans ce cas *le contenu ne se distingue pas de la matière*, qui se présentait d'abord comme une simple base dépourvue de processualité fondatrice. Mais dans la

---

<sup>1</sup> Le drame est la représentation d'actions et de réalités humaines présentes pour la conscience représentationnelle dans une manifestation extérieure et par là même orale des personnes qui expriment l'action (Hegel, *Esthétique*, tome III, pp. 449-450).

<sup>2</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 451.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 491.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 491 ; nous soulignons.

<sup>5</sup> « Les œuvres d'art qui font de cette forme leur base et leur fondement demeurent, du même coup, d'ordre secondaire, et leur contenu ne peut pas être l'absolu lui-même » (Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 431).

mesure où il porte en lui cette processualité auto-négative de l'essence comme fondement, il n'est pas matière. *Le contenu n'est rien d'autre que la processualité du fondement*, accomplie comme mouvement de la réalité en sa matérialité<sup>2</sup>. Le contenu est donc, de nouveau, un procès fondateur.

#### D- Forme logique et forme esthétique.

L'évaluation de la portée esthétique du couple logique forme – matière, et surtout du couple forme – contenu, permet de cerner, de façon plus précise, le sens esthétique des notions kantienne et hégélienne de *forme*. Avec ce second couple, la détermination de la forme trouve son achèvement. Gérard Bras souligne que, dans les *Leçons d'esthétique*, la notion de forme (*Form*), en tant qu'elle se distingue de la figure (*Gestalt*), relève d'un usage logique. Les *Leçons* héritent de la détermination logique de la forme. Elle est ce qui comprend un contenu, celui-ci en tant que contenu déterminé ne pouvant exister qu'en une forme. Il advient effectivement et devient effectif en se donnant la forme qui convient à sa propre détermination, à ce qu'il est. Ainsi la plasticité du concept hégélien de forme outrepassé les trois présentations logiques (forme – essence, forme – matière, forme – contenu) données dans l'analyse du fondement. La notion hégélienne de forme est logiquement et esthétiquement plurivoque<sup>3</sup>. La « forme artistique » (*Form*) n'a pas le sens de la forme comme figure (*Gestalt*). En revanche le concept kantien de forme esthétique présente une moindre plasticité. L'originalité de la détermination hégélienne de la notion de forme se laisse appréhender à la lumière de la signification que lui confère la tradition philosophique.

Hegel la conçoit, le plus souvent, comme une totalité de déterminations différentes, mutuellement exclusives, qui se distinguent ou qui peuvent se distinguer, dans l'unité de l'entité informée<sup>4</sup>. La forme est ainsi la négativité qui fait éclore les différences<sup>1</sup>. La pensée hégélienne exige de distinguer *la* forme et *une* forme, alors qu'Aristote et Plotin, par exemple, désignent par le concept de forme aussi bien la forme *en général*, c'est-à-dire ce

<sup>1</sup> *Introduction à la lecture de la Science de la logique de Hegel*, tome II, *La doctrine de l'essence*, p. 124.

<sup>2</sup> *Introduction à la lecture de la Science de la logique de Hegel*, tome II, *La doctrine de l'essence*, p. 124.

<sup>3</sup> La plurivocité de la forme ou de la figure se retrouve aussi dans la *Phénoménologie* (voir *Phénoménologie de l'esprit*, tome II, « L'artisan », pp. 218-222).

<sup>4</sup> Voir A. Doz, *La logique de Hegel*, p. 114.

par quoi toute forme est forme, que *telle* forme *particulière*, qu'il y a lieu de considérer dans un cas donné. Dans la pensée hégélienne, une forme (la forme au sens aristotélicien) est simplement une déterminéité relevant de *la* forme. Autrement dit, la forme du discobole ne se confond pas avec la forme artistique classique ou avec une forme artistique en général. C'est pourquoi il faut distinguer la *figure*, la figure naturelle humaine par exemple, de la *forme*. Les formes artistiques sont définies par Hegel comme les différences essentielles que le concept du beau artistique contient en lui-même et qui « se déploient en une succession de formes figuratives »<sup>2</sup> (*Gestaltungsformen*). Les formes artistiques sont-elles des totalités de déterminations *différentes* mutuellement exclusives, qui se distinguent ou peuvent se distinguer, dans l'unité de l'entité informée ? Elles sont pensées, dans les *Leçons*, comme « les différents rapports qu'entretiennent le contenu et la figure »<sup>3</sup>. Sont-elles, dans cette mesure, des totalités de déterminations distinctes ?

Cette acception de la forme qualifie l'Idée du beau artistique qui, comme l'Idée, est « une totalité de différences essentielles »<sup>4</sup>, devant ressortir et devenir effectives comme telles. Les formes de l'art (*Kunstformen*) sont, précisément, les trois modalités selon lesquelles l'Idée du beau se différencie en elle-même. Selon le sens hégélien général de la forme établi par A. Doz, l'Idée du beau, et non ses différences, doit être appelée forme. L'Idée du beau, dans l'esthétique hégélienne, revêt une plasticité qui fait de celle-ci une esthétique du concept. La forme au sens hégélien n'est pas une détermination essentielle – alors qu'elle est, pour Aristote par exemple, le constituant d'une essence-substance et l'élément principal de la quiddité. *La* forme est, pour Hegel, l'unique déploiement ordonné des différences. Or ce sens logique est présent dans les *Leçons d'esthétique*, notamment dans la notion de forme artistique, qui se développe en moments différenciés. Ainsi la forme d'art classique déploie un ensemble différencié de représentations du monde et du divin, qu'elle associe à des modes techniques de production artistique<sup>5</sup>. La forme est l'unique déploiement ordonné des différences au sens où si la matière est une, il faut que la diversité des formes soit, à sa manière, unifiée. *La* forme désigne alors l'unité des diverses formes, des différentes configurations possibles que la matière peut revêtir. *La* forme au sens hégélien échappe, aussi bien au plan logique qu'au plan esthétique, à une détermination seulement formelle. En revanche, logique et esthétique kantienne s'en

---

<sup>1</sup> Voir Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 191.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 102.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 105.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 399.

<sup>5</sup> Voir G. Bras, *Hegel et l'art*, p. 6.

tiennent à cette dernière, puisque la *Critique de la faculté de juger* fait de la forme une figure<sup>1</sup>.

L'esthétique hégélienne, par la mise en œuvre de la détermination logique de la forme, permet de penser une forme qui ne soit pas simplement mise en image, simple figuration ou, en terme kantien, « expression » sensible de ce qui est spirituel. L'irréductibilité de la détermination hégélienne du concept de forme, à un sens seulement formel, est manifeste dans la comparaison avec la *Critique de la faculté de juger*. La notion de figure (*Gestalt*)<sup>2</sup>, mise en œuvre par l'esthétique kantienne des beaux-arts, désigne dans l'esthétique hégélienne l'élément sensible dans lequel le spirituel s'extériorise. La figure n'est alors pas configuration formelle, mais *matière spiritualisée*. Elle a sa source, chez les deux auteurs, dans les données naturelles que l'artiste emprunte à la nature<sup>3</sup>, mais Hegel montre que l'usage artistique de telles figures représentatives suppose une spiritualisation. La figure est nécessaire au contenu spirituel, car il ne peut se manifester qu'en une figure qu'il habite. La dialectique forme – contenu est donc immanente, et la figure artistique n'est pas une forme ou une « coquille vide »<sup>1</sup>. Le contenu spirituel configure la figure naturelle sensible, qui devient ainsi en soi et pour soi signifiante. Il la spiritualise. La dialectique esthétique immanente de la figure et du spirituel exige de préciser le rapport, esthétique et logique, entre forme et contenu. Cette analyse permet de comprendre comment un contenu signifiant peut se manifester dans la *matière*.

Le *contenu* surgit logiquement au terme d'une série de trois couples conceptuels : forme – essence, forme – matière, forme – contenu. Ce déploiement conceptuel met en évidence une plurivocité de la notion de forme que les *Leçons d'esthétique* accueillent également. A travers ce parcours logique, la forme constitue à chaque fois le moment de la *différence*, le moment *logique* porteur de la différence de lui-même et de son autre. La forme est apparue, en tant que déploiement ordonné des différences, comme la négativité. Comme moment de la différence, elle fait face à chaque fois à l'*identité à soi*. La forme est d'abord différence du fondement et du fondé, puis différence de la forme et la matière et enfin différence d'elle-même et du contenu. Face à l'essence qui est l'identique à soi, elle est

---

<sup>1</sup> « Toute forme des objets des sens (des sens externes aussi bien que, médiatement, du sens interne) est ou bien *figure*, ou bien *jeu* ; dans le dernier cas, elle est ou bien jeu des figures (dans l'espace : il s'agit de la mimique et de la danse), ou bien simple jeu des sensations (dans le temps) » (Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 14, p. 204).

<sup>2</sup> L'ambiguïté du terme français *forme* sert parfois à traduire l'allemand *Gestalt*.

<sup>3</sup> Pour la notion de *figure* naturelle, voir Hegel, *Esthétique*, tome II, pp. 16-22.

déterminée comme différence du fondement et du fondé. Face à la matière déterminée comme étant, la forme est déterminée comme la détermination de réflexion et comme le subsister de cette détermination. La forme s'exteriorise dans le mouvement de décomposition de soi de la matière. Enfin face au contenu, la forme est déterminée comme la différence de la forme et la matière<sup>2</sup>. Cette plasticité de la forme, découverte dans la Logique et vérifiée dans l'esthétique, n'apparaît pas dans la *Critique de la faculté de juger*.

Au terme de l'analyse comparée de *La doctrine de l'essence* et des *Leçons d'esthétique*, confrontée à la *Critique de la faculté de juger*, se manifeste une évidente rémanence de la logique au sein de l'esthétique. La pensée du fondement comme essence permet d'abord à Hegel de récuser les principes de l'esthétique platonicienne, reposant sur l'Idée abstraite du beau comme essence. L'interprétation hégélienne de l'art, traversant l'ensemble des *Leçons*, met en œuvre les déterminations du couple forme – matière pour concevoir le processus de la création artistique (l'information de la matière), mais aussi le rapport du concept du beau artistique aux œuvres singulières, et l'œuvre achevée comme telle. Enfin les étapes du déploiement du couple forme – contenu sous-tendent aussi bien le développement des formes artistiques (symbolique, classique et romantique) que l'articulation des arts singuliers. Le développement de la pensée esthétique hégélienne repose sur sa logique.

---

<sup>1</sup> G. Bras, *Hegel et l'art*, p. 6.

<sup>2</sup> Le contenu est donc l'identité à soi matérielle différenciée en elle-même.



## CHAPITRE 12 : LOGIQUE DES GENRES ARTISTIQUES

La mise en évidence de l'enracinement logique de la structure de l'esthétique hégélienne comme de ses concepts fondamentaux suscite le reproche de subordination de l'esthétique à la logique aussi bien que de l'effacement inéluctable de la teneur spécifiquement esthétique des *Leçons* que Hegel a données de 1820 à 1829. Pourtant l'étude suivie des principes d'articulation et d'analyse des arts singuliers, dans le hégélianisme, permet de récuser cette critique.

### ***I- Logique du beau artistique.***

L'élucidation de la *Critique de la faculté de juger* et des *Leçons* à partir de la problématique du genre et de l'espèce prolonge la réflexion sur l'universalité esthétique, née avec l'esthétique kantienne. L'universalité surgissant dans ce cadre n'est plus seulement universalité *subjective*, mais bien *universalité objective*. Celle-ci s'enracine dans la forme logique du *jugement catégorique*, dont le sens est l'immanence réciproque des moments du concept. L'espèce est *dans* le genre, au sens où le fondement est enveloppé dans le fondé. La logique hégélienne accomplit l'esthétique du jugement en une esthétique du concept, et plus précisément en une esthétisation du concept. L'explicitation du jugement catégorique, en termes de genre et d'espèces, répond aux occurrences de ces deux termes dans les esthétiques kantienne et hégélienne.

### **A- L'art et la logique de l'universel.**

L'art est-il le genre dont les beaux-arts sont les espèces ? La *Critique de la faculté de juger* fait de l'art un domaine distinct en particulier de la nature. Kant définit l'art en général par opposition à la nature, « comme le faire (*facere*) se distingue de l'agir ou de

l'effectuer en général (*agere*), et le produit ou la conséquence de l'art se distingue en tant qu'œuvre (*opus*) du produit de la nature en tant qu'effet (*effectus*) »<sup>1</sup>. Il fonde le domaine artistique comme genre d'être, distinct des produits de la nature. Ces deux domaines ontiques ont pour principe de différenciation deux modes de production, qui articulent de façon distincte liberté, réflexion rationnelle et finalité. La liberté est au principe de l'ouvrage produit par art. Celui-ci répondant à la mise en œuvre d'une « réflexion rationnelle » se distingue encore de la nature, qui opère sous l'impulsion de l'instinct. Enfin dans le cas de l'art, la finalité est l'expression de la causalité rationnelle dont ce dernier est le produit. La réalisation de l'objet se produit conformément à la représentation que son auteur en a. Cette représentation est *cause finale* du produit<sup>2</sup>. La détermination de la finalité spécifique à l'art est essentielle, puisque nous reconnaissons qu'un objet est produit de l'art, lorsqu'il a été engendré en vue d'une certaine fin. La pensée hégélienne suppose une même distinction entre art et nature. L'art, et en particulier le bel art, se distingue de la nature comme produit de l'esprit. Hegel retrouve la pensée kantienne lorsqu'il établit la supériorité de l'art sur celle-ci<sup>3</sup>. Dans le premier « la spiritualité et la liberté sont toujours présentes »<sup>4</sup>. « L'art et ses ouvrages, en tant qu'ils émanent de l'esprit et sont produits par lui, sont eux-mêmes de nature spirituelle »<sup>5</sup>. C'est pourquoi « l'art est déjà plus proche de l'esprit et de sa pensée que la nature seulement extérieure et dépourvue d'esprit »<sup>6</sup>.

Les limites du domaine de l'art se précisent encore, dans la philosophie kantienne, par son *opposition à la science*. Les deux disciplines se distinguent comme le pouvoir du savoir. L'art est le côté pratique, le pouvoir pratique, alors que la science est un pouvoir théorique. Tous deux obéissent à des *règles qui leurs sont propres*. Mais le rapport du savoir au pouvoir mis en œuvre par l'art est singulier : « Seul ce que l'on n'a pas aussitôt l'habileté de faire du simple fait qu'on le connaît de la manière la plus parfaite relève de

---

<sup>1</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 43, p. 288.

<sup>2</sup> « Au demeurant aperçoit-on de l'art en toute chose qui est constituée de telle façon qu'une représentation de ce qu'elle a dû nécessairement, dans sa cause, précéder son effectivité » (Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 43, p. 289).

<sup>3</sup> « L'esprit et ses productions sont supérieurs à la nature et à ses manifestations, le beau artistique est (...) supérieur à la beauté de la nature » (Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 6).

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 6. De même Kant établit la distinction art et nature à partir de la notion de liberté : « En droit on ne devrait appeler art que la production par liberté » (Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 43, p. 288).

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 20.

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 20. Pour la distinction des produits de l'art et des produits de la nature, voir *Esthétique*, tome I, pp. 6-7 et 20-21. Pour l'opposition de l'art et de la nature, voir tome I, pp. 11-12.

l'art »<sup>1</sup>. L'art n'est pas réalisation immédiate d'un savoir dans et par une production. La définition kantienne de l'art, rapporté à la science et à la connaissance, est négative. L'esthétique hégélienne comme science du beau artistique nuance l'articulation de ces trois termes. La différence de l'art et de la science le rapproche de la nature. L'art, comme la philosophie et la religion, est « une manière spécifique de porter à la conscience et d'exprimer le divin, les intérêts humains les plus profonds, les vérités les plus englobantes de l'esprit » mais « selon cette modalité très particulière qu'il expose même ce qu'il y a de plus haut de façon sensible, le rapprochant ainsi du mode de manifestation phénoménale de la nature, des sens et de la sensation »<sup>2</sup>. L'opposition de l'art et de la nature, d'une part et de l'art et de la pensée ou du savoir, d'autre part est dialectiquement pensée par Hegel, dans la mesure où l'art est « le premier terme médiateur et réconciliateur entre ce qui est simplement extérieur, sensible et éphémère, et la pure pensée, entre la nature et l'effectivité finie d'une part, et de l'autre l'infinie liberté de la pensée concevante »<sup>3</sup>.

## B- Les beaux-arts et la particularisation de soi du concept.

Au sein du domaine artistique ainsi constitué, le beau artistique, les beaux-arts sont-ils l'espèce dont l'art en général est le genre ? Kant établit la spécificité des beaux-arts par un jeu de différenciation dont le principe est l'art. Une première différence spécifique sépare l'art du métier, de la technique, c'est-à-dire les arts mécaniques et les arts libéraux. Elle repose sur l'opposition du jeu et du travail. Ainsi « on regarde le premier [l'art] comme s'il ne pouvait répondre à une finalité (réussir) qu'en tant que jeu, c'est-à-dire à une activité qui soit en elle-même agréable ; on regarde le second comme constituant un travail »<sup>4</sup>. La spécification de l'art et des beaux-arts passe par la distinction de la liberté et de la contrainte<sup>5</sup>. « Si l'art qui correspond à la *connaissance* d'un objet possible se borne à accomplir les actions nécessaires afin de la réaliser, il s'agit d'un art *mécanique* ; mais s'il

---

<sup>1</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 43, p. 289.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 13.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 14.

<sup>4</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 43, p. 289.

<sup>5</sup> En réalité, une part de contrainte doit exister en tout art : « Dans tous les arts libéraux [est] en tous cas requise une certaine dimension de contrainte » (Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 43, p. 290). L'art exige un certain mécanisme, sans lequel l'esprit, qui néanmoins doit être entièrement libre dans l'art, ne pourrait s'appliquer.

a pour fin immédiate le sentiment de plaisir, il s'appelle un art *esthétique*. Celui-ci est ou bien *un art d'agrément*, ou bien un des *beaux-arts*. C'est un art d'agrément quand sa fin est que le plaisir accompagne les représentations en tant que simples *sensations* ; c'est un des beaux-arts lorsque la fin de l'art est que le plaisir accompagne les représentations en tant que *modes de connaissance* »<sup>1</sup>. Cette partition du domaine de l'art coïncide avec l'analyse hégélienne de la détermination par lui-même de l'universel<sup>2</sup>. L'art « en général », comme universel, *se détermine*. Il est ainsi le particulier. La détermination est sa différence, différence de l'art mécanique et de l'art esthétique. Il n'est alors différent que de soi-même et ses espèces ne sont de ce fait que l'universel lui-même, d'une part et le particulier d'autre part. L'universel, entendu comme concept, est aussi bien lui-même (art en général) que son contraire (art mécanique ou art esthétique). En d'autres termes, il est la totalité et le principe de sa diversité qui n'est déterminée que par lui-même, puisque ces deux espèces de l'art sont déterminées à partir de la fin qu'il se propose. L'un et l'autre ont une connaissance de l'objet à réaliser, en cela ils appartiennent et sont tous deux art en général, en tant qu'il se distingue de la science, par exemple. La détermination, c'est-à-dire la finalité, à partir de laquelle la partition est produite est un concept déterminé. Kant n'opère pas une classification empirique d'objets à partir de leurs marques distinctives particulières, mais analyse des activités, processus ou faire, et leurs finalités.

L'art mécanique ne vise que la réalisation, dans des formes sensibles, de cette connaissance, alors que l'art esthétique vise, au-delà de cette réalisation, à susciter un *sentiment de plaisir*. La différenciation spécifique de ce sentiment engendre une spécification supplémentaire qui permet de distinguer art d'agrément et beaux-arts. La différenciation de l'art porte à la fois sur la finalité et la nature du plaisir engendré, et non sur des marques distinctives. Lorsque le plaisir éprouvé repose sur de simples *sensations*, l'art est dit simplement d'agrément. En revanche, lorsque le plaisir éprouvé est issu de représentations et accompagne ces représentations, il s'agit d'un plaisir esthétique pur, qui définit de façon ultime les beaux-arts. Kant opère une division de l'universel (art en général) par laquelle celui-ci se particularise. Arts d'agrément et beaux-arts sont, tous deux à l'origine d'un plaisir – ce qui les définit en tant qu'art – mais dans un cas, les représentations qu'il accompagne renvoient à de simples sensations et dans l'autre cas, à des « modes de connaissance ». Alors que le plaisir, dans les arts d'agrément, n'affecte que

---

<sup>1</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 44, p. 291.

<sup>2</sup> Voir Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 76.

mes *sens* en revanche le plaisir issu des beaux-arts renvoie à nos *facultés de connaître*. L'expérience esthétique repose sur un libre jeu des facultés de l'esprit<sup>1</sup>, qui n'a pas pour fin la connaissance. L'art en général et les beaux-arts s'articulent donc comme le genre et l'espèce<sup>2</sup>. Ce processus de particularisation conduit l'universel vers sa particularisation concrète. L'universel encore abstrait s'est divisé dans la pluralité des particuliers qu'il produit (art mécanique – art esthétique, art d'agrément – beaux-arts). Il se pose ainsi comme l'autre de cette détermination issue de lui (l'art en général ne se confond pas avec les beaux-arts). En tant qu'art en général, il est seulement déterminé comme indéterminé, c'est-à-dire qu'il n'est qu'un universel immédiat. L'universalité véritable n'est atteinte que lorsque ce qui apparaît comme simple coordination – d'un particulier avec d'autres particuliers – trouve sa racine dans une authentique unité négative. Il apparaît donc que *la spécification et la détermination de l'universel, art en général, répondent dans l'esthétique kantienne à une logique du concept* décrite par Hegel dans *La logique subjective*. En effet seul le concept, en sa puissance absolue, peut libérer sa différence en figures de diversité autonome.

Le domaine du beau artistique se spécifie aussi, dans l'esthétique kantienne, à partir de celui des beaux objets, mais le beau y est irréductible aux beaux-arts. Il n'est donc pas tant le prédicat d'une classe d'objets spécifiés, que le prédicat d'une représentation ou de ce que J.-M. Schaeffer nomme l'« objectité » représentationnelle, non spécifiée selon son statut naturel ou artificiel, indéterminée objectalement<sup>3</sup>. Puisque les prédicats esthétiques sont irréductibles à des propriétés objectales conceptuellement descriptibles – dans la mesure où l'esthétique kantienne ne définit pas le beau en référence à la sphère logique de l'objet<sup>4</sup> – le genre des beaux objets n'est pas obtenu à partir de l'abstraction d'un caractère commun, d'une marque distinctive commune aux particuliers. L'esthétique de Kant n'est pas un réalisme esthétique. Ni pour cet auteur ni pour Hegel n'existe une classe d'objets, un genre de beaux objets, sursumant la distinction du naturel et de l'artificiel. La nature de

---

<sup>1</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 9, p. 196.

<sup>2</sup> La constitution de l'universel, du genre est possible à partir de deux procédures : soit on part du particulier pour aller vers l'universel, soit on spécifie l'universel pour rejoindre le particulier (dans le premier cas, la faculté de juger est réfléchissante, dans le second cas elle est déterminante). Mais Kant ne travaille pas sur des objets singuliers, dont il chercherait une marque distinctive commune pour constituer un universel. On verra plus loin que Hegel part, dans certains cas, du particulier (les poésies d'Haféz, l'*Iliade*, les œuvres de Goethe, par exemple).

<sup>3</sup> J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 45.

<sup>4</sup> De même la nature essentiellement désintéressée de la satisfaction esthétique ne permet pas de définir une sphère ontologique d'objets spécifiques qui seraient les beaux objets.

la *relation esthétique* relativement à toute autre relation au monde est bien plutôt la raison kantienne de la spécificité du domaine esthétique<sup>1</sup>. Le même objet peut induire des attitudes diverses selon les orientations des facultés humaines. L'objet *esthétique* – naturel ou artistique – doit remplir certaines conditions pour pouvoir s'actualiser et fonctionner comme bel objet. Ces conditions n'étant pas *conceptuellement déterminées*, elles ne permettent pas de définir une *classe d'objets fondée sur des traits discriminatoires*<sup>2</sup>. Ainsi la finalité sans fin spécifique est irréductible à des propriétés descriptives de l'objet. Elle n'indique qu'une *convenance* entre l'objet et nos facultés de connaître, c'est-à-dire une relation entre une représentation et un sujet, plutôt qu'un rapport entre une représentation et son objet. Il n'y a donc pas, à proprement parler, de genre des *beaux objets* – naturels et artistiques – alors qu'il existe un genre comprenant les objets *artistiques*. Kant ne privilégie certes pas la relation esthétique au détriment des différences catégorielles entre objets esthétiques, puisque son analyse esthétique s'appuie avant tout sur les objets naturels qui seuls permettent de penser la relation esthétique dans sa pureté. De la sorte, le domaine des objets *esthétiques* se situe à l'intersection de la sphère des produits naturels et des réalisations artistiques. Celui des beaux-arts est défini par sa finalité et un certain type de plaisir.

Les belles œuvres de l'art constituent un domaine ontique, dont le principe d'unité est donné par le concept hégélien du beau artistique. Ce concept est le corrélatif des beaux-arts dans l'esthétique kantienne. Il n'est pas un universel abstrait mais une Idée concrète. Il a par son concept un contenu qui lui est propre et immanent. L'universel est ici la totalité du concept qui a en soi la détermination, c'est-à-dire son propre principe de particularisation ou de spécification. Les *Leçons d'esthétique* tiennent le concept de l'art du système de la philosophie et pensent à partir de ce dernier le domaine ontique des beaux-arts. L'esthétique hégélienne consiste bien dans leur étude, mais elle est avant tout déploiement du concept. En tant qu'esthétique scientifique, elle rend manifeste la nécessité de son objet<sup>3</sup>. Pour cela « il [faut] démontrer que l'art, ou le beau, est le résultat de quelque chose d'autre qui lui est antérieur et qui, examiné selon son vrai concept, fait passer avec

---

<sup>1</sup> De même Hegel distingue spécifiquement l'expérience esthétique de l'expérience théorique et de l'expérience pratique (voir *Esthétique*, tome I, pp. 45-46).

<sup>2</sup> Ce sont des conditions d'harmonie subjectives contingentes.

<sup>3</sup> Puisque la philosophie du beau artistique traite son objet scientifiquement, « il nous faut commencer par son concept » (Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 33).

une nécessité scientifique au concept du bel art »<sup>1</sup>. Ni Kant ni Hegel ne subdivisent le domaine ontique de l'art en général, pour produire par division les beaux-arts ou le beau artistique. L'art est pour l'esthétique – selon Hegel – un présupposé qui, traité comme contenu différent, ressortit à une autre discipline philosophique<sup>2</sup>. Néanmoins il n'est pas obtenu en « *[spécifiant] le concept universel en ramenant le divers sous lui* »<sup>3</sup>. L'Idée du beau est dérivée « *en toute nécessité* des présupposés qui pour la science, la précèdent et du sein desquels elle prend naissance »<sup>4</sup>. C'est là l'affaire d'un déploiement encyclopédique de la philosophie en sa totalité et de ses disciplines particulières. Les beaux-arts dans leur concept et leur réalité ne répondent pas à un d'emboîtement hiérarchique du genre et des espèces. Ils ne sont pas la spécification déterminante du concept universel de l'art, de l'universel abstrait que serait l'art en général. Ils sont, comme chaque moment de cette totalité une qu'est la philosophie, comme « chaque partie singulière (...) tout aussi bien, d'un côté, un cercle retournant en soi-même, qu'elle a, d'un autre côté, une connexion nécessaire avec d'autres domaines »<sup>5</sup>. A l'inverse Kant particularise le concept de l'art en général. Les beaux-arts se présentent comme un genre limité par son caractère déterminé (finalité, plaisir). Ils constituent le *genre prochain*, c'est-à-dire l'universel avec cette détermination qui est en même temps principe pour la différence du particulier. Ainsi défini le genre, comme le montre la Logique hégélienne, a sa résolution dans un universel supérieur<sup>6</sup>. Ce dernier peut encore être saisi comme un genre, mais comme un genre encore plus abstrait. Bien au contraire, l'art, selon Hegel, émane de l'Idée absolue elle-même<sup>7</sup> et ce non pas comme une espèce à partir de la spécification du genre, mais comme exposition de l'absolu.

De l'esthétique kantienne à l'esthétique hégélienne on mesure la distance qui sépare une appréhension du beau artistique comme universel abstrait et comme universel concret. Dans la *Critique de la faculté de juger*, l'universel supérieur dans lequel le genre déterminé (les beaux-arts) se résout est un genre plus abstrait (l'art esthétique). Comme genre déterminé, il appartient à l'aspect du concept déterminé *qui va vers l'extérieur* (l'universel

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 35.

<sup>2</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 36.

<sup>3</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, Première Introduction, V, p. 105.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 36. « Le concept du beau et de l'art est un présupposé donné par le système de la philosophie ».

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 36.

<sup>6</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 74.

<sup>7</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 98.

abstrait se particularisant)<sup>1</sup>. En revanche l'universel vraiment supérieur est celui dans lequel cet aspect allant vers l'extérieur est repris vers l'intérieur. L'esprit, le concept dans lesquels se produit cette réflexion ne sont pas des universels au titre de genres supérieurs. Ce sont des *concrets*, dont *les déterminités ne sont pas seulement des espèces ou des genres inférieurs*, des concepts déterminés. Leur résolution absolue, dans ce même universel – qui est comme concept vraiment absolu –, est à saisir comme *idée de l'esprit infini*. L'universel véritable, infini est tout aussi bien, dans soi, particularité que singularité. Considéré et examiné dans *La logique subjective* de façon plus précise comme *particularité*, on constate qu'il se détermine librement. Il est ainsi puissance créatrice, en tant que négativité absolue qui se rapporte à soi. Comme tel, il est le différencier dans soi et le déterminer, du fait que le différencier est un avec l'universalité. Il constitue alors un poser des différences comme universelles, se rapportant à soi. Par là, ces différences deviennent fixes et isolées. Un identique processus est à l'œuvre dans les *Leçons*. Il donne sens, au plan artistique, à ce « créer du concept »<sup>2</sup>, à la possibilité d'une esthétique du concept.

L'Idée, telle qu'elle est conçue par la logique métaphysique, est *l'absolu, le vrai en soi et pour soi*. En revanche l'Idée du beau artistique n'est pas l'Idée proprement dite, l'Idée au sens de la logique métaphysique, mais l'Idée qui a progressivement pris figure dans l'effectivité et qui se trouve avec elle dans une unité immédiatement correspondante. L'art médiatise en lui ces deux côtés – l'universalité abstraite du beau et la particularité réelle<sup>3</sup> – en une libre totalité réconciliée, de telle sorte que le concept du beau artistique est unité du particulier et de l'universel, du sensible et du rationnel, de la nécessité et de la liberté<sup>4</sup>. Alors que Kant réalise une division *a priori* du concept d'art en général pour atteindre les beaux-arts, l'esthétique hégélienne montre que l'Idée se particularise elle-même pour prendre figure dans les beaux-arts.

L'interprétation kantienne et hégélienne du rapport entre le domaine de l'art en général et du beau artistique sont *tributaires de leur logique*. La démarche logique suivie par Kant est analysée dans la *Doctrine du concept*. Elle tend à concevoir le domaine de l'art en général selon une hiérarchie du genre, des espèces et des sous-espèces. A partir du concept

---

<sup>1</sup> Voir Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 74.

<sup>2</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 74.

<sup>3</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 33.

<sup>4</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome I, pp. 85 et 87.



universel de l'art en général qu'il divise, Kant aboutit à la sous-espèce des beaux-arts. Il part du concept universel pour rejoindre le particulier à la faveur d'une division complète<sup>1</sup>. Dans l'esthétique kantienne se trouve vérifiée la proposition hégélienne selon laquelle la division vraie est celle qui se trouve déterminée au moyen du concept<sup>2</sup>. Kant respecte ce principe d'une division *complète*, puisque l'opposition entre arts d'agrément et beaux-arts se fonde sur la distinction entre modes de représentation associés à la sensation ou associés à la connaissance. Mais il ne se livre pas à une spécification du divers sous un concept donné. Il spécifie le concept universel sans « [ramener] le divers sous lui »<sup>3</sup>. Le genre, considéré logiquement, constitue la matière ou le substrat brut élaboré, par détermination plus poussée, en espèces et sous-espèces particulières. La division est *a priori*, puisque Kant part du concept<sup>4</sup>. L'art prend alors la forme d'un système logique. L'esthétique kantienne illustre la thèse logique du hégélianisme qui place dans le concept lui-même le principe de sa propre division, puisque le critère de la finalité est ce par quoi l'art en général, en tant que production finalisée, se distingue de la nature<sup>5</sup>. De la même façon le principe de sa spécification est, dans l'esthétique hégélienne, immanent au concept. Le concept du beau artistique et les arts singuliers sont le fruit d'une nécessaire effectivation de l'Idée, pour être adéquate à son concept.

De façon générale Hegel reproche à la classification traditionnelle en genre et espèces *l'extériorité* de son principe de division au regard de ce qui est divisé. Ce grief ne trouve aucun point d'appui dans la division kantienne de l'art en général. Celle-ci montre, reflétant strictement l'analyse logique de Hegel, que la nécessité de la division se trouve dans l'universel, qui se particularise<sup>6</sup>. L'universel, l'art en général est bien pris par Kant comme la base objective de la division, définie par son mode de production, à partir de laquelle la division se présente comme disjonction du terme premier, c'est-à-dire de l'universel. Se trouve ainsi réalisé un passage de l'universel au particulier, passage qui, même dans l'esthétique kantienne, est *déterminé par la forme du concept*. Chez les deux

---

<sup>1</sup> Voir Kant, *Critique de la faculté de juger*, Première Introduction, V, p. 104.

<sup>2</sup> Hegel, *Encyclopédie*, tome I, *Science de la logique*, éd. de 1827 et 1830, § 230, Add., p. 620.

<sup>3</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, Première Introduction, V, p. 105.

<sup>4</sup> La division est dite *a posteriori* quand on part de l'empirique. Dans ce cas, on s'élève du particulier à l'universel, comme par exemple dans la classification du divers. Celle-ci consiste en une comparaison entre plusieurs classes dont chacune se range sous un concept déterminé. Quand elles sont complètes selon le caractère commun, elles sont subsumées sous des classes supérieures (c'est-à-dire dans des genres), jusqu'à ce qu'on arrive au concept qui contient en lui le principe de la classification toute entière. Il constitue le genre suprême. Voir Kant, *Critique de la faculté de juger*, Première Introduction, V, p. 104.

<sup>5</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 43, pp. 288-289. Voir Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 340.

<sup>6</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 336.

auteurs le procès menant de l'universel au particulier relève du concept<sup>1</sup> et procède d'un principe immanent. Ainsi les membres d'une division (art mécanique et art esthétique ; arts d'agrément et beaux-arts), aussi bien que la relation entre les espèces ont une détermination universelle, puisqu'ils sont déterminés les uns par rapport aux autres selon le fondement de division adopté. Leur diversité ne reposant pas sur une perspective autre, ces termes sont coordonnés les uns aux autres sur un même plan.

Les deux esthétiques montrent, vérifiant ainsi la Logique hégélienne, comment le concept générique se développe ou se particularise sans qu'aucun principe de division extérieur ne soit introduit. L'universel s'auto-particularise lui-même. Ni Kant ni Hegel ne procèdent à une classification des arts « du point de vue de la nécessité subjective, ou d'un ordre, d'une classification, etc. extérieurs ». Elle déploie et démontre, à chaque fois, « l'objet selon la nécessité de sa propre nature interne »<sup>2</sup>. *Pensée kantienne et pensée hégélienne se tiennent au plan du concept*. Le domaine des beaux-arts n'est pas empiriquement constitué à partir de marques distinctives extérieures, mais à partir d'un *principe*. Le concept déploie ses différences, sans être lié, purement et simplement, à une propriété singulière parmi d'autres, qui ne concernant que l'extériorité de la chose seraient elles-mêmes extérieures. La spécification de l'universel, chez les deux auteurs, est essentielle et conceptuelle. Les arts singuliers sont pensés par Hegel comme l'entrée dans l'effectivité des déterminations de l'Idée du beau artistique. En ce sens l'esthétique de Kant se présente comme une esthétique du concept. De même la troisième partie des *Leçons* envisage la façon dont les déterminations internes de la beauté entrent dans l'existence et engendrent, à chaque moment du concept de la beauté, une effectivité autonome pour soi comme œuvre d'art et plus seulement comme forme universelle.

## ***II- Arts singuliers et genres artistiques.***

Esthétique kantienne et esthétique hégélienne procèdent à une analyse du système des beaux-arts, en terme hégélien des arts singuliers. Il s'agit cette fois d'envisager les beaux-arts comme genre à partir duquel se spécifient des espèces : architecture, sculpture,

---

<sup>1</sup> Voir Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 337.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 19. C'est ce qui permet d'assurer la scientificité de l'esthétique selon Hegel.

peinture, musique, poésie. La *Critique de la faculté de juger* introduit un niveau intermédiaire puisque celles-ci ne sont qu'une sous-espèce des beaux-arts, dont les arts de la parole, les arts figuratifs et l'art du beau jeu des sensations sont les espèces.

Le principe kantien de la division des beaux-arts est celui de « l'analogie de l'art avec le mode d'expression dont se servent les êtres humains quand ils parlent »<sup>1</sup>, afin de communiquer entre eux selon leurs concepts et à travers ce qu'ils éprouvent. Bien qu'il se présente comme le principe le plus adéquat à la division des beaux-arts, Kant prévient le lecteur qu'il ne doit pas juger « cette esquisse d'une division possible des beaux-arts comme si elle constituait une théorie achevée. Il s'agit simplement là d'une des multiples tentatives possibles que l'on peut et doit encore effectuer »<sup>2</sup>. De même, si la totalité des arts s'articulent, dans les *Leçons* de telle sorte que l'architecture corresponde à l'art extérieur, la sculpture à l'art objectif, et la peinture, la musique et la poésie aux arts subjectifs, Hegel note que d'autres principes de division des arts peuvent être convoqués, tels le matériau sensible<sup>3</sup>, le côté de la spatialité ou de la temporalité. Le défaut majeur de ces principes est qu'ils ne permettent pas de rendre compte de l'art *en sa totalité*.

Le système hégélien des beaux-arts repose sur un principe de subdivision qui est un principe fondateur ultime, puisqu'il parvient à rendre compte, de façon systématique, de l'ensemble des formes d'art. Ce *principe supérieur*, ce sont les *formes artistiques du symbolique, du classique et du romantique*, qui sont les moments universels de l'Idée de la beauté<sup>1</sup>. Les arts particuliers réalisent, dans les œuvres d'art singulières, ces formes universelles conçues par Hegel comme l'effectivité extérieure de l'Idée de la beauté. A la division des arts singuliers en art extérieur, art objectif et arts subjectifs, se superpose une division entre art symbolique (architecture), art classique (sculpture) et arts romantiques (peinture, musique, poésie). Le principe de *l'imitation du naturel* ne peut, selon Kant et Hegel, servir à la division des beaux-arts, bien qu'il semble être universel. Mais « un coup d'œil jeté aux différents arts nous fera aussitôt reconnaître que, si la peinture et la sculpture nous montrent bien des objets paraissant semblables aux objets naturels ou empruntant essentiellement leur type à la nature, ni les œuvres de l'architecture, qui fait elle aussi partie des beaux-arts, ni celles de la poésie, pour autant

<sup>1</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 307.

<sup>2</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 307, note 2.

<sup>3</sup> Dans ce cas, on obtient un système où l'architecture devient la cristallisation ; la sculpture, la figuration organique de la matière dans sa totalité spatio-sensible ; la peinture, la surface et la ligne colorée. Dans la musique, l'espace passe au point temporel accompli lui-même et dans la poésie, le matériau sensible est rabaisé jusqu'à la futilité (voir *Esthétique* tome I, p. 123).

qu'elles ne se bornent pas, par exemple, à la simple description, ne peuvent être qualifiées d'imitations de la nature »<sup>2</sup>. C'est pour cette raison que Kant fait référence au mode d'expression humain pour articuler les beaux-arts. Ce faisant, il introduit un *niveau intermédiaire* entre le genre artistique et les arts singuliers, qui doit être comparé aux formes artistiques, puis à la division entre art symbolique, art classique et arts romantiques de l'esthétique hégélienne.

Le domaine du beau artistique se divise, selon Kant, en trois espèces seulement. L'analogie avec le mode d'expression joue le rôle de principe *extérieur* de division. Dans la mesure où ce mode d'expression est constitué du mot, du geste et du ton, on obtient *trois espèces de beaux-arts*. L'extériorité de ce principe se résout par la considération de la sociabilité attachée aux beaux-arts<sup>3</sup>. Celle-ci consiste dans « le pouvoir de parvenir à se communiquer de manière à la fois intime et universelle »<sup>4</sup>. De même le jugement de goût repose sur une communicabilité universelle – l'esthétique apparaissant alors comme un lieu privilégié de la communication et de l'intersubjectivité. Kant propose ainsi un principe de division qui, sans être emprunté à la nature de l'objet à diviser comme l'exige Hegel<sup>5</sup>, n'est pas pourtant artificiel ou arbitraire. La division est alors opérée naturellement. La combinaison des trois sortes d'expression que sont l'articulation, le geste et la modulation définit la communication complète, par laquelle la pensée, l'intuition et la sensation sont transmises à d'autres. L'esthétique kantienne répond à l'exigence rappelée par Hegel que la division soit complète<sup>6</sup>.

Le principe, le fondement de la division choisi par Kant embrasse effectivement toute l'étendue du domaine considéré. Les trois espèces de beaux-arts se définissent comme art de la parole, art figuratif et art du beau jeu des sensations (en tant qu'impressions externes des sens)<sup>7</sup>. Cette série d'espèces forme une totalité intégrale, intégrative et complète<sup>8</sup>. Les

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique* tome I, p. 123.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique* tome I, p. 64.

<sup>3</sup> Ce qui toutefois ne dissout pas le caractère formel de la division à partir d'une *analogie*.

<sup>4</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 60, p. 344.

<sup>5</sup> Hegel, *Encyclopédie*, tome I, *Science de la logique*, éd. de 1827 et 1830, § 230, Add., p. 620. Hegel illustre l'exigence d'un principe de division emprunté à la nature de l'objet à diviser par la zoologie, où l'on divise les mammifères en utilisant les griffes et les dents comme fondement de la division, ce qui se justifie puisque les mammifères eux-mêmes se différencient les uns des autres par ces parties du corps. On peut ainsi y ramener le type général des diverses classes qui sont les leurs (voir aussi sur ce sujet, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 342).

<sup>6</sup> Hegel, *Encyclopédie*, tome I, *Science de la logique*, éd. de 1827 et 1830, § 230, Add., p. 620.

<sup>7</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 307.

<sup>8</sup> Voir Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 76.

espèces sont complètes. Chacune, comme le montre Hegel, contient l'universalité qui constitue sa substance. Le genre (beaux-arts) est inchangé dans ses espèces (art de la parole, art figuratif et art du beau jeu des sensations). En ce sens les espèces ne sont pas diverses par rapport à l'universel, mais seulement les unes en regard des autres. Ainsi le particulier (art de la parole) a une seule et même universalité avec les autres particuliers (arts figuratifs et art du beau jeu des sensations) auxquels il se rapporte. L'esthétique kantienne vérifie la démonstration de la *Doctrine du concept*. La diversité de ces espèces particulières de l'art, en raison de leur identité avec l'universel, est en tant que telle universelle et, par conséquent, *totalité*. Celle-ci est de nature logique et constitue l'universel comme principe de totalisation, à partir duquel la totalité *quantitative* des espèces contenues sous un genre est prise nécessairement en compte. Les trois espèces kantienne de beaux-arts épuisent la détermination du concept, évitant l'erreur stigmatisée par Hegel. La division kantienne montre bien qu'« en fait c'est chaque membre-de-division singulier qui doit épuiser le concept »<sup>1</sup>. La détermination même du concept des beaux-arts est épuisée, non pas par la diversité et la variété *empirique* des espèces que l'on ajouterait les unes aux autres, mais par la disjonction du concept. On retrouve donc dans cette spécification kantienne non seulement l'analyse hégélienne du rapport genre – espèce, mais aussi la forme même du jugement disjonctif. De même que les deux côtés du jugement disjonctif sont identiques (« le genre est la totalité de ses espèces et la totalité des espèces est le genre »<sup>2</sup>), de même les beaux-arts sont les arts de la parole, les arts figuratifs et les arts du beau jeu des sensations, tout comme la totalité de ces trois espèces constitue le genre lui-même. Cette unité de l'universel (les beaux-arts ou le beau artistique) et du particulier (les trois espèces) n'est autre que le concept. L'esthétique kantienne est donc aussi conceptuelle, esthétique du concept.

A cette division tripartite, Kant superpose une division dichotomique, qui articule les beaux-arts en arts de l'expression des pensées et arts de l'expression des intuitions. Or Hegel montre dans sa logique que de façon générale, la division vraie étant celle qui se trouve déterminée au moyen du concept, « elle est dans cette mesure tout d'abord tripartite »<sup>3</sup>. Toutefois puisque la particularité est quelque chose de double<sup>4</sup>, la division se

---

<sup>1</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 340.

<sup>2</sup> Hegel, *Encyclopédie*, tome I, *Science de la logique*, éd. de 1827 et 1830, § 177, Add., p. 601.

<sup>3</sup> Hegel, *Encyclopédie*, tome I, *Science de la logique*, éd. de 1827 et 1830, § 230, Add., p. 620.

<sup>4</sup> Car le moment de la différence (de l'essence, de la particularité, de la nature) est celui du dédoublement, de la différence de ses moments.

poursuit par là jusqu'à la quadripartition. Hegel, suivant les traces de Kant, reconnaît que dans la sphère de l'esprit prédomine la trichotomie. Les arts de l'expression des intuitions se subdivisent encore selon leur forme et leur matière, mais cette division est trop *abstraite* et moins conforme aux concepts usuels. L'articulation immédiate du concept du beau artistique ne conduit pas au système des arts singuliers, mais d'abord aux formes artistiques, que les arts particuliers réalisent. Mais à la différence des trois espèces kantienne de beaux-arts, *les formes artistiques ne sont pas les espèces du genre artistique*. Les formes figuratives ne sont que le déploiement des différences essentielles que le concept du beau artistique contient. Hegel se distingue explicitement des esthétiques traditionnelles : « si nous parlons de ces formes artistiques comme de diverses *espèces* de l'idéal, nous ne devons pas prendre 'espèce' au sens ordinaire du terme »<sup>1</sup>. Le principe de spécification de l'idéal ne lui est pas extérieur. Ce dernier n'est pas un « genre universel » qui serait modifié du dehors par des particularités extérieures. La notion d'« 'espèce' ne doit rien exprimer d'autre que les déterminations différenciées, et par conséquent concrètes, de l'Idée du beau et de l'idéal de l'art lui-même »<sup>2</sup>.

La mise en évidence de la logique immanente aux *Leçons* permet de résoudre la critique de J.-M. Schaeffer portant sur la nécessité d'*arrêter le nombre des genres artistiques à cinq plutôt qu'à trois* : « S'il n'y a que trois formes d'art, c'est-à-dire trois moments qui correspondent à l'explication progressive de l'essence de l'art, et si les différents arts sont référables à ces moments, pourquoi y a-t-il plus de trois arts ? Et dès lors qu'il n'en existe pas trois, pourquoi en existe-t-il cinq plutôt que six ou sept ? »<sup>3</sup>. Alors que le nombre de trois formes d'art se justifie, selon lui, par la dialectique de l'intériorité et de l'extériorité, des rapports du contenu et de la forme, « le fait qu'il y ait cinq arts canoniques semble être non pas le résultat d'une dérivation philosophique mais la constatation d'un *fait contingent* »<sup>4</sup>. La répartition hégélienne des beaux-arts en cinq domaines paraît trahir un simple héritage historique. J.-M. Schaeffer cite à l'appui de sa thèse l'article de Paul Kristeller, « *The Modern System of the Arts* » et pour preuve le fait que l'art de la danse et l'art des jardins soient exclus du système hégélien des arts<sup>5</sup>. Ce hiatus entre la parfaite

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 399.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 399.

<sup>3</sup> J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 209.

<sup>4</sup> J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 209 ; nous soulignons.

<sup>5</sup> « Our system of the five fine arts not merely originated in the eighteenth century, but it also reflects the particular culture and social conditions of that time » (Paul Kristeller, « *The Modern System of the Arts* », *Journal of the History of Ideas*, volume XIII, n° 1, 1952, p. 45 ; voir pp. 44-46). P. Kristeller souligne que l'art des jardins a perdu son statut de « bel art » depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle (p. 45).

systematicité de l'exposé hégélien et un certain jeu – que J.-M. Schaeffer désigne par le terme de contingence – prouve que les *Leçons* prennent sens non pas tant dans une logique du système comme emboîtement de genres et d'espèces, mais dans une logique conceptuelle de déploiement de l'universel à travers la particularité vers la singularité.

L'Idée du beau, au même titre que l'Idée, est une totalité de différences essentielles. Celles-ci entrent dans l'effectivité sous l'aspect de formes particulières de l'art, qui développent les différences immanentes au concept de l'idéal. Elles « trouvent leur origine dans les diverses manières de saisir l'Idée comme contenu » et « *ne sont rien d'autres que les différents rapports qu'entretiennent le contenu et la forme* »<sup>1</sup> et qu'engendre l'Idée du beau, seul principe véritable de division de la sphère artistique. En termes logiques, l'universel est caractérisé par un mouvement de détermination qui le conduit à une expression de lui-même dans l'ordre de la différence<sup>2</sup>. Le concept est le fondement de la division des formes artistiques et de leur particularisation<sup>3</sup>. Elles n'en sont pas les espèces, mais des moments. Elles témoignent ainsi de la mise en œuvre d'une logique du concept se déployant selon son universalité, sa particularité et sa singularité dans la pensée même du champ de l'esthétique. Hegel déplace la problématique du *genre* et de l'espèce, véhiculée par le *jugement catégorique*, vers une *articulation logique et spéculative de l'universel, du particulier et du singulier*. Les formes artistiques étant engendrées à partir du concept, ne peuvent être des espèces du genre artistique. Toutefois, en tant que différences extériorisées du concept, elles déterminent la répartition et la définition des arts singuliers – espèces du beau artistique<sup>4</sup>.

Les arts singuliers ont en eux-mêmes ces différences essentielles. La détermination est bien, dans ce cas, concept déterminé. Elle est le caractère propre, immanent qui est un *essentiel* du fait qu'il est assumé dans l'universalité et pénétré par elle. Elle est de même ampleur que l'universel de l'art, qui l'infuse, et est identique à lui. Avec les arts singuliers se vérifie le fait général de l'appartenance au genre du caractère comme détermination non séparée de l'universel. Le caractère n'est alors pas une borne allant vers l'extérieur, mais un élément positif dans la mesure où, par l'universalité, il se tient dans le libre rapport à

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 105.

<sup>2</sup> Voir Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 74.

<sup>3</sup> « Une division en parties doit toujours avoir son fondement dans ce *même* concept dont elle est la particularisation et la division » (Hegel, *Esthétique*, tome I, pp. 105-106).

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 114. La troisième partie des *Leçons* « présuppose le concept de l'idéal et les formes universelles de l'art » (tome I, p. 113). Elle n'est que leur réalisation dans un matériau déterminé.

soi-même<sup>1</sup>. Ce sont donc les arts singuliers et non les formes artistiques qui constituent les « espèces » de l'art<sup>2</sup>. Comme le subsister isolé du fini, les arts singuliers sont chacun, dans leur vérité, l'universalité. De celle-ci le concept infini revêt ses différences – l'universalité étant précisément l'une de ses différences<sup>3</sup>. Les *Leçons d'esthétique* se déploient donc selon la logique du concept et se pensent comme une *esthétique du concept*. Le concept est créateur – ce créer du concept étant à comprendre dans ce qui lui est le plus intérieur. L'objectivité *extérieure*, au sein de laquelle les formes artistiques se transportent, par l'intermédiaire d'un matériau sensible et *particulier*, fait *éclater* ces formes de façon autonome en modes déterminés de leur réalisation : les arts particuliers. Les formes artistiques commandent, à titre de principe immanent et d'espèces supérieures, leur répartition et leur définition. Pourtant les arts singuliers ne sont pas des espèces des formes artistiques, alors que dans l'esthétique kantienne, architecture, sculpture et peinture sont les sous-espèces des arts figuratifs et que J.-M. Schaeffer propose d'interpréter le rapport des formes artistiques et des arts singuliers sur le mode de la spécification.

Sans trancher la question cet auteur s'interroge sur la réversibilité d'une telle spécification : les formes d'art sont-elles les spécifications historiques des arts ou inversement<sup>4</sup> ? Il souligne la difficulté inhérente qu'il y aurait à concevoir les formes artistiques comme les « spécifications » des arts singuliers aussi bien que la réciproque. En effet comme nous l'avons montré, aucun rapport de spécification n'existe entre ces deux plans. J.-M. Schaeffer le reconnaît « la tentative de combiner les deux et d'identifier la réalisation paradigmatique de tel ou tel art à telle ou telle forme d'art particulière est vouée à l'échec »<sup>5</sup>. En revanche le rapport des arts singuliers à l'art en tant que tel semble bien être, dans l'esthétique hégélienne, un rapport de genre à espèces. Hegel croise dans les *Leçons* deux types de classification du domaine artistique. Pour désigner les formes artistiques, il n'emploie pas le terme d'espèce (*Art*) mais de moment<sup>6</sup>, ce qui s'explique dans la mesure où le point de départ et le principe est l'Idée du beau artistique.

---

<sup>1</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 74.

<sup>2</sup> *Art* dans le texte allemand (voir *Vorlesungen über die Ästhetik*, p. 115).

<sup>3</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 74.

<sup>4</sup> Voir J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 208.

<sup>5</sup> J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 208.

<sup>6</sup> J.-M. Schaeffer critique et récuse la correspondance hégélienne entre les formes artistiques et les arts singuliers, associant de façon privilégiée l'art symbolique à l'architecture, l'art classique à la sculpture et l'art romantique à la peinture, la musique et la poésie. Elle est, à ses yeux, source d'incohérences (voir *L'art de l'âge moderne*, pp. 205 et sq.).



En revanche aux trois espèces kantienne des beaux-arts correspond la distinction hégélienne entre art symbolique, art classique et art romantique. Cette distinction reproduit celle des formes artistiques au plan des arts, et se conçoit comme modulation des rapports possibles de l'Idée à la forme sensible (séparation, adéquation réciproque, séparation)<sup>1</sup>. Elle fait coïncider évolution historique et évolution conceptuelle. De même que les trois espèces des beaux-arts se spécifient dans la *Critique de la faculté de juger* en sous-espèces : les arts de la parole se divisent en éloquence et poésie<sup>2</sup>, les arts figuratifs en architecture, sculpture et peinture, les arts du beau jeu des sensations en musique et art des couleurs, ces trois types d'art s'articulent à chaque fois en architecture, sculpture, peinture, musique et poésie. La spécification de l'art romantique doit retenir tout particulièrement notre attention. Il y a bien spécification dans les deux esthétiques, mais elle suit la subdivision du genre en espèces dans la *Critique de la faculté de juger*, alors que dans les *Leçons* peinture, musique et poésie sont des arts romantiques non obtenus par subdivision. De la peinture à la poésie, Hegel décrit une progression suivant l'idéalisation du matériau sensible mis en œuvre, comparable à la fonction de la problématique de la communication dans la *Critique de la faculté de juger*<sup>3</sup>. On retrouve ainsi, sur un plan identique, l'ultime subdivision du système kantien des beaux-arts et le système hégélien des arts singuliers, les deux s'organisant toutefois de façons distincte<sup>4</sup>. Ce dernier coïncide avec le moment de la singularité et de la multiplicité. Il expose la différenciation d'avec soi de l'universel, le déploiement du concept. Le rapport du genre à l'espèce exploité par Kant est donc repensé par Hegel. Les *Leçons* héritent de la *Science de la logique* la détermination du concept comme auto-déploiement de l'universel dans sa particularisation et sa singularisation, c'est pourquoi les arts singuliers s'organisent de façon distincte dans les deux esthétiques.

Le système des arts singuliers prend sens au sein d'une articulation des côtés de l'universel et de la particularité – celle-ci étant la détermination du concept<sup>5</sup>. L'universel se

---

<sup>1</sup> J.-M. Schaeffer évoque cette question dans *L'art de l'âge moderne*, pp. 200 et sqq. Retenons au moins de son analyse que « l'art romantique ne naît pas directement de l'art classique comme celui-ci naissait directement de l'art symbolique. Le passage de l'Idéal de l'art classique au contenu de l'art romantique n'est pas une transition qui est intérieure à l'art : la vision romantique n'est pas un produit de l'art comme l'était la vision classique du monde » (*L'art de l'âge moderne*, p. 202).

<sup>2</sup> Au sein de l'art de la parole, Hegel décrit la poésie comme ce qui seul « peut énoncer une telle autonomisation de la signification et de la figure » (*Esthétique*, tome I, p. 510).

<sup>3</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome III, pp. 12-14.

<sup>4</sup> Les *Leçons* manifestent que les œuvres n'existent que dans l'art et l'art n'existe que dans les beaux-arts, qui eux-mêmes n'existent que dans la systématité de l'Idée.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 102.

développe, il se *particularise* et se réalise<sup>1</sup>. Comme détermination du concept, la détermination n'est pas une limite, mais *le moment propre immanent de l'universel*. Ce faisant l'universel, dans sa particularité, n'est pas auprès d'un autre, mais auprès de soi-même, il est chez lui<sup>2</sup>. L'Idée du beau artistique est cette universalité objective, dont le système des beaux-arts constitue le côté de la singularité. De même le genre, dans *La doctrine du concept*, est l'universel objectif face auquel se tient l'espèce qui est le côté de la particularité et sa différenciation interne : « le genre se divise ou se repousse essentiellement dans des espèces »<sup>3</sup>.

L'esthétique hégélienne est donc esthétique du concept en un double sens, puisque l'universalité, la particularité et la singularité qui se déploient dans les *Leçons* « constituent le rythme du concept »<sup>4</sup>. Ces trois termes désignent le concept dans son immédiateté. L'universel est médiatisé par la particularité des formes artistiques. Cette particularisation est différenciation<sup>5</sup> d'avec soi du beau, en tant qu'Idée. L'universel se concrétise alors comme une *médiation avec soi*, c'est-à-dire comme un rapport avec soi qui est d'abord distanciation à soi, pour pouvoir être ensuite et à nouveau rapport à soi. Enfin le système des beaux-arts se présente comme le moment de la singularité. Celle-ci a le sens de l'unité concrète de l'Idée comme contenu et de la forme comme apparition sensible de l'Idée. *Le système des beaux-arts est donc le produit de la systématité des rapports de l'universel et du particulier*, dans le premier moment de l'esprit absolu<sup>6</sup>. L'esprit absolu est ce qu'il faut ressaisir à un moment particulier comme unité de l'universel et du particulier. Alors qu'au début de ce parcours, l'universel comprend en lui, *abstraitement*, le particulier et la singularité, au terme du processus, c'est-à-dire dans la singularité, le rapport se renverse. La singularité englobe la particularité et celle-ci englobe l'universalité. Le particulier contient l'universalité qui constitue sa substance.

---

<sup>1</sup> « Ce développement lui-même est *premièrement* un développement *spirituel* et *universel*, dès lors que ce qui prend figure artistique est la succession de *visions du monde* déterminées, comme autant de degrés de la conscience déterminée mais englobante du naturel, de l'humain et du divin » (Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 102).

<sup>2</sup> Ce qui ne signifie pas que la différence n'est pas une différence authentique, au contraire. Dans cette permanence de l'universel comme *unité substantielle des particuliers* ceux-ci apparaissent, dans leur nature véritable, comme différents, divers, opposés. Cette pluralité des termes posés manifeste la richesse du terme premier (Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 75, note 36 des traducteurs).

<sup>3</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 135. Le jugement catégorique étant la forme première de cette division de soi, il permet une interprétation statique du rapport de l'universel au particulier en termes d'*emboîtement hiérarchique* des genres et des espèces (*Introduction à la lecture de la Science de la logique de Hegel*, tome III, *La doctrine du concept*, p. 131).

<sup>4</sup> A. Doz, *La logique de Hegel*, p. 178 ; voir aussi p. 25.

<sup>5</sup> La notion de « différences » est donnée dans les *Leçons d'esthétique*, tome I à la page 102, bas.

<sup>6</sup> Conceptuellement entendue, la singularité est l'unité de l'universel et du particulier.

L'universel qui est la totalité du concept est donc quelque chose de concret. Il a, par son concept, un contenu qui lui est propre et immanent<sup>1</sup>. La détermination qui est en lui n'est pas seulement la négation première, mais aussi la réflexion dans soi de cette même négation. Pris pour soi avec cette première négation, *l'universel est quelque chose de particulier*. Cette détermination est analysée par *La logique subjective* comme la réflexion totale, la *double-apparence* : d'une part l'apparence vers l'extérieur, la réflexion dans autre chose et d'autre part, la réflexion vers l'intérieur (la réflexion dans soi). Or ce paraître extérieur fait une différence en regard d'autre chose. L'universel a, de la sorte, une particularité qui a sa résolution dans un universel supérieur. Il n'est alors, d'un point de vue logique, qu'un relativement universel qui toutefois garde son caractère d'universel. Il se maintient dans sa détermination, non pas de telle sorte que, dans son lien avec elle, il paraisse indifférent en regard d'elle<sup>2</sup>, mais de telle sorte qu'il est le paraître vers l'intérieur. La détermination est absolument réfléchie dans soi. Comme les arts singuliers, elle est le moment *concret* du concept individuel du tout. Ce concept est donc l'essence, le genre réel de l'objet particulier<sup>3</sup>. Les rapports du genre et des espèces trouvent ainsi une formulation spéculative et conceptuelle. Dans le système des beaux-arts, la singularité comprend la particularité qui comprend elle-même l'universalité du contenu de l'Idée. On est ainsi conduit de l'abstraction de l'universel au concret de la singularité. Pour comprendre les arts singuliers, la singularité de l'architecture, de la peinture, de la sculpture, de la musique et de la poésie, pour comprendre que chacune soit une partie du système, comme *chacun est identique au tout*, il faut saisir la façon dont la singularité (le système des beaux-arts) comprend la particularité (les formes artistiques), et la manière dont la particularité comprend en elle l'universalité (le concept du beau artistique).

Bien que la problématique du rapport entre genre et espèces soit présente dans l'esthétique hégélienne, celle-ci, à la différence de l'étude kantienne des arts singuliers, répond intégralement à une logique du concept. Elle éclipse l'emboîtement abstrait du particulier sous le plus général. Cette logique du concept est logique de l'Idée, au sens strict, comme unité du concept et de la réalité et au sens large, puisqu'elles présentent nombre de développements qui recoupent la *Doctrine du concept*. L'auto-développement et l'autodétermination du concept expliquent les moments universel, particulier et singulier

---

<sup>1</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, pp. 72-73.

<sup>2</sup> Il serait alors seulement composé avec elle.

<sup>3</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 240.

de la science du bel art<sup>1</sup>. Les formes artistiques, dont l'articulation n'est ni contingente ni accidentelle, comme la division des arts singuliers sont l'existence de l'universel dans sa particularisation et ont leur fondement et leur raison d'être dans le concept<sup>2</sup>. Elles sont des moments du processus du concept comme autodétermination de l'Idée dans son concept, c'est-à-dire comme le mouvement de l'universel se particularisant, d'une part et comme autodétermination de l'esprit dans son histoire. La pluralité des beaux-arts répond à ce second moment.

*L'Esthétique reproduit les analyses de la Logique. Or La doctrine du concept* montre que le genre et l'espèce semblent d'abord se présupposer réciproquement : le genre n'existe que dans ses espèces et les espèces ne sont ce qu'elles sont que dans l'unité du genre<sup>3</sup>. Or l'on sait que les œuvres n'existent que dans l'art et l'art n'existe que dans les beaux-arts, qui n'ont d'effectivité que dans la systémativité de l'Idée. Mais dans la Logique comme dans les *Leçons* cette relation n'est pas simplement réflexive : l'espèce n'est pas une *notion intermédiaire* entre le genre et les individus singuliers, mais une *différenciation interne du genre*. Cette différenciation est dans les *Leçons* différenciation de l'universel, qui se déploie dans sa particularisation et sa singularisation, auto-développement du concept. Entre l'art et les beaux-arts existe un jeu de réflexion réciproque – la notion de réflexion ayant alors un sens spéculatif – qu'on ne trouve pas dans l'esthétique kantienne. Le système des beaux-arts réfléchit le côté de l'universel et de la singularité l'un dans l'autre. La nature des beaux-arts ne peut être appréhendée que dans l'unité de l'art et réciproquement, la nature de l'art ne peut être saisie que dans la singularité des beaux-arts. L'idée hégélienne d'un système des beaux-arts est la théorisation de la réflexion réciproque, comme systémativité complète<sup>4</sup>.

Si la réflexion est seulement une réflexion *formelle* dans soi de la diversité indifférente des espèces naturelles, le genre et sa systémativité sont *formels*<sup>1</sup>. Mais si la réflexion se prolonge en une réflexion individuelle – c'est-à-dire en une réflexion dans l'individu comme tel –, la particularité apparaît alors comme la négativité de sa détermination, entendue

---

<sup>1</sup> On verra de la même façon que la problématique liée au jugement hypothétique conduit, dans l'esthétique hégélienne, vers le concept.

<sup>2</sup> L'esthétique offre une place au logique, qui se retrouve dans le système des beaux-arts et dans l'histoire. *Le logique, dans l'histoire, c'est le symbolique, le classique et le romantique*, qui sont les produits de l'auto-différenciation de l'idéal. Le concept ne peut exister que dans l'histoire. De même l'art est le moment de l'autodétermination de l'Idée dans son concept et les beaux-arts sont le moment de l'autodétermination de l'esprit dans son histoire.

<sup>3</sup> *Introduction à la lecture de la Science de la logique de Hegel*, tome III, *La doctrine du concept*, p. 131.

<sup>4</sup> Où l'art est un moment de l'auto-détermination de l'Idée dans son concept et les beaux-arts un moment de l'auto-détermination de l'esprit dans son histoire.

comme une direction vers l'extérieur, la négativité se rapportant à soi du concept. Le singulier se manifeste alors comme le concept se rapportant à lui-même et l'individu est le concept dans la forme d'une objectivité immédiate<sup>2</sup>. Ceci est vrai et établi par Hegel concernant le vivant – de même que Kant élabore sa théorie du système des genres et des espèces à l'occasion des objets naturels –, mais trouve aussi un sens dans le domaine artistique. Cette réflexion réciproque permet de comprendre la correspondance entre le déploiement des formes artistiques et le système des beaux-arts. La systémativité à l'œuvre dans les *Leçons* ne se cantonne pas, à la différence de l'esthétique kantienne qui écarte le paramètre historique et temporel indissociable du concept, au système des beaux-arts. Le système est la mise en forme des différents modes de l'apparition phénoménale de l'Idée du beau artistique. La succession du symbolique, du classique et du romantique se retrouve intégralement, dans l'architecture, la sculpture, la peinture. Chacun des arts est la concrétisation de cette succession de formes. La singularité d'une œuvre est toujours celle d'un art. L'universel est particularisé, car il *ne peut exister que dans l'individualité d'un art*, comme le genre.

D'un point de vue extérieur, le rapport esthétique de l'art, des beaux-arts et des spécifications de chaque art singulier (architecture prégothique, gothique proprement dite, architecture civile du Moyen Age ou sculpture égyptienne, sculpture des Grecs et des Romains, sculpture chrétienne) vérifient les thèses hégéliennes sur le genre et l'espèce. L'espèce (architecture ou sculpture) semble bien être une notion intermédiaire entre le genre (beaux-arts) et les individus singuliers (architecture prégothique, gothique proprement dite, architecture civile du Moyen Age ou œuvres d'art singulières). Mais Hegel ne s'en tient pas à la problématique du genre et de l'espèce et de ses conséquences. Alors que l'on peut affirmer, de façon générale, des espèces habitées par le genre qu'il ne revient à celles-ci aucune réalité effective par rapport au genre, les *Leçons* voient dans les œuvres singulières et dans le système des beaux-arts le « monde réel de l'art »<sup>3</sup>. L'universel ne peut exister que dans l'individualité d'un art. Il y est particularisé. Certes on retrouve du genre à l'espèce, par exemple de l'esprit-nature aux races humaines, un processus de différenciation de soi de l'universel mis en évidence, dans l'*Esthétique*, entre l'Idée du beau artistique, les formes artistiques et les arts singuliers. Ainsi l'esprit-nature se

---

<sup>1</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 293.

<sup>2</sup> Voir Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 299.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 234.

décompose dans les différences universelles des genres humains et parvient dans les esprits-des-peuples à une *différence qui a la forme de la particularisation*. La relativité du genre, qui peut se présenter comme une différence universelle en regard de ce dont il est la spécification et qui lui est plus universel, d'une part et par rapport à ce qui, relativement à lui-même, est la particularisation et lui est moins universel, d'autre part, n'aurait de sens dans les *Leçons* que s'agissant des arts singuliers (architecture, sculpture, peinture, musique et poésie). La problématique du genre et de l'espèce, en tant qu'elle suppose un genre, un principe de classification ou de division et des membres ou termes de cette division, n'a de pertinence dans l'esthétique hégélienne que dans le rapport des arts singuliers à leur subdivision. C'est à ce plan que l'esthétique de Hegel rejoint celle de Kant.

Bien que l'on retrouve des termes communs à la problématique du genre et de l'espèce dans les *Leçons*, en aucun cas le concept ne peut être assimilé au genre. Le concept n'est pas un genre, quoique le genre comme concept soit un universel qui se déploie en se particularisant. Assimiler le concept au genre serait méconnaître sa nature même et son sens. En revanche analyser l'articulation du genre à partir du concept permet de découvrir sa véritable nature. Le concept n'est ni produit empiriquement *a posteriori*, ni constitué *a priori* à la façon du genre. Il ne prend pas place dans un système de concepts. Alors que dans une classification, la forme logique du système permet de penser le particulier comme contenu sous l'universel<sup>1</sup>, le particulier est pensé dans l'*Esthétique* et *La logique subjective* comme l'effectivation de l'universel<sup>2</sup>. Plutôt que de concevoir l'espèce comme intermédiaire entre le genre et l'individu, Hegel y voit une division de soi de l'universalité substantielle, où le genre est l'universalité substantielle des particuliers. Ainsi le prédicat, dans le jugement catégorique, exprime l'essence du sujet, sa nature immanente<sup>3</sup>. Celle-ci représente « l'immédiateté de [l']existence extérieure »<sup>4</sup> dans laquelle le genre se réalise. Le caractère *immédiat* et simplement *relatif* des déterminations, dans le jugement catégorique, dénote un rapport *abstrait* du procès de division de soi du concept, qui se traduit dans la représentation d'un emboîtement hiérarchique des genres et des espèces. Pourtant la copule du jugement catégorique signifie une identité *substantielle* du sujet (l'art) et du prédicat (les arts singuliers), bien que ce dernier ne se soit pas encore

---

<sup>1</sup> Kant, *Critique de faculté de juger*, Première Introduction, V, p. 104.

<sup>2</sup> L'interprétation hégélienne logique du genre oriente la pensée du genre et de l'espèce vers le concept.

<sup>3</sup> Voir Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 135.

<sup>4</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 135.

pleinement éprouvé comme l'universalité objective étant en et pour soi<sup>1</sup>. De ce fait, le genre (l'art, l'Idée universelle du beau artistique) doit se donner un être immédiat pour s'effectuer comme universalité objective. Hegel remet ainsi en mouvement le rapport figé du genre et de l'espèce, de l'universel générique et du particulier : le sujet immédiat, que sont notamment les arts singuliers, est une particularisation de soi du genre, le résultat de son auto-différenciation.

La problématique du genre en sa forme aristotélicienne non dialectique n'apparaît dans l'esthétique hégélienne, qu'avec les arts singuliers ou beaux-arts (architecture, sculpture, peinture, musique et poésie) pour désigner la relation à leurs espèces et aux œuvres d'art singulières (l'architecture des Egyptiens, la sculpture des Grecs, la peinture de Dürer, la musique de Bach et la poésie de Goethe). A ce plan, esthétique kantienne et esthétique hégélienne semblent communiquer. Antérieurement, celle-ci répondait à une logique du concept qui articule l'universel, le particulier et le singulier. En réalité il est pas juste de désigner les beaux-arts comme un genre par rapport aux œuvres singulières et à leurs spécifications, puisque s'ils sont chacun individuellement « un [genre] déterminé »<sup>2</sup>, intermédiaire entre un genre supérieur, d'un côté et une espèce particulière ou des individus, de l'autre. Or cette représentation suppose que l'art soit un genre supérieur, ce qui est vrai dans l'esthétique kantienne, mais non dans l'esthétique hégélienne, dans la mesure où l'art en général est pour Hegel concept du beau artistique. Il faut donc encore descendre dans la particularité pour identifier dans les *Leçons* le genre déterminé (architecture prégothique, gothique proprement dite, architecture civile du Moyen Age ou sculpture égyptienne, sculpture des Grecs et des Romains, sculpture chrétienne). Le rapport du genre à l'espèce recule une nouvelle fois. Cette conclusion se vérifie surtout avec la poésie (genre supérieur<sup>3</sup>) dont on peut distinguer des « genres » déterminés (poésie lyrique, épique et dramatique) qui ont leurs propres espèces (il y a « différentes sortes du lyrisme » et « différents types de poésie dramatique »<sup>4</sup>).

<sup>1</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 135.

<sup>2</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 135.

<sup>3</sup> La poésie, au même titre que les beaux-arts dans l'esthétique kantienne, est définie par opposition avec la prose. Cette constatation prouve le *décalage* de l'application de la problématique du genre et de l'espèce entre l'esthétique kantienne et l'esthétique hégélienne, manifestant chez Hegel le rôle principal du concept.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 489.

### **III- La peinture.**

Quels sont les modèles logiques mis en œuvre, dans les deux esthétiques, pour subdiviser la peinture ?

#### **A- Le genre « peinture ».**

Kant divise les arts figuratifs en plusieurs sous-espèces. La plastique est « la première espèce des arts figuratifs ». Elle comprend la sculpture et l'architecture. La peinture en est « la seconde espèce »<sup>1</sup>. Kant justifie l'inscription de la peinture, dans les arts figuratifs définis par le geste dans une langue, en suggérant que « l'esprit de l'artiste, à travers ces figures, donne une expression physique à ce qu'il a pensé et de la façon dont il l'a pensé, qu'il fait parler la chose elle-même, pour ainsi dire par une mimique »<sup>2</sup>. La peinture se présente comme l'apparence sensible artistiquement liée avec des Idées. De la même façon Hegel établit le caractère général, comme la détermination particulière de la peinture, dans un constant parallèle avec la sculpture et dans une moindre mesure avec l'architecture<sup>3</sup>. L'unité du genre pictural est donnée par le concept d'apparence sensible, et est fondée dans la notion d'expression des Idées dans l'intuition sensible, dans la représentation de figures qui ne s'offrent qu'au sens de la vue. Autrement dit, le genre de la peinture est constitué à partir d'un *rapport d'expression entre Idées et figures*. Ce rapport n'est pas propre à la peinture, mais permet au contraire d'en faire un art à proprement parler. La peinture se spécifie comme expression de ces figures, au plan des apparences, pour l'intuition sensible réduite à sa seule propriété visuelle<sup>4</sup>. Elle est donc définie par deux relations, l'une relative à la création, à l'objectivité de l'expression, l'autre relative au spectateur, au sujet de l'expérience esthétique, et ces deux principes déterminants doivent figurer dans les deux sous-espèces de la peinture proprement dite, dont le type semble donné par la peinture de paysage et l'art des jardins. Hegel définit la peinture comme ce qui expose un contenu de nature romantique, « dans les formes de la figure humaine extérieure et de tous les êtres naturels en général, sans toutefois en rester au caractère sensible et à l'abstraction de la

---

<sup>1</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 310.

<sup>2</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 311.

<sup>3</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome III, pp. 14-98.

<sup>4</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 309, haut.



sculpture »<sup>1</sup>. Elle est donc spécifiée par son contenu (le principe de la subjectivité) et par ses formes, rejoignant alors l'esthétique kantienne. Dans toute l'analyse hégélienne de la peinture, les deux critères du contenu et de la forme se retrouvent. Ils constituent les déterminations essentielles du concept, fondant le genre, à partir desquelles toutes les déterminations et spécifications particulières se déploieront. En ce sens les *Leçons* répondent aux exigences de subdivision du genre en espèces, telles que *La logique subjective* les dégage.

La pertinence de l'analyse hégélienne du genre et de l'espèce dans la *Doctrine du concept* doit pouvoir se vérifier dans les subdivisions kantiennes des beaux-arts. Les déterminations principales de la peinture à partir de la notion d'apparence et de tableau destiné à la vue doivent, en se spécifiant, être les principes de la subdivision de cette sphère. En effet le genre *prochain* est « l'universel avec cette détermination qui est en même temps principe pour la différence du particulier »<sup>2</sup>. La division kantienne du domaine pictural en « arts de la belle description de la nature et en arts du bel agencement de ses produits »<sup>3</sup>, c'est-à-dire en peinture proprement dite et en art des jardins met en œuvre la détermination de la peinture comme apparence, puisque la peinture proprement dite produit l'apparence de l'extension physique et l'art des jardins offre l'apparence de l'utilisation et de l'usage de ses formes pour des fins qui ne soient pas simplement esthétiques<sup>4</sup>. Dans ces deux sous-espèces le sens de l'apparence se module de façon distincte, puisqu'elle se rapporte, dans le premier cas, à la surface et dans le second cas à l'illusion. La détermination de l'universel pictural par la détermination de l'apparence est bien en même temps principe pour la différence du particulier (peinture proprement dite et art des jardins), telle qu'une détermination supplémentaire de ce principe (l'apparence comme surface se distinguant de l'apparence comme illusion) permet une différenciation du genre en espèces. Le principe de la division est bien immanent au genre et la division est effectivement disjonction de l'universel. La différence du genre et de l'espèce est dans

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, pp. 12-13.

<sup>2</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 330.

<sup>3</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 310.

<sup>4</sup> On retrouve avec l'art des jardins un modèle d'interprétation qui permet à Kant de préciser la nature et le sens des deux espèces de l'art de la parole, puisque « l'éloquence est l'art de mener à bien une opération de l'entendement comme s'il s'agissait d'un libre jeu de l'imagination ; la poésie est l'art de mener à bien un libre jeu de l'imagination comme s'il s'agissait d'une opération de l'entendement » (*Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 308).

l'esthétique kantienne, comme l'expose la Logique hégélienne, une différence du genre par rapport à lui-même.

Le principe de la vue – deuxième détermination de l'universel pictural – se résout, avec la spécification de l'art des jardins, dans la détermination du premier principe : l'apparence comme illusion. La spécification supplémentaire de la détermination de l'universel pictural comme apparence permet à Kant de faire entrer l'art des jardins dans le genre de la peinture, plutôt que dans celui des arts plastiques. Il est « une espèce de la peinture » bien qu'il présente ses formes physiquement à la façon des arts plastiques, car s'il emprunte effectivement ces dernières à la nature (arbres, buissons, etc.), il se distingue de la plastique, dans la mesure où il n'a pas pour condition de l'agencement qu'il réalise un concept de l'objet et de sa fin, comme c'est le cas pour l'architecture et les arts plastiques en général. La pertinence et la validité de la position kantienne sont manifestes à la lumière de la logique hégélienne, puisque la plastique, première espèce des arts figuratifs, est définie – comme genre déterminé – par une présentation physique, sensible de concepts. Or aucune spécification supplémentaire de ce principe ne permet de rejoindre l'art des jardins. Ce dernier n'appartient donc pas à la plastique, puisque « le genre est par conséquent le genre prochain d'une espèce dans la mesure où celle-ci a sa différenciation spécifique en la détermination essentielle de celui-là [en l'occurrence dans la présentation plastique d'un concept], et où les espèces en général ont dans la nature du genre leur détermination différenciée comme principe »<sup>1</sup>. L'art des jardins présente des formes naturelles sans subordonner leur organisation à aucun concept. En revanche Kant rapporte la présentation physique de formes esthétiques à la finalité de cette présentation, c'est-à-dire au principe par lequel les genres déterminés de la plastique et de la peinture sont définis (présentation d'un concept, apparence destinée à la vue). L'art des jardins ne renvoie à aucun concept et a pour seule condition le libre jeu de l'imagination dans la contemplation. L'appartenance de cet art à la peinture, qui à la lumière de la logique hégélienne semble évidente, est justifiée par Kant par sa parenté avec la peinture simplement esthétique.

Celle-ci désigne une peinture qui n'a aucun thème déterminé et qui agence de façon divertissante l'air, la terre et l'eau grâce à la lumière et à l'ombre<sup>1</sup>. Cette peinture évoque la peinture de paysage à laquelle ne doit pas être réduit toutefois le genre pictural. Le privilège que Kant lui accorde s'explique par le double principe de détermination choisi

---

<sup>1</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 141.

pour définir ce genre : l'apparence, la finalité visuelle. Une autre peinture, telle la peinture religieuse privilégiée par Hegel dans l'*Esthétique*, ou la peinture d'histoire, fait intervenir le concept et par conséquent porte l'esprit au-delà du simple jeu de l'imagination. Lorsque le tableau a « pour intention d'enseigner (...) l'histoire »<sup>2</sup>, il sort du type pictural kantien. Mais la détermination kantienne du genre pictural par la notion d'« apparence sensible artistiquement liée à des Idées » est suffisamment large et universelle pour accueillir dans son domaine la peinture d'histoire et la peinture religieuse. Néanmoins tous les genres picturaux traditionnellement distingués (nature morte comprenant tableaux de victuailles, tables servies et corbeilles de fleurs, peinture animalière, peinture d'objets et de scène de la vie quotidienne, portrait, paysage, peinture d'histoire, peinture de scènes nobles ou mythologiques) n'entrent pas dans le champ pictural délimité par Kant. En effet la liberté du jeu de l'imagination est inévitablement entravée dans la peinture d'objets de la vie quotidienne et dans le portrait, dans la mesure où l'expérience esthétique se rapportera nécessairement au concept de l'objet représenté ou au modèle du portrait. La détermination kantienne de la peinture présente, en revanche, l'intérêt de suggérer une extension du domaine pictural à partir d'une détermination plus aboutie des principes, en particulier celui de la vue, qui ont permis de le délimiter. Ainsi le genre pictural comprend « la décoration des pièces par des tapisseries, des garnitures et tout bel ameublement qui est destiné simplement à la vue » et « l'art de s'habiller avec goût »<sup>3</sup>.

Ces troisième et quatrième sous-espèces de la peinture respectent à la fois le principe de la destination visuelle et celui de l'apparence sensible. Ce faisant l'esthétique kantienne renouvelle le sens du pictural et la notion même de tableau. Alors que l'esthétique hégélienne pense la peinture à partir de sa détermination comme art romantique, donc comme art de la subjectivité, Kant en propose une épure. La peinture se réduit à un sens purement et strictement formel, où Kant saisit ce qui en donne l'essence même. Le tableau est forme, surface offerte à la vue. Il est « surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées » (Maurice Denis<sup>4</sup>). La définition du purement pictural se résout dans sa *finalité*. Le tableau « n'existe que pour être vu et afin de soutenir l'imagination dans son libre jeu avec les Idées et d'occuper *sans fin déterminée* la faculté de juger

---

<sup>1</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 310, note.

<sup>2</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, pp. 310-311.

<sup>3</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 310.

<sup>4</sup> Voir Maurice Denis, *Théories (1890-1910)*, Paris, 1912 ; réédité sous le titre *Du symbolisme au classicisme. Théories*, présenté par O. Revaut d'Allonnes, Paris, 1963.

esthétique »<sup>1</sup>. La subdivision hégélienne de la peinture exclut l'art des jardins qui consiste, selon Hegel, en un « simple arrangement extérieur d'un site déjà donné pour soi par la nature et qui n'est pas beau en soi-même »<sup>2</sup>, alors que la peinture a pour principe essentiel la subjectivité intérieure dans sa vie et ses sensations, dans ses représentations et ses actions. Lorsque la peinture intègre en elle-même la nature extérieure ou le cadre architectonique, elle en fait un reflet de l'intériorité subjective et les met en rapport avec l'esprit des figures qui y évoluent, ce que la conception kantienne du « tableau » omet.

L'introduction de l'art des jardins dans le genre pictural est courante dans l'esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle s'explique chez Kant par la conception épurée du pictural proposée dans le paragraphe 51 de la Troisième Critique, c'est-à-dire pour reprendre les termes de J.-M. Schaeffer par le fait que la peinture, aux yeux de Kant, ne se réduit pas à la reproduction de la nature, à la peinture mimétique. La subsomption de l'art des jardins sous le domaine pictural vérifie la thèse selon laquelle l'esthétique kantienne repose sur une conception indéterministe du bel objet<sup>3</sup>, puisqu'ainsi tout *bel arrangement visuel* relève de la peinture. « En cela, il est *génériquement* lié à l'art pictural »<sup>4</sup>, ce qui permet à Kant d'étendre le pictural à la décoration des appartements et à l'art de s'habiller avec goût. Hegel associe à l'art des jardins l'architecture décorative, mais ce faisant l'exclut des beaux-arts au sens kantien, puisque cette dernière ne vise qu'à rendre *agréable* par la décoration et les embellissements extérieurs la fonctionnalité d'un local installé pour des situations et des circonstances prosaïques. En ce sens et par analogie elle serait un art esthétique, mais en tant que simple art d'agrément. Le thème du « tableau » est étendu par Kant au-delà de son acception strictement picturale.

L'extension du genre pictural dans l'esthétique kantienne permet de saisir les principes logiques de constitution d'un genre esthétique. Le tableau comprend aussi bien un parterre de fleurs diverses qu'une salle de fête avec toute espèce d'ornements, dont les parures des dames. L'*unité du genre* n'est donc pas donnée par une identique *intentionnalité créatrice*, car y compris dans une telle fête on ne saurait trouver cette unité. Les objets qui s'y rencontrent sont le produit des arts mécaniques (tabatières) comme des beaux-arts<sup>5</sup>, mais leur ensemble constitue pourtant un tableau. De même que le fondement du genre « beaux

---

<sup>1</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 311.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 563.

<sup>3</sup> J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 45.

<sup>4</sup> J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 46 ; nous soulignons.

<sup>5</sup> « La fabrication peut certes, pour tous ces ornements, être très différente du point de vue mécanique et requérir des artistes d'un tout autre genre » (Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 311).

objets », comprenant aussi bien les productions de la nature que les productions de l'art, est donné par les conditions subjectives de leur appréciation, de même la constitution du genre pictural, dans son unité, s'explique *in fine* à partir du *jugement* global que l'amateur porte sur l'organisation formelle de ce qu'il appréhende visuellement<sup>1</sup>. C'est pourquoi J.-M. Schaeffer peut affirmer qu'une nouvelle fois le prédicat esthétique renvoie à une attitude réceptrice et n'institue, pour Kant, *aucune différence d'essence* au sein du domaine artistique, pas plus qu'il ne fonde de distinction entre une œuvre artistique au sens strict et un arrangement visuel composite, tel qu'une soirée mondaine ou un paysage naturel. Il n'y a pas de genre artistique reposant sur une distinction seulement objective dans l'esthétique de Kant.

Le hégélianisme présente une subdivision de la peinture qui emprunte des voies distinctes et qui, comme Kant, ne suit pas les divisions classiques. En effet *la détermination du « caractère général » de la peinture relègue au second plan la problématique des genres picturaux*. Le caractère général de la peinture se déduit de son concept<sup>2</sup>. Celui-ci détermine le contenu spécifique ainsi que le matériau que la peinture doit adopter. De même ce qui fait figure de déterminations particulières de la peinture est compris dans le principe du contenu pictural et de sa représentation. Ces déterminations définissent et « délimitent plus strictement l'objet correspondant de la peinture »<sup>3</sup>. L'esthétique hégélienne ne suit donc pas la distinction des genres picturaux (portrait, paysage, marine, nature morte, peinture animalière, peinture d'objets et de scène de la vie quotidienne, peinture d'histoire, peinture de scènes nobles ou mythologiques) procédant à partir des distinctions d'objets représentés. L'étude de ces genres est subordonnée au concept même de la peinture, à son principe essentiel. Ce dernier consiste dans « la subjectivité intérieure dans la vie de ses sensations, représentations et actions englobant le ciel et la terre, dans la multiplicité des situations et des modes de manifestation au sein du corporel »<sup>4</sup>. La peinture, dans le système hégélien, est donc étroitement liée à l'art

---

<sup>1</sup> « Le jugement de goût portant sur ce qui est beau dans cet art [dans tout tableau] a, en tant que tel, pour unique détermination de ne juger que les formes (sans considération d'une fin) telles qu'elles s'offrent au regard, soit isolément, soit à travers leur combinaison, d'après l'effet qu'elles produisent sur l'imagination » (Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 311).

<sup>2</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 16.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 16.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, pp. 16-17.

romantique chrétien<sup>1</sup>. La détermination de son objet essentiel – l’objet de la représentation étant l’élément qui, traditionnellement, permet d’établir des genres de la peinture – c’est-à-dire la subjectivité intérieure – décide de l’orientation de l’analyse. Celle-ci, dans les *Leçons*, ne repose pas sur la base empirique de genres préexistants<sup>2</sup>, mais vise à dégager « l’essentiel », c’est-à-dire la dimension *conceptuelle* du fait artistique et l’adéquation des œuvres à ce principe<sup>3</sup> : « la question la plus profonde concerne le *principe* de la peinture, l’étude de ses moyens de représentation, et vise par là à établir quel est le contenu qui, *de par sa nature même*, concorde avec le principe de la forme et du mode de représentation pictural »<sup>4</sup>. Hegel détermine l’objet le plus approprié à la peinture, non pas à partir d’une hiérarchie établie des genres picturaux, mais à partir du principe de la forme artistique romantique, l’intériorité. On pourrait supposer, ce faisant, que l’esthétique hégélienne va écarter de son champ tous les types picturaux demeurant en deçà de l’expression de l’intériorité subjective et qu’elle « aboutit aussi à une réduction de tous les genres historiquement attestés »<sup>1</sup>.

Pourtant le domaine pictural s’étend au-delà de la seule subjectivité, car si la peinture doit rendre sensible l’intérieur de l’esprit qui s’exprime comme intérieur, celui-ci pouvant se manifester dans le reflet de l’extériorité, la peinture d’objets quotidiens entre ainsi dans le cadre de l’analyse. Dans la mesure où l’intériorité comme telle se fait connaître dans la réalité effective, l’examen de la peinture déterminée par le principe de la forme artistique romantique s’étend au-delà de la figuration de l’humain. Une des divisions de la hiérarchie classique (peinture d’objets insignifiants ou peinture d’objets quotidiens) est spéculativement et donc logiquement justifiée par l’esthétique hégélienne, et s’introduit en celle-ci non pas au titre de division empirique, mais comme division nécessaire, *logique* de l’esthétique. L’étendue du répertoire pictural se pense donc à partir de la détermination principale du contenu de la peinture, de son sens : la subjectivité étant pour elle-même. La tradition picturale institue des genres selon l’objet représenté, c’est-à-dire en un sens, selon le contenu de la peinture, mais l’esthétique hégélienne s’en distingue, car elle se situe à un

---

<sup>1</sup> « Nous devons admettre que la peinture ne saisit le contenu qui s’accorde pleinement à ses moyens et à ses formes que dans le matériau de la forme artistique romantique » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 20).

<sup>2</sup> Hegel récusé que l’esthétique soit simplement attention à l’« empirique » (*Esthétique*, tome III, p. 17). Cf. aussi les premières pages de l’*Esthétique* où Hegel établit la validité d’une *science* de l’art.

<sup>3</sup> La conséquence étant que l’analyse logique qui suit le déploiement du concept est indissociable d’un jugement de goût normatif. L’esthétique hégélienne est conjointement esthétique du concept et esthétique du jugement.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 17.

niveau d'universalité supérieure. La détermination du principe de l'intériorité subjective prétend rendre raison aussi bien des tableaux de cet intérieur en tant que tel que de l'expression, à travers l'extériorité, de l'intérieur subjectif. Ce principe, dont on peut d'abord croire qu'il est historique puisqu'il coïncide avec l'art chrétien romantique, est en réalité conceptuel.

La peinture comme art romantique exprime le moment artistique où le spirituel se manifeste en tant que tel, c'est-à-dire comme esprit. Or ce moment est logiquement nécessaire dans la mesure où le spirituel ne peut se satisfaire d'une manifestation seulement sensible et immédiate – telle qu'il la trouve dans l'art classique, la sculpture de la Grèce antique, par exemple. La nécessité d'une manifestation adéquate au spirituel comme tel rend raison de la peinture et détermine sa sphère. C'est au sein de cette problématique que la division classique des genres picturaux prend sens et place. On ne peut donc dire que dans la peinture, la classification hégélienne soit « largement empirique et descriptive »<sup>2</sup>. La pertinence et la validité esthétique du concept se vérifient dans l'interprétation hégélienne de ces genres. L'avènement du principe de la subjectivité suppose une dissolution du principe sculptural et classique, associant le substantiel de l'esprit à l'individualité, comme sujet singulier, non encore réfléchi en elle-même. Cette dissociation se traduit en peinture par l'existence autonome et libre de ces deux moments – qui toutefois demeurent unis dans et par le principe de la peinture. Leur séparation permet de rendre compte de l'existence d'une peinture religieuse.

Elle se présente comme le côté de « la substantialité du spirituel, le monde de l'éternité et de la vérité, le divin », mais celui-ci étant saisi et réalisé selon le principe de la subjectivité, il est appréhendé comme « sujet, personnalité, comme Dieu dans l'esprit et dans la vérité »<sup>3</sup>. L'autre côté constitue aussi un aspect autonome et libre et permet de comprendre pourquoi la peinture n'est pas seulement peinture religieuse, mais tout aussi bien « peinture de la subjectivité humaine et profane, laquelle, n'étant plus en unité immédiate avec le substantiel de l'esprit, peut désormais se déployer selon toute la particularité humaine et ouvre à l'art toute la plénitude et la phénoménalité humaine »<sup>4</sup>. La dissociation du principe de l'art classique explique la première division de la peinture en

---

<sup>1</sup> J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 224.

<sup>2</sup> « C'est uniquement pour la littérature qu'il [Hegel] propose un véritable système des genres fondé sur ses catégories philosophiques fondamentales, alors que les classifications génériques dans les autres arts restent largement empiriques et descriptives » (J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 10).

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 10.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 10.

peinture religieuse et peinture profane. La peinture instituant la séparation du spirituel et du corporel, unis dans la sculpture, permet l'autonomisation du corporel, du côté de l'extériorité – lié toutefois à l'intériorité spirituelle. L'esthétique hégélienne rejoint de la sorte une autre subdivision traditionnelle du domaine pictural : « aussi est-ce assurément là, à cause de cette autonomie relativement accrue de l'objectif et du réel, que l'on rencontre le plus la représentation de la nature extérieure et de ses objets même les plus singuliers et les plus particuliers »<sup>1</sup>. Se dessine ainsi, au sein de la peinture profane, un type pictural pouvant comprendre aussi bien la peinture de fleurs, la peinture animalière, le paysage, la nature morte (aussi bien tableaux de victuailles, tables servies, corbeilles de fleurs). L'esthétique hégélienne introduit donc de nouvelles subdivisions comprenant les genres picturaux traditionnels, en l'occurrence une peinture profane de la nature extérieure, en tant que « genre déterminé » au même titre que la peinture de la subjectivité, s'opposant à la peinture religieuse.

La subdivision de ce genre profane s'explique et se déduit du double rapport possible de la subjectivité à l'extériorité. D'une part la subjectivité imprègne l'extérieur comme l'objectivité qui lui ressortit en propre et fait de tout le particulier extérieur un contenu de sa propre intériorité. Mais d'autre part, la subjectivité est aussi bien identité retournant en soi, identité qui du fait de cette clôture en soi, devient *indifférente* à l'égard de tout ce qui est extérieur et laisse celui-ci libre. « Par là même, il devient possible à un peintre de faire entrer dans le domaine de ce qu'il représente une foule d'objets qui restent inaccessibles à la sculpture »<sup>2</sup>. Il peut aussi bien prendre, pour objet de sa représentation, la sphère du religieux que « la nature extérieure, l'existence humaine jusque dans ses aspects les plus éphémères en diverses situations et caractères, une multitude illimitée d'objets peut obtenir ici droit de cité »<sup>3</sup>. Par l'analyse du principe essentiel de l'intériorité subjective, Hegel retrouve les genres traditionnels de la peinture (peinture d'objets insignifiants, de scènes ou d'objets de la vie quotidienne, peinture religieuse<sup>4</sup>). Les divisions traditionnelles sont intégrées dans une logique de type conceptuel. Hegel s'accommode de l'objection selon laquelle « nous voyons aussi l'environnement extérieur de l'homme, montagnes, vallées, prairies, ruisseaux, arbres, bosquets, bateaux, mer, nuages et ciel, édifices, pièces, etc.

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 11.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, pp. 21-22.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 22.

<sup>4</sup> A la fin du XIX<sup>e</sup> il y a quatre classes reconnues de peinture : la peinture d'histoire, le portrait, le paysage, la marine.



fournir aux peintres les plus fameux un objet de prédilection »<sup>1</sup>. Ces objets ne sont représentables et représentés que dans la mesure où ils sont le reflet d'une intériorité : « la peinture, assurément, porte l'intérieur à la contemplation sous la forme de l'objectalité extérieure »<sup>2</sup>. La division en genres picturaux est subordonnée au principe essentiel de la subjectivité car le paysage, la marine, les natures mortes ne sont des œuvres *picturales* à proprement parler que pour autant que le noyau du contenu n'est pas « ces objets eux-mêmes, mais la vie et l'âme de la conception de l'artiste qui se reflète dans son œuvre et ne délivre pas seulement une copie d'objets extérieurs, mais s'offre en même temps lui-même avec son intériorité »<sup>3</sup>. La question des genres apparaît à Hegel inessentielle, dans la mesure où « les objets, selon cet aspect aussi, se révèlent être en peinture relativement indifférents »<sup>4</sup>. Leur valeur ne tient qu'à la dimension du subjectif qui perce en eux.

La partition de la peinture en deux types (peinture de l'intériorité, peinture de l'extérieur la reflétant) se retrouve dans le traitement artistique, car « la peinture admet les deux extrêmes suivants : d'un côté, l'essentiel est la profondeur de l'objet, le sérieux religieux et moral de la conception et de la représentation de la beauté idéale des formes ; d'autre part, à l'occasion d'objets futiles pour eux-mêmes, une très grande importance est accordée à la particularité de l'effectif et du savoir-faire subjectif »<sup>5</sup>. Le répertoire des objets représentables, comme le mode du traitement pictural, reproduisent le double rapport de la subjectivité au monde extérieur. Ces deux modalités du traitement ne sont pas recueillies à même les œuvres empiriques existantes, mais *résident dans le concept même de la peinture*. Celle-ci est à la fois dessin et couleur, c'est pourquoi la querelle des partisans du dessin et des coloristes *devait* avoir lieu. De fait si la détermination principale du *contenu* de la peinture ne conduit que médiatement à la distinction traditionnelle des genres picturaux, l'étude des modalités du *traitement* artistique en peinture tend à récuser la distinction des genres elle-même, puisque du concept de la peinture ne peuvent être déduits que « deux sortes de peinture : l'une, la peinture idéale, dont l'essence est l'universalité, et l'autre, qui représente le singulier dans sa particularité plus étroite »<sup>6</sup>. Ainsi les *Leçons* n'envisagent pas l'étude de la nature morte en sacrifiant à la tradition, mais se portent

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 22.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 22. « Ce virage vers l'être intime (...), pour les objets de la nature extérieure, ne peut souvent être qu'un timbre général de l'atmosphère suscitée » (*Esthétique*, tome III, pp. 22-23).

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 22.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 22.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 31.

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 31.

*nécessairement* vers cet objet, puisque d'une part elle signifie l'*indifférence* de la subjectivité intérieure au monde objectif et d'une part, se présente comme l'extrême de la *singularité*. En ce sens l'esthétique hégélienne repose effectivement sur les principes de la Logique spéculative plutôt qu'elle ne se déploie à partir des cadres de l'esthétique classique. Hegel récuse toute distinction de genres à partir de principes extérieurs à la peinture elle-même<sup>1</sup>. Ces deux types de peinture (peinture de l'intériorité, peinture de l'extérieur reflétant la subjectivité) croisent néanmoins les distinctions classiques des genres picturaux.

Les peintres qui expriment la profondeur de l'objet et fixent le substantiel réalisent des tableaux historiques, des portraits d'hommes historiques ou des œuvres religieuses. L'essentiel, l'universel apparaît alors dans la figure et sous la forme de la subjectivité intérieure. La distinction en genres (portrait, peinture d'histoire, peinture religieuse) se dissout dans la détermination de l'un des extrêmes de la peinture défini par Hegel, la peinture « sérieuse » où la grandeur de l'objet représenté et la profondeur de l'être intime s'expriment. L'autre extrême est représenté par le contenu devenu indifférent, par la *particularité* devenue autonome et libre. La distinction hégélienne est logique. Elle ne reproduit pas les classifications empiriques, mais s'inspire d'autres principes qui la rendent nécessaire. L'immersion dans la subjectivité, dans ce que le subjectif a de substantiel et d'infini doit être dépassée, pour *libérer la particularité*. La peinture ne peut demeurer dans l'idéal au risque de s'épuiser, elle doit entrer dans l'effectivité vivante. La peinture de genre est donc nécessaire et logiquement appelée par la grande peinture. On saisit pourquoi ce qui se tenait à l'arrière-plan, dans la peinture d'histoire, le portrait ou la peinture religieuse, prend alors le devant de la scène. « Nous voyons [alors] fixer avec un art suprême les plus fugitives lueurs du ciel, de l'heure du jour, de la lumière dans les sous-bois, les réverbérations croisées des nuages, des vagues, des lacs, des fleuves, le chatoiement et l'éclat du vin dans le verre, la brillance de l'œil, l'instantanéité du regard, du sourire, etc. »<sup>2</sup>. Ainsi se réalise la puissance esthétique du concept. Non seulement la partition entre les genres, fondée dans la distinction unilatérale et finie des objets représentés (objets quotidiens, natures mortes, scène de la vie quotidienne, paysage,

---

<sup>1</sup> « On ne peut restreindre d'avance la nature et la nombre des objets habilités à être peints » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 33).

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 32.

paysage marin)<sup>1</sup>, se dissout dans les spécifications hégéliennes des types picturaux, mais la frontière entre ce qui était communément identifié comme genre se brise.

Entre ces deux extrêmes de la peinture se dessine une « progression ». Celle-ci conduit du sérieux le plus profond à l'extériorité du particulier. De la peinture d'histoire, du portrait et de la peinture religieuse à la nature morte, Hegel instaure un passage que ne peut soutenir aucune division fondée sur des catégories finies ou sur le principe d'une simple représentation ou imitation de l'objet représenté. La nécessité de la nature morte est rapportée à l'horizon logique hégélien. Non seulement la particularité doit pouvoir se libérer et exister de façon autonome, non seulement l'idéal doit entrer dans l'effectivité vivante, mais celui-ci trouve, dans le parachèvement artistique de la particularité, une détermination supérieure. L'idéal prend vie dans l'illusion de l'effectif. La nature morte est en outre un moment essentiel et nécessaire, puisqu'elle cultive l'*apparence* pour elle-même<sup>2</sup>. Ce moment de la représentation de la particularité, de la particularisation et de la singularisation reflète le double principe de la peinture, principe de la subjectivité et de la particularité, ainsi que le déploiement logique du concept, puisque le singulier est issu de ce dernier<sup>3</sup>.

L'analyse hégélienne de la peinture manifeste *la puissance esthétique du concept*. Non seulement elle permet de penser le domaine pictural à partir d'un principe unique, mais manifeste la *nécessité* des genres picturaux existant empiriquement. La pertinence esthétique de cette analyse, pourtant fondée logiquement, ne peut trouver de limites que dans la critique et la récusation postérieure au hégélianisme de la problématique même des genres picturaux.

---

<sup>1</sup> La distinction des genres picturaux est liée à la peinture de chevalet.

<sup>2</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 218 et tome III, p. 60, l'occurrence « fixer l'éphémère ».

<sup>3</sup> « Le concept comme tel contient les moments de l'universalité, en tant libre égalité à elle-même dans sa détermination, – de la particularité, la détermination dans laquelle l'universel demeure, inaltéré, égal à lui-même, et de la singularité, en tant qu'elle est la réflexion-en-soi des déterminités de l'universalité et de la particularité, laquelle unité négative avec soi est ce qui est déterminé en et pour soi et en même temps identique à soi ou universel » (Hegel, *Encyclopédie*, tome I, *Science de la logique*, éd. de 1827 et 1830, § 163, p. 409).

## B- Les genres de la peinture.

La question des *genres* picturaux, tels que la tradition classique les définit, n'apparaît dans l'esthétique hégélienne que lorsqu'elle envisage les « sphères plus déterminées, parmi les trésors de cette forme artistique, [qui] se prêtent plus spontanément à une association avec la représentation picturale »<sup>1</sup>, c'est-à-dire dans la considération de la « détermination particulière de la peinture ». Ces sphères désignent les objets de la représentation, à partir desquels traditionnellement les types picturaux sont appréciés. Les modulations du contenu possible de la peinture donnent lieu à des déterminités distinctes dans la conception et la représentation artistiques. Ces déterminités, correspondant aux différents caractères du contenu, engendrent « par là même des *espèces* de peinture particulières »<sup>2</sup>. La problématique du genre et de l'espèce apparaît donc explicitement dans l'examen hégélien, mais se trouve subordonnée aux déterminations du contenu, c'est-à-dire au principe conceptuel de la peinture comme art romantique.

Ainsi Hegel évoque la *peinture mythologique*, s'inspirant de motifs grecs ou de scènes du monde romain, pour la rejeter<sup>3</sup>. Ce genre pictural contredit, en réalité, l'essence et le sens même de la peinture, qui doit prendre pour contenu essentiel la profondeur de l'âme, la particularité du caractère, l'intimité du sentiment et l'intimité dans le particulier. La peinture mythologique ou s'inspirant des motifs du passé est en contradiction avec sa vocation. Or l'expression de l'intimité ne peut s'en remettre à des figures empruntées du goût et de la grandeur classiques. En revanche le genre de la *peinture religieuse* trouve d'amples développements sous la plume de Hegel<sup>4</sup>. La peinture religieuse a pour contenu principal et pour centre idéal l'amour réconcilié en lui-même et dans la peinture, de façon générale, le contenu idéal est fourni par l'intimité pleine d'âme. En ce sens la peinture religieuse offre à ce genre une de ses plus hautes réalisations. « Nous pouvons en ce sens voir dans la Sainte Famille et plus particulièrement dans l'amour de la Madone pour l'Enfant le contenu idéal parfaitement adéquat à cette sphère »<sup>5</sup>. La problématique de la hiérarchie des genres picturaux est présente dans les *Leçons* mais elle est normée par la

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 34.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 34.

<sup>3</sup> « Il faut alors objecter immédiatement à cela, de manière générale, que ce passé ne peut être rappelé à la vie, et que la spécificité de l'Antiquité n'est pas parfaitement adéquate à la peinture » (*Esthétique*, tome III, p. 35).

<sup>4</sup> Ni dans le *Vocabulaire d'esthétique*, ni dans l'*Encyclopédie Universalis* (tome XIV, « Peinture », pp. 150-151 ; Paris, 1988) la peinture religieuse n'est mentionnée à titre de *genre* pictural.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 40.

nécessaire adéquation des contenus picturaux au centre idéal de la peinture défini par Hegel<sup>1</sup>. Ce dernier déplace la question des genres picturaux de *l'objet représenté* au *contenu* de la représentation, c'est-à-dire de ce qui est figuré à ce qui est signifié.

L'analyse du contenu de cette peinture introduit un nouveau principe de subdivision, qui articule la peinture religieuse en différentes espèces. L'amour réconcilié étant le centre idéal de la peinture, le genre de la peinture religieuse se déploie selon une distinction entre l'objet de cet amour (images de Dieu, peinture du Christ : représentation de l'enfance du Christ et de la Passion), la figuration de cet amour (prière, pénitence, conversion), la réplique de la Passion du Christ chez les profanes (histoires des saints, martyrs et disciples), c'est-à-dire le moment de la négativité, enfin la positivité de la réconciliation (représentation de la Transfiguration). Le *passage continu d'un genre à un autre*, propre à l'esthétique hégélienne, se manifeste aussi dans la peinture religieuse. Celle-ci glisse insensiblement vers le portrait dans les scènes de prière ou d'adoration<sup>2</sup>. Hegel développe l'introduction d'un motif (la représentation du donateur dans la peinture religieuse par exemple) afin de ménager une transition possible d'un type pictural à un autre. Les *Leçons* procèdent par transitions continues plutôt que par ruptures et distinctions hermétiques, ce qui se comprend à partir de la logique conceptuelle qui leur est sous-jacente.

Bien que la peinture religieuse soit le contenu le plus essentiel de la peinture romantique, Hegel fait une place aux autres genres picturaux, justifiée à partir d'une logique de disjonction du concept. Ainsi à « *l'opposé* de la sphère religieuse »<sup>3</sup> se tient la *peinture de paysage*, qui comprend aussi dans la division classique la marine. De même que la poésie lyrique, dont le contenu est fourni par le monde intérieur propre à une subjectivité, s'oppose à la poésie épique où le sujet s'absorbe dans l'objectivité extérieure, la peinture de paysage *s'oppose* à la peinture religieuse, puisqu'elle est privée aussi bien de toute intimité subjective que de la dimension du divin<sup>1</sup>. Peinture de paysage et peinture religieuse se font face comme des membres opposés de la division. Hegel réordonne les

---

<sup>1</sup> Ainsi « *le plus beau contenu* auquel se soient élevés l'art chrétien en général, et tout particulièrement la peinture dans sa religieuse » est l'amour maternel de Marie pour le Christ (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 47).

<sup>2</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 50, bas et p. 51, haut. Ce passage de la peinture religieuse commanditée vers le portrait alimente le jugement esthétique : alors que les peintres italiens ont parfaitement réussi à représenter la coïncidence et l'harmonie de l'intérieur et de l'extérieur, « les Allemands et les Hollandais un peu moins bien, parce que leurs représentations se rapprochent davantage du portrait » (*Esthétique*, tome III, p. 52).

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 55.

catégories picturales classiques à partir d'une logique qui dépasse la seule considération de l'objet représenté. Dans la distinction de la peinture religieuse et de la peinture de paysage se fait jour un mouvement disjonctif. Ces deux espèces s'excluent réciproquement, tout en figurant « la différence déterminée de la sphère universelle » picturale<sup>2</sup>. Or l'examen des genres picturaux traditionnels (peinture religieuse, peinture de paysage, marine) s'inscrit dans l'élucidation de la « détermination particulière de la peinture »<sup>3</sup>. Les genres picturaux traditionnels apparaissent donc *explicitement* dans les *Leçons* comme le moment de la particularité, mais dès l'examen du principe de la peinture, Hegel laissait entrevoir l'ensemble des genres<sup>4</sup>. En ce sens *les distinctions classiques sont déjà contenues dans le principe même de la peinture et sont subordonnées à la logique immanente de l'esthétique hégélienne*. Les *Leçons* leur confèrent ensuite le statut de moments particuliers de la peinture. Ils apparaissent alors comme les différences déterminées de la sphère universelle qu'est la peinture, comme des différences déjà présentes dans l'universel concret. Ces différences, dans le cas de la peinture religieuse et de la peinture profane de paysage, engendrent des opposés, selon un rapport négatif d'exclusion, puisque « la peinture est ou bien peinture religieuse ou bien peinture de paysage ». Toutefois dans ce rapport négatif, l'universel demeure présent, selon sa détermination, dans chacun des membres de la disjonction<sup>5</sup>.

L'analyse logique du rapport genre – espèces trouve en l'occurrence un sens esthétique, puisque dans la division de la peinture « le particulier a une seule et même universalité avec les autres particuliers auxquels il se rapporte »<sup>6</sup>. En effet dans la peinture religieuse s'exprime l'intimité substantielle de l'âme, « l'être-auprès-de-soi de l'amour absolu », mais cette intimité « peut aussi trouver, dans ce qui est purement et simplement extérieur, quelque chose qui fasse écho à l'être intime, et reconnaître dans l'objectivité comme telle des traits apparentés au spirituel »<sup>7</sup>. Ces deux types de peinture se distinguent bien à partir

---

<sup>1</sup> La peinture de paysage est l'un des membres de la peinture profane avec la peinture où transparaît directement l'intériorité subjective.

<sup>2</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 139.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 33.

<sup>4</sup> La distinction de la peinture religieuse et de la peinture profane. Au sein de cette dernière, se présentent la peinture d'objets insignifiants ou peinture d'objets quotidiens, la peinture de fleurs, la peinture animalière, le paysage, la nature morte (tableaux de victuailles, tables servies, corbeilles de fleurs), mais aussi la peinture d'histoire et le portrait.

<sup>5</sup> Voir Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 141.

<sup>6</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 75.

<sup>7</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 55.

d'une différenciation immanente du genre pictural<sup>1</sup>, que Hegel a défini par le principe de la subjectivité intérieure. De même que dans le jugement disjonctif, l'espèce n'est ici considérée que selon sa détermination simple<sup>2</sup>, c'est-à-dire dans l'esthétique selon la façon dont l'intimité de l'âme s'exprime dans le tableau. Ainsi dans le cas de ces genres picturaux aussi bien que dans le jugement disjonctif, « la détermination des membres disjonctifs les uns au regard des autres (...) se réduit à la différence du concept »<sup>3</sup>.

Hegel reconnaît à la peinture de paysage un sens irréductible à la seule expression de la subjectivité se reflétant dans les formes naturelles. Le rapport de l'âme à la nature doit être pensé dialectiquement. La peinture de paysage et la marine sont bien des genres de la peinture dans la mesure où dans les collines, montagnes, rayons de soleil, ciel étoilé, etc., « c'est la libre vie de la nature qui apparaît (...) et suscite une coïncidence avec le sujet en tant qu'il est lui-même vivant »<sup>4</sup>. Mais cette peinture s'accorde aussi avec l'âme, car elle introduit « dans l'être intime des atmosphères qui correspondent aux atmosphères de la nature »<sup>5</sup>. La nature n'est donc pas seulement l'occasion d'une *expression* de la subjectivité. L'âme creuse une « intimité dans la nature ». De ce fait le paysage, en tant qu'œuvre *picturale*, trouve un sens nouveau. Hegel refuse d'y voir une simple imitation de la nature. Il n'a de sens qu'à partir du rapport sublime que nous avons avec la nature<sup>6</sup>. La nature ne peut être le contenu de la peinture, autrement dit la peinture de paysage et les marines ne peuvent prétendre au statut de réalisations picturales qu'à condition de saisir la vie de la nature, la sympathie qu'elle entretient avec l'âme.

La peinture dite de genre, autrement dit les tableaux de scènes ou d'objets de la vie quotidienne et d'objets insignifiants, constitue une autre détermination du principe de la peinture. Ces tableaux appartiennent de plein droit à la peinture et sont à même de se présenter comme genre pictural, dans la mesure où ils présentent « une troisième espèce

---

<sup>1</sup> « Le genre est par conséquent le [genre] *prochain* d'une espèce dans la mesure où celle-ci [a] sa différenciation spécifique en la détermination essentielle de celui-là, et [où] les espèces en général ont dans la nature du genre leur détermination différenciée comme principe » (Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 141).

<sup>2</sup> Voir Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 141, bas.

<sup>3</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 141.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 55.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 55.

<sup>6</sup> « La silencieuse profondeur de la mer, la possibilité d'une puissance infinie de conflagration entretient un rapport à l'âme, de même qu'inversement l'orage, le mugissement de la tempête, le gonflement des flots, le débordement de l'écume, le brisement des vagues fouettées par la bourrasque, portent l'âme à des accents qui entrent en sympathie avec la tourmente. La peinture a également pour objet cette intimité-là » (Hegel, *Esthétique*, tome III, pp. 55-56).

d'intimité »<sup>1</sup>. Une nouvelle fois l'intimité subjective fait figure de base objective, d'universel principal à partir duquel la peinture se divise<sup>2</sup>. *Les principes de la logique spéculative permettent à Hegel de s'approprier les divisions classiques des beaux-arts*. Les scènes de la vie quotidienne sont bien un genre pictural puisqu'elles manifestent la particularisation de l'intérieur. L'Esthétique vérifie la Logique lorsqu'elle établit que la nécessité de la division se trouve dans l'universel et que ce dernier doit se particulariser. Cette nécessité est présente dans la division de la peinture en genres, puisque l'intérieur subjectif, « justement parce qu'il a pour principe la particularité, n'en reste pas à l'objet absolu de la religion, pas plus qu'il ne prend pour contenu, dans l'extérieur, la seule vie naturelle et le caractère déterminé que celle-ci revêt en divers paysage, mais il lui faut explorer tout ce en quoi l'homme, en tant que sujet singulier, peut mettre son intérêt et trouver sa satisfaction »<sup>3</sup>.

La nécessaire *particularisation de l'universel* se reflète dans les activités particulières auxquelles les individus se consacrent chaque jour, mais l'introduction de cette particularisation dans le tableau ne tient pas à l'imitation, à la reproduction de ces scènes ordinaires. Elle est particularisation de l'universel lui-même, qui se détermine<sup>4</sup>. Ainsi l'homme dans ses activités quotidiennes fait à chaque instant quelque chose de particulier, la subjectivité se particularise dans le présent, et c'est cette particularisation de l'intimité subjective que la peinture représente. La peinture de genre apparaît donc comme un *moment* du développement même du contenu de la peinture. La consignation des genres picturaux et leur nombre ne sont pas le fruit d'une recollection empirique. La détermination des espèces comme opposées, et non comme diverses, le prouve<sup>5</sup>. La peinture de genre s'attache à des objets « futiles, comparés au répertoire religieux »<sup>6</sup>, puisque le premier sujet de représentation de la peinture religieuse est le divin lui-même, mais elle n'en a pas moins de valeur car la particularisation de l'universel est un moment aussi essentiel que son affirmation en tant qu'universel. Ainsi la distinction d'espèces de la peinture, dans l'esthétique hégélienne, ne conduit pas à leur hiérarchisation, bien qu'elle donne lieu à des

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 56.

<sup>2</sup> Voir Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 336.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 56.

<sup>4</sup> Voir Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 76.

<sup>5</sup> Voir Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 341.

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 61.



jugements de goût caractérisés<sup>1</sup>. L'esthétique hégélienne préfigure la disparition de la hiérarchie des genres qui se dessine dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

La place et le traitement du *portrait* montrent que les *Leçons* ne reproduisent pas la partition classique des genres picturaux, puisque ce genre intervient dans la considération de la composition du tableau, et non à la suite de l'examen de la peinture religieuse, du paysage et de la peinture dite de genre. L'étude du portrait prend place dans celle des tableaux représentant des figures isolées, telles que le Christ, les saints ou d'autres personnages. Elle est appelée *nécessairement* par la double caractérisation de la peinture à partir de la poésie et de la sculpture. Le portrait est la tendance du pictural au sculptural. Il doit être pensé à partir de la nature même de la peinture, de son concept – plutôt qu'à partir des autres genres picturaux – qui, en tant qu'art plastique, autorise la figure particulière et le caractère spécifique à ressortir pour eux-mêmes. En ce sens « on aurait vraiment tort de condamner la peinture de portraits comme n'étant pas conforme à la haute visée de la peinture »<sup>2</sup>. Quel est alors le principe de différenciation qui conduit à l'art du portrait à propos duquel Hegel souligne que « les progrès de la peinture, depuis ses premières tentatives imparfaites, ont précisément consisté à se frayer un chemin jusqu'au portrait »<sup>3</sup> ? Les genres picturaux sont-ils dans l'esthétique hégélienne « coordonnés les uns aux autres sur la même ligne »<sup>4</sup> ? Autrement dit l'art du portrait est-il déterminé par rapport aux autres membres de la division (peinture religieuse, peinture dite de genre) selon le fondement de division adopté (l'intériorité subjective) ? Bien que l'art du portrait ne soit pas analysé par Hegel dans la continuité des autres genres, il est l'expression même de l'individualité. Il rapporte la peinture au sculptural dans la mesure où le portrait doit manifester l'*unité* de l'individualité spirituelle, mais rend sensible le caractère et place devant nous l'individualité. Le portrait est traité comme le paysage, car il représente une nature. Pas

---

<sup>1</sup> La préface au recueil des *Conférences* de l'Académie, publié en 1667, de Félibien offre un exemple canonique de la hiérarchisation des genres picturaux. Au degré inférieur, il place la peinture de fruits, de fleurs et de coquilles, qu'il subordonne à la peinture de paysage. Vient ensuite la peinture de choses mortes et sans mouvement, jugée inférieure à la peinture d'animaux vivants. Le degré supérieur est occupé par la peinture de la figure humaine, l'homme étant l'ouvrage le plus parfait de Dieu sur terre. Mais ces types picturaux s'ordonnent encore de façon hiérarchisée. Au niveau inférieur se tient le portrait, vient ensuite l'histoire et la fable, enfin les grandes actions, puis les sujets agréables, les compositions allégoriques (utilisation de la fable pour présenter les vertus des hommes et les mystères).

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 94.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, pp. 94-95.

<sup>4</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 340.

plus que la peinture de paysage il ne doit être imitation<sup>1</sup>. Comme celle-ci, il n'a de sens que s'il exprime un contenu spirituel.

La peinture d'histoire enfin est peu étudiée par Hegel. Il lui reconnaît, au plan de l'intelligibilité, une valeur supérieure aux peintures allégoriques<sup>2</sup>. Le faible intérêt qu'il lui porte s'explique par le fait qu'elle n'entre que difficilement dans la partition picturale hégélienne, fondée sur la subjectivité. La représentation historique n'a de sens en peinture que lorsqu'elle « laisse de côté les aspects extérieurs et ne fait ressortir que ce en quoi cet esprit intérieur s'explicite avec vie »<sup>3</sup>. En ce sens on peut soutenir, avec J.-M. Schaeffer, que l'esthétique hégélienne exclut les genres artistiques qui n'entrent pas dans les cadres de ses déterminations principales.

La division canonique en genres picturaux est occultée et subordonnée au fil directeur de l'examen hégélien ainsi qu'à sa logique. Hegel envisage la peinture soit sous le rapport de son contenu, soit à partir de son matériau, soit selon le traitement artistique. La différenciation en genres picturaux se prolonge dans celle des moyens mis en œuvre<sup>4</sup>. Mais ces genres ne sont pas conçus par Hegel à partir des différences générales du mode de conception ou de la composition picturale<sup>5</sup>. La détermination du *contenu* est fondamentale puisque les « modalités les plus générales de la conception picturale (...) trouvent leur origine, d'une part dans le contenu qui doit être représenté, d'autre part, dans le développement progressif de l'art »<sup>6</sup>. Ce fil directeur est déduit de la conception même de l'œuvre d'art chez Hegel, unité d'un contenu et d'une forme. Ainsi « les modes d'éclairages, dans leur extrême diversité, occasionnent ici des différences infiniment

<sup>1</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome III, pp. 58, 96.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, pp. 87-88.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 96.

<sup>4</sup> « Pour les paysages et les menus objets de la vie ordinaire, l'éclairage est d'une toute autre portée » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 65). De même dans les paysages le contraste entre les couleurs cardinales pures ne ressort pas autant que dans les scènes où les personnages – avec leurs drapés – sont l'essentiel (*Esthétique*, tome III, p. 69). Pour l'utilisation de la perspective linéaire dans le paysage, voir tome III, p. 71.

L'examen des moyens de la peinture permet son extension vers le genre sculptural, comparable à celle qu'elle subit dans l'esthétique kantienne. En effet *l'art de la gravure*, comme la peinture, a affaire au clair-obscur comme tel, qui constitue la base abstraite de toute couleur. « Il n'est pas simplement tributaire, comme le dessin en tant que tel, de la lumière et de l'ombre, mais tente également, tel qu'il est exercé aujourd'hui de rivaliser tout particulièrement avec la peinture et d'exprimer aussi, outre le clair-obscur produits par l'éclairage, ces différences de plus ou moins grande clarté et obscurité que suscite la couleur locale elle-même » (*Esthétique*, tome III, p. 64). Ainsi, par exemple, la gravure peut faire voir avec le même éclairage la différence entre des cheveux blonds et des cheveux bruns.

<sup>5</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 81, 2<sup>ème</sup> alinéa.

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 77.

variées »<sup>1</sup>. De même la conception et la mise en œuvre picturales vont engendrer des différenciations dans les œuvres<sup>2</sup>. La correspondance d'un contenu pictural et d'un mode de traitement ou de la composition du tableau que l'on trouve chez Hegel est présente dans la tradition classique.

Au milieu du XV<sup>e</sup> siècle Alberti, dans le *Traité sur l'architecture*, livre IX, chapitre IV, souligne que la peinture, comme la poésie, peut représenter soit les actions des grands hommes, soit les habitudes des gens ordinaires, soit la vie campagnarde. A chacune de ces catégories convient un décor d'emplacements distinct<sup>3</sup>. Dès l'Antiquité, on admet qu'aux différents types de sujet doit correspondre un style particulier. Ce principe, établi par Aristote pour l'éloquence et la poésie, est étendu par Vitruve aux arts figuratifs<sup>4</sup>. Mais Hegel assigne la différence dans la composition au principe même de la peinture et à un modèle logique précis. Elle est déterminée, sur un mode disjonctif, comme la peinture. « La situation, en effet, peut être de deux espèces différentes : ou bien elle est éphémère par nature, et la sensation qui s'énonce est momentanée (...) ; ou bien la situation et la sensation plongent leurs racines dans toute l'âme d'un caractère »<sup>5</sup>. Les principes de détermination de la composition sont donc identiques à ceux qui ont permis d'établir la partition fondamentale de la peinture en peinture idéale et peinture représentant le singulier.

On retrouve bien ainsi l'universel se déterminant tel que la *Doctrine du concept* l'expose. L'universel qui se détermine est lui-même le particulier et ne diffère que de soi-même<sup>6</sup>. Hegel n'évoque d'« espèces de peinture particulières »<sup>7</sup> que pour traiter de différences immanentes à la peinture<sup>8</sup>. La détermination est le concept déterminé, non séparé de l'universel qui se manifeste comme le caractère propre, immanent et essentiel.

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 65.

<sup>2</sup> Hegel évoque les « espèces de la conception picturale » (*Esthétique*, tome III, p. 91).

<sup>3</sup> Ces différences reposent sur une hiérarchie des genres, au sommet de laquelle sont placés les hauts faits des personnages représentés dans les bâtiments publics et les palais. Cette conception est en parfait accord avec la vision de la Renaissance qui établit l'homme comme sujet privilégié des représentations artistiques.

<sup>4</sup> Ainsi dans un texte sur le décor théâtral, Vitruve distingue les styles tragique, comique et satirique, qui doivent correspondre, dans le décor, à des éléments nobles (colonnades, statues), communs ou champêtres.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 97.

<sup>6</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 76.

<sup>7</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 34.

<sup>8</sup> Les différences générales du mode de conception, c'est-à-dire les « différentes espèces de conception », les motifs artistiques de la situation choisie et de l'agencement des groupes de personnage, la variété des sujets représentés pourraient également servir de principe de différenciation interne (Hegel, *Esthétique*, tome III, pp. 76-77).

## CHAPITRE 13 : GENRE ET POÉSIE

L'ample développement consacré à la poésie dans l'esthétique hégélienne laisse supposer qu'elle constitue le lieu par excellence où un système du type : genre, espèces, sous-espèces se déploie. J.-M. Schaeffer note que c'est uniquement pour la littérature que Hegel propose « un véritable système des genres »<sup>1</sup>. En effet Hegel commence par distinguer la représentation poétique de la représentation prosaïque, comme Kant distingue l'art en général de la science, puis ce genre établi, il y distingue des espèces (épique, lyrique, dramatique) et des sous-espèces (les différentes sortes de lyrisme et de poésie dramatique). De façon générale la notion de genre est surtout pertinente en littérature. En musique par exemple, on emploie plutôt le terme de *forme* pour désigner des entités correspondant à la définition littéraire du genre, telle la symphonie ou la sonate. Les espèces musicales, comme la musique de chambre, la musique de danse, la musique légère, la musique populaire sont le plus souvent simplement désignées par le terme de « musique ».

Le champ du poétique est l'occasion d'éprouver la valeur esthétique des principes logiques de définition, de spécification et de classification générique hégéliens. La prégnance du logique dans l'esthétique hégélienne induit une détermination *a priori* et au minimum théorique des genres poétiques. Or la critique littéraire contemporaine admet que la littérature n'est pas une notion immuable. Elle ne désigne pas une classe unique de termes fondés sur des critères constants, mais un *agrégat de classes fondées sur des notions diverses*, ces classes étant le précipité actuel de toute une série de réaménagements historiques obéissant à des stratégies et à des critères notionnels divers<sup>2</sup>. Quelle validité esthétique accorder aux réflexions hégéliennes, dès lors qu'elles ont des principes universels ? Les noms de genre sont-ils, dans les *Leçons d'esthétique* de simples abréviations pour des énumérations de textes ? Faut-il admettre « le caractère *illusoire* de toute tentative de *classification systématique des genres* (comme le grand Hegel l'illustrera à son corps défendant) » du fait que « les différentes traditions génériques, et donc les

---

<sup>1</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 9.

<sup>2</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 76.

différents noms génériques servant à identifier des classes de textes, ont chacune son histoire propre et son niveau de détermination propre »<sup>1</sup> ?

### ***I- Caractères distinctifs du genre « poésie ».***

#### **A- Représentation poétique et représentation prosaïque.**

Comment Hegel délimite-t-il les frontières de la poésie ? Cette question ne trouve pas de réponse immédiate car « la ligne de partage, la frontière où la poésie cesse et où le prosaïque commence, ne se trace pas facilement et, d'une manière générale, on ne peut absolument pas l'indiquer avec précision et certitude »<sup>2</sup>. Faut-il parler de *genre* poétique ou de « *domaine* »<sup>3</sup> poétique ou simplement du poétique en général ? Si la poésie engendre des espèces, on doit pouvoir mettre en évidence un principe de division et des membres ou termes de la division de ce domaine. L'esthétique hégélienne se place alors à un plan comparable à celui de l'art en général que la Critique de la faculté de juger esthétique sépare de la nature et de la science. L'interprétation hégélienne du poétique, dans son extension et ses spécifications, est-elle tributaire d'une logique classique de type kantien ou relève-t-elle des principes de la *Doctrine du concept* ?

Hegel parvient à la poésie non pas en partant « des phénomènes singuliers pour parvenir au concept universel de la chose »<sup>4</sup>, selon un procédé empirique de classification, mais à partir du concept qu'il développe en sa réalité. La poésie est un universel qui constitue la totalité du concept. En tant que totalité, elle a un contenu et ne signifie donc pas simplement un universel abstrait. La nécessité de la division se trouve dans l'universel<sup>1</sup>. Elle suit le mouvement de particularisation de ce dernier. A partir de cette base objective la division se présente comme disjonction de l'universel, qui est le terme premier. Cette

---

<sup>1</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 29.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 264.

<sup>3</sup> Le terme de domaine est employé par Hegel dans l'*Esthétique*, tome III, p. 219, bas. Lorsqu'il pose la question de savoir si l'art doit être poésie ou prose, Hegel laisse entendre que le poétique est davantage un ton qu'un genre (voir *Esthétique*, tome I, p. 217). Il définit la poésie en *Esthétique*, tome I, p. 218.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 219. Voir aussi Kant, *Critique de la faculté de juger*, Première Introduction, V, p. 104.

méthode ne signifie pas pour autant que tout ce que l'on appelle généralement un poème peut « être subsumé sous ce concept », selon la méthode de spécification de l'universel développée par Kant. « La décision quant au fait de savoir si quelque chose est effectivement ou n'est pas un produit poétique, doit d'abord être tirée du concept lui-même »<sup>2</sup>. En ce sens la poésie n'apparaît pas, dans l'esthétique hégélienne, comme un universel abstrait constitué par l'acte d'éliminer des déterminations particulières. La poésie est-elle alors un genre ou seulement un domaine<sup>3</sup> ? Hegel pose explicitement la question « des *différences générales* qui distinguent le mode de représentation prosaïque du mode de représentation poétique »<sup>4</sup>, mais la mise en évidence de ces différences suffit-elle à faire de la poésie un *genre*, le genre poétique s'opposant et se distinguant de la prose ? La poésie, deuxième espèce des arts de la parole, est définie par Kant comme le déploiement d'une activité, c'est-à-dire non pas à partir des objets, d'œuvres poétiques, mais comme l'art de « procurer, en jouant, à l'entendement de quoi alimenter ses concepts par l'intermédiaire de l'imagination »<sup>5</sup>. Quelles sont la nature et la valeur des *différences spécifiques*, mises en œuvre par les deux philosophes, pour distinguer et spécifier le domaine poétique ? S'agit-il de marques extérieures ou de principes, en d'autres termes ont-ils recours à des différences intérieures ou extérieures au concept ? Hegel discerne *des* genres de la représentation prosaïque, sans faire explicitement de la prose en tant que telle un genre<sup>6</sup>. L'étude des différences entre représentation poétique et représentation prosaïque permet de trancher cette question et de déterminer le statut de la différence spécifique.

α) Hegel envisage d'abord la poésie de façon historique comme un mode de représentation mentale spécifique. Elle se distingue de la prose quant à la représentation intérieure. Un *type de représentation mentale* en est donc constitutif. Il devrait par conséquent apparaître, dans la suite de l'analyse, comme un principe essentiel de différenciation des espèces poétiques. Alors que la poésie originelle, qui se situe avant le déploiement de la prose habituelle, est poétique de manière non intentionnelle dans la représentation mentale et la façon de parler, la poésie qui se développe au sein d'une

---

<sup>1</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 336.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 219.

<sup>3</sup> Le terme de domaine est employé par Hegel dans l'*Esthétique*, tome III, p. 219, bas.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 222.

<sup>5</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 308.

<sup>6</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 229. Le terme de prose est, dans l'esthétique hégélienne, polysémique. « La prose peut être à la fois une qualité de la représentation, ou une forme particulière du

existence et d'un langage prosaïques déjà entièrement achevés se déploie contre le prosaïque dans une différenciation consciente<sup>1</sup>. La conscience prosaïque se distingue de la poésie par sa représentation mentale et son discours. Elle considère le monde selon la connexion entendementale de la cause et de l'effet, de la fin et des moyens et des autres catégories du penser borné, c'est-à-dire selon les rapports de l'extériorité et de la finitude. Le contenu de la conscience poétique se définit par opposition à ces termes. La vision poétique maintient conjointes la raison intérieure des choses et son expression, son existence extérieure en une unité vivante. Bien que la pensée spéculative ait en commun avec la poésie de relier en une totalité libre ce qui, pour l'examen fini, se dissocie en entités autonomes, la pensée spéculative n'aboutit qu'à des pensées et demeure dans l'élément idéal universel<sup>2</sup>. « La pensée n'est qu'une réconciliation du vrai et de la réalité dans le *penser*, tandis que la création et la mise en forme poétique sont une réconciliation dans la forme – certes seulement imaginée spirituellement – d'un *phénomène réel* »<sup>3</sup>. Il faut donc distinguer entre deux sphères distinctes de la conscience : la poésie et la prose. De la même façon la poésie, comme art, se distingue de la prose selon Kant par une certaine disposition des facultés.

L'esthétique kantienne s'en remet à une définition de la poésie dépendant moins de la versification que de l'activité créatrice du poète. Le type même du génie est pour Kant le poète (Homère, Wieland)<sup>4</sup>, or le génie consiste dans l'heureuse relation qui « permet d'une part de découvrir des Idées pour un concept donné, et d'autre part d'obtenir pour ces Idées l'expression grâce à une disposition subjective de l'esprit ainsi suscitée, en tant qu'accompagnant un concept, peut être communiquée à autrui »<sup>1</sup>. Ainsi « l'âme » poétique définit aussi pour Kant l'art poétique. Elle ne se présente pas comme une caractéristique spécifique d'œuvres poétiques, mais comme une *disposition* de l'esprit, un talent nommé génie. Le statut de cette détermination, pas plus que la notion de conscience poétique, ne relève du concept. L'« âme », le talent qui exprime et rend universellement communicable ce qu'il y a d'indicible dans l'état d'esprit associé à une représentation, en opérant une

---

discours. Elle caractérise plus généralement une forme d'expérience » (V. Fabbri, « Prose et poésie dans l'esthétique de Hegel », p. 169 ; voir aussi p. 170).

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, pp. 223-224.

<sup>2</sup> « La poésie n'a pas pour objet l'universel dans une abstraction scientifique, mais porte à la représentation le raisonnable individualisé » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 227). Hegel distingue la pensée entendementale de la contemplation ordinaire des choses et de la pensée spéculative (voir *Esthétique*, tome III, pp. 224-225).

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 226.

<sup>4</sup> Voir Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 47, p. 295.

synthèse du jeu de l'imagination dans un concept original. Ainsi ni pour Kant ni pour Hegel cette première détermination ne relève d'un concept, bien qu'elle institue la première différence du concept du poétique<sup>2</sup>.

La détermination essentielle de la *vision du monde* qui distingue principalement le poétique du prosaïque, dans l'esthétique hégélienne, est aussi mise en œuvre en tant que différence spécifique pour déterminer des *espèces* poétiques. La vision poétique se particularise, car « la poésie n'a pas pour objet l'universel dans une abstraction scientifique<sup>3</sup>, mais porte à la représentation le raisonnable individualisé »<sup>4</sup>. Or elle trouve celui-ci dans la détermination du caractère national. On obtient alors une différenciation du domaine poétique, selon une particularisation liée aux différences nationales : « les poésies orientale, italienne, espagnole, anglaise, romaine, grecque, allemande, sont toutes absolument distinctes les unes des autres pour ce qui est de l'esprit, des sentiments, de la vision du monde, de l'expression, etc. »<sup>5</sup>. Cette « différenciation multiple » est aussi bien géographique qu'historique. Le contenu de l'œuvre poétique étant concret, ses parties prennent leur origine dans « la seule et unique idée fondamentale »<sup>6</sup> pour laquelle l'œuvre est entreprise. Toutefois la poésie ne se distingue pas seulement de la prose par son contenu et son origine, mais aussi par sa forme.

β) L'œuvre d'art poétique en général se caractérise par une représentation affigurée et achevée en une *totalité organique*, c'est-à-dire par une unité interne, et se distingue en cela de l'œuvre prosaïque. Hegel apporte ainsi un critère de différenciation (le type de représentation sensible) dont on attend qu'il permette aussi, au titre de différence essentielle, de distinguer les différentes espèces poétiques, puisque celles-ci doivent trouver dans la détermination essentielle de leur genre prochain leur différenciation

<sup>1</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49, p. 303. La poésie « est redevable presque entièrement, quant à son origine, au génie » (*Critique de la faculté de juger*, § 53, p. 314).

<sup>2</sup> Cette détermination essentielle peut servir, en outre, de principe de spécification du domaine poétique, puisqu'à l'époque classique, le terme est spécifié selon l'appartenance générique de ses œuvres : on distinguait le poète dramatique du poète satirique ou épique, par exemple. Aujourd'hui, le terme de poète, employé sans spécification, désigne généralement le poète lyrique. Pour les créateurs de textes littéraires non lyriques, on préfère les termes d'auteur ou d'écrivain (*Vocabulaire esthétique*, « Poésie », par J.-M. Schaeffer, pp. 1149-1150).

<sup>3</sup> Ainsi Hegel distingue de la poésie de la science, comme Kant oppose l'art en général du savoir.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 227. « L'universel qui fournit le contenu pour les sentiments et l'action humaine, existe bel et bien là dans son autonomie, comme quelque chose d'en soi disponible et accompli, et constitue un monde achevé pour soi » (*Esthétique*, tome III, p. 231). Le phénomène de particularisation de la vision poétique est plus développé dans la poésie que dans l'ensemble des autres arts.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 227.

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 235.



spécifique<sup>1</sup>. Le contenu de l'œuvre d'art poétique n'est pas « une généralité abstraite, mais un agir et un sentir humains ressortissant à l'esprit, à la vie psychique, au vouloir d'individus déterminés et surgissant du sol propre de cette nature individuelle »<sup>2</sup>. Le contenu de l'art ainsi entendu apporte cette différence essentielle qui permettra, par la suite, de distinguer l'épique et le lyrique comme deux modes d'articulation du monde objectif et de l'individualité qui l'exprime. La détermination apparaît bien comme le *caractère* propre, immanent qui est un essentiel, assumé dans l'universalité et pénétré par elle, de même ampleur et identique à elle, et qui la pénètre pareillement. Ce caractère appartient au genre poétique comme la détermination non séparée de l'universel<sup>3</sup>. Ainsi l'universel qui parvient à la représentation par la poésie surgit comme un phénomène poétique. Il fournit le contenu pour les sentiments et l'action humaine, et existe dans son autonomie comme quelque chose d'en soi disponible et accompli. Il constitue un monde achevé pour soi.

La description hégélienne de la poésie en tant qu'elle se distingue de la représentation prosaïque met en évidence *un monde poétique, dont les nuances permettent de spécifier la poésie épique, la poésie lyrique et la poésie dramatique*. Alors que la première « fait ressortir l'objectif lui-même dans son objectivité »<sup>4</sup>, dans la poésie lyrique, « ce n'est pas ici une totalité substantielle qui se développe comme une événementialité extérieure ; mais la contemplation, les sentiments et l'observation isolés de la subjectivité rentrant en soi-même »<sup>5</sup>. Enfin, dans la poésie dramatique « l'objectif se présente comme ressortissant au sujet »<sup>1</sup>. En revanche dans la prose du quotidien, le contenu d'intérêt et d'activité n'est pas quelque chose d'autonome aux contours bien définis. Il est pris dans des connexions, des dépendances et des rapports infiniment variés. Etant un tout abstrait, il ne peut prendre la forme d'un universel détaché de l'individualité du caractère total existant par ailleurs.

Précisant ainsi la nature de l'universel poétique dans ses rapports à ce qui lui est extérieur, Hegel établit le concept déterminé qui fera figure de différence essentielle dans la distinction des trois espèces de la poésie. Les Leçons suivent le déploiement du rapport

---

<sup>1</sup> « Le genre est par conséquent le genre prochain d'une espèce dans la mesure où celle-ci a sa différenciation spécifique en la détermination essentielle de celui-là, et où les espèces en général ont dans la nature du genre leur détermination différenciée comme principe » (Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 141).

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 230.

<sup>3</sup> Voir Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 73.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 301. « Ce qui constitue le contenu et la forme de l'épique proprement dit, c'est toute la vision du monde et toute l'objectivité de l'esprit d'un peuple, défilant sous nos yeux comme péripétie effective dans sa figure au cours d'objectivation » (*Esthétique*, tome III, p. 309).

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 301.

genre – espèces, établi dans l'analyse du jugement catégorique par *La logique subjective*.

Dans la mesure où la poésie épique, lyrique et dramatique articulent les deux sphères du monde objectif et de l'individualité déterminée, elles se présentent effectivement comme des spécifications du concept ou du genre poétique. De façon générale, l'œuvre poétique est « une unité qui procède de soi-même vers la particularisation effective de ses différents côtés et composants »<sup>2</sup>, ceux-ci apparaissent comme le développement et la structure de l'œuvre d'art poétique. L'idée d'une représentation organique propre à la poésie est présente dans le kantisme dans le rapport entre le concept et les Idées esthétiques. Leur association fonde la représentation esthétique en tant qu'elle se porte au-delà de l'adéquation de celle-ci au concept. La description kantienne doit en principe valoir pour les beaux-arts en général<sup>3</sup>, mais prend sens en réalité spécifiquement pour la poésie, car « c'est à vrai dire dans la poésie que le pouvoir des Idées esthétiques peut se manifester dans toute son ampleur »<sup>4</sup>. Pourtant cette spécificité poétique tend à se dissoudre dans la proximité de la poésie et de l'éloquence, toutes deux espèces de l'art de la parole, car elles tiennent « l'âme qui animent leurs œuvres purement et simplement des attributs esthétiques des objets, qui sont solidaires des attributs logiques »<sup>5</sup>. Toutefois la distinction de la représentation poétique et de la représentation rhétorique renvoie à celle de la conscience poétique et de la conscience prosaïque, c'est-à-dire à un certain jeu des facultés, libre dans le cas de la poésie.

Les éléments de *distinction du poétique et du prosaïque* sont, selon Hegel, *multiples*<sup>6</sup> : l'art aime à séjourner dans le particulier, à la différence de l'entendement qui prend sur toutes choses des perspectives universelles ; chaque moment de la mise en forme poétique est vivant pour soi, alors que l'entendement dissout en réflexions et catégories le réel ; le résultat final importe bien plus au raisonnement syllogistique et au jugement que le cheminement, que la poésie se plaît à peindre. Alors que la poésie noue entre des parties autonomes un lien, les fonde en une « unité omniprésente, garante de la connexion et de la cohésion de la totalité du particulier qu'elle reprend en elle »<sup>1</sup>, l'entendement lie les parties dans un rapport de finalité. « La libre beauté de l'art répugne à ce rapport entendemental

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 302.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 232.

<sup>3</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49, p. 302.

<sup>4</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49, p. 301.

<sup>5</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49, p. 302.

<sup>6</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome III, pp. 232-233.

non libre »<sup>2</sup> dans lequel les parties sont subordonnées à la fin. Leur rapport, dans le cas de la poésie, est un « lien *intérieur*, qui maintient ensemble les parties de façon apparemment dépourvue d'intention et les clôt en une totalité organique. Seule cette *unité pleine d'âme de l'organique* peut produire quelque chose de *proprement poétique*, face au finalisme fonctionnel du prosaïque »<sup>3</sup>. Le mode de liaison *organique* et la finalité de la représentation poétique permettent de spécifier sa nature en la distinguant de la prose<sup>4</sup>. Cette détermination du concept du poétique sert ensuite de principe de spécification de ce domaine, prouvant une nouvelle fois que l'esthétique hégélienne actualise les conclusions de la logique, lorsqu'elle montre que le genre prochain d'une espèce est celui dans lequel cette dernière trouve, dans la détermination essentielle du genre, sa différenciation spécifique.

Est genre prochain le genre dans la nature duquel les espèces, en général, ont leur détermination différenciée comme principe<sup>5</sup>. Or le poème épique est cette « totalité originelle » qui « comme toute autre œuvre d'art (...) se donne les contours poétiques d'un tout organique »<sup>6</sup>. Bien que les poèmes homériques n'aient pas la connexion resserrée des œuvres d'art dramatiques, ils « constituent parfaitement une véritable totalité épique intérieurement organique »<sup>7</sup> produite par une seule personne. Le double caractère de l'indépendance de l'universel représenté et de son organicité se trouvent dans le poème lyrique, dans lequel « l'individu doit donc apparaître en lui-même poétique, imagitatif, sensible (...) et avant toute chose doit apparaître comme autonome en lui-même, être un monde intérieur clos pour soi, dont on a ôté la dépendance et le caractère simplement arbitraire de la prose »<sup>8</sup>. L'organicité de la représentation sert bien de détermination spécifique de la poésie au regard de la prose, élément qui à titre de caractère essentiel est utilisé par Hegel, conformément à *La logique subjective*, comme principe de différenciation des espèces du genre poétique.

En effet représentation épique et représentation lyrique présentent toutes deux une unité organique, quoique distincte : dans le poème lyrique, « l'intériorité de l'âme ou de la

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 234.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 234.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 235. Ces éléments fournissent la matière du concept hégélien de forme esthétique artistique. La thèse de l'organicité se trouve dans la définition même de l'œuvre d'art (voir infra). Le concept de *totalité organique* est donc la détermination essentielle qui définit l'œuvre d'art et se retrouve à chaque étape de sa spécification vers les arts singuliers.

<sup>4</sup> V. Fabbri récuse que « ce réseau complexe d'oppositions » permette de « définir la prose par opposition à la poésie » (« Prose et poésie dans l'esthétique de Hegel », p. 171).

<sup>5</sup> Voir Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 141.

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 309.

<sup>7</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 316.

<sup>8</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 397.

réflexion qui se déploie pour elle-même en elle-même, se reflète dans le monde extérieur »<sup>1</sup>. En revanche l'unité organique de la représentation épique tient à l'expression d'une vision du monde totale. Enfin le drame « se développe selon son contenu comme selon sa forme en la totalité la plus achevée »<sup>2</sup>. Il représente une action close en elle-même. La liberté et la finalité de l'activité poétique sont également les éléments utilisés par Kant pour la spécifier. La poésie « définit elle-même son activité comme un simple jeu »<sup>3</sup>, c'est-à-dire par une finalité libre alors que l'éloquence cherche à gagner les esprits en faveur de l'orateur. La poésie est distinguée, par Hegel, aussi bien de l'activité entendementale que de la spéculation. Bien que la pensée spéculative déploie aussi, comme l'activité poétique, l'universel d'abord indéterminé dans le particulier jusqu'à l'autonomie, le pur développement de la pensée se distingue de l'art qui représente les choses. Poésie et pensée se distinguent encore dans la mesure où cette dernière, tout en démontrant la nécessité et la réalité du particulier, l'abolit dialectiquement<sup>4</sup>, tandis que dans la poésie l'unité harmonieuse demeure l'en soi qui n'est pas exhibé expressément par l'art, mais demeure intérieur.

γ) La poésie ne se distingue pas seulement de l'éloquence mais aussi, dans l'esthétique hégélienne, de l'historiographie qui constitue un des genres de la prose. La raison de la comparaison est donnée à partir des œuvres d'Hérodote, Thucydide, Xénophon et Tacite, souvent assimilées à l'art classique du discours. « Ce n'est pas seulement (...) la façon dont l'histoire est écrite qui la rend prosaïque, mais la nature de son contenu »<sup>5</sup>. Prose et poésie se distinguent quant à leur forme (notamment par le traitement extérieur de la diction, du mètre) et quant à leur contenu. Or ces deux déterminations de la *forme* et du *contenu* sont les différences essentielles à partir desquelles la subdivision du poétique en épique, lyrique et dramatique est poursuivie par Hegel<sup>6</sup>. Le principe mis en œuvre pour distinguer le poétique du prosaïque sert encore à spécifier le poétique et prouve ainsi sa valeur essentielle, sa nature de principe. L'œuvre n'est poétique, selon Hegel, que si elle

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 397.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 448.

<sup>3</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 53, p. 314.

<sup>4</sup> Elle démontre à l'occasion de chaque particulier que celui-ci ne trouve sa vérité et sa consistance que dans l'unité concrète.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 239.

<sup>6</sup> L'examen du caractère général de la poésie lyrique commence par l'étude de son contenu, puis de sa forme. La nature de la poésie dramatique est spécifiée à partir de ces deux éléments (voir *Esthétique*, tome III, p. 302, bas et p. 448).

relève d'un contenu et d'une situation du monde authentiquement poétiques. En revanche l'esthétique kantienne ignore l'idée de contenu proprement poétique.

Conformément à l'intuition aristotélicienne, Hegel place l'histoire du côté de la contingence, de la relativité des événements et la poésie du côté de l'universel, de l'universellement valable<sup>1</sup>. « L'historien n'a pas le droit d'effacer ces traits de caractère prosaïques ou de les transformer en d'autres, poétiques ; il doit raconter ce qui se passe et comment ça se passe, sans réinterpréter ni conformer poétiquement »<sup>2</sup>. « Seule la poésie bénéficie de la liberté de gouverner sans entraves la matière donnée pour qu'elle soit également sur le plan extérieur adéquate à la vérité intérieure »<sup>3</sup>. L'idée de *transformation poétique* est bien un principe essentiel de détermination du poétique chez Hegel, puisqu'elle est à l'œuvre dans les trois espèces de la poésie qu'elle permet de moduler et de différencier. Elle est aussi présente dans l'esthétique kantienne dans la mesure où l'imagination est pour Kant le pouvoir de retravailler la matière qu'elle trouve, en particulier le matériau naturel, pour « constituer quelque chose de tout autre qui dépasse la nature »<sup>4</sup>. En ce sens l'imagination est créatrice. Ce pouvoir créateur s'appréhende dans la liberté de l'imagination où les Idées esthétiques se pressent. Bien qu'elle ne serve pas de principe de spécification de la sphère du poétique, cette liberté de l'esprit est néanmoins, aux yeux de Kant, le privilège de la poésie, puisque « c'est à vrai dire dans la poésie que le pouvoir des Idées esthétiques peut se manifester dans toute son ampleur »<sup>1</sup>.

δ) Esthétique kantienne et esthétique hégélienne convergent lorsqu'elles identifient la liberté créatrice de l'esprit à un principe, par excellence, poétique. En revanche elles se distinguent par la place qu'elles attribuent à *l'éloquence*. Kant l'introduit dans les beaux-arts à titre de sous-espèces des arts de la parole – expression des Idées ou des pensées – l'opposant comme Hegel à la poésie. Ce dernier la place dans les genres de la prose, distincts des genres poétiques et de l'art poétique en général. L'art oratoire est soumis à une finalité pratique, qui le distingue de l'art poétique libre. Ainsi le prédicateur ne donne pas une figure individuelle aux lois divines ou aux lois politiques effectives pour nous convaincre. Celles-ci sont convoquées dans leur universalité omniprésente. La dimension

<sup>1</sup> Aristote, *Poétique*, chapitre IX, 51 a 36 – b 10.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 241. « Cette transformation est une vocation principale de l'art de la poésie quand, pour ce qui relève de la matière, elle vient sur les terres de l'historiographie » (tome III, p. 247).

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 242.

<sup>4</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49, p. 300.

prosaïque de cet art tient encore à la nécessaire mise en évidence de *ce qui s'est passé*, dans la liaison et l'habile combinaison de toutes les circonstances et contingences singulières, alors que la poésie est librement créatrice. La liberté de la représentation et de la finalité de l'œuvre sont bien des déterminations *essentiels* dans l'esthétique hégélienne, puisqu'elles ne servent pas seulement à différencier la poésie de la prose, mais sont aussi reprises pour distinguer l'épique du lyrique et du dramatique. *La distinction des espèces a son principe dans les déterminations du genre*, la différence des espèces est une détermination du concept. Ainsi « l'épopée a beau être de nature impersonnelle, être la représentation objective d'un monde fondé en lui-même et réalisé en raison de sa nécessité, (...) il n'empêche que l'œuvre d'art qui représente ce monde est malgré tout le *libre produit* de l'individu [du poète] »<sup>2</sup>. Le sens même de la poésie lyrique consiste dans l'expression de la vision subjective intérieure du monde extérieur. Ainsi l'unité proprement lyrique est fournie par « le mouvement interne et la façon subjective intérieure d'appréhender les choses »<sup>3</sup>. Enfin le drame, comme l'épopée, donne à voir « des choses qui se passent, qui se font, des actions ; mais de tout ce qui advient ainsi, il faut qu'il dépouille l'extériorité et mette à sa place comme fondement et efficence l'individu conscient de soi et agissant »<sup>4</sup>, dans la mesure où la poésie dramatique unit les principes de l'épique et du lyrique.

La poésie en tant que genre se distingue encore de l'art oratoire dans la mesure où, selon Hegel, ce dernier ne vise pas la représentation et le parachèvement artistiques. Pourtant comme le souligne Kant l'éloquence, cet art de persuader, est l'art d'abuser par la beauté de l'apparence et ne consiste pas simplement dans une qualité d'élocution et un style. L'éloquence emprunte à la poésie ses moyens pour parvenir à son unique fin qui est d'emporter la conviction<sup>5</sup>. Cet art est moyen en vue d'une autre fin, alors que l'activité artistique n'est pas un moyen en vue d'un résultat extérieur<sup>6</sup>. L'activité artistique est « une

---

<sup>1</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49, p. 301.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 313.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 402.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 451.

<sup>5</sup> Voir Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 53, p. 314 et Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 246. L'analyse de l'art oratoire et la comparaison de cet art et de la poésie est placée par Kant sur un terrain moral.

<sup>6</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 246 et Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 53, pp. 314-315. La logique de l'éloquence est une logique de type hypothétique, subordonnée à la domination de la cause et de l'effet, du fondement et de la conséquence et d'autres catégories de l'entendement de même type (voir *Esthétique*, tome III, p. 247). Lorsque l'art « n'est employé que comme un moyen et rabaisé au niveau de service en vue d'une fin », il est utilisé « à l'encontre de son propre concept » (*Esthétique*, tome III, p. 249).

fin qui se rassemble avec soi-même immédiatement dans sa réalisation »<sup>1</sup>. La « tâche de la poésie épique » est de donner des contours à un épisode<sup>2</sup>. Quand bien même la poésie lyrique aurait pour « mission » de libérer le cœur de la passion, des sentiments, les sensations et représentations immédiates du poète en tant qu'individu singulier « doivent cependant contenir une valeur universelle, c'est-à-dire qu'elles doivent être en elles-mêmes de véritables sensations et considérations pour lesquelles la poésie crée de manière vivante et trouve également l'expression idoine »<sup>3</sup>. Enfin l'art dramatique demeure bien à lui-même sa propre fin puisque « le besoin du drame en général est la *représentation* d'action et de réalités humaines présentes pour la conscience représentationnelle dans une manifestation extérieure et par là même orale des personnes qui expriment l'action »<sup>4</sup>. L'éloquence a donc, aussi bien dans l'esthétique kantienne que dans l'esthétique hégélienne, son concept dans la fonctionnalité plutôt que dans l'organisation libre et poétique de l'œuvre d'art.

« L'œuvre d'art poétique ne vise à rien d'autre qu'à la production et à la jouissance du beau »<sup>5</sup>, là se trouvent sa fin et son accomplissement. Kant doute de la finalité réelle de l'art oratoire, puisque l'orateur « manque aussi, en un sens, à ce qui est sa promesse qui constitue pourtant la tâche qu'il annonce : mettre en œuvre l'entendement d'une façon qui soit conforme à une fin »<sup>6</sup>. Il n'offre qu'un jeu divertissant avec cette faculté. Son appartenance aux beaux-arts tient à ce qu'il est *expression*. La communauté artistique de la poésie et de l'éloquence s'explique du fait que tous deux sont arts de la parole, bien qu'ils le soient de façon symétriquement opposée. L'éloquence est introduite par Kant dans le domaine des beaux-arts, en raison de sa qualité d'expression des idées et d'art de la parole. Le fil directeur choisi par l'esthétique kantienne la contraint à faire figurer l'art oratoire parmi les beaux-arts. En revanche Hegel l'exclut du domaine de l'art, puisque sa fin se situe hors de celui-ci. Sa fin n'étant pas la « pure jouissance artistique »<sup>1</sup>, elle le place hors du domaine du poétique, mais aussi hors du domaine artistique en général.

Ainsi l'esthétique hégélienne distingue l'art de la poésie ou le poétique en général de la prose aussi bien concernant la vision des choses que l'organisation de l'œuvre d'art poétique, d'une part et « l'expression poétique, tant en regard des représentations censées

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 246.

<sup>2</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 300.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 392.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, pp. 449-450 ; nous soulignons.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 246.

<sup>6</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 51, p. 308.

être saisies dans des paroles que de l'expression langagière elle-même et de la versification », d'autre part<sup>2</sup>.

## B- Langage poétique et langage prosaïque.

La versification est l'élément qui, le plus simplement, distingue la poésie de la prose. Aussi longtemps que la poésie a été identifiée à la *versification*, elle a été opposée à la prose. Le poème se présente alors comme un ouvrage littéraire *versifié*, généralement d'une certaine longueur en opposition à la poésie, dont le nom est réservé à des poèmes brefs. *L'Iliade* est habituellement qualifiée de poème épique, alors qu'on parle des poésies de Baudelaire. Avec la révolution romantique, l'identification de la poésie à la versification cesse, bien qu'on ait continué de l'opposer à la prose. Cette dernière n'a plus alors un sens *linguistique*, mais un sens *philosophique* et s'oppose ainsi à *l'ensemble de la littérature* versifiée ou non. Ainsi les théories romantiques de F. Schlegel ou Schelling, de façon comparable à Hegel dans les *Leçons*, opposent la poésie (donc la littérature) à la prose comme le concret à l'abstrait, le langage motivé au langage arbitraire, la représentation symbolique à la discursivité scientifique<sup>3</sup>.

La distinction du langage de la poésie et de celui de la prose courante est, pour Hegel, une condition de l'identification du poétique comme tel. Le langage poétique définit un *mode d'expression verbale*, qui en tant que mode de représentation métaphorique, se distingue du mode de représentation non figuré de la prose. Le *ton* poétique est singulier. Il ne se confond ni avec le ton de l'édification religieuse, ni avec le ton de la spéculation philosophique. Il y a en outre « des mots singuliers et des désignations qui sont plutôt l'apanage de la poésie »<sup>4</sup>, au même titre que certaines figures de discours. Le *style* de l'œuvre poétique la spécifie en regard de la prose : « la place des mots demeure l'un des moyens extérieurs les plus riches de la poésie »<sup>5</sup>. La diction assure une même distinction,

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 249.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 297.

<sup>3</sup> De nos jours, on a tendance à retourner à une définition strictement linguistique de la prose, mais en admettant que la poésie n'est pas synonyme de versification et que donc *la poésie et la prose ne s'excluent nullement*. Dès lors le projet d'une poétique de la prose n'est pas plus paradoxal que celui d'une poétique consacrée à la poésie versifiée.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 264.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 265.



une même « différence » entre le poétique et le prosaïque<sup>1</sup>, quoiqu'elle ne puisse constituer à elle seule un tel principe de distinction. « La diction en effet ne saurait s'autonomiser pour soi ni vouloir s'ériger en la partie de la poésie qui importerait à proprement parler et de manière exclusive »<sup>2</sup>. En revanche *la forme rythmique du langage* apporte une différence pertinente et réellement principielle.

La versification ne consiste pas en un simple « vêtement verbal », puisque « la prose versifiée n'est pas encore de la poésie, mais simplement un ensemble de vers, de même que l'expression simplement poétique traitée par ailleurs de manière prosaïque ne fait que délivrer une prose poétique »<sup>3</sup>. Pourtant le vers distingue l'expression proprement artistique, le langage poétique du langage prosaïque. L'identification du vers et de la dimension artistique anime l'esthétique hégélienne qui constate que « Goethe se satisfaisait si peu de la première version en prose de son *Iphigénie* et de son *Tasse*, qu'il les a refondus dans le pays même de l'art, tant quant à l'expression que du côté prosodique, en versions formellement plus pures de ces œuvres, qui nous arrachent une admiration renouvelée »<sup>4</sup>. Le mètre et la rime sont incontestablement requis pour identifier le poème<sup>5</sup>. En ce sens Hegel admet bien la définition du poème comme ouvrage littéraire versifié. Ils le signalent mais ne résument pas à eux seuls la compréhension de la poésie : « Le mètre (...) indique la tonalité générale et le souffle spirituel de tout un poème »<sup>6</sup> et offre un moyen de spécification de la poésie selon qu'elle procède par iambes, trochées, stances, strophes alcaïques ou saphiques. La diversité de la poésie rythmique procède de la variété de la mise en valeur des syllabes, de l'accentuation – qui a permis précédemment de distinguer la langue poétique de la langue prosaïque.

La forme rythmique du langage permet de distinguer des genres poétiques<sup>7</sup>. Hegel adopte la distinction entre deux grands systèmes poétiques : la poésie rythmée et la poésie rimée, dont le sens est historique. En effet à la fin de l'Antiquité, une transition s'opère de

---

<sup>1</sup> La diction, qui introduit une détermination essentielle de la poésie au regard de la prose, est reprise par Hegel au titre de différence spécifique pour distinguer les types de poésie (voir *Esthétique*, tome III, pp. 266-269).

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 269.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 269.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 270 ; nous soulignons.

<sup>5</sup> « Seule une théorie tout à fait superficielle a pu croire qu'on pouvait bannir la versification en arguant qu'elle heurtait la nature » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 270). La contrainte que suppose toute forme fixe et toute forme poétique est dialectiquement associée à la liberté de l'élan spirituel et poétique. Sur la question du jeu de la contrainte et de la liberté en poésie, les thèses hégéliennes s'inscrivent dans la continuité de la Troisième Critique. Voir *Esthétique*, tome III, pp. 268-271.

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 272.

<sup>7</sup> Ceux-ci se différencient et s'opposent selon la forme logique de l'exclusion (voir *Esthétique*, tome III, pp. 273 et 297), bien que Hegel pose la question de leur unification possible (p. 294).

la poésie dont le rythme est fondé sur la longueur des syllabes à un rythme fondé sur le nombre des syllabes et sur le retour régulier des mêmes phonèmes marquant ces comptes de syllabes<sup>1</sup>. Cette détermination essentielle du genre est aussi un principe de spécification formel des espèces poétiques. Toutefois *la forme rythmique du langage ne suffit pas, dans l'esthétique hégélienne, à constituer des espèces poétiques*. Non seulement la validité des syllabes et des mots dépend de « la valeur de ce qu'ils signifient du côté de la représentation poétique »<sup>2</sup>, mais Hegel montre qu'à chaque type poétique rythmique correspond de façon privilégiée un contenu poétique : « correspond aussi au caractère tout entier d'un mètre, en particulier du côté du mouvement rythmique, un mode *déterminé de contenu* ; et notamment la nature particulière de nos sentiments »<sup>3</sup>. La poétique hégélienne affirme donc une correspondance de la forme rythmée ou rimée et d'un contenu donné. Ainsi « la poésie a fini par inventer les strophes et leurs diverses organisations, en particulier pour l'expression lyrique »<sup>4</sup>. Le type formel de la poésie est appelé, selon Hegel, par la nature même du contenu à exprimer : « ce n'est pas seulement de manière contingente que la rime s'est développée dans la poésie romantique : elle lui a été nécessaire »<sup>5</sup>.

Le mode de conscience poétique, la nature organique des représentations poétiques et les autres critères relevés constituent-ils à eux seuls le concept « poésie », l'universel concret de la poésie ?

---

<sup>1</sup> E. Souriau, *Vocabulaire esthétique*, « Rime », p. 1231. Cette transition est analysée par Hegel, *Esthétique*, tome III, pp. 285-287. Il en rend raison par « la montée du moment subjectif des sentiments ».

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 280.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 280. La versification rythmique préserve une autonomie, caractéristique des langues anciennes, de l'élément matériel du langage au regard du sens. En revanche dans les langues modernes le rythme est bien moins dissocié des articulations du sens : « le système d'auxiliaires, de pronoms fait du mot un concentré simple dans lequel l'accentuation tombe sur le sens principal » (V. Fabbri, « Prose et poésie dans l'esthétique de Hegel », p. 180 ; voir aussi pp. 179-181).

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 276.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 284. Voir aussi tome III, pp. 285-287.

## II- Les genres littéraires.

Hegel distingue la représentation poétique de la représentation prosaïque, comme Kant distingue l'art en général de la science, puis ce genre établi, il y produit des différences et y distingue des espèces (épique, lyrique, dramatique) et des sous-espèces (les différentes sortes de lyrisme et de poésie dramatique). Il semble ainsi reproduire la classification traditionnelle, reprise encore aujourd'hui par certains encyclopédistes, des « cinq genres de poésie : lyrique, épique, dramatique, didactique et bucolique »<sup>1</sup>. Cette classification dissocie l'épique et le dramatique par leur *forme* (narrative dans un cas, théâtrale dans l'autre), l'épique et le bucolique par les *sujets* traités. On peut en effet traiter un thème bucolique de manière narrative ou lyrique ou théâtrale (comme dans la pastorale classique). L'épique, le lyrique et le dramatique ont-ils dans les *Leçons d'esthétique* le statut de genres poétiques ? Leur distinction au sein du poétique répond-elle à une logique du genre et de l'espèce ? Sont-ils des différenciations et donc des espèces du genre poétique ?

L'identification de genres littéraires pose une difficulté générale, car « les classes génériques, pour autant qu'elles prétendent constituer des classes textuelles définies en compréhension, sont liées directement au problème de la définition de la littérature »<sup>2</sup>. Face à la question des genres littéraires, trois attitudes sont possibles. On peut adopter un paradigme biologique, celui-ci impliquant une attitude essentialiste. On peut se contenter d'une attitude descriptive, analytique ou encore normative<sup>3</sup>. Mais toute classification générique semble reposer sur des critères de similitude. Ainsi la question des genres littéraires paraît être de nature simplement *logique* et se résumer à une classification des objets fondée sur des critères d'identification univoques. Pourtant le statut logique des critères de classification montre que la relation générique n'est pas une simple relation d'appartenance de la forme :  $X \in G$ . La relation d'un texte à « son » genre est complexe. Elle est, aux yeux de J.-M. Schaeffer, irréductible au rapport du vivant singulier à son genre. Les approches littéraires organicistes et biologistes buttent sur d'insurmontables

---

<sup>1</sup> E. Souriau, *Vocabulaire esthétique*, p. 789.

<sup>2</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 9. La théorie des genres est devenue le lieu où se joue le sort du champ extensionnel et de la définition en compréhension de la littérature : « l'introuvable spécificité sémiotique est 'sauvée' grâce à la relève (la *Aufhebung* hégélienne) de la théorie des genres » (*Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 10).

<sup>3</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 13.

difficultés dans l'identification de genres littéraires, parce qu'elles dotent des ensembles d'artefacts de qualités qui ne peuvent convenir qu'à des êtres vivants<sup>1</sup>. Or Hegel compare la classification poétique à l'histoire naturelle, en particulier lorsqu'elle se trouve face à des genres imparfaits : « De même que dans la nature les espèces hybrides, les amphibiens et autres transitions, ne donnent guère à voir que leur impuissance en lieu et place de l'excellence et de la liberté de la nature, savoir, leur incapacité à garder fermement les différences essentielles *fondées dans la chose même* et à empêcher que celles-ci se rabougrissent sous l'effet de facteurs et de conditions extérieures, il en va de même dans l'art avec ce type de genres intermédiaires, bien que ceux-ci puissent encore produire, sinon quelque chose d'élevé, du moins plus d'une réalisation réjouissante, charmante et méritoire »<sup>2</sup>. J.-M. Schaeffer s'emploie à récuser l'identité des classes génériques esthétiques et des classes génériques biologiques, établissant que *le rapport de l'individu au genre n'est pas le même en biologie et en esthétique*.

La classification biologique suppose une relation d'inclusion globale, l'individu comme tel appartenant à une classe spécifique<sup>3</sup>. Tel chien appartient à l'espèce canine, en tant que tel et non seulement en une de ses parties. Si la classification littéraire ou poétique prend pour modèle la classification biologique<sup>4</sup>, le théoricien, dans le domaine esthétique, s'efforce de trouver une relation d'appartenance entre le texte comme *globalité* et la classe générique. Or bien souvent les noms génériques, non subsumables l'un sous l'autre, peuvent investir différents niveaux ou segments d'une même œuvre. Ainsi la relation d'appartenance générique peut concerner soit le *texte comme message*, soit *certaines niveaux ou segments textuels*, comme les analyses hégéliennes le confirmeront. En ce sens on peut dire, avec J.-M. Schaeffer, que la logique des messages verbaux (c'est-à-dire des œuvres littéraires) n'est pas celle des espèces naturelles. La relation entre la classe et l'individu n'est pas la même dans les deux cas, c'est pourquoi cet auteur préfère analyser les noms de genres plutôt que des classes génériques. Le parallèle entre la classification biologique et la classification littéraire méconnaît la différence entre les œuvres littéraires et les vivants. Les objets naturels ont certaines caractéristiques communes, parce qu'ils appartiennent à une même classe. À l'inverse les objets artificiels forment une classe, *lorsqu'ils partagent certaines caractéristiques communes*. Dans le cas des œuvres

---

<sup>1</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 64.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 251.

<sup>3</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 71.

<sup>4</sup> Caractérisé par un emboîtement des classes et une relation d'inclusion globale de l'individu comme tel dans sa classe ou dans son genre.

littéraires, ils partagent ces propriétés en vertu de *causes externes* à la classe textuelle, dont les intentions de l'auteur ne sont pas des moindres.

La détermination du modèle biologique que propose Schaeffer est présente dans la pensée kantienne. La *Critique de la faculté de juger* postule une organisation du règne naturel en genres, espèces et sous-espèces, induisant de la sorte une élucidation du monde naturel à partir d'un emboîtement de concepts, formant un système empirique de la nature : « La nature spécifie ses lois universelles en lois empiriques, conformément à la forme d'un système logique, à destination de la faculté de juger »<sup>1</sup>. Dans ce cas on peut soutenir que la relation générique biologique, d'une part, va de la classe à l'individu et la relation générique artefactuelle, d'autre part, va des individus à la classe<sup>2</sup>. Mais la logique hégélienne montre qu'il ne suffit pas de différences caractéristiques, de *marques distinctives* pour fonder un genre, biologique comme littéraire. La différence caractéristique doit être le *caractère* propre, immanent, essentiel du fait qu'il est assumé dans l'universalité et pénétré par elle. Elle appartient au genre comme la détermination non séparée de l'universel<sup>3</sup>. Si la marque distinctive demeure extérieure, elle ne peut jouer le rôle de principe<sup>4</sup>. Seule la *détermination conceptuelle* est quelque chose d'essentiel, par conséquent la différenciation essentielle doit être un moment du concept. La similitude ne peut donc suffire à fonder un genre en tant que tel. Sur ce point J.-M. Schaeffer et Hegel s'accordent<sup>5</sup>.

Bien que les difficultés rencontrées dans la classification du singulier dans l'*Esthétique* aient quelque analogie avec celles de la classification naturelle, le modèle générique des *Leçons* n'est pas celui de l'*histoire naturelle*. « La nature physique offre de soi une telle contingence dans les principes de la division ; en vertu de son effectivité extérieure, dépendante, elle se trouve dans la connexion variée, pour elle également donnée ; par

---

<sup>1</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, Première Introduction, V, p. 106. Le type de classification logique suggéré par la Troisième Critique engendre au plan esthétique un système de *classification en arbre* selon une distinction en genres et espèces. Ce modèle a été utilisé par Diomède (fin du IV<sup>e</sup> siècle), Proclus et Jean de Garlande (fin XI<sup>e</sup> – début XII<sup>e</sup> siècle) ; voir G. Genette, « Introduction à l'architexte » (1977), repris dans l'ouvrage collectif *Théorie des genres*, p. 109, cité par J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 25.

<sup>2</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 72.

<sup>3</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 73.

<sup>4</sup> Hegel souligne, dans l'analyse des divisions et espèces du concept en concepts clairs, obscurs, distincts, adéquats, que la marque-distinctive « n'exprime pas tant l'immanence et l'essentialité de la détermination, mais le rapport d'elle à un entendement extérieur. (...) Elle est un signe ou une détermination quelconque qui appartient à la représentation de la Chose, non à son concept » (*La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 86).

<sup>5</sup> Voir J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 8.

conséquent se trouvent déjà-là une multitude de principes auxquels elle a à s'accommoder, dans une série de leurs formes suit donc l'un, mais dans d'autres séries d'autres, et produit au jour tout aussi bien des hybrides qui suivent en même temps les aspects divers. Par là il arrive que, en une série de choses-naturelles, des marques-distinctives ressortent comme très caractéristiques et essentielles qui en d'autres deviennent insignifiantes et inutiles, et du même coup l'acte-de-tenir-fermement à un principe-de-division de cette sorte devient impossible »<sup>1</sup>. En revanche les arts singuliers, parmi lesquels la littérature et la poésie, sont divisés à partir du principe essentiel des formes artistiques et par conséquent de l'Idée du beau artistique. Les principes de la division ne sont pas déjà là, donnés à même le réel naturel, mais issus du concept et de ses différenciations.

On ne peut donc soutenir que la réflexion hégélienne constitue une approche biologiste du phénomène littéraire. Elle se conçoit et s'élucide à partir d'une *logique conceptuelle*, que pose Hegel, dès l'introduction de la Troisième partie des *Leçons* : « nous voulons seulement connaître philosophiquement les perspectives générales essentielles de la chose et de sa relation à l'Idée du beau dans sa réalisation dans le sensible de l'art. Et pour ce faire, la multiplicité d'aspects des créations de l'art (...) ne saurait en fin de compte nous gêner, car là encore, malgré cette diversité, *c'est l'essence conceptuelle de la chose même qui est l'élément conducteur* ; et bien que cette essence, du fait même de l'élément de sa réalisation, se perde plus d'une fois dans les contingences, il y a cependant des points où elle ressort de façon tout aussi claire, et la tâche que la philosophie doit accomplir, c'est d'appréhender et de développer philosophiquement ces aspects »<sup>2</sup>. Les *Leçons* présentent certes un modèle biologique, mais il sert de référence au poème en tant que tel plutôt qu'au tout de la littérature.

Le contenu poétique est une unité qui procède de soi vers la particularisation effective de ses différents côtés et composants<sup>3</sup>. Seule la logique de la particularisation de l'universel, qui définit de façon principielle l'œuvre poétique permet de spécifier et de singulariser l'ensemble de la littérature. Hegel délaisse le modèle organiciste au profit de ce principe, lorsqu'il dessine des genres et des espèces poétiques. L'œuvre procède d'une « articulation organique »<sup>4</sup>, c'est-à-dire d'une *particularisation interne* qui organise

---

<sup>1</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 341.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 253 ; nous soulignons.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 232.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 232.

l'œuvre en parties particulières. La poésie « organise (...) les choses dans le détail – de la même manière du reste que dans l'organisme humain chaque membre, chaque doigt est achevé en un tout aux contours plus délicats, ou encore, de même que dans la réalité effective toute existence particulière se conclôt en un univers en soi »<sup>1</sup>. Le contenu parvient de lui-même et par lui-même à un riche déploiement d'aspects divers, de moments<sup>2</sup>. Le modèle biologique reflète une particularisation de l'universel, particularisation qui sert de référence pour penser le champ poétique en tant que tel. Hegel dépasse le simple organicisme. L'œuvre est le moment de l'individuation de l'universel<sup>3</sup>. Son interprétation sur le modèle de l'organisme est traversée par une logique du rapport de l'universel au particulier : « En dépit de cette autonomie, ces mêmes parties singulières doivent tout aussi bien demeurer en connexion dans la mesure où l'une des déterminations fondamentales qui s'explicite et s'expose en elles doit se faire connaître comme *l'unité omniprésente, garante de la connexion et cohésion de la totalité du particulier qu'elle reprend en elle* »<sup>4</sup>. Mais le *déploiement des moments de l'œuvre poétique*, en général, est essentiellement conçu sur le modèle du *déploiement du concept*. Il est aussi celui de l'ensemble du domaine poétique.

« Si donc cette diversité [celle des aspects de l'œuvre], quand bien même elle semble se décomposer dans son effectivation en oppositions directes, est fondée conformément à la chose dans cette teneur pleine d'unité, cela ne peut pas se produire autrement que dans le cas où le contenu lui-même, conformément à son concept et à son essence, contient une totalité close et homogène de particularités qui sont les siennes, et dans la dissociation et le déploiement desquelles s'explicite seulement de manière véritable ce qu'il est en lui-même en sa véritable signification »<sup>5</sup>. Le modèle logique par lequel elle rend raison de l'organisation interne de l'œuvre n'est pas organiciste, mais conceptuel. De même ce n'est pas la logique catégorique du genre et de l'espèce qui structure le champ poétique, mais celle du concept. Cette logique dans laquelle le contenu de l'œuvre est matrice, comme

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, pp. 232-233. Voir la critique de l'organicisme hégélien par J.-M. Schaeffer dans *L'art de l'âge moderne*.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 235.

<sup>3</sup> « Si en revanche, il manque aux parties singulières la vitalité individuelle, l'œuvre, qui comme l'art en général ne peut donner une existence à l'universel que sous la forme de la particularité effective, devient alors froide, nue et morte » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 233). Cette thèse est corrélative d'un jugement de goût.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 234 ; nous soulignons. Le caractère vivant requis par Hegel pour qualifier l'œuvre d'art poétique réussie participe de ce même paradigme (*Esthétique*, tome III, p. 235, en entier). Voir aussi tome III, p. 251.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 235. Voir aussi la phrase suivante.

nous le verrons ultérieurement<sup>1</sup>, suppose un développement immanent du principe poétique : « ce particulier n'est rien d'autre que précisément ce même contenu sous la forme de sa réalité effective »<sup>2</sup>. Dans le particulier s'explicite ce qui réside en soi dans l'universel. L'œuvre a un déploiement structuré et une identité close par le contenu. Le fil conducteur, le principe de l'organisation générique du domaine littéraire et poétique – comme de l'œuvre singulière – est conceptuel. Le concept étant en lui-même concret, c'est-à-dire n'étant pas une universalité abstraite obtenue par abstraction, n'est aucunement extérieur à l'individu, au particulier. Le genre, dans la logique hégélienne, ne répond pas à la définition de *classe générique* que présuppose J.-M. Schaeffer. Il est « l'universalité qui en elle-même est quelque chose de concret. Le genre n'inhère pas au sujet, ou n'est pas une *propriété singulière*, absolument pas une propriété de ce même sujet ; *il contient toute détermination singularisée dissoute dans sa densité substantielle* »<sup>3</sup>.

A l'inverse la conception schaefferienne de la classe le conduit à récuser cette notion elle-même. Constatant que l'objet « genre » est relatif à la théorie des genres, qu'il naît de la rencontre des phénomènes et de notre manière de les aborder<sup>4</sup>, J.-M. Schaeffer déduit que *le genre n'est aucunement l'expression de la nature essentielle des textes qu'il subsume*. Reprenant la distinction par T. Todorov des genres théoriques et des genres historiques<sup>5</sup>, il conclut que ce dernier est une construction complexe qui ne sélectionne que certains *traits* aux dépens d'autres, qui dessineraient une image différente. Il adopte alors une démarche nominaliste, substituant à la problématique des genres littéraires celle des noms de genres : *l'identité du genre* est celle d'un *terme général* identique et appliqué à un certain nombre de textes. Plutôt que de s'en remettre à des classes génériques qui pourraient bien n'être que des entités « fantomatiques »<sup>6</sup>, J.-M. Schaeffer n'admet comme objet d'investigation que les *noms génériques*, seule réalité tangible à partir de laquelle on puisse postuler l'existence des classes génériques. Or les noms génériques – et c'est aussi vrai des genres – se réfèrent rarement un ensemble de caractéristiques ou de propriétés textuelles récurrentes<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Notons dès à présent que « seules ces parties particulières-ci, qui ressortissent au contenu, peuvent (...) s'étaler dans l'œuvre d'art sous la forme d'une existence effective, valable pour soi et vivante » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 235.).

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 236.

<sup>3</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 133.

<sup>4</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 69.

<sup>5</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 18. Les genres historiques « résulteraient d'une observation de la réalité littéraire ; les seconds, d'une déduction d'ordre théorique ».

<sup>6</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 65.

<sup>7</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 66.



Cette démarche, qui saisit les « propriétés immédiates » de l'objet textuel pour définir le genre ou distinguer les noms de genres, ne permet aucune appréhension de la détermination conceptuelle. « L'acte-de-définir renonce par conséquent aussi de soi à des déterminations-conceptuelles proprement dites, qui seraient essentiellement les principes des objets, et se contente de marques-distinctives, c'est-à-dire de déterminations chez lesquelles l'essentialité est indifférente pour l'objet lui-même, et qui plutôt n'ont que la fin d'être des signes-distinctifs pour une réflexion extérieure »<sup>1</sup>.

La recherche et l'identification de *propriétés* pour la constitution du genre demeurent infra-conceptuelles car « les propriétés, entendues comme l'extériorité de la chose, sont extérieures à elles-mêmes »<sup>2</sup>. La *propriété caractéristique* ne peut fournir de principe authentique de division. Or la critique schaefferienne des thèses de T. Todorov montre qu'il s'en tient au plan de la marque distinctive. J.-M. Schaeffer propose de distinguer entre, d'une part, des termes se référant à des relations génériques purement exemplifiantes – dans ce cas, le texte est un exemple de sa propriété générique – et d'autre part, des termes se référant à des relations plus complexes, qui amènent le texte à modifier les propriétés de la classe générique<sup>3</sup>. Pourtant cette distinction n'est pas principielle, d'un point de vue hégélien, puisque « le concept en tant que dans l'être-là il a fait son entrée dans l'extériorité, est déployé dans ses différences, et ne peut être lié purement et simplement à une propriété singulière parmi des propriétés telles »<sup>4</sup>. La détermination constitutive du genre n'est véritable et réelle que si elle est d'ordre conceptuel, au sens hégélien.

La conception schaefferienne de la classe, du genre est tributaire d'une lecture de type analytique. La distinction entre des noms de genres se référant à des relations génériques purement *exemplifiantes*, où le texte est un exemple de sa propriété générique et des noms de genres se référant à des relations plus complexes est explicite. Ce mode de conceptualisation est utilisé par Joseph Margolis lorsqu'il s'interroge sur « La spécificité ontologique des œuvres d'art »<sup>1</sup>. L'exemplarité est une caractéristique des relations génériques littéraires, bien que certaines relations génériques du règne naturel puissent être

---

<sup>1</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, pp. 333-334.

<sup>2</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 334.

<sup>3</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 73.

<sup>4</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 334.

tenues pour exemplifiantes. Quoique sur un mode distinct, J.-M. Schaeffer au même titre que Hegel récuse l'identité fonctionnelle et logique des noms de genres en littérature et des classes naturelles. La relation d'exemplification n'a pas la même signification dans les deux cas<sup>2</sup>. Cette distinction de nature repose une logique causale distincte. Dans le cas des organismes, la relation exemplifiante est fondée sur la *causalité interne* de la classe, alors que dans le cas de l'exemplification littéraire, elle réside dans le choix par l'auteur d'une certaine modalité d'énonciation. Autrement dit le texte littéraire ne tient pas ses propriétés de son appartenance à un genre donné, mais ce sont ses caractéristiques propres, qu'il partage avec d'autres textes qui permettent de concevoir un genre littéraire et un nom de genre spécifiques. Les classes génériques littéraires sont toujours *post festum*.

La distinction entre une logique générique propre aux objets naturels et une logique générique propre aux œuvres littéraires constitue la pièce maîtresse de la position théorique de J.-M. Schaeffer, visant à réfuter les thèses de T. Todorov, qui présentent une similitude avec l'*Esthétique* de Hegel. Le rapport générique est aussi un rapport causal et selon Schaeffer, il est vain de vouloir *déduire causalement* les classes génériques littéraires à partir d'un principe interne sous-jacent. La compétence générique dans ce cas ne revient qu'à l'auteur ou au lecteur, et non aux textes : « les distinctions analytiques [noms de genres ou différenciations conceptuelles en un sens hégélien] ne sauraient être des facteurs causaux permettant d'expliquer la constitution des classes »<sup>3</sup>. La position hégélienne est directement mise en cause. Car pensant avoir montré que le genre ne saurait être une catégorie causale expliquant l'existence et les propriétés des textes, l'auteur conclut que « le projet hégélien selon lequel l' 'organisme' littéraire serait déterminé par des lois génériques évolutives n'est qu'un rêve »<sup>4</sup>.

La critique schaefferienne a cependant ses limites. Non seulement le modèle esthétique hégélien n'est pas biologique comme nous l'avons montré mais, en outre, on ne peut affirmer sans nuance que le domaine de l'esthétique s'engendre à partir de « lois génériques évolutives »<sup>1</sup>. Le principe du système esthétique hégélien n'est pas le genre, mais le concept et de façon ultime l'idéal du beau artistique. Le concept n'est pas un

---

<sup>1</sup> Joseph Margolis, « La spécificité ontologique des œuvres d'art » : « The Ontological Peculiarity of Works of Art », *Art and Philosophy*, pp. 17-24 ; traduit de l'anglais par D. Lorries, in *Philosophie analytique et esthétique* ; voir surtout pp. 213-217.

<sup>2</sup> Voir J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 73.

<sup>3</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 74.

<sup>4</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 74.

universel abstrait, comme le genre littéraire théorisé par J.-M. Schaeffer<sup>2</sup>. Il est concret et porte en lui-même les formes sensibles de sa manifestation. La logique esthétique déployée par Hegel est conceptuelle. Elle est déploiement du concept concret. En ce sens la critique des thèses de T. Todorov ne peut être étendue à l'esthétique hégélienne, car leurs principes sont irréductibles. Schaeffer reproche à ce dernier d'établir un rapport *déductif* entre ce qu'il définit comme des genres théoriques et des genres historiques<sup>3</sup>. Todorov explique leur lien par une distinction supplémentaire entre genres théoriques élémentaires et genres complexes. Les premiers sont caractérisés par la présence ou l'absence d'*un seul trait*, alors que les seconds présentent une *coexistence de plusieurs traits*. Les genres historiques sont conçus par Todorov comme un sous-ensemble de l'ensemble des genres théoriques complexes<sup>4</sup>. Les genres sont pensés à partir de *traits caractéristiques*, or *La logique subjective* permet d'établir que ceux-ci ne constituent pas nécessairement des différences pertinentes ou essentielles.

La critique schaefferienne du modèle générique proposé par Todorov porte sur ces caractéristiques et constate que, dans la constitution d'un genre, elles peuvent être indéfinies. Toutefois Schaeffer fait une utilisation défectueuse, du point de vue de la logique hégélienne, à la fois de la notion de différence déterminante et de l'identité. Il suit les réflexions de Luis J. Parieto qui remarque que, dans la comparaison de deux textes, on part de leur « *identité spécifique* », définie comme un ensemble de caractéristiques non contradictoires. Or la Logique hégélienne montre l'insuffisance de cette conception de l'identité spécifique. Ce n'est que pour la conscience représentative et extérieure qu'il peut être affirmé que « chaque objet possède un nombre infini de caractéristiques, qu'il peut posséder un nombre infini d'identités spécifiques ; et comme n'importe quelle caractéristique que présente un objet donné peut toujours aussi faire partie des caractéristiques d'un autre objet, chaque objet peut partager n'importe laquelle de ses identités spécifiques avec un nombre infini d'autres objets »<sup>5</sup>. Bien au contraire Hegel

---

<sup>1</sup> La thèse de J.-M. Schaeffer est que l'époque romantique se distingue par des conceptions littéraires évolutionnistes, alors que l'Antiquité post-aristotélicienne et l'âge classique proposent des classifications génériques.

<sup>2</sup> Le genre est causalement produit à partir des propriétés communes des textes.

<sup>3</sup> « Je ne mets nullement en question la *fécondité théorique* de la démarche analytique suivie par Todorov : simplement la relation des catégories analytiques (les genres théoriques) aux catégories historiques (les genres historiques) ne me semble pas pouvoir être d'ordre déductif : les genres historiques possèdent leur statut propre qui est irréductible à celui des genres théoriques » (*Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 68).

<sup>4</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 25.

<sup>5</sup> Luis J. Parieto, « On the Identity of the Work of Art », *Versus*, 46, 1987, pp. 32-33 ; cité par J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, pp. 67-68.

démontre qu'une identité générique, ainsi fondée, est inessentielle et insatisfaisante conceptuellement. Le genre est un universel substantiel qui contient les particuliers<sup>1</sup>.

J.-M. Schaeffer reproche à T. Todorov le caractère empirique de sa démarche, puisque les critères choisis au titre de traits considérés comme déterminants, le sont en fonction de leur capacité à structurer des ensembles de textes *déjà* différenciés par les noms génériques traditionnels – ce qui contredit le principe même et l'hypothèse de genres théoriques<sup>2</sup>. Schaeffer est conduit à la problématique des traits caractéristiques à partir du constat qu'un même texte appartient souvent à deux ou plusieurs classes<sup>3</sup>. Or ces diverses classes ne sont pas nécessairement mutuellement exclusives. L'appartenance d'un texte à un genre donné n'implique pas, du même coup, son exclusion des autres genres. Un même texte peut appartenir à la fois à un genre complexe et à un genre simple au sens de Todorov. Ainsi on peut imaginer qu'un texte soit à la fois une nouvelle et un récit, si la nouvelle est une *sous-classe* du genre « récit », ce dernier s'opposant à la poésie dramatique, par son mode d'énonciation (narration *versus* représentation). Mais le plus souvent les relations littéraires d'appartenance multiple ne sont pas aussi simples. *Don Quichotte*, par exemple, est à la fois un récit et une parodie. Cette double détermination ne correspond pas à une *relation entre classe et sous-classe*, mais la dualité apparaît selon l'angle d'analyse choisi : *Don Quichotte* est un récit sous l'angle des modalités d'énonciation et une parodie sous l'angle de sa dimension syntaxique ou sémantique. Ainsi récit et parodie sont deux déterminations génériques *indépendantes* l'une par rapport à l'autre. C'est pourquoi l'étude que poursuit J.-M. Schaeffer, dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, vise moins à réaliser une nouvelle classification des genres qu'à étudier « les *modalités*, qu'on peut présumer multiples et complexes, de la généricité »<sup>4</sup>.

Dans la mesure où toute théorie générique présuppose une théorie de l'identité de l'œuvre littéraire et plus largement de l'acte verbal, l'analyse des modalités de la généricité sera celle de l'œuvre littéraire, comme réalité sémiotique complexe<sup>5</sup>. J.-M. Schaeffer privilégie la globalité de *l'acte discursif* plutôt que sa *réalisation textuelle*. L'acte discursif

---

<sup>1</sup> « Il n'y a par conséquent pas d'autre division véritable que celle selon laquelle le concept se place lui-même de côté comme l'universalité *immédiate*, indéterminée ; c'est justement cet indéterminé qui fait sa détermination, ou qui fait qu'il est un *particulier* » (Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 76).

<sup>2</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 68.

<sup>3</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 69. Hegel substitue à la logique des traits caractéristiques la détermination multiple du rapport forme – contenu.

<sup>4</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 75.

<sup>5</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 80.

étant pluri-aspectuel, il admet plusieurs descriptions différentes et cependant adéquates<sup>1</sup>. Elles concernent l'acte communicationnel au plan de l'énonciation, de la destination et de la fonction d'une part et l'acte discursif réalisé au plan sémantique et au plan syntaxique d'autre part. Les traits pertinents ou différences caractéristiques retenues par J.-M. Schaeffer relèvent de ces cinq niveaux. Au plan de l'énonciation, trois phénomènes essentiels jouent un rôle de *différenciation spécifique* : le statut ontologique de l'énonciateur, le statut logique et physique<sup>2</sup> de l'acte énonciatif, enfin le choix des modalités d'énonciation (c'est-à-dire la distinction entre narration et représentation)<sup>3</sup>. Au plan de la destination, c'est-à-dire relativement au pôle du récepteur, les différences spécifiques permettent de distinguer entre, premièrement, les messages à destinataire déterminé et les messages à destinataire indéterminé. Un deuxième critère de distinction départage la destination réflexive (l'énonciateur s'adresse à lui-même) et la destination transitive (l'énonciateur s'adresse à un tiers). Enfin ce plan permet encore de spécifier le destinataire de l'acte discursif en un destinataire réel (un lecteur déterminé ou indéterminé) ou un destinataire fictif. Le niveau de la fonction, c'est-à-dire du but poursuivi montre que de nombreux actes génériques sont liés à des actes illocutoires spécifiques, alors que d'autres sont liés à des fonctions perlocutoires spécifiques, telle la comédie qui veut provoquer le rire (c'est sa caractéristique). Les œuvres à prétentions moralisantes ou propagandistes visent des effets perlocutoires.

Lorsque l'on s'attache à l'acte discursif réalisé, le niveau sémantique offre des principes de spécification. Ainsi les *traits de contenu* (sujet, motif, thème, etc.) jouent un rôle important dans de nombreux noms de genre, tel l'(auto)biographie, l'épigramme, la poésie d'amour, le récit de science-fiction, l'utopie, le récit de voyage, l'épithalame<sup>4</sup>, l'idylle, le roman d'aventures, la poésie bucolique, la poésie métaphysique, la poésie politique, etc. Mais les noms de genre sont aussi liés à des contraintes sémantiques plus abstraites. L'opposition de la tragédie et de la comédie a souvent été liée à deux dichotomies sémantiques : l'une opposant *action noble et action commune*, l'autre concernant *l'issue* de l'œuvre : dysphorique ou euphorique. Enfin au niveau syntaxique, entendu au sens large pour désigner l'ensemble des éléments qui encodent le message, les éléments formels de la

---

<sup>1</sup> Tout acte discursif fait au moins cinq choses résumées dans cette interrogation : « Qui dit quoi, par quel canal, à qui et avec quel effet ? ».

<sup>2</sup> C'est-à-dire l'oralité ou l'écriture. L'oralité est soit circonstancielle, soit le genre est nécessairement oral.

<sup>3</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 83.

<sup>4</sup> L'épithalame est un poème lyrique composé à l'occasion d'un mariage.

réalisation de l'acte discursif jouent le rôle de principes de différenciation. Parmi ces éléments J.-M. Schaeffer retient les facteurs grammaticaux (c'est-à-dire les facteurs syntaxiques au sens linguistique du terme), les facteurs phonétiques, prosodiques et métriques, les traits stylistiques, les traits d'organisation macrodiscursive.

Cette distinction des niveaux d'analyse de la généricité vise à résoudre une difficulté théorique que l'on trouve aussi dans l'esthétique hégélienne. Traditionnellement l'étude des relations entre textes et genres suppose que *la relation du texte au genre doit être la même dans tous les genres*, que toutes les déterminations génériques se réfèrent à des phénomènes textuels de *même niveau* et de *même ordre*<sup>1</sup>. Hegel, comme d'autres théoriciens, a réagi à ce phénomène en tentant de « rationaliser » les *dénominations génériques* en les réduisant à des caractéristiques *thématiques*. La position de J.-M. Schaeffer se présente donc comme une opposition stricte à la classification générique hégélienne et à sa méthode, dans laquelle il voit un projet de *classification systématique*. Adoptant comme point de départ les noms de genre, il ne récuse pas ni ne réduit le fait qu'ils ne se réfèrent pas tous au même ordre de phénomènes. L'abandon du projet systématique permet d'appréhender cette hétérogénéité des phénomènes auxquels se réfèrent les noms de genres comme un fait positif et « naturel ».

J.-M. Schaeffer ne porte pas seulement sa critique sur le principe de la classification hégélienne, mais aussi sur les modalités de son analyse. La théorie générique a omis les niveaux d'analyse propres à l'acte communicationnel. Elle a donné toute leur importance aux niveaux *syntactique* et *sémantique* des noms de genres, par une interprétation des noms liés à des déterminations de l'acte communicationnel les réduisant à ces deux principaux niveaux<sup>2</sup>. Ainsi Hegel part de l'opposition de la tragédie et de l'épopée selon les *modalités d'énonciation* et tente de les réduire à des distinctions purement *thématiques*. De façon générale Hegel a bien envisagé le niveau sémantique de la généricité, mais selon Schaeffer l'intérêt qu'il a porté aux traits de contenu est lié à des « besoins de simplification et de cohérence théoriques »<sup>3</sup>. Nous nous proposons donc d'examiner la validité des critiques formulées par J.-M. Schaeffer à l'encontre de Hegel dans le strict domaine de la poésie plutôt que dans l'ensemble de sa théorie littéraire. Or la poésie n'obéit pas, dans l'esthétique hégélienne, sans nuance à un modèle logique de type générique.

---

<sup>1</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 79.

<sup>2</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 107.

<sup>3</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 108.

### III- Poétique de la disjonction.

Deux modèles logiques ou modèles d'interprétation doivent être distingués dans l'articulation hégélienne du poétique en général. La problématique du genre et de l'espèce, dérivée du *jugement catégorique*, semble ne pas pouvoir être écartée. En effet Hegel conçoit l'épique, le lyrique et le dramatique comme « les genres particuliers de la poésie »<sup>1</sup>, évoquant ainsi le genre déterminé, intermédiaire entre un genre supérieur et des espèces inférieures. Ces trois types de poésie se présentent, selon le modèle de la *Doctrine du concept*, comme des genres limités par un caractère déterminé, qui ont par conséquent leur résolution dans un genre supérieur, la poésie en général<sup>2</sup>. J.-M. Schaeffer suit cette perspective lorsqu'il affirme que « la détermination d'essence de la poésie équivaut à la détermination de ses trois moments *génériques* qui sont l'épopée, le lyrisme et la poésie dramatique »<sup>3</sup>. La logique du jugement catégorique apparaît encore, lorsque Hegel évoque les « différences essentielles » introduites dans le « genre déterminé de poésie dans le caractère spécifique duquel l'œuvre se configure extérieurement »<sup>4</sup>. Ces différences essentielles se sont : la poésie de l'art symbolique, la poésie classique et la poésie romantique. Pourtant si les *Leçons d'esthétique* présentent des occurrences du jugement catégorique comme rapport de genre à espèce, tel qu'il peut se déduire de l'Introduction de la *Critique de la faculté de juger* ou de l'analyse hégélienne du jugement catégorique, ce modèle d'interprétation en croise un second peut-être plus fondamental. Cet autre modèle est celui de la disjonction, référable du jugement disjonctif.

La subordination de la logique du genre et de l'espèce s'appréhende dès l'articulation dialectique du poétique : la poésie épique coïncide avec le moment objectif, la poésie lyrique avec le moment subjectif et la poésie dramatique réalise la synthèse de l'objectif et du subjectif. La conjonction de ces deux modèles logiques est ce qui, selon J.-M. Schaeffer, désorganise le système générique<sup>5</sup>. Le principe de division utilisé pour

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 233. Hegel emploie aussi le terme de genre, appliqué à la différence du lyrique, épique et dramatique à la page 297 du tome III.

<sup>2</sup> Voir Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 74.

<sup>3</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 36. La critique de réductionniste portée à l'encontre de Hegel par cet auteur s'explique par l'influence qu'exerce sur lui la tradition littéraire classique. Dans l'article du *Vocabulaire esthétique* consacré au « Genre », J.-M. Schaeffer rappelle que la classification traditionnelle distingue « cinq genres de poésie : lyrique, épique, dramatique, didactique et bucolique » (*Vocabulaire esthétique*, p. 789).

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 237. Voir aussi la suite, tome III, p. 238.

<sup>5</sup> Voir J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 223.

structurer les types de poésie est emprunté « au *concept général* de la représentation artistique »<sup>1</sup>. Les formes du poétique reproduisent l'articulation du système des beaux-arts. La poésie « comme totalité de l'art qui n'est plus assignée exclusivement par aucune unilatéralité de son matériau à un mode particulier d'exécution » présente un moment objectif, un moment subjectif et un moment synthétique<sup>2</sup>. Elle est à la fois *totalité* des espèces épique, lyrique et dramatique, et synthèse de tous les arts<sup>3</sup>. Il ne suffit pas, pour penser sa différenciation interne, de constater qu'elle est reflet ou mise en abîme de tous les arts. Elle doit être conçue comme un universel concret, qui se différencie en et par lui-même<sup>4</sup>.

Certes la poésie répète d'abord en elle-même le principe des arts plastiques qui rendent la chose objectale contemplable. « La poésie déploie ces images *sculpturales* de la représentation comme étant déterminées par l'action des hommes et des dieux », dans la poésie épique<sup>5</sup>. La chose progresse librement, tandis que l'auteur passe à l'arrière plan. Ainsi la poésie épique fait ressortir *l'objectif* dans son objectivité, c'est-à-dire l'objet propre de l'architecture et de la sculpture, alors que la poésie lyrique a pour contenu le contenu de la musique, c'est-à-dire la subjectivité, le monde intérieur, le cœur qui observe et ressent les choses, et qui (...) demeure au contraire auprès de soi en tant qu'intériorité et peut donc prendre aussi l'expression de soi du sujet comme la forme unique et le but substantiel »<sup>6</sup>. L'intériorité anime l'exposé et l'aède, à la différence du poète épique, doit faire connaître les représentations et les considérations de l'œuvre d'art lyrique comme un accomplissement subjectif de lui-même, comme quelque chose de ressenti en propre. La subjectivité du poète prend le devant de la scène. « Puisque c'est l'intériorité qui est censée animer l'exposé, l'expression de celle-ci se tournera principalement vers le côté musical »<sup>7</sup>. Enfin la poésie dramatique, qui associe les deux modes d'exposition de l'épique et du lyrique, réunit la musique et la plastique »<sup>8</sup>, c'est-à-dire les deux termes à partir desquelles

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 300.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 300.

<sup>3</sup> C'est pourquoi J.-M. Schaeffer soutient que les trois moments de la poésie : l'épopée, le lyrisme et la poésie dramatique, et les figures concrètes qu'ils revêtent historiquement dans les formes d'art *symbolique, classique et romantique* aboutissent à un système clos qui détermine la nature interne de la poésie (*Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 36).

<sup>4</sup> Plusieurs paradigmes logiques permettent de penser les rapports de l'épique, du lyrique et du dramatique : l'opposition du subjectif et de l'objectif, associé à leur réconciliation ; la mise en abîme de la totalité des arts, qui est un paradigme *esthétique* employé par le poéticien J.-M. Schaeffer. Les autres modèles sont des paradigmes *logiques* voire spéculatifs, tels la disjonction.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 300.

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 301 ; nous soulignons.

<sup>7</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 301.

<sup>8</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 302 ; nous soulignons.



la poésie en tant que telle a été engendrée. En ce sens l'articulation de la poésie en poésie épique, lyrique et dramatique n'obéit pas à une logique de type catégorique, à une logique générique.

Pourtant J.-M. Schaeffer interprète cette nouvelle présentation de la poésie en général à partir de la problématique du genre : la poésie est « en fait le *seul* art dans lequel les déterminations fondamentales de l'Idéal du Beau soient reproduites en abyme. Le lieu de cette reproduction en abyme est celui des *genres* littéraires. La poésie est le seul art qui se spécifie en un *système générique* spéculativement pertinent »<sup>1</sup>. Il y a indéniablement mise en abyme de l'ensemble des arts dans la poésie et systématisation des formes poétiques, mais *cette logique est moins celle du genre que celle de l'auto-déploiement du concept*. La poésie est interprétée non pas à partir d'une logique du jugement, mais à partir d'une logique du concept. Le principe de division proposé par Hegel<sup>2</sup> ne peut être conçu comme le moyen d'une classification abstraite, selon la division du genre, du poétique en espèces. La division n'établit pas un arbre de classification en genres et espèces, mais une *progression*<sup>3</sup>. Les deux premiers moments, l'épique et le lyrique, *s'opposent* : dans le premier l'objectif, sous la figure d'une action totale, occupe le premier plan, alors que « ce monde objectivé pour la contemplation et le sentiment spirituels, l'aède ne l'expose de telle manière qu'il pourrait s'annoncer comme étant sa propre représentation et passion vivante »<sup>4</sup>. En revanche, la représentation lyrique fait reculer au second plan l'objectif, pour prendre comme forme unique et but ultime l'expression de soi du sujet. Cette opposition étant, d'un point de vue dialectique, intenable, elle suscite la *réconciliation* dans la forme poétique dramatique dans laquelle « l'objectif se présente comme ressortissant au sujet » et « le subjectif quant à lui est rendu visible d'une part dans son passage à une expression réelle, d'autre part dans le destin que la passion amène comme résultat nécessaire de sa propre activité »<sup>1</sup>.

S'il est indéniable que Hegel procède à une mise en abyme des beaux-arts dans la poésie – dans la mesure où il suit le fil directeur de la représentation artistique –, la logique

---

<sup>1</sup> J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, pp. 221-222. Cette interprétation est exprimée plus radicalement encore dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*. Selon cet auteur, la tripartition hégélienne de la poésie en poésie épique, lyrique et dramatique constitue la littérature en système symbolique spécifique situé hors du système de la langue. Ce postulat explique certainement pourquoi Hegel soutient que *seule la littérature possède des genres*, des *Gattungen* au sens fort : de tous les arts, *la littérature est le seul à s'organiser en système de spécifications internes qui forment une totalité organique* (*Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 9).

<sup>2</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 300.

<sup>3</sup> Sur l'idée de progression, voir Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 400.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 301.

de la division est celle du concept, en l'occurrence du « *concept général* de la représentation artistique »<sup>2</sup>. Négligeant le mouvement dialectique du concept et sa logique, J.-M. Schaeffer conçoit la réconciliation du subjectif et de l'objectif dans la poésie dramatique en terme de genre : « la poésie dramatique synthétise les autres genres littéraires donc la poésie »<sup>3</sup>. De façon générale, il conçoit « la théorie littéraire hégélienne [comme] une théorie des genres »<sup>4</sup>. Elle « situe le réel littéraire dans le système triadique de l'épopée, du lyrisme et du drame, elle aboutit aussi à une réduction de tous les genres historiquement attestés à ces trois catégories fondamentales ».

Les difficultés relevées par J.-M. Schaeffer, quant à la constitution des catégories littéraires, tiennent à leur interprétation en terme de genre. L'analyse des critères de spécification recensés par ce commentateur permet d'évaluer la pertinence d'une interprétation de la triade épique, lyrique et dramatique à partir d'une logique du genre ou d'une logique disjonctive. Cherchant un principe de division instituant l'épique, le lyrique et le dramatique en genres du poétique, J.-M. Schaeffer souligne une hésitation dans la systématisation hégélienne<sup>5</sup>. La triade hégélienne des genres littéraires semble se déployer sur trois plans et selon trois critères : les modalités d'énonciation, la logique des actions, les visions du monde. Les œuvres littéraires analysées par Hegel sont d'abord réparties entre les différentes catégories à partir d'une distinction entre leurs *modalités d'énonciation*<sup>6</sup>. Le chapitre consacré à la poésie dramatique regroupe, selon J.-M. Schaeffer, l'ensemble des formes relevant du *mode mimétique*. Celui traitant de la poésie épique contient les considérations consacrées aux cosmogonies, aux théogonies, aux nouvelles et aux romans. On peut donc penser qu'elle représente le pôle de la *littérature narrative*. Toutefois J.-M. Schaeffer reconnaît que ce critère ne vaut plus pour la poésie lyrique, puisque celle-ci exprime un état d'âme. Le poème lyrique est donc défini par son *contenu*. Par conséquent, il faut bien admettre que le principe des modalités d'énonciation

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 302.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 300.

<sup>3</sup> J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 222.

<sup>4</sup> J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 224.

<sup>5</sup> Dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Schaeffer relève une constante confusion des niveaux d'analyse de la détermination modale, de la détermination analytique et de la détermination d'essence au sein de l'examen hégélien de la poésie lyrique et dramatique. Cette confusion est moins prégnante dans le cas de la poésie lyrique. Voir *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 41.

<sup>6</sup> J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 224.

ne permet pas de différencier le domaine du poétique en général en genres déterminés. « Il n'y a donc pas de système triadique au niveau des modalités d'énonciation »<sup>1</sup>.

J.-M. Schaeffer étudie ensuite le deuxième critère de spécification pour ordonner le genre poétique : la logique des actions. D'un côté la poésie épique est la représentation d'un conflit exogène entre des héros de deux communautés différentes. De l'autre la poésie dramatique repose sur une intrigue endogène. Elle représente des conflits internes à une communauté donnée. Mais ce principe de division achoppe sur le lyrique, car celui-ci ne met en scène aucune action et se borne à décrire des états d'âme intérieurs<sup>2</sup>. Il suscite une autre difficulté, puisque ce modèle rend effectivement raison de l'épopée et de la tragédie antiques, mais il n'est plus valable pour la littérature narrative moderne, car comme Hegel le souligne lui-même, les intrigues narratives modernes ont un caractère domestique. Par conséquent la *logique des actions* ne constitue pas un principe de division du poétique dans les genres déterminés de l'épique, du lyrique et du dramatique<sup>3</sup>.

Enfin J.-M. Schaeffer propose une troisième différence spécifique qui déterminerait les espèces poétiques par leurs structures herméneutiques, c'est-à-dire par les *visions du monde* qu'elles véhiculent. Ainsi « ce qui constitue le contenu et la forme de l'épique proprement dit, c'est toute la vision du monde et toute l'objectivité de l'esprit d'un peuple »<sup>4</sup>. Mais J.-M. Schaeffer ne poursuit pas le fil directeur des visions du monde pour articuler le domaine poétique, dans la mesure où sa pertinence pour rendre compte de la poésie lyrique et de la poésie dramatique est faible. Non seulement *les trois critères proposés par Schaeffer ne permettent pas de rendre compte des spécifications du poétique dans l'esthétique hégélienne*, mais en outre ils ne répondent pas aux exigences de *La logique subjective*, définissant la nature de la différence spécifique. Ni les modalités d'énonciation, ni la logique des actions, ni les visions du monde ne se présentent comme des déterminités, ayant un caractère propre et immanent, tel qu'il soit un élément essentiel, assumé dans l'universalité du genre et pénétré par elle, un élément de même ampleur que l'universalité du genre (le critère des modalités d'énonciation vaut pour la poésie épique mais non pour la poésie lyrique, celui de la logique des actions n'est pas pertinent pour

<sup>1</sup> J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 224.

<sup>2</sup> J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 225.

<sup>3</sup> Cette conclusion était déjà affirmée dans un précédent ouvrage du même auteur : « la distinction [à partir de la logique actantielle] est intéressante en elle-même et fructueuse, mais elle ne permet guère d'établir un *système* générique » (J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 39).

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 309. De façon générale la poésie a « un monde complet à nous donner, dont l'essence substantielle se déploie de la manière la plus riche artistiquement, précisément dans son

cette dernière) et identique à elle<sup>1</sup>. Un critère ne peut jouer le rôle de principe de spécification, conformément à la logique hégélienne, qu'à condition qu'il appartienne au genre comme la détermination non séparée de l'universel. Le critère de la logique des actions, par exemple, n'est pas un tel élément dans la mesure où il n'appartient pas de façon immanente à l'universel concret poétique.

On ne peut pas diviser à proprement parler le genre poétique en espèces à partir d'une distinction des visions du monde. Celles-ci ne peuvent constituer qu'un *fil directeur* au sens kantien et non un principe de spécification. En effet si les deux premiers termes de l'articulation, le côté du subjectif et le côté de l'objectif, peuvent répondre à une spécification logique du type genre – espèce, le statut *synthétique* du troisième terme interdit son élucidation en ces termes. L'esthétique hégélienne se soustrait à cette division stricte en espèces. L'exposé de J.-M. Schaeffer le prouve implicitement : la détermination d'essence de la poésie épique repose *en fait* sur une analyse des épopées homériques, qui engendre une marginalisation de toutes les traditions narratives non réductibles au modèle herméneutique élaboré à partir de (et pour) l'*Illiade* : théogonies, cosmogonies, littérature didactique (fables, etc.), épopées extra – européennes, le champ de la littérature romanesque (qui ne trouve pas grâce aux yeux de Hegel)<sup>2</sup>. Aucune vision du monde déterminée ne permet d'explicitier le domaine épique par opposition au lyrique ou au dramatique, puisqu'on trouve en ceux-ci des formes artistiques aussi bien que des exemples antiques et modernes. De même Hegel range dans le domaine du lyrique des exemples tirés de la poésie antique, orientale (Hafiz) et « romantique », parmi laquelle figurent Goethe et Schiller<sup>3</sup>. Enfin les limites de la poésie lyrique sont difficiles à établir à partir d'une logique du genre et de l'espèce tant qu'on a recours à des principes de division extérieurs au concept même du poétique. Dans la perspective d'une division de la poésie à partir du critère des visions du monde, la poésie lyrique, étant l'expression de la subjectivité, « est une forme intrinsèquement instable qui ne connaît pas de limites à la

---

effectivité extérieure faite d'actions, d'événements et d'épanchement de la sensibilité humaine (tome III, pp. 298-299).

<sup>1</sup> Voir Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 74.

<sup>2</sup> Les « déterminations principales », essentielles de l'épopée sont données par les chants homériques qui offre le « véritable caractère fondamental de l'épopée proprement dite » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 317). Hegel justifie cette marginalisation par la distinction – un peu courte – entre formes essentielles et formes contingentes (J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 225)

<sup>3</sup> Les théories préromantiques définissent la poésie comme activité de *mimésis*, d'imitation de la nature. Elles cherchent dans la nature réelle imitée les fondements du sentiment poétique : si la spécificité de la poésie réside dans son caractère mimétique, le fondement de son efficace doit se situer dans ce qu'elle imite. Avec la révolution romantique la thèse adverse triomphe : *la poésie n'est pas imitation de la nature, mais l'expression du sujet poétique*. Voir *Vocabulaire esthétique*, « Poésie », pp. 1148-1149, par J.-M. Schaeffer.

diversité individuelle. En ce sens, elle continue à être le corps étranger qu'elle avait été dans la plupart des systèmes à trois genres »<sup>1</sup>. De même la poésie dramatique ne se réfère à aucune vision du monde déterminable de façon univoque.

La théorie hégélienne des genres poétiques est donc nécessairement insatisfaisante, car elle ne met pas en œuvre une logique stricte du genre – logique catégorique – mais une logique disjonctive. L'épique, le lyrique et le dramatique ne constituent pas un système des genres littéraires, des espèces du poétique comme le suppose J.-M. Schaeffer, mais des membres d'une division complète du poétique.

La détermination kantienne du champ spécifique de l'esthétique – et pas seulement l'exposition de la division exhaustive de la sphère du sentiment de plaisir – suit la forme logique de la disjonction, rejoignant ainsi, au plan formel, l'affirmation hégélienne selon laquelle « l'œuvre d'art poétique est ou épique ou lyrique ou dramatique »<sup>2</sup>. La spécification kantienne des beaux-arts, produite à partir d'une analyse disjonctive et dichotomique<sup>3</sup>, aussi bien que la tripartition hégélienne de la poésie, répondent à la pensée logique kantienne du jugement disjonctif. Dans les deux exemples, « les parties de la sphère d'un concept donné [art ou poésie] se déterminent l'une et l'autre dans le tout ou se complètent (*complementa*) pour former un tout »<sup>4</sup>. *La forme du jugement disjonctif*, c'est-à-dire le rapport des membres de la division « en tant qu'ils s'excluent mutuellement et se complètent comme membres de la sphère totale (...) qui a été divisée »<sup>5</sup> se retrouve dans les deux cas.

La définition hégélienne de la poésie épique et de la poésie lyrique repose sur un tel rapport d'opposition : « l'autre côté, deuxièmement, *inverse* de la poésie épique, est la poésie lyrique »<sup>6</sup>. Le jugement disjonctif contient, en outre, une *relation de communauté*, en tant que ses propositions, ensemble, *remplissent* la sphère de la connaissance

<sup>1</sup> J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, pp. 225-226.

<sup>2</sup> Hegel, *Encyclopédie*, tome I, *Science de la logique*, éd. de 1827 et 1830, § 177, Add., p. 601. Hegel utilise l'exemple de l'œuvre d'art poétique pour illustrer le sens logique du jugement disjonctif.

<sup>3</sup> « Si l'art qui correspond à la connaissance d'un objet possible se borne à accomplir les actions nécessaires afin de la réaliser, il s'agit d'un *art mécanique* ; mais s'il a pour fin immédiate le sentiment de plaisir, il s'appelle un *art esthétique*. Celui-ci est ou bien un *art d'agrément*, ou bien un des *beaux-arts*. C'est un art d'agrément quand sa fin est que le plaisir accompagne les représentations en tant que simples sensations ; c'est un des beaux-arts lorsque la fin de l'art est que le plaisir accompagne les représentations en tant que modes de connaissance » (Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 44, p. 291).

<sup>4</sup> Kant, *Logique*, § 27, p. 116.

<sup>5</sup> Kant, *Logique*, § 28, p. 116. D'un point de vue logique *kantien*, le jugement disjonctif contient une relation de deux ou plusieurs propositions les unes à l'égard des autres dans un rapport, non pas de consécution, mais d'*opposition logique* en tant que la sphère de l'une exclut la sphère de l'autre.

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 301.

proprement dite<sup>1</sup>. De même, la poésie dramatique « réunit les deux [modes d'exposition] précédents en une nouvelle totalité »<sup>2</sup>. Dans le jugement disjonctif, exclure la connaissance de l'une de ces sphères, c'est la placer dans l'une des autres et, au contraire, la placer dans une sphère c'est, selon Kant, l'exclure des autres. Ce principe d'exclusion est présent dans la définition des sphères du lyrique et de l'épique, puisque l'épique est le côté de l'objectif, alors que le lyrique est le côté du subjectif. De même que dans le jugement disjonctif, la communauté des connaissances, qui pourtant s'excluent réciproquement, détermine en son tout la vraie connaissance et constitue le contenu complet d'une unique connaissance donnée, de même la poésie dramatique présente une complétude, puisque « cette objectivité qui provient du sujet, et cette subjectivité qui parvient dans sa réalisation et sa validité objective à la représentation, c'est *l'esprit dans sa totalité* et c'est ce qui donne en tant qu'*action* la forme et le contenu de la poésie dramatique »<sup>3</sup>. La double relation de communauté et d'opposition, mise en évidence par Kant dans le jugement disjonctif, prend donc sens dans l'esthétique hégélienne avec la poésie.

Toutefois la correspondance de ces deux paradigmes est seulement *analogique*. Dans ces pages des *Leçons*, seule la *forme* de la disjonction, dont Kant élabore le sens à partir d'une réflexion sur la connaissance, est présente. En revanche la portée de la logique hégélienne dépasse celle de Kant, puisqu'elle trouve une pertinence dans le détail même de l'analyse de l'épique, du lyrique et du dramatique. Kant établit une relation de communauté entre des *sphères* de la *connaissance*, alors que Hegel envisage la disjonction d'un universel concret. La logique immanente et ontologique de Hegel ne pense pas simplement une relation entre des sphères distinctes, mais une différenciation immanente au genre : les espèces ont dans la nature du genre leur détermination différenciée comme principe. La différence de l'espèce et du genre est immanente à ce dernier. Elle est différence du genre en lui-même<sup>4</sup>. La logique hégélienne conserve les rapports formels mis en évidence par la logique kantienne (opposition – exclusion, synthèse – totalisation), mais se porte au-delà du domaine cognitif vers la sphère de l'être, de ce qui est. La problématique du genre recule donc d'un degré encore puisqu'elle semble ne trouver de pertinence dans l'esthétique hégélienne que dans le rapport du lyrique, de l'épique et du dramatique à leurs *propres* espèces. Alors que le schéma du genre et de l'espèce permet de

---

<sup>1</sup> Voir Kant, *Critique de la raison pure*, Analytique des concepts, 1<sup>er</sup> chapitre, 2<sup>ème</sup> section, § 9, p. 159.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 302.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 302 ; nous soulignons.

<sup>4</sup> Voir Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 141.

rendre raison de l'esthétique kantienne des beaux-arts, Hegel n'y recourt que dans un domaine extrêmement restreint de son interprétation.

L'étude de la disjonction poétique hégélienne permet de résoudre une difficulté spécifique, évoquée dans l'analyse des corrélats esthétiques du jugement catégorique. Dans la mesure où la théorie hégélienne des *genres poétiques* ne répond pas tant à une logique du genre – c'est-à-dire à une logique catégorique – qu'à une logique disjonctive, l'épique, le lyrique et le dramatique ne constituent pas un système des genres littéraires, des espèces du poétique, comme le suppose J.-M. Schaeffer, mais des membres d'une division complète du poétique. L'examen de cette dernière doit permettre de récuser, par un biais logique, l'affirmation selon laquelle l'esthétique hégélienne « situe le réel littéraire dans le système triadique de l'épopée, du lyrisme et du drame, [et] aboutit aussi à une réduction de tous les genres historiquement attestés à ces trois catégories fondamentales »<sup>1</sup>. C'est le sens même de la *complétude* de la division qui doit être évalué, dans la mesure où « l'idée selon laquelle l'épopée, la poésie lyrique et le drame seraient les trois genres poétiques fondamentaux n'est pas une invention romantique : ce qui est nouveau c'est le projet de *réduire* ces trois formes supposées fondamentales à une unité systématique, capable de fonder leur prétention à décrire le champ de toute poésie possible »<sup>2</sup>.

La possibilité de soumettre la question des *espèces* de la poésie à la forme disjonctive du jugement est contenue dans la *Doctrine du concept*. La *logique subjective* montre que la question du genre conduit nécessairement au jugement disjonctif. Le jugement catégorique fait apparaître *le concept comme universalité objective*, face à laquelle se tient la singularité extérieure<sup>3</sup>. Dans le jugement disjonctif, les deux déterminations de l'universalité et de la singularité obtiennent la détermination qu'elles ont immédiatement dans le jugement catégorique, par l'identité négative qu'elles trouvent dans le jugement hypothétique<sup>4</sup>. Dans le jugement disjonctif, l'universalité objective est donc posée en même temps dans l'unification avec la forme. Il contient d'une part l'universalité concrète ou le *genre* en forme *simple*. Celui-ci est en position de sujet. Le jugement disjonctif

---

<sup>1</sup> J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 224.

<sup>2</sup> J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 166. L'auteur se prononce alors sur la théorie littéraire de Schlegel

<sup>3</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 138.

<sup>4</sup> Avec le jugement hypothétique, le concept surgit en cette extériorité, c'est-à-dire dans la singularité extérieure comme dans son identité négative.

contient d'autre part cette même universalité concrète, mais comme *totalité* de ses déterminations différenciées, puisqu'il est de la forme : « A est ou bien B ou C ». Ainsi la poésie est ou bien épique, ou bien lyrique, ou bien dramatique.

Le jugement disjonctif est animé par la *nécessité du concept*, qui confirme le fondement logico-conceptuel de l'esthétique hégélienne. Cette nécessité du concept suppose, d'une part, une identité des deux extrêmes (B et C), qui ont alors même ampleur, même contenu et universalité. Mais d'autre part les deux extrêmes sont *différenciés*, selon la forme de la détermination-de-concept. Il y a donc à la fois identité des extrêmes et différenciation conceptuelle de ces termes. Cette différenciation est telle que, conjuguée à l'identité de la détermination-de-concept, elle apparaît comme simple forme. L'universalité identique objective apparaît enfin comme le réfléchi dans soi, en regard de la forme inessentielle. L'universalité identique objective, c'est-à-dire dans le cas esthétique envisagé la poésie, est *le contenu, qui a en lui-même la détermination de la forme*. Il la porte en lui-même une fois, comme la détermination simple du *genre*, et l'autre fois, comme cette même détermination développée dans sa différence<sup>1</sup>. D'un point de vue simplement *formel*, on retrouve très exactement ce double rapport avec la poésie. Celle-ci est le genre simple qui contient en soi la détermination. D'autre part l'épique, le lyrique et le dramatique constituent bien *la détermination poétique développée dans sa différence*. En revanche l'immanence de la détermination au genre ne se retrouve ni dans l'articulation kantienne de l'art en général en ses espèces, ni dans la division du sentiment de plaisir. A l'inverse, la détermination hégélienne des espèces de la poésie actualise l'analyse logique, qui identifie la détermination à la *particularité des espèces* et leur *totalité* à l'universalité du genre<sup>2</sup>.

*La présence de la détermination de la forme dans le contenu* lui-même, caractéristique du jugement disjonctif, marque un progrès dans l'ordre de la réflexion conceptuelle, dans le déploiement du concept, aussi bien au plan logique que dans l'esthétique hégélienne. L'épique, le lyrique et le dramatique sont alors des déterminations supplémentaires du contenu et la *forme* se présente comme *une détermination de ce dernier*<sup>3</sup>. L'identité formelle du sujet et du prédicat a le sens d'une identité du contenu, parce que le prédicat (B et C, c'est-à-dire l'épique, le lyrique et le dramatique) rassemble la *totalité* des espèces

<sup>1</sup> L'universalité objective se trouve donc aussi bien du côté du sujet que du côté du prédicat.

<sup>2</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 139. On peut d'ailleurs supposer que ce n'est pas le cas seulement de la poésie mais aussi d'autres types artistiques.

<sup>3</sup> Alors que dans le jugement hypothétique, elle est considérée pour elle-même, comme nous l'avons envisagé avec l'articulation logico-esthétique de la forme et de la matière, de la forme et du contenu.



appelée par le genre (poétique) qui, dans le jugement disjonctif, est énoncée dans le sujet. Le prédicat présente la particularité, dans son développement. Elle est ce qui est *plus universel*, car elle contient la sphère universelle *totale* du sujet, mais elle contient cette même sphère dans *l'extraposition de la particularisation*. Or les trois formes de l'épique, du lyrique et du dramatique expriment bien, selon Hegel, la sphère universelle *totale* du poétique.

La mise en évidence du soubassement logico-disjonctif de la poétique hégélienne se vérifie encore dans la double détermination du genre poétique. Le genre, qui constitue en premier lieu l'universalité substantielle des espèces, est aussi bien B que C : la poésie en tant que telle est aussi bien lyrique qu'épique, de même que le sentiment de plaisir peut être aussi bien jouissance, plaisir de la réflexion que sentiment moral, selon l'esthétique kantienne<sup>1</sup>. En ce sens, il y a bien une *identité positive* du particulier et de l'universel. L'universel objectif (le genre, la poésie, le sentiment de plaisir) se maintient parfaitement dans la particularité (une des espèces du genre, l'épique pour la poésie, l'agrément des sens pour le sentiment de plaisir). Mais le jugement disjonctif signifie aussi, deuxièmement, *l'exclusion* réciproque des espèces : « A est *ou bien B ou bien C* ». De même, l'épique n'est pas, ni ne peut se réduire au lyrique, pas plus que le sentiment moral ne constitue une jouissance des sens. Poésie lyrique et poésie épique sont donc bien des espèces s'excluant réciproquement, dans la mesure où *les espèces sont la différence déterminée de la sphère universelle*. La détermination provoque la distinction, la spécification et par conséquent l'exclusion réciproque. La poésie épique est définie, en son contenu et sa forme, par « toute la vision du monde et toute l'objectivité de l'esprit d'un peuple »<sup>2</sup> et cette détermination la distingue radicalement de la poésie lyrique, comme expression d'une individualité subjective. Dans cette mesure le rapport formel « ou bien – ou bien » est un rapport *négatif* des espèces quoique, dans ce rapport, les espèces soient tout autant identiques que dans la sphère universelle. Celle-ci désigne alors l'unité du genre, l'*unité* des espèces comme unité de particuliers *déterminés*<sup>3</sup>, que le rapport de la poésie à ses espèces vérifie

---

<sup>1</sup> Dans l'esthétique kantienne, l'objet intentionnel correspondant au sentiment de plaisir est dit agréable, beau, sublime ou bon absolument. Les espèces de l'art, des objets et des jugements esthétiques chez Kant ou de la poésie chez Hegel, envisagés dans leur exhaustivité, se placent sous la forme logique de la disjonction.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 309. Voir aussi *Esthétique*, tome III, pp. 298-299, citées supra.

<sup>3</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 139.

esthétiquement<sup>1</sup>. En revanche si le sentiment du beau est bien « spécifiquement différent du sentiment moral »<sup>2</sup>, tout comme la satisfaction associée au sublime est « très différente, spécifiquement »<sup>3</sup> de la satisfaction associée au beau, et si enfin l'appréciation engendrée par la réflexion se tient dans « une *différence essentielle* »<sup>4</sup> avec ce qui fait plaisir, les espèces du sentiment de plaisir ne sont pas produites à partir d'une différenciation déterminée de ce dernier, selon une stricte logique de la disjonction. La différenciation des espèces du plaisir ne procède pas d'une détermination à chaque fois spécifique de la sphère universelle du plaisir à partir d'elle-même, qui pris en lui-même est seulement sentiment d'intensification de la vie, sentiment vital.

L'analyse hégélienne du genre le distingue de toute *universalité abstraite*. La mise en perspective de l'esthétique à partir de la logique permet ainsi de récuser toute tentative de constitution du genre, en l'occurrence du genre poétique, à partir de caractères communs à ses espèces, à l'épique, au lyrique et au dramatique. Hegel met en garde contre cette pensée abstraite à l'œuvre en particulier dans les classifications naturelles, mais aussi chez certains commentateurs des *Leçons*. Ainsi les multiples espèces ou genres naturels ne sont rien de plus que « les lubies arbitraires de l'esprit dans ses représentations »<sup>5</sup>, car ils montrent tous des traces et des pressentiments du concept, mais ne les présentent pas en une image fidèle, parce qu'ils sont le côté de son être-hors-de-soi libre. La spécification n'a de vérité que si elle est conceptuelle, que si elle procède par articulation de l'universel et du particulier. Dans ce cas, on peut alors être assuré de la *complétude* de la division. Le déterminé de la particularité n'est complet que dans *la différence de l'universel et du particulier*. C'est seulement ces deux termes qui constituent les *espèces particulières*<sup>6</sup>. Si l'impuissance de la nature l'empêche de tenir fermement la rigueur du concept et la disperse dans une pluralité aveugle dépourvue de concept, il n'en va pas de même dans le domaine de l'art. La nature

---

<sup>1</sup> Cette identité négative, intérieure au prédicat, est en outre le signe d'une *réflexivité plus élaborée* au regard de l'identité positive du sujet (Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, note 188 des traducteurs, p. 139).

<sup>2</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 42, p. 284.

<sup>3</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 23, p. 226.

<sup>4</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 54, p. 318.

<sup>5</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 78.

<sup>6</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 78.

est l'être-hors-de-soi du concept. On lui accorde par conséquent de se répandre dans cette diversité. Mais la poésie, en tant qu'art, appelle un tout autre mode de spécification<sup>1</sup>.

Si le genre était une universalité abstraite, comme dans les jugements de l'être-là, les espèces seraient *diverses et indifférentes les unes au regard des autres*. Or les *Leçons* montrent que le lyrique s'engendre à partir de l'épique : « plus ce mode de communication [c'est-à-dire une expression de l'objectivité traversée par l'intériorité de la conscience singulière] demeure exclu de l'impersonnalité factuelle de l'art épique, plus la forme subjective de la poésie, précisément en raison de cette exclusion, doit s'affigurer pour soi dans une sphère propre, indépendamment de l'épopée »<sup>2</sup>. Le genre, de façon générale, et le genre poétique en particulier ne sont donc pas une universalité extérieure produite seulement par comparaison et élimination, mais *l'universalité immanente et concrète des espèces*<sup>3</sup>. Par conséquent le genre poétique, en l'occurrence, n'est pas *empiriquement constitué*. A l'inverse le rapport des espèces kantienne du sentiment de plaisir semble être simplement indifférent. Si les espèces du plaisir étaient empiriquement constituées, il faudrait admettre que d'autres espèces non mentionnées par Kant pourraient trouver grâce<sup>4</sup>. Or l'esthétique kantienne se place dans le sillage transcendantal des deux premières Critiques.

La distinction des espèces du sentiment de plaisir est donc transcendantale et non empirique. Le sentiment de plaisir lui-même est appréhendé comme une division *a priori* des facultés de l'esprit<sup>5</sup>. La liaison du sentiment de plaisir et de peine, comme capacité d'éprouver quelque chose, avec le pouvoir de connaître et le pouvoir de désirer est systématique dans la mesure où chacun de ces pouvoirs de l'esprit a un principe *a priori*. Le sentiment de plaisir a son principe dans la finalité<sup>6</sup>. Or la division systématique de cette dernière soustrait l'articulation des espèces du plaisir à l'empiricité. La division du sentiment de plaisir en espèces ne peut prétendre à l'exhaustivité qu'à condition que la

---

<sup>1</sup> La doctrine du concept souligne que la disjonction survient dans l'élément de la nature comme dans l'élément de l'esprit. En fonction de cela, elle a des formes différentes et déterminées (Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 142).

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 392.

<sup>3</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 139.

<sup>4</sup> Voir par exemple F. Sibley, « Les concepts esthétiques », in *Philosophie analytique et esthétique*.

<sup>5</sup> Nous pouvons ramener tous les pouvoirs de l'esprit humain *sans exception* aux trois suivants : le pouvoir de connaître, le sentiment de plaisir et de déplaisir, le pouvoir de désirer (Kant, *Critique de la faculté de juger*, Première Introduction, III, p. 96). L'esprit traduit alors *Gemüt* et non *Geist*. Il désigne l'esprit au sens de l'ensemble des facultés, qu'elles soient intellectuelles ou non.

<sup>6</sup> Le pouvoir de connaître d'après des concepts a ses principes *a priori* dans l'entendement pur (dans son concept de la nature). Le pouvoir de désirer a son principe dans la raison pure (dans son concept de la liberté).

division du concept de finalité puisse être articulée *a priori*. Est agréable ce qui satisfait une finalité matérielle. A l'inverse est jugé beau (ou sublime) ce qui nous fait appréhender une finalité simplement formelle. Ces deux espèces subjectives de la finalité s'opposent à une finalité normée par un concept : le sentiment éthique exprime une finalité conforme à la loi, alors que la satisfaction des sens exprime la finalité de ce qui convient comme un simple moyen. Celle-ci répond à une finalité externe alors que la première exprime une finalité interne. Les espèces du sentiment de plaisir – comme la poésie épique, lyrique et dramatique dans les *Leçons* – ne sont pas empiriquement rassemblées par Kant, mais elles ne s'engendrent pas réciproquement à la façon dont la poésie lyrique procède de la poésie épique.

Ni la division des espèces du plaisir, ni la division des espèces du poétique ne peut être lue à partir de la forme logique du jugement disjonctif *empirique*, qui est sans nécessité : « A est ou bien B ou bien C ou bien D, etc. » lorsque les espèces B, C, D, etc. se sont trouvées déjà là. Mais dans ce cas on ne peut pas, à proprement parler souligne Hegel, énoncer un « ou bien – ou bien », car de telles espèces ne constituent qu'une *entité-complète subjective*. Dans cette perspective, la question posée par J.-M. Schaeffer du nombre des genres artistiques, ici des genres poétiques, peut être reprise<sup>1</sup>. Pourquoi y a-t-il trois espèces poétiques ? Cette partition est-elle contingente, arbitraire et empirique ? Hegel articule-t-il des espèces déjà données, empiriquement trouvées ? Si la division de la poésie était empirique, elle conduirait à une quête d'« intégralité »<sup>2</sup>. Mais cette perspective se voit récusée dans la mesure où entre les membres de la division règne un rapport d'exclusion, conjugué à un phénomène de totalisation dans l'unité du genre. Comme le rappelle Hegel, une espèce exclut certes l'autre, mais le « ou bien – ou bien » exclut toute espèce *ultérieure* et enclôt dans soi une sphère totale<sup>3</sup>. Cette totalité (la sphère totale) a sa *nécessité* dans l'unité négative de l'objectivement-universel, du poétique en l'occurrence. L'universel objectif a dissous en lui-même la singularité et *a en soi la singularité* de façon immanente. Celle-ci constitue le *principe simple de la différence* par quoi les espèces sont déterminées et rapportées. Pour déterminer si *le principe de la division du poétique est bien immanent à cette sphère totale*, en d'autres termes si les différences choisies par Hegel pour spécifier ce domaine sont bien des différences essentielles, des déterminations

<sup>1</sup> Voir J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 209.

<sup>2</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, note 189 des traducteurs, p. 140.

<sup>3</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 140.

conceptuelles, il faut revenir à la définition de ce qu'est, dans l'esthétique hégélienne, la poésie.

En tant qu'elle se distingue de la représentation prosaïque, elle se caractérise par un mode spécifique de représentation intérieure, par une vision du monde affigurée en une totalité organique propre et enfin par une invention librement créatrice. Or l'articulation de l'épique, du lyrique et du dramatique se produit à partir d'une *variation de ces éléments immanents au genre*. Epique et lyrique privilégient respectivement l'expression de l'esprit d'un peuple, le côté objectif de la vision du monde, d'une part et, d'autre part, son expression subjective, le côté du subjectif. Enfin la poésie dramatique se conçoit comme la réconciliation de ces deux côtés. L'épique, le lyrique et le dramatique ne sont donc pas des espèces empiriques, qui auraient leurs différences en une contingence quelconque, en un principe extérieur. Ces modalités du poétique sont différenciées à partir de *leur* propre principe, c'est-à-dire à partir de *la détermination immanente du genre*.

Cette conclusion se confirme par la logique elle-même, puisque les espèces obtenues empiriquement à partir d'un principe extérieur ne sont pas rapportées les unes aux autres, selon leur détermination<sup>1</sup>. Or l'épique, le lyrique et le dramatique s'articulent l'un à l'autre à partir du couple objectif – subjectif, le lyrique s'opposant sous ce rapport à l'épique. On a bien ainsi la preuve qu'une logique du concept est à l'œuvre dans l'esthétique, puisque seule une *différenciation conceptuelle* engendre des déterminités spécifiques. Le cas échéant épique, lyrique, dramatique ne serait qu'une collection d'espèces rassemblées par l'individu Hegel, demeurant en dehors de toute nécessité conceptuelle. Les espèces seraient juxtaposées et ne se rapporteraient pas les unes aux autres<sup>2</sup>. Ce type d'articulation ne se laisse pas appréhender dans les espèces kantienne du sentiment de plaisir. Celles-ci sont bien différenciées à partir de leur propre principe, le principe de la finalité, mais leur rapport ne s'ordonne pas selon la détermination immanente du genre. La *Critique de la faculté de juger*, à la différence des *Leçons* de Hegel, ne répond pas – dans ce cas au moins – à une logique de nature conceptuelle. La disjonction des espèces du sentiment de plaisir, sans être empirique, n'est pas conceptuelle, mais *transcendantale*.

A l'inverse les trois moments hégéliens du poétique se rapportent l'un à l'autre selon le mode de la *contrariété*. Hegel souligne, dans la *Doctrine du concept*, que les concepts contraires et les concepts contradictoires, ne trouvent à proprement parler leur place que

---

<sup>1</sup> La question de l'extériorité du principe pourrait être posée et résolue à l'occasion de chaque division de l'*Esthétique* et de la *Critique de la faculté de juger*.

<sup>2</sup> C'est par le rapport de leur détermination que les espèces constituent l'universalité du prédicat.

dans l'analyse du jugement disjonctif. L'examen hégélien de ce jugement permet de préciser le sens conceptuel des genres du poétique. Dans le jugement disjonctif, la différence-de-concept essentielle est posée. Les espèces sont dites *contraires* dans la mesure où elles sont seulement diverses, juxtaposées et indifférentes les unes aux autres. Le genre est leur nature objective et elles ont, en et par lui, un *subsister* étant-en-et-pour-soi. On dit que des espèces sont *contradictoires* dans la mesure où elles *s'excluent*. Mais « dans le *ou bien – ou bien* du jugement disjonctif, leur unité [l'unité des espèces] est posée comme leur vérité »<sup>1</sup>, autrement dit la détermination des espèces comme contraires ou comme contradictoire est pour soi unilatérale et sans vérité. L'unité des espèces est posée comme leur vérité. Mais cette unité, cette universalité concrète, ce subsister autonome est lui-même aussi le principe de l'unité négative, par quoi les espèces s'excluent les unes les autres.

Concevoir les espèces du poétique ou du sentiment de plaisir selon une logique disjonctive détermine corrélativement le *statut du genre* auxquelles ces espèces se rapportent. Le genre, dans le jugement disjonctif tel que Hegel l'entend, est déterminé comme le *genre prochain*, dans la mesure où l'identité du sujet et du prédicat est une unité négative<sup>2</sup>. Le genre du jugement disjonctif n'est pas un universel formé simplement par l'acte d'*éliminer* des déterminations. Ni la poésie dans les *Leçons*, ni le sentiment de plaisir dans la Troisième Critique ne sont un tel universel abstrait. La poésie ne reçoit pas ses déterminations, dans l'esthétique hégélienne, de la recollection des caractères communs des poèmes ou de l'abstraction de leurs déterminations particulières. De même le sentiment de plaisir, dans la philosophie kantienne, appartient aux facultés de l'esprit et son statut s'établit de façon transcendante<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 140.

<sup>2</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 140. Si le genre prochain n'indique qu'une simple différence-de-quantité, de plus ou de moins, d'un universel (le genre) au regard d'une particularité se trouvant sous lui, le genre prochain est seulement contingent.

<sup>3</sup> « Il y a toujours une grande différence entre, d'une part, des représentations qui, simplement rapportées à l'objet et à l'unité de la conscience que nous avons d'elles, relèvent de la connaissance – ou encore : entre ce rapport objectif, lorsque, considérées en même temps comme causes de l'effectivité de cet objet, elles sont mises au compte du pouvoir de désirer – et, d'autre part, leur relation *pure et simple* avec le sujet, lorsqu'elles constituent par elles-mêmes des raisons de simplement maintenir leur propre existence dans ce même sujet et en tant qu'elles sont considérées en relation avec le sentiment de plaisir – lequel n'est absolument pas une connaissance, ni n'en procure aucune, bien qu'il puisse en supposer une au principe de sa détermination » (Kant, *Critique de la faculté de juger*, Première Introduction, III, p. 97).

Lorsque le genre est formé par abstraction, il est contingent que demeure encore en lui *la détermination* qui est le principe du « ou bien – ou bien »<sup>1</sup>. Elle n'a alors pas de valeur essentielle, conceptuelle et le genre n'est pas présenté dans les espèces selon sa détermination. Les espèces ne forment de ce fait qu'une entité complètement contingente, une exhaustivité numérique qui ne relève d'aucune nécessité. Mais la disjonction de l'épique, du lyrique et du dramatique n'est pas grevée d'une telle abstraction. Ces trois types de la poésie représentent la *totalité* des espèces poétiques. Leur nombre et leur détermination ne sont pas le fruit d'une recollection empirique, d'un acte subjectif. En ce sens la poésie est bien le genre prochain de ces trois espèces. La détermination du genre prochain, dans le jugement disjonctif, marque un progrès quant au jugement catégorique, car le genre a dans ce dernier une forme seulement *abstraite* au regard du sujet. Le genre dans le premier jugement-de-la-nécessité n'est donc pas nécessairement le genre prochain par rapport au sujet, et dans cette mesure il lui demeure extérieur. Avec le jugement disjonctif, en revanche, le genre apparaît comme une *universalité concrète* essentiellement déterminée. Il a le sens de la détermination simple et se conçoit comme *l'unité des moments-de-concept*, qui dans cette simplicité sont seulement sursumés, mais ont leur différence *réelle* dans les espèces.

La pertinence d'une lecture de la tripartition de l'épique, du lyrique et du dramatique selon la forme disjonctive du jugement, plutôt qu'à partir de sa forme catégorique, a des conséquences esthétiques. Cette interprétation permet de préciser le sens même et le statut de la poésie dans l'esthétique hégélienne. La poésie ne consiste pas en une catégorie abstraite, en un genre simplement issu de la tradition classique et repris sans modification de sens<sup>2</sup>. Hegel souligne la nécessité d'une extériorisation de la poésie et de son déploiement dans les formes de l'épique, du lyrique et du dramatique, dans la mesure où elle est la totalité de l'art. En effet elle reproduit en elle-même, en son domaine, le principe de division de la sphère totale de l'art en art objectif, subjectif et art réunissant ces deux premiers modes de représentation. En ce sens, la poésie est bien en tant que telle l'unité des moments de l'épique, du lyrique et du dramatique ou de la poésie symbolique, classique et romantique, mais ce n'est que dans la différence réelle de ces espèces poétiques que les

---

<sup>1</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 141.

<sup>2</sup> Le genre en matière esthétique désigne aussi bien un ensemble d'individus ou d'espèces ayant des caractères communs, selon une acception courante, que des genres littéraires. L'unité de ces derniers est donnée soit par la forme rythmique du langage, soit par la nature du sujet ou du thème traité, par le mode de présentation, par la nature du message et l'intention d'action sur le public ou bien enfin par un ensemble organique de plusieurs caractères. Voir E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, pp. 788-791.

différences immanentes au concept de la poésie sont posées comme telles. Ainsi la poésie est bien au sens de *La logique subjective* et pas seulement selon l'acception classique, le genre prochain de la poésie épique, lyrique et dramatique, puisque celles-ci ont leur différenciation spécifique dans la détermination essentielle du genre poétique, comme totalité de l'art et dans la mesure où, d'autre part, ces espèces ont leur détermination différenciée comme principe, dans la nature du genre, la poésie étant la représentation extérieure d'« un contenu dans une interprétation organiquement vivante d'aspects et de parties singulières qui conservent en apparence leur autonomie »<sup>1</sup>. Ainsi en tant que la poésie « a un monde complet à nous donner »<sup>2</sup>, elle est bien le genre prochain qui, au même titre que le sujet du jugement disjonctif au regard des espèces énoncées par le prédicat, est le principe *unique* et *suffisant* de la différenciation de la poésie épique, lyrique et dramatique.

Jusqu'à présent la *Doctrine du concept* a permis d'explorer *l'identité du sujet et du prédicat* selon le côté de l'être-déterminé en général – côté qui a été posé par le deuxième jugement de la nécessité, le jugement hypothétique. Alors que la nécessité du jugement hypothétique consiste en une identité de termes immédiats et divers, cette unité négative est posée comme *différenciée* dans le jugement disjonctif<sup>3</sup>. Il s'agit donc à présent d'examiner les termes du jugement disjonctif et de la disjonction poétique selon le côté de leur *différence*. Le sujet, la poésie en général apparaît alors comme détermination *simple* et le prédicat, l'épique, le lyrique et le dramatique se présentent comme totalité. Le principe de cette distinction entre sujet et prédicat, de cet acte-de-séparer, autrement dit de ce jugement est la *différence de concept*. Or le principe de division structurant les types de poésie est emprunté au concept général de la représentation artistique<sup>4</sup>. Cette différence de concept est la seule différence qui puisse séparer les espèces<sup>1</sup>. En ce sens la *différence du genre et de l'espèce* est une *différence du genre par rapport à lui-même*. Le concept, et en l'occurrence pour la poésie le concept général de la représentation artistique, pose ses propres déterminations et les pose à partir de lui-même.

Cette position de différences immanentes au concept commande aussi bien le rapport du genre aux espèces, du sujet au prédicat, c'est-à-dire de la poésie en général à ses espèces

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 298.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 298.

<sup>3</sup> Elle est présente comme unité négative dans le jugement hypothétique et posée comme différenciée dans le dernier des jugements-de-la-nécessité (Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 141).

<sup>4</sup> Puisque la poésie est totalité de l'art (voir Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 300).



épique, lyrique et dramatique, que le rapport des espèces entre elles. Autrement dit *entre les membres de la disjonction les uns au regard des autres*, la détermination se réduit à la *différence du concept*. Ainsi la poésie épique présente la totalité développée du monde spirituel dans la forme de la réalité extérieure – c'est le moment objectif –, la poésie lyrique exprime le monde intérieur et la poésie dramatique réunit les deux côtés de l'objectif et du subjectif en représentant une « objectivité qui provient du sujet, et cette subjectivité qui parvient dans sa réalisation et sa validité objective à la représentation »<sup>2</sup>, c'est-à-dire l'esprit dans sa totalité. Or le concept – et le concept du beau artistique en particulier – est unité de l'universel et du particulier, de la nature et de l'esprit, de l'universalité abstraite et de la singularité sensible, de l'objectif et du subjectif<sup>3</sup>. La présentation des trois types de poésie respecte le principe mis en évidence par *La logique subjective*, selon lequel l'espèce n'est ici considérée que selon sa détermination-de-concept simple, c'est-à-dire selon sa différence de concept au regard de la détermination simple de la poésie elle-même, en général, et non selon la figure telle que, de l'Idée, l'espèce est entrée dans la réalité autonome, c'est-à-dire selon les rapports du contenu idéal extériorisé dans une forme sensible<sup>4</sup>. Les trois types de poésie sont d'abord pensés à partir de la nature même de la représentation poétique qui figure de façon sensible un contenu organique. La mention de l'organicité montre que le point de départ de l'articulation des espèces poétiques n'est pas le simple rapport général d'un contenu idéal et d'une forme sensible, mais le concept même du poétique<sup>5</sup>. De même que la réalité autonome s'efface dans le principe simple du genre avec le jugement disjonctif, cette problématique passe au second plan dans l'articulation des espèces du poétique à leur genre prochain, ainsi que dans l'organisation des espèces entre elles. On retrouve dans la poétique hégélienne la conclusion de la *Doctrine du concept* qui fait de la *différenciation essentielle* un *moment du concept*<sup>6</sup>. Les moments objectif et subjectif, c'est-à-dire épique et lyrique sont bien, en effet, des moments du concept. Le jugement disjonctif, et par conséquent *la poésie, pose la*

---

<sup>1</sup> « La totalité des *espèces* dans le prédicat ne peut justement *de la sorte* être *une autre* [différence] » (Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 141).

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 302.

<sup>3</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome I, pp. 79-81 et 84-88.

<sup>4</sup> Il convient donc d'élucider le rapport de la poésie symbolique, de la poésie classique et de la poésie romantique, d'un côté et de la poésie comme genre, de l'autre. Sont-elles des espèces du genre *prochain* qu'est la poésie ? Afin d'en décider il est nécessaire de déterminer le moment auquel la différence conceptuelle intervient et à quoi elle se rapporte. Ainsi pourra-t-on identifier les espèces premières du genre « poésie ».

<sup>5</sup> On se souvient en effet que la différenciation du poétique et du prosaïque fait aussi intervenir la notion de représentation affigurée en une totalité organique (voir *Esthétique*, tome III, p. 230).

<sup>6</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 142.

*disjonction du concept lui-même*. A travers et par cette disjonction se pose ce qui est apparu comme la détermination étant-en-et-pour-soi du concept. Il y a disjonction, scission, jugement, différenciation du concept dans des concepts déterminés, c'est-à-dire en universalité, particularité et singularité ou encore en objectif, subjectif et totalité du subjectif et de l'objectif.

Le concept apparaît alors comme l'universel, comme la totalité positive, tout autant que la totalité négative des particuliers. Ce faisant il se manifeste, dans le jugement disjonctif, comme un des membres disjonctifs (le côté du sujet). L'autre membre, le côté du prédicat, est cette même universalité, mais dissoute dans sa particularité<sup>1</sup>. Tel est le sens de la disjonction conceptuelle du genre. Celui-ci doit se trouver à la fois de façon totale dans l'une de ses déterminations (qu'il soit B ou C) et doit se réfléchir, d'autre part, dans l'autre détermination. Ainsi la poésie conçue comme représentation organique, unité intérieure et unification de tout ce qu'il y a de particulier<sup>2</sup> se retrouve intégralement dans l'une de ses déterminations, la poésie lyrique, par exemple, celle-ci se développant elle-même comme « la contemplation, les sentiments et l'observation isolés de la subjectivité rentrant en soi-même qui communiquent y compris ce qu'il y a de plus substantiel et impersonnel comme étant sa chose à elle, *sa* passion, *son* état d'esprit ou *sa* réflexion et comme un produit présent de toutes les instances subjectives »<sup>3</sup>. Le genre poétique se trouve en outre *réfléchi* dans l'autre détermination, celle de l'épique, puisque la poésie épique « rapporte poétiquement une action en elle-même totale (...) et ce faisant fait ressortir *l'objectif* lui-même dans son objectivité »<sup>4</sup>. Le genre peut se poser comme totalité concrète, c'est-à-dire comme universalité objective. Il est alors l'unité négative de ses déterminations contradictoires, objective et subjective, épique et lyrique. Ainsi tout comme le maintenant est ou bien jour ou bien nuit, la poésie est ou bien épique ou bien lyrique ou bien dramatique, et la poésie comme le maintenant n'est universelle qu'en étant à la fois lyrique et épique, et ni l'une ni l'autre<sup>5</sup>. La disjonction d'un genre en espèces, qui n'a pas atteint cette forme, prouve qu'elle ne s'est pas encore élevée à la détermination du concept. En revanche la *disjonction poétique* est le résultat d'une *logique de type conceptuelle*.

---

<sup>1</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 142.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 298.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 301.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 301.

<sup>5</sup> « Aussi peu la nuit et le jour sont son être, aussi bien il est encore jour et nuit ; il n'est en rien affecté par son être-autre. Une telle entité simple qui est par la médiation de la négation, n'est ni ceci, ni cela, mais seulement un non-ceci, et qui est aussi indifférent à être ceci ou cela, nous le nommons un universel » (Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, tome I, p. 84).

Elle s'engendre à partir du concept lui-même. L'énumération des espèces du poétique ne peut être *indéfinie*. La disjonction poétique se distingue, par exemple, de celle de « la couleur [qui] est ou bien violette, bleu indigo, bleu clair, verte, jaune, orange, ou rouge »<sup>1</sup>. Elle n'est pas un mélange empirique et impur. *La logique subjective* analyse l'exemple de la couleur apportant ainsi une réfutation définitive à l'hypothèse voulant faire de la disjonction poétique une énumération empirique<sup>2</sup>. Si la couleur est comprise comme l'*unité concrète* du clair et du foncé, le genre a, *en lui*, la détermination qui constitue le *principe* de sa particularisation en espèces. « Parmi celle-ci, l'une doit être la couleur tout à fait simple, qui contient l'opposition en équilibre, inclue dans son intensité, et niée ». En regard de cette espèce, doit se présenter l'opposition de la relation du clair et du foncé, à quoi, dans la mesure où elle concerne un phénomène naturel, doit s'ajouter la neutralité indifférente de l'opposition. De même le poète épique, l'aède n'expose pas le monde objectif « de telle manière qu'il pourrait s'annoncer comme sa propre représentation et passion vivante. (...) Ce qu'il raconte en effet doit apparaître comme une réalité effective éloignée de lui en tant que sujet et renfermée sur soi (...) avec laquelle ni pour la chose même, ni pour la façon de communiquer, il ne saurait entrer dans une unité entièrement subjective »<sup>3</sup>. La poésie épique manifeste et réalise l'identité du monde objectif et de l'individualité poétique. A l'inverse, la poésie lyrique exprime leur opposition. La subjectivité lyrique « au lieu de s'en aller faire des actions, demeure au contraire auprès de soi en tant qu'intériorité »<sup>4</sup>. Ne sont espèces que ce qui s'engendre à partir de différences immanentes au principe, au genre dont on part. On ne peut tenir pour des espèces le mélange du violet et de l'orange, ni pour des différences-de-degré le bleu indigo et le bleu clair. Cette analyse logique permet de comprendre pourquoi, dans les *Leçons*, Hegel tient certains genres pour hybrides ou imparfaits.

Les membres de la disjonction logique ou poétique sont donc les *moments-de-concept* dans leur détermination<sup>5</sup>. Ils sont à la fois posés comme disjoints (l'épique n'est pas le lyrique), mais aussi comme identiques. Cette identité s'explique par le fait que les membres de la disjonction sont identiques d'une part dans l'universalité objective, puisque celle-ci est dans le sujet d'un côté, le genre simple. Ils sont encore, d'un autre côté,

---

<sup>1</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 142.

<sup>2</sup> Thèse soutenue par J.-M. Schaeffer qui voit dans la division hégélienne des beaux-arts en cinq espèces la trace d'une division contingente.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 301.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 301.

<sup>5</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 143.

identiques dans le prédicat, dans la sphère universelle et la totalité des moments-de-concept. Ils sont enfin identiques dans l'unité négative, c'est-à-dire dans la connexion développée de la nécessité. La connexion des membres disjoints est l'extraposition du sujet (la poésie) et de sa détermination simple (l'articulation d'un monde objectif et de son expression par un sujet singulier) dans la différence des espèces. C'est en cela que réside leur rapport essentiel et l'identique à soi-même. Du point de vue du seul jugement, la copule du jugement disjonctif réalise l'unité du sujet et du prédicat. En elle les extrêmes coïncident dans leur identité, ce qui fait dire à Hegel qu'elle est du même coup le concept même et parachève l'interprétation de la disjonction poétique à partir de la logique du concept<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cette position du concept dans la copule même du jugement disjonctif conduit les jugements-de-la-nécessité au *jugement du concept* (Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 143).

## CHAPITRE 14 : POÉSIE ET FORMES ARTISTIQUES

### ***I- Spécification du genre poétique en poésie symbolique, classique et romantique.***

Hegel introduit une spécification du poétique qui ne recouvre pas la distinction traditionnelle en genres, mais suit la différenciation des formes artistiques<sup>1</sup>. A chacune de ces formes correspond un type de poésie. Ainsi la poésie symbolique se distingue de la poésie classique et de la poésie romantique. Dans quelle mesure ces trois types de poésie répondent-ils à une logique déductible du jugement catégorique, c'est-à-dire à un rapport de genre à espèces ? Les déterminations du symbolique, du classique et du romantique ont-elles la fonction de genre poétique dans l'esthétique hégélienne ? Peuvent-elles constituer des critères systématiques et universels pour ordonner le domaine poétique ? Poésie symbolique, poésie classique et poésie romantique sont-elles des espèces du genre poétique, des « essences génériques » (Schaeffer) ou seulement des moments du « développement global de la poésie » ? Sont-elles des genres bâtards ou des déterminations de l'esprit ? Dans cette perspective, une conception du genre où l'extension est large, sans que la compréhension en soit restreinte, trouve un sens. Il faut enfin préciser les rapports de ces trois formes de poésie à l'épique, au lyrisme et au drame.

J.-M. Schaeffer suggère une articulation entre poésie épique, lyrique et dramatique, d'une part et poésie symbolique, classique et romantique d'autre part. Elle coïncide, au plan des déterminations génériques, avec le rapport proprement hégélien du système et de l'histoire. Cette correspondance repose sur le principe fondamental selon lequel toute distinction conceptuelle est d'ordre « processuelle », c'est-à-dire historique. *Le*

*développement global de la poésie obéit à la triade du symbolique, classique et du romantique*<sup>2</sup>. On peut donc s'attendre à ce que la distinction de l'épique, du lyrique et du dramatique corresponde à trois moments historiques différents<sup>3</sup>. Hegel esquisse effectivement une évolution du poétique, lorsqu'il accorde à l'épique un caractère originaire qui précède les deux autres genres. Il lie la poésie dramatique à une organisation sociale complexe. Le drame constitue à la fois une synthèse *conceptuelle* des autres moments de la poésie, mais aussi son aboutissement *évolutif*. Toutefois cette correspondance est remise en question par la poésie lyrique qui existe à toutes les époques et sous tous les cieux. L'évolution allant de l'épique au dramatique en passant par le lyrique n'est pas *globale*. On ne peut établir de correspondance stricte entre les formes artistiques et la triade poétique de l'épique, du lyrique et du dramatique. En revanche on retrouve dans la poésie grecque et dans le drame une évolution historique qui prend sens à partir des catégories esthétiques du symbolique, du classique et du romantique. Les genres et sous-genres de l'épopée sont l'épopée orientale de type symbolique, l'épopée classique des Grecs et son adaptation par les Romains et toute la poésie épico-romantique des peuples chrétiens. La poésie dramatique offre une évolution comparable.

Il n'y aurait donc pas correspondance globale du symbolique, du classique et du romantique d'une part et de l'épique, du lyrique et du dramatique de l'autre, mais une évolution historique de l'épique, du drame et dans une moindre mesure de la poésie lyrique, selon des phases de type symbolique, puis classique et enfin romantique. Les formes artistiques (symbolique, classique et romantique) constitueraient des spécifications historiques des grands genres poétiques que sont l'épopée, le drame et la poésie lyrique. Deux types de rapports temporels se croisent dans le domaine des genres littéraires. Les relations entre les trois genres (épopée, poésie lyrique et drame) sont tendanciellement *synchroniques*<sup>4</sup>, mais l'évolution intragénérique est de nature *diachronique*<sup>5</sup>. L'évolution

---

<sup>1</sup> N'oublions pas que « si nous parlons de ces formes artistiques comme de diverses *espèces* de l'idéal, nous ne devons pas prendre 'espèce' au sens ordinaire du terme » (Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 399).

<sup>2</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 46.

<sup>3</sup> C'est ce que J.-M. Schaeffer suppose lorsqu'il affirme que les trois moments de l'épopée, de la poésie lyrique et du drame prennent figure concrète, historiquement, dans les formes d'art *symbolique, classique et romantique*. Les trois genres et ces formes artistiques aboutissent à un système clos qui détermine la nature interne de la poésie (voir *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 36).

<sup>4</sup> Elles permettent d'étudier ou de présenter des événements survenus à la même époque mais dans des lieux différents ou dans des domaines séparés. Est synchronique ce qui est relatif aux aspects d'un même ensemble à un même moment d'une évolution.

<sup>5</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 46. L'évolution des phénomènes linguistiques dans le temps, par exemple, est diachronique. Or on a vu qu'au sein de l'épopée et du drame une évolution du type symbolique au type romantique était identifiable.

intragénérique permet à J.-M. Schaeffer d'introduire les « formes artistiques » poétiques au titre de spécification de la poésie épique, lyrique et dramatique et comme niveau intermédiaire entre les genres poétiques et leurs espèces. Il propose une schématisation de ces rapports pour la poésie épique et l'épopée au sens strict<sup>1</sup>. Mais il n'y a pas lieu de dissocier le synchronique du diachronique. La définition des essences génériques (c'est-à-dire la définition de la nature interne de l'épopée, de la poésie lyrique et du drame) s'enracine dans le système synchronique triadique (poésie symbolique, classique et romantique) qui détermine la poésie. Le jeu de cette double temporalité s'explique et traduit la temporalité propre au concept, l'historicité liée à toute détermination conceptuelle.

Hegel, indéniablement, réinvestit la distinction des formes artistiques pour modaliser les grands genres littéraires, mais les espèces poétiques répondant le mieux à une logique catégorique du genre – plutôt qu'à une logique disjonctive – pourraient bien être la poésie symbolique, la poésie classique et la poésie romantique. J.-M. Schaeffer y voit des moments historiques du déploiement global de la poésie, mais ne les considère pas comme des genres déterminés, des types ou encore des « essences génériques » de la poésie. Il dissocie la détermination historique de la détermination conceptuelle, c'est-à-dire de la problématique du genre déterminé. Poésie symbolique, classique et romantique sont-elles des genres à proprement parler ou simplement des moments historiques des grands genres littéraires que sont l'épopée, la poésie lyrique et le drame ? L'élucidation de cette question permet de dire si l'on peut passer d'une détermination conceptuelle (en particulier la différence essentielle affectant le rapport forme – contenu) à une détermination historique (poésie symbolique, classique et romantique) et enfin à une détermination esthétique (poésie symbolique, classique et romantique sont des genres littéraires à proprement parler). Bien qu'on ne rejoigne pas ainsi la division classique des théories littéraires, Hegel propose de nouveaux types *esthétiques*. Il retrouve l'esthétique dans sa spécificité à partir d'une démarche logique. On ne peut dissocier dans ce cas, comme dans beaucoup d'autres, logique et esthétique car la détermination essentielle dont part Hegel, en l'occurrence le

---

<sup>1</sup> Ce schéma place, au principe, la poésie épique. Celle-ci se distribue en symbolique, classique, romantique. La poésie symbolique accueille les épigrammes, les gnomes, etc. La poésie classique coïncide avec l'épopée proprement dite. L'idylle, le roman appartiennent à la poésie romantique. Mais l'épopée permet une subdivision supplémentaire puisqu'elle présente une poésie orientale (*Ramajana*), une poésie classique (*Iliade*, *Odyssée*), et une poésie romantique qui est soit germanique (*Edda*), chrétienne (*Divine Comédie*), chevaleresque (chansons de genre). Voir *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 43.

rapport de la forme au contenu, est déjà esthétique. On se trouve plutôt devant un engendrement logique de l'esthétique à partir d'elle-même<sup>1</sup>.

#### A- Forme et contenu.

La question de la poésie symbolique, classique et romantique est évoquée par Hegel à l'occasion de l'étude de l'unité et de l'articulation organique de l'œuvre d'art poétique, organicité qui est apparue comme l'une des déterminations essentielles de la poésie en tant qu'elle se distingue de la prose<sup>2</sup>. S'agissant de la forme poétique propre (c'est-à-dire organique), la poésie de l'art symbolique, dans la mesure où son contenu ne consiste qu'en significations abstraites et peu déterminées, ne peut « atteindre l'authentique développement organique complet avec le degré de pureté qu'atteint la forme d'art classique »<sup>3</sup> et se distingue en cela de la poésie classique. Du point de vue de la forme, il semble donc possible de dissocier ces deux types poétiques, comme des *degrés distincts de réalisation de l'accomplissement du poétique* lui-même. La forme ainsi envisagée ne coïncide pas avec la forme rythmique du langage, couramment employée pour identifier des genres littéraires selon une large extension. Hegel s'en remet ici à la forme qui, selon les exigences de la Logique a servi de *détermination essentielle du genre*, pour distinguer des espèces du poétique. Tel est le sens de la distinction du symbolique, du classique et du romantique appliquée à la poésie. Elle ne se réduit pas à une détermination extérieure.

Hegel qui interprète et définit la poésie par la détermination essentielle du rapport forme – contenu réintroduit ce principe à titre de *différence essentielle* pour distinguer des espèces poétiques : « en ce qui concerne l'unité et l'articulation organique de l'œuvre d'art, tant la forme artistique particulière d'où l'œuvre d'art tire son origine, que le genre déterminé de poésie dans le caractère spécifique duquel l'œuvre se configure

---

<sup>1</sup> Le concept se déployant à partir de lui-même.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 237 et p. 235.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 237. J.-M. Schaeffer est très critique quant à la question du déploiement organique de la poésie : « Tout travail de classification, loin d'atteindre une supposée auto-organisation interne de la littérature, n'est jamais qu'un découpage parmi d'autres, une construction métatextuelle qui trouve sa légitimation dans la stratégie de savoir du poéticien et non pas dans une différenciation interne univoque de la littérature » (*Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 75). Hegel répondrait à cette objection en dénonçant le point de vue de l'entendement extérieur, unilatéral qu'exprime la position de Schaeffer.



extérieurement introduisent des différences essentielles »<sup>1</sup>. En ce sens et *du point de vue de la logique hégélienne* la distinction de la poésie symbolique, classique et romantique se justifie parfaitement. Celle-là n'est donc pas historique, mais conceptuelle. Elle intervient, au même titre que le genre déterminé (le genre prochain), pour subdiviser le poétique. Si les formes artistiques introduisent effectivement des différences essentielles dans la poésie, engendrent-elles des *espèces* poétiques à proprement parler ?

Le rapport de la poésie aux formes artistiques s'associe et se superpose à la distinction entre poésie objective (épopée), poésie subjective (lyrisme) et poésie objective – subjective (poésie dramatique), qui constitue un autre modèle logique. Selon J.-M. Schaeffer « cette mise en parallèle de l'herméneutique des formes d'art et de la sémiotique des arts désorganise le système générique »<sup>2</sup> et tendrait donc à démontrer que l'articulation de la poésie en espèces n'est pas l'objet central des *Leçons d'esthétique*. « Dans chacun des trois genres paradigmatiques retenus, la tentative de maintenir une correspondance stricte entre la sémiotique des arts et l'herméneutique des formes d'art aboutit à des incohérences plus ou moins importantes »<sup>3</sup>.

Le principe du rapport entre *forme et contenu, signification et figure* est un axe majeur de l'esthétique hégélienne et de l'organisation des arts en genres et espèces. Elle se présente dès la définition de l'Idée du beau artistique. Elle traverse celle du genre poétique et se retrouve dans la poésie symbolique et ses divisions dans la mesure où « tout l'art symbolique peut être conçu comme un conflit permanent de l'adéquation entre signification et figure, et les différents stades ne sont pas tant des espèces différentes du symbolique que des phases et des modalités d'une seule et même contradiction »<sup>4</sup>. De même l'idéal et la poésie classiques sont déterminés par un certain rapport du contenu idéal et de la forme sensible, et la poésie romantique, art romantique par excellence, par un rapport de l'âme humaine et de son expression sensible. La détermination essentielle des formes artistiques dans les *Leçons* n'est pas sans rapport avec l'un des critères permettant de définir classiquement et *esthétiquement* des branches de la littérature et de la poésie selon une extension large : le mode de présentation.

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 237. La différence de la forme et du contenu est essentielle s'agissant du concept. Voir A. Doz, *La logique de Hegel*, p. 181.

<sup>2</sup> J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 223.

<sup>3</sup> J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 227.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 425.

## B- Le mode de présentation.

Le mode de présentation consiste dans la manière de mettre en rapport l'auteur, le monde de l'œuvre et le public, et permet ainsi de spécifier plusieurs genres littéraires. Ce critère est de nature *esthétique*. Dans le genre dramatique, par exemple, l'univers de l'œuvre est mis sous les yeux du public, par une fiction organisée comme s'il le percevait immédiatement<sup>1</sup>. Or ce rapport de l'auteur, du monde ou du contenu de l'œuvre – c'est-à-dire de la vision du monde qu'il véhicule et sur laquelle il repose – et du public se retrouve dans la spécification des trois types de poésie symbolique, classique et romantique. Logique et esthétique se trouvent donc conjuguées par Hegel. Une nouvelle fois la différence essentielle du mode de présentation engendre une distinction de plusieurs sortes ou espèces de poésie, notamment de poésie symbolique. Mais les différences esthétiques sont-elles exclusivement subordonnées à un déploiement logique global du poétique ?

La poésie est le genre le plus adéquat d'expression des visions panthéistes du monde. « Partout où le panthéisme est pur, il n'y a pas d'art plastique pour le mode de représentation qui est le sien »<sup>2</sup>. La poésie indienne est le premier exemple de poésie panthéiste. La vision du monde qu'elle exprime, à titre de premier moment de l'art de la sublimité, est telle que « la substance est contemplée comme immanente au sein de tous ses accidents »<sup>3</sup>. Les Indiens ont pour divinité suprême l'universalité et l'unité la plus abstraite. Cet universel, qui constitue l'unique base de tout, est toujours identique à soi. Le « mode de représentation plus pur du panthéisme (...) qui fait ressortir l'immanence du divin dans le singulier qui se donne et disparaît pour le regard »<sup>4</sup> est exprimé de façon générale par la poésie indienne. La vision du monde indienne donne son contenu à l'œuvre. Face à celui-ci le poète s'efface. Ainsi la *Bhagavadgita* exprime l'unité substantielle, comme immanence du divin au sein du donné et comme passage au-delà du singulier<sup>5</sup>. La poésie mahométane des Perses, dans laquelle se développe encore le panthéisme oriental, présente « un développement plus élevé et subjectivement plus libre »<sup>6</sup>. L'immanence du

---

<sup>1</sup> Dans le genre narratif, l'univers de l'œuvre est présenté par l'auteur dans un récit à la troisième personne. Dans le genre oratoire, l'auteur adresse la parole directement au public et l'interpelle en deuxième personne. Dans le genre épistolaire, cette communication directe en deuxième personne avec un individu ou groupe se fait par l'écrit.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 489.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 487.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 490.

<sup>5</sup> Hegel cite la *Bhagavadgita*, leçon VII, sloka 4 et sq. (voir *Esthétique*, tome I, pp. 490-491).

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 492.

divin à l'existant, qu'il s'agisse du poète ou des objets de la nature, s'exprime encore dans cette poésie, mais la poésie mahométane se distingue de la poésie indienne par le rapport très particulier qu'elle présente entre le sujet auteur et le contenu poétique.

*Elle s'en distingue par une variation du mode de présentation.* Apercevant effectivement le divin en toutes choses, le poète abandonne son propre Soi-même et « par le détachement de sa propre particularité s'absorbe directement dans l'éternel et dans l'absolu et reconnaît et ressent en toute chose l'image et la présence du divin »<sup>1</sup>. La vision du monde perse engendre, au plan artistique, *une nouvelle forme du rapport de l'artiste au contenu poétique et distingue par là même deux types poétiques* : la poésie indienne et la poésie mahométane. La logique du rapport entre l'universel et le particulier se déploie aussi bien dans la conception du monde de ces peuples que dans leur littérature poétique. Le rapport caractéristique de la poésie mahométane, de la sensation intérieure et de l'âme subjectives du poète aux objets qu'il chante est donné par la vie autonome du spirituel dans les phénomènes naturels et les rapports humains qu'elle anime, fonde et spiritualise. L'esprit qui marque de son sceau cette poésie est en lui-même paisible et indépendant, libre et autonome. Il s'assimile et s'intègre dans les objets de la nature. En revanche le romantisme ne connaît pas la libre et heureuse intériorité propre aux Orientaux<sup>2</sup>. Poésie symbolique et poésie romantique se distinguent donc selon *le rapport de l'auteur au monde de l'œuvre*.

Symbolique inconsciente, sublimité et symbolique consciente ne désignent pas seulement des visions du monde mais bien des *modes de présentation* supposant un rapport du poète au contenu de l'œuvre et au-delà un rapport à celui qui lira le poème. Pour cette raison, on ne peut dire que les *Leçons d'esthétique* réduisent les distinctions littéraires à des différences thématiques de contenu des œuvres<sup>3</sup>. Dans la vision symbolique rien ne reste à sa place : le fini bascule dans le divin et celui-ci sort de soi-même pour entrer dans l'existence finie. « Si nous quittons par exemple les vieux poèmes indiens pour nous tourner vers l'Ancien Testament, nous nous trouvons d'un seul coup sur un tout autre

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 492. Ce type poétique, fondé sur la disparition du Soi et de la subjectivité dans l'Un absolu, se distingue de la poésie indienne en tant que moment du surgissement de la subjectivité qui s'abîme pourtant dans l'absolu.

<sup>2</sup> Le rapport de la poésie romantique à la poésie mahométane est évoqué en *Esthétique*, tome I, p. 493, bas.

<sup>3</sup> Voir J.-M. Schaeffer : « L'esthétique hégélienne est une herméneutique, c'est-à-dire qu'elle appréhende les œuvres au niveau de leur contenu sémantique et plus précisément au niveau de la vision du monde qu'elles véhiculent : la détermination interne des genres sera donc une détermination de leur contenu idéal » (*Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 39).

terrain »<sup>1</sup>. De même, alors que le fini passe dans l'infini et réciproquement dans la vision symbolique, dans la poésie sacrée de la sublimité, le fini commence à se figer face à l'essence infinie dans la détermination que lui confère l'entendement. Les visions du monde constituent effectivement des critères de spécifications et de classifications des arts, mais *Hegel ne fait pas reposer les distinctions esthétiques sur la seule détermination d'une vision du monde*. Celle-ci se déploie comme une différence esthétique du mode de présentation. Le fondement de la spécification des visions du monde est logique et spéculatif. Il donne en effet la raison du rapport, définissant le mode de présentation, entre le contenu de l'œuvre (issu d'une vision du monde donnée), l'auteur et le récepteur. Ainsi la mystique chrétienne, troisième forme du panthéisme de l'art, accentue l'unité panthéiste « dans le sens du sujet qui se ressent dans cette unité avec Dieu et qui ressent Dieu comme cette présence au sein de la conscience subjective »<sup>2</sup>. La poésie panthéiste devient alors mystique. Elle traduit le résultat du devenir du subjectif et de l'universel. Angelus Silesius a exprimé cette existence substantielle de Dieu dans les choses ainsi que la réunion du Soi-même avec Dieu et de Dieu avec la subjectivité humaine. Enfin la mystique chrétienne se distingue du panthéisme oriental par la vision du monde qu'elle traduit et par les formes esthétiques qu'elle met en œuvre pour ce faire. Le panthéisme oriental est contemplation de la substance *unique* dans tous les phénomènes (en ce qui concerne le contenu de l'œuvre et sa vision du monde). L'abandon et la dissolution du sujet (auteur ou récepteur), dans la substance, qui le libère complètement du fini, le conduisent à la félicité, au bonheur suprême, alors que la mystique chrétienne exprime la réconciliation et l'union de Dieu et de la subjectivité finie.

L'analyse du mode de présentation, comme *détermination essentielle du poétique*, trace les distinctions entre les *espèces* de la poésie symbolique comme symbolique de la sublimité, mais prend sens également dans la poésie classique et la poésie romantique, jouant ainsi le rôle de *différence essentielle du genre poétique*. On conçoit que la spécification de la poésie à partir des formes artistiques passe par la médiation du mode de présentation, dans la mesure où le rapport du contenu idéal de l'œuvre à la forme sensible ne s'exprime pas dans la poésie comme dans les arts plastiques. En effet avec celle-ci « l'art a délaissé le modelage effectif dans la forme effective et par là même visible de

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 502.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, pp. 496-497. La poésie panthéiste se déploie selon un progrès d'ordre logique. Le paradigme logique œuvre à tous les niveaux esthétiques.

l'objectivité, et s'est tourné vers l'élément de l'intériorité ». Ainsi « l'objectivité vers laquelle il revient à présent ne peut plus être l'extériorité réelle, mais une extériorité simplement représentée et configurée pour la contemplation, la représentation et la sensation intérieures »<sup>1</sup>.

La poésie classique, comme moment de l'idéal de l'art, est déterminée par une vision du monde particulière, comme la forme artistique symbolique l'était<sup>2</sup>. Mais celle-ci n'est pas le seul élément permettant de lui donner du sens. Bien que les mentions de la poésie classique soient rares dans les *Leçons d'esthétique*, on y retrouve la *liaison de l'auteur, du contenu de l'œuvre et du public*<sup>3</sup>. Le poète classique, comme le poète symbolique annoncent et révèlent à l'homme ce qu'est l'absolu, mais ils se distinguent dans la mesure où les dieux du classique sont « ce que la poitrine humaine contient en propre : elle est une teneur avec laquelle l'homme peut librement se frayer comme avec lui-même »<sup>4</sup>. De la vision du monde classique se déduit le rapport de l'auteur au contenu de l'œuvre. Le *poète classique* n'est pas seulement, dans les *Leçons d'esthétique*, l'auteur des compositions littéraires, car « les artistes sont tout autant des poètes, qui sculptent le matériau et ce contenu en une figure reposant librement sur elle-même. Or, selon cet aspect, les artistes grecs se révèlent être des poètes véritablement créateurs »<sup>5</sup>. Le travail de l'artiste classique consiste à éliminer ce qui était informe, symbolique, laid et mal conformé dans les matériaux de la tradition et à faire ressortir ce qu'ils ont de proprement spirituel et découvrent ou inventent pour ce dernier une manifestation extérieure correspondante.

Ce travail détermine un *rapport spécifique de l'auteur au public*, puisque la tâche du poète est proche de celle du devin et du prêtre. Il lui revient de reconnaître la présence et les agissements des dieux dans ce rapport aux choses humaines, à interpréter le particulier pour découvrir les puissances divines qui y sont impliquées. « Les poètes grecs s'emploient à voir le divin partout autour d'eux et, en donnant aux activités humaines la figure de faits et gestes des dieux, créent par cette interprétation les différents aspects de la puissance des

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 13.

<sup>2</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome II, pp. 30 et sq., « Le processus d'affiguration de la forme d'art classique ».

<sup>3</sup> La deuxième partie de l'*Esthétique* concernant l'art classique ne présente pas, à la différence du moment symbolique, une analyse de la poésie classique. Hegel n'y explicite que « le caractère général de l'idéal classique », dont il examine « plus précisément, avec les arts singuliers, le déploiement ultérieur » (Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 97).

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 73.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 73.

dieux »<sup>1</sup>. La fonction du poète classique est d'*interprétation*<sup>2</sup>. Les *Leçons* exposent ainsi une détermination générique spécifiquement esthétique, puisqu'elles envisagent et définissent la poésie classique à partir de la nature de son message et de l'intention d'action de l'auteur sur le public. Cette différence esthétique permet traditionnellement de spécifier le genre lyrique ainsi que le genre didactique ou délibératif<sup>3</sup>. Le poète classique révèle un contenu spirituel au public. Le critère du mode de présentation se trouve ainsi précisé par celui du *rapport entre forme et contenu* de la poésie classique, dont Hegel élucide la spécificité par une comparaison de la sculpture et de la poésie classiques. Le mode de représentation le plus approprié à l'idéal classique est donné par la sculpture<sup>4</sup>. L'individualité éternelle des dieux « accède à la manifestation phénoménale dans l'éternelle assise en soi-même, dans cette douleur de la paix divine »<sup>5</sup>. « Cette très stricte impassibilité (...) méditative et immuable est pour les dieux classiques la forme de représentation la plus haute et la plus adéquate »<sup>6</sup>. Seule la sculpture fait apparaître cette immuabilité sereine sans rapport à des conflits, à des circonstances ou des actions particulières. « La poésie, en revanche, fait agir les dieux, c'est-à-dire les fait se rapporter négativement à une existence, et les conduit ainsi également à l'antagonisme et au conflit »<sup>7</sup>. Le contenu et la forme de la poésie classique sont ainsi cernés.

L'étude de la forme artistique romantique permet de saisir le sens de la poésie romantique sans la confondre ou la réduire aux formes de la poésie lyrique ou dramatique modernes. La poésie romantique est spécifiée par Hegel à partir d'un *contenu*, l'infinie relation subjective à soi qui se développe dans les trois sentiments que sont l'honneur subjectif, l'amour et la fidélité. « Parmi tous les arts, c'est principalement la poésie qui a su s'emparer de cette matière de la façon la plus appropriée, parce que c'est elle qui est le plus en mesure d'exprimer l'intériorité qui n'est affairée qu'à soi, les fins qu'elles visent et les

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 74. Croyance religieuse et croyance poétique sont associées, voir *Esthétique*, tome II, p. 102.

<sup>2</sup> Voir notamment Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 94, mais le terme est récurrent.

<sup>3</sup> Le genre lyrique vise à mettre le public *immédiatement en contact* avec un message affectif, fait de sentiments ou d'émotions. Le genre didactique veut *instruire* le public et lui apporter des connaissances. Enfin le genre délibératif conduit celui-ci à décider d'une ligne d'action (voir *Vocabulaire esthétique*, pp. 789-790).

<sup>4</sup> De fait l'analyse de l'idéal de la forme artistique classique se formule à partir d'une réflexion sur la sculpture classique. La poésie est tenue à l'écart.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 81.

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 81.

<sup>7</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 82.

épisodes qui la caractérisent »<sup>1</sup>. La poésie romantique a pour contenu l'autonomie de l'individualité. Cette matière est celle que « l'homme puise dans sa propre poitrine, dans le monde de la pure humanité »<sup>2</sup>. Le monde de la poésie romantique, ainsi défini, se distingue de celui de la poésie classique. Dans ce cas l'esthétique hégélienne est bien « une herméneutique, c'est-à-dire qu'elle appréhende les œuvres au niveau de leur contenu sémantique et plus précisément au niveau de la vision du monde qu'elles véhiculent », mais ceci ne signifie pas nécessairement que la détermination interne des genres soit toujours et seulement « une détermination de leur contenu idéal »<sup>3</sup>. Le contenu de l'art classique doit être d'espèce substantielle et figurer un *pathos éthique*. En revanche la poésie romantique comme expression de l'infinité du sujet « n'a plus de nouveau comme contenu que la ferveur intime en tant que telle, la vie affective subjective en ce qu'elle demeure en elle-même comme le sol profane de soi-même en soi »<sup>4</sup>. Or l'intériorité romantique peut se monter à même *n'importe quelle espèce de circonstances*. Hegel place sur le même plan la poésie et la peinture, en particulier la peinture de genre, toutes deux excellent dans l'expression de la subjectivité à même les finitudes du monde et dans la sphère des contingences. La poésie romantique, comme la peinture de genre, figure la vie domestique banale, les imbroglios ordinaires, les personnages issus des basses et moyennes classes de la société. Diderot, par exemple, produit une imitation de l'existant. Goethe et Schiller donnent à cette particularité une teneur plus profonde et représentent toutefois des conflits essentiels et riches d'intérêt. En Allemagne la peinture du quotidien donnée par Kotzebue et August Wilhelm Iffland<sup>5</sup> porte la poésie à ses limites, car ils « ont contrefait la vie quotidienne de leur temps dans des relations prosaïques plus étroites avec peu de sens pour la poésie véritable »<sup>6</sup>.

La *détermination particulière du contenu* et du monde propre à la poésie romantique, qu'il s'agisse de l'honneur, de l'amour ou de la fidélité, s'exprime diversement selon que la poésie est classique ou romantique. L'amour, dans la poésie classique, par exemple « chez Homère, soit on n'y accorde pas d'importance, soit l'amour apparaît sous sa forme la plus digne, celle du mariage, dans la sphère domestique, comme dans la figure de

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 162.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 162 ; nous soulignons.

<sup>3</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 39.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 164.

<sup>5</sup> August Wilhelm Iffland était comédien, metteur en scène et auteur dramatique.

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 212.

Pénélope en tant que souci de l'épouse et mère »<sup>1</sup>. La distinction des genres poétiques classique et romantique ne repose pas sur un critère historique, opposant l'Antiquité et la période moderne – puisque Hegel étend le domaine de la poésie classique à la poésie romaine –, mais sur le monde de l'œuvre classique et romantique, c'est-à-dire sur une différence thématique. La *signification* romantique de l'amour, ainsi qu'une différence de tonalité, de contenu et de thèmes distinguent ces deux *genres* poétiques que sont la poésie classique et la poésie romantique. La détermination du contenu idéal est étroitement associée à une distinction de nature esthétique, dans la mesure où « le lyrique est en quelque sorte le trait fondamental élémentaire de l'art romantique »<sup>2</sup>. Il imprègne la poésie romantique, et domine à tel point la forme artistique romantique que l'épopée et le drame l'adoptent. Il « enveloppe même de son halo les œuvres de l'art plastique comme une sorte d'universelle brise parfumée de l'âme »<sup>3</sup>. Aucun paradigme logique ne prévaut au détriment d'une différenciation de nature esthétique.

Le mode de présentation spécifique de la poésie romantique se trouve défini, dans la mesure où dans cet art c'est l'âme humaine (l'auteur) qui, par chacune de ses créations, parle à l'âme et à l'esprit humains (le public). La poésie romaine (classique) ne peut donc se confondre avec l'art (romantique) de Pétrarque<sup>4</sup> ou de Dante, puisqu'elle n'évoque que la jouissance sensuelle de l'amour<sup>5</sup>. Poésie classique et poésie romantique se distinguent, esthétiquement, par leur ton. La distinction de la représentation classique ou romantique de l'amour ne coïncide pas avec l'opposition *historique* de l'Antiquité et de la Modernité, puisque Boccace (1313-1375) doit être associé à la poésie romaine, d'une part et la poésie courtoise allemande, la poésie espagnole et française à l'expression romantique de ce sentiment, d'autre part. A la même époque des types de poésie aussi différents que les œuvres de Dante (1265-1321) et de Boccace coexistent<sup>6</sup>. La contemporanéité du type classique et du type poétique romantique se retrouve dans la poésie française où l'expression de l'amour est « tantôt jouissance sensuelle dépourvue de passion, tantôt passion dépourvue de jouissance, sentiment et sentimentalité sublimée, fortement

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 173.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 132.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 436. Ici se trouve une occurrence permettant de traiter du rapport entre d'une part le symbolique, le classique et le romantique et, d'autre part, l'épopée, la poésie lyrique et le drame.

<sup>4</sup> Bien que Hegel oppose ses sonnets à ses poèmes et œuvres en latin.

<sup>5</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 174.

<sup>6</sup> Ce qui confirme l'idée que les relations entre les trois genres sont tendanciellement *synchronique* (J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 46).



réflexive »<sup>1</sup>. De façon comparable, l'expression de la *fidélité* dans la poésie classique et dans la poésie romantique ne peuvent être confondues. Bien que le trait de la fidélité soit également présent chez Homère, à travers la figure du porcher d'Ulysse par exemple, ce n'est que dans les œuvres de Shakespeare, telle que le *Roi Lear*, que l'on trouve la « fidélité romantique »<sup>2</sup>, c'est-à-dire la fidélité de l'individu libre et autonome. Cette occurrence montre que les classifications littéraires hégéliennes n'appliquent pas les méthodes de l'histoire naturelle qui rapportent l'individu en tant que tel au genre, mais procèdent par saisie de traits pertinents du texte littéraire. On peut dire, comme le veut J.-M. Schaeffer, de l'entreprise hégélienne que « ce n'est jamais le texte total qui est identifié par un nom de genre »<sup>3</sup>.

S'agissant de leur *contenu sémantique*, poésie symbolique, classique et romantique se distinguent comme espèces spécifiques de la poésie. Mais cette différence est aussi celle de leur *mode de présentation*, puisque le poète romantique n'a pas face à soi une objectivité présumée, une mythologie ou des figures toutes prêtes pour leur expression. Le monde de l'art classique présente des figures solidement établies, il émane de l'art comme une mythologie achevée et les créations artistiques sont indissociables de cette mythologie<sup>4</sup>. La poésie romantique, en revanche, « se dresse là entièrement libre, dépourvue de toute matière, purement créatrice et productive, pareille à l'oiseau qui chante son chant librement à tue-tête »<sup>5</sup>.

Le mode de présentation comme mise en rapport du contenu ou du monde de l'œuvre et de son auteur se distingue donc dans ces trois formes de poésie et permet de voir dans *la poésie symbolique, la poésie classique et la poésie romantique des genres distincts*. Les *Leçons* n'usent donc pas seulement de déterminations logiques, mais aussi de critères esthétiques, tel que le mode de présentation, et confirment ainsi leur portée proprement esthétique.

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 174.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 180. Ces éléments permettent de poser la question de l'extension du poétique dans l'*Esthétique*, puisque le *Roi Lear* est une œuvre théâtrale.

<sup>3</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 130.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 186.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 164.

### C- La thématique.

Poésie classique et poésie romantique ne se distinguent pas seulement par leur mode de présentation, mais aussi par les types de thèmes ou de sujets traités. Ceux-ci permettent, de façon générale, de parler de genres littéraires, dès lors que se constitue, à partir de choix convergents de plusieurs auteurs, une classe d'individus. Ainsi on peut évoquer le genre héroïque, bucolique, gnomique (cité par Hegel comme une espèce de la poésie symbolique), le genre historique, intime et pour l'époque récente le genre policier ou la science-fiction<sup>1</sup>. La sphère religieuse propre à l'art et à la poésie romantiques se distingue à la fois de la représentation symbolique et classique du divin<sup>2</sup>. De même le domaine de ce que Hegel appelle la chevalerie est propre à la poésie romantique, mais surtout celle-ci a pour sujet principal la subjectivité infinie. Les *Leçons* traduisent fidèlement l'évolution historique de la poésie romantique au sens large, au regard de ses sources et de ses thèmes. L'histoire de la littérature admet que l'époque romantique ne s'inspire plus de la tradition gréco-latine. Elle trouve ses sources dans les légendes et les traditions germaniques, gaéliques et scandinaves, dans la littérature médiévale, dans les traditions populaires, le folklore, la Bible, la poésie orientale. Elle emprunte ses thèmes à la vie moderne ou à ceux que proposent ces sources. La poésie romantique est faite de réflexions et de sentiments personnels, d'émotions et de rêveries. Elle prend pour thèmes Dieu, la Providence, la création, la destinée de l'homme, le mal, le progrès social et moral. Le développement du *thème* distingue encore la poésie romantique de la poésie classique. La dimension aventurière, qui qualifie la *forme* des épisodes et des actions, représente le type fondamental du romantique. L'action et l'épisode dans la poésie et l'idéal classiques tendent vers « une fin visée authentique en elle-même, en soi nécessaire, dans la teneur de laquelle réside aussi l'élément déterminant pour la figure extérieure et pour le mode de réalisation dans la réalité effective »<sup>3</sup>. En revanche la poésie romantique a des *fins* en elles-mêmes universelles et substantielles, mais elles n'ont pas à même soi la détermination de l'action, c'est-à-dire le principe qui ordonne et articule leur déroulement intérieur. Elles doivent libérer ce côté de la réalisation effective et par conséquent l'abandonner à la contingence. *La distinction d'une poésie symbolique, d'une poésie classique et d'une*

---

<sup>1</sup> Voir E. Souriau, *Vocabulaire esthétique*, p. 789.

<sup>2</sup> La tâche de l'art romantique consiste à porter à la visibilité « la reprise de l'intérieur en soi-même, la conscience spirituelle de Dieu dans le sujet » (Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 123).

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 200.

*poésie romantique repose donc sur des différences esthétiques* : forme artistique au sens hégélien, mode de présentation, thématique et forme rythmique du langage comme nous allons le voir.

#### D- La forme rythmique du langage.

Le rôle premier conféré par Hegel à la forme poétique apparaît dans la *Science de la logique* à l'occasion d'une addition. Lorsque l'on dit de l'*Illiade* que son contenu est la guerre de Troie et plus précisément la colère d'Achille, par là on a dit fort peu car, admet Hegel, ce qui fait que l'*Illiade* est l'*Illiade*, c'est la *forme poétique* en laquelle ce contenu est développé<sup>1</sup>. L'esthétique hégélienne n'est donc pas seulement une esthétique du contenu et les différences poétiques ne sont pas seulement celles du contenu idéal.

Le contenu et les thématiques propres à la poésie romantique déterminent sa *forme*. « En ce qui concerne la forme de ce nouveau contenu, nous avons, dès le début, trouvé l'art romantique affecté de l'opposition dans laquelle la subjectivité infinie en soi-même est censée demeurer pour soi-même non réunissable et non réunie avec la matière extérieure »<sup>2</sup>. La forme propre à la poésie romantique se définit et se spécifie à la fois à partir de la forme artistique au sens hégélien, mais aussi par une forme rythmique déterminée et des genres littéraires spécifiques (prose poétique, odes, etc.). Le critère de la *forme rythmique du langage*, notamment métrique ou prosodique, permet de distinguer au plan syntaxique des genres littéraires, tels que la *prose*, la prose rythmique et la poésie<sup>3</sup>. La forme rythmique du langage sert aussi à caractériser, au sein même de la poésie, des genres poétiques : la poésie mesurée par longues et brèves, la poésie par pieds allités, la poésie par décompte de syllabes, etc. Le critère strictement esthétique de la rythmique du langage est utilisé par Hegel pour spécifier le genre de la poésie romantique au regard de la poésie classique : « la rime appartenait à la forme de l'art de poésie romantique, qui requiert ce genre d'énonciation plus fortement prononcée de la résonance affigurée pour soi, dans la mesure où, en l'espèce, c'est la subjectivité intérieure qui veut s'entendre elle-même dans

---

<sup>1</sup> Hegel, *Encyclopédie*, tome I, *Science de la logique*, éd. de 1827 et 1830, § 133, Add., p. 566.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 185.

<sup>3</sup> La prose se caractérise alors négativement par l'absence de traits métriques et prosodiques pertinents (J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 114).

l'élément matériel du son »<sup>1</sup>. L'histoire littéraire admet également une distinction dans l'utilisation des rythmes et des vers poétiques à l'âge classique et à l'âge romantique, mais en raison du contenu spécifiquement hégélien des termes « classique » et « romantique » ces distinctions ne se recouvrent pas.

L'histoire littéraire montre qu'avec le romantisme les formes poétiques s'assouplissent sans être véritablement transformées. Le vers romantique obéit aux mêmes principes prosodiques fondamentaux que le vers classique. La seule nouveauté apportée par le romantisme est l'utilisation de rythmes intermédiaires entre le vers et la prose, qui donne naissance au *poème en prose*. Avec l'art romantique, tel que Hegel le définit, naît la poésie rimée. Les espèces de la poésie romantique suivent celles en lesquelles le domaine de la versification en rimes s'articule. « La différence caractéristique entre la rime indienne, déjà très ancienne, et la rime moderne »<sup>2</sup> tient à ce que la rime romantique n'exhibe pas la rime pour elle-même, en tant que telle. Son usage est subordonné à l'expression d'une signification plus profonde. La rime romantique diffère donc aussi bien de son emploi symbolique que de la poésie rythmée classique des Grecs. La poésie romantique ne se distingue pas seulement de cette dernière par sa forme rimée, mais aussi par un *usage déterminé des mots*. La distinction entre ces trois types poétiques est donc bien de nature esthétique. Ces différences essentielles, notamment celle qui a permis d'opposer langage poétique et langage prosaïque, sont reprises et mises en œuvre, selon les exigences de la *Doctrine du concept*, pour *spécifier* la poésie romantique<sup>3</sup>. Cette dernière se caractérise par une utilisation singulière des mots. L'expression poétique romantique est « forte, intense, avare de mots, fragmentaire »<sup>4</sup>, elle n'utilise pas de longs discours mais exprime la profondeur psychique et tire le meilleur effet de la place des mots.

Le *critère de la forme rythmique du langage* est utilisé par Hegel pour spécifier, à l'intérieur du genre poétique, la poésie épique, lyrique et dramatique, mais également la poésie romantique elle-même. A chacun de ces contenus poétiques correspond une forme qui convient le mieux à son expression : « parmi les différentes *espèces* de poésie, c'est principalement la poésie lyrique qui recourt de préférence à la rime en raison de son

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 285.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 286. La notion de « différence caractéristique » ou différence spécifique se retrouve dans la page suivante (*Esthétique*, tome III, p. 287).

<sup>3</sup> Parmi les moyens propres à la poésie, en tant qu'elle se distingue de la prose, Hegel recense le langage poétique, les moyens de la langue poétique, parmi lesquels figurent les mots, la place des mots et la période.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 265.

intériorité et de son mode d'expression subjectif, faisant par là du discours lui-même une musique des sentiments et de la symétrie mélodique, non du tempo et du mouvement rythmique, mais de la sonorité propre à l'intérieur qui peut ainsi se faire entendre à lui-même de manière perceptible »<sup>1</sup>. Cette utilisation de la *rime* se développe en une articulation plus ou moins complexe de strophes. La *strophe* introduit une variété dans la monotonie du rythme de la poésie antique qui convient parfaitement à l'expression lyrique. Cette coïncidence est attestée par l'histoire littéraire, car si le chœur tragique dialogue par strophe, anti-strophe et conclut sur l'épode, c'est principalement la *poésie lyrique* qui compose en strophes. La poésie narrative l'utilise surtout dans des formes populaires ou épico-lyriques. Les *strophes* et leurs diverses organisations ont été inventées, selon Hegel, pour remédier à la monotonie de la répétition du même vers. Le vers élégiaque des Grecs ressortit à ce type de poésie, tout comme la strophe alcaïque et saphique ainsi que tout ce que Pindare et les grands auteurs *dramatiques* de l'Antiquité ont mis au point dans les effusions lyriques et toutes les considérations chantées des chœurs<sup>2</sup>. En revanche la *poésie épique*, lorsqu'elle emploie peu d'éléments lyriques, s'exprime le plus adéquatement dans une forme ouverte, dans une progression régulière qui ne se distribue pas en strophes fermées. Les œuvres de Dante illustrent cette distinction de forme adaptée au contenu : les tercets de la *Divine Comédie*, par exemple, contrastent avec ses canzones et ses sonnets lyriques.

Aux formes rythmiques la *poésie romantique* préfère la rime. Celle-ci est *nécessaire* à l'expression romantique et Hegel construit à partir ce type littéraire. « De même que l'art romantique, qui, pour toute sa façon de concevoir et représenter les choses, effectue une transition semblable vers le recueillement et la concentration en lui-même du spirituel, recherche le matériau correspondant pour cette subjectivité dans la sonorité, de même la poésie romantique, étant donné qu'elle entonne de façon accentuée le registre sentimental de l'âme intime, s'engage plus profondément dans le jeu avec les sons et les sonorités autonomisées pour soi des lettres, syllabes et vocables et mène cela jusqu'à la complaisance dans les variations sonores qu'elle apprend à dissocier, référer les unes aux autres et combiner, tantôt avec une ferveur intense, tantôt avec l'acuité rationnelle architectonique de la musique »<sup>3</sup>. Le besoin de s'exprimer et de se percevoir qu'éprouve

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 293.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 276. Le développement de la rime en strophes donne naissance à des formes poétiques telles que le sonnet, la canzone, le madrigal et le triolet. Ces formes mêlent la richesse du sentiment à un jeu rigoureux avec les sons et les sonorités.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 284.

l'âme romantique conduit à négliger et à dépasser la mesure fixe du temps, propre à la poésie rythmique. Ce besoin se satisfait en revanche dans et par l'assonance de la rime, qui ramène l'âme à elle-même par le retour des mêmes sonorités. La forme poétique rimée traduit et exprime le principe même de la poésie romantique, en lui donnant satisfaction. La détermination essentielle de la poésie, dans sa distinction d'avec la prose sous l'aspect de l'expression verbale, est la différence même qui permet d'articuler le domaine poétique en poésie rythmique et poésie rimée. La *poésie romantique en tant que telle, comme type même de la poésie rimée*, admet des « espèces »<sup>1</sup> selon que se trouvent employées l'allitération, l'assonance ou la rime proprement dite. La distinction de ces espèces se justifie, dans les *Leçons* comme dans la tradition poétologique, par la place prise par le retour régulier des mêmes phonèmes, selon qu'ils se trouvent au début des vers ou des pieds (poésie allitérée), ou à la fin (poésie assonancée et rimée).

L'*allitération*, la répétition des mêmes consonnes à l'intérieur d'un vers ne se présente pas seulement comme figure de style. Dans certains systèmes de prosodie, comme dans la poésie scaldique, turque ou dans les vers allitératifs anglais, l'allitération constitue l'essentiel de l'organisation du vers<sup>2</sup>. Or ce sont bien des types poétiques spécifiques que Hegel rencontre dans l'étude de l'allitération, telle l'ancienne poésie scandinave ou la poésie islandaise. Dans la première, l'allitération « constitue une sorte de base principale, tandis que l'assonance et la rime finale, tout en jouant un rôle non négligeable, ne se présentent que dans certains types de vers »<sup>3</sup>. La poursuite de la division du genre en espèces selon les principes de la *Science de la logique* conduit Hegel à rechercher des types. Mais le fil directeur logique et la méthodologie spéculative rejoignent des distinctions spécifiquement esthétiques. L'étude des figures stylistiques, en tant que telles, passe au second plan. De ces types, dont le rôle est principal, sont déduites des règles de composition poétique<sup>4</sup>.

De la même façon, si l'*assonance* (c'est-à-dire la répétition d'une même voyelle dans les syllabes accentuées et plus particulièrement dans les syllabes finales toniques) est évoquée comme assonance intérieure, Hegel lui fait correspondre un type historique précis : la poésie des peuples romans, en particulier espagnols. A la différence de l'allitération, qui n'a pas été seulement un effet libre surajouté au principe régulier de

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 285.

<sup>2</sup> E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, « Allitération », p. 86.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 291.

<sup>4</sup> Voir la poésie islandaise, *Esthétique*, tome III, p. 291, bas.

versification, mais un principe général de prosodie, l'assonance n'a pas engendré de type poétique spécifique. L'étude de l'assonance comme de la *rime*, au sens de l'homophonie complète des radicaux, consiste en une identification du type, donc de l'espèce poétique. Sitôt définies, Hegel les fait correspondre à la pratique singulière d'un peuple qu'il soit nordique, italien, espagnol, français ou allemand. Les *Leçons* posent implicitement la question de la contextualisation historique des déterminations génériques, puisque l'allitération, par exemple, voit son emploi modifié selon l'époque historique et le lieu géographique. La délimitation géographique suggérée par Hegel n'est pas une délimitation purement spatiale, mais elle détermine autant de classes génériques spécifiques du point de vue de leur forme.

La forme rythmique du langage joue le rôle de différence spécifique des espèces en raison d'un principe fondamental de l'esthétique hégélienne selon lequel *à un contenu donné correspond le plus adéquatement une forme précise*. Le mètre coïncide avec un mode déterminé de contenu. « L'hexamètre, par exemple, avec les ondes régulières de son écoulement, se prête au flux plutôt régulier du récit épique<sup>1</sup> ; par contre, en liaison avec le pentamètre et ses arrêts fixes et symétriques, il est déjà plus semblable à une strophe, mais avec une régularité simple qui convient à la tonalité élégiaque. L'iambe à son tour à un mouvement de progression rapide particulièrement adéquat au dialogue dramatique ; l'anapeste caractérise une avancée bien cadencée, rapide, jubilatoire, et on n'aurait aucune peine à relever ainsi un certain nombre de caractéristiques des différents autres mètres »<sup>2</sup>. L'iambe désigne un pied formé d'une brève et d'une longue dans la poésie gréco-latine<sup>3</sup>. Pied à trois temps commencé sur la brève, l'iambe a une physionomie propre, d'allure dynamique ou chantante, très différente de l'harmonieuse régularité des pieds à quatre temps (dactyle ou spondée). Les vers iambiques sont d'abord des vers de théâtre, mais ils sont aussi employés comme vers lyriques ou satiriques. La coïncidence de la forme rythmique et du contenu à exprimer est un fait de la tradition littéraire et poétique, mais elle trouve un sens distinct dans les *Leçons*. Le rapprochement hégélien de l'iambe et de l'élégie s'explique par le fait que l'alternance d'un sénair (c'est-à-dire d'un vers iambique

---

<sup>1</sup> L'hexamètre des Anciens se caractérise par une progression rigoureuse du point de vue de la mesure définie.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 280.

<sup>3</sup> E. Souriau, *Vocabulaire esthétique*, « Iambe / Iambique », p. 843.

à six pieds) et d'un quatraine iambiques donne à la poésie lyrique non strophique un rythme ayant le même équilibre que le distique élégiaque, bien qu'elle soit animée d'un mouvement plus vif. En effet l'élégie, qui consiste en une suite régulière de distiques, est une forme intermédiaire entre la poésie lyrique strophique et le discours continu en un seul mètre<sup>1</sup>. Cette forme, le distique isolé, concis, au second vers plus court formant chute ou pointe, est traditionnellement employée pour rendre des pensées bien frappées : sentence, épigramme ou mot d'esprit<sup>2</sup>.

Poésie symbolique, poésie classique et poésie romantique constituent bien des genres poétiques en tant qu'elles se différencient, de façon logique et esthétique, par un mode de présentation, des thèmes spécifiques, une forme rythmique. Ces critères, qui font figure de déterminations essentielles des genres poétiques, sont-ils mis en œuvre comme principe de spécification pour discerner des espèces de la poésie symbolique, de la poésie classique et de la poésie romantique ? La détermination essentielle esthétique est-elle encore une différence spécifique immanente au genre ?

## ***II- Espèces des genres poétiques symbolique, classique et romantique.***

### **A- Espèces de la poésie symbolique.**

#### **1- Prolégomènes méthodologiques.**

Abordant la troisième forme de poésie symbolique – la symbolique consciente de la forme artistique comparante – Hegel souligne les limites de la méthode classificatoire par genres et espèces<sup>3</sup>. Dès le premier moment de la symbolique consciente « on se trouve

---

<sup>1</sup> Bien qu'originellement elle soit un chant de deuil en distiques hexamètre – pentamètre, elle se propose comme une forme métrique. Le vers élégiaque est le pentamètre ou le distique hexamètre – pentamètre (E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, « Elégie / Elégiaque », pp. 646-647).

<sup>2</sup> L'élégie a surtout été employée dans la poésie gnomique (Théognis) et la poésie amoureuse, ou champêtre. En ce sens elle s'applique surtout à la poésie grecque ou latine, bien qu'elle ait aussi été employée pour des poésies en langues modernes, les *Elégies romaines* de Goethe en proposant un exemple.

<sup>3</sup> Rappel du plan d'étude de la poésie symbolique :

Chapitre 1<sup>er</sup> : La symbolique inconsciente.

Chapitre 2 : La symbolique de la sublimité.



chaque fois dans l'embarras devant les différentes sortes de littérature qu'il faut impartir à ce premier niveau de la forme artistique comparante, et on est bien en peine quand on entreprend de les ranger dans des genres principaux précis »<sup>1</sup>. En effet on se trouve alors devant « des espèces hybrides subordonnées qui n'expriment aucun côté véritablement nécessaire de l'art »<sup>2</sup>. L'entreprise hégélienne s'efforce, sur le modèle de l'histoire naturelle<sup>3</sup>, d'opérer des classifications au sein du domaine foisonnant de l'art, mais les obstacles dressés devant cette tentative révèlent la méthode suivie par Hegel. L'application du rapport entre genres et espèces est subordonnée par Hegel à une logique de type conceptuelle, le concept donnant à la division en genre son principe et son origine. Dans les sciences naturelles comme dans l'esthétique, « c'est le concept de la nature et de l'art lui-même qui se partage et pose ses différences »<sup>4</sup>. La division en genres et espèces est division en différences conceptuelles, mais surtout *division du concept lui-même* – ce qui semble assurer que toute détermination essentielle pourra fournir le principe d'une spécification en sous-espèces. Pourtant nombres d'exemples de poésie de la symbolique consciente de la forme artistique comparante résistent au concept : « Il n'y a pas moyen de faire rentrer ce genre de stades de développement, parce qu'ils ne sont précisément que des formes défectueuses qui sont sorties de l'un des stades principaux sans pouvoir atteindre le stade suivant »<sup>1</sup>. Cette difficulté, qui n'échappe pas à Hegel, ne concerne pas seulement le champ de la poésie symbolique, mais le rapport même de la théorie esthétique aux œuvres particulières et esquissent les limites même d'une interprétation conceptuelle de l'art, d'une articulation du conceptuel et de l'empirique.

Lorsque l'on veut se livrer à un examen précis des arts individuels, on tombe dans l'embarras, « car après nous être occupés jusqu'à présent de l'idéal et des formes générales en lesquelles cet idéal se développe selon son concept, il faut maintenant que nous passions

---

A- Le panthéisme de l'art : 1. La poésie indienne. 2. La poésie mahométane. 3. La mystique chrétienne.

B- L'art de la sublimité.

Chapitre 3 : La symbolique consciente de la forme artistique comparante.

A- Comparaisons qui ont un point de départ extérieur. 1. La fable. 2. Parabole, proverbe, apologue. 3. Les métamorphoses.

B- Comparaisons qui dans l'illustration prennent la signification comme point de départ. 1. L'énigme. 2. L'allégorie. 3. Métaphore, image, comparaison.

C- La disparition de la forme artistique symbolique. 1. Le poème didactique. 2. La poésie descriptive. 3. L'épigramme ancienne.

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 510.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, pp. 510-511.

<sup>3</sup> « Il en va en général dans ce genre de choses dans l'esthétique comme dans les sciences naturelles de certaines classes d'animaux ou d'autres réalités observables dans la nature » (Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 510).

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 511.

dans l'existence concrète de l'art et par là même dans l'empirique. Or ici, il en va presque comme dans la nature, dont les différentes sphères universelles se laissent bien concevoir dans leur nécessité, mais dans l'existence sensible effective de laquelle les créations singulières et leurs espèces – tant pour les aspects qu'elles offrent à l'examen, que dans la figure en laquelle elles existent – sont d'une telle variété et richesse que, d'une part, il devient possible de s'y rapporter de façon extrêmement variée, et que, d'autre part, le concept philosophique, si nous voulons appliquer le critère de ses *différences simples*, ne semble pas pouvoir suffire, et que *la pensée concevante semble incapable de reprendre haleine face à toute cette richesse*. Mais si nous nous satisfaisons de simple description et de réflexion extérieure, ceci de nouveau ne concorde pas avec la fin que nous poursuivons et qui est celle d'un développement scientifico-systématique »<sup>2</sup>. Le concept ne pouvant s'appliquer, le rapport de l'individu au genre est rendu impossible. La détermination des limites de ce dernier ne procède pas d'une recollection empirique, mais d'une démarche *a priori* et conceptuelle. Le concept commande la partition du domaine esthétique en genres et espèces.

Est-ce à dire que la philosophie n'a pas à tenir compte des genres bâtards, parce qu'ils n'ont pas de réalité véritable et n'existent qu'au niveau de l'apparence empirique et contingente ou encore que « de nombreuses traditions génériques sont condamnées par la philosophie aux limbes de l'aconceptualité, puisqu'elles ne sont pas 'réellement réelle' »<sup>3</sup> ? Doit-on admettre que les formes poétiques ne pouvant entrer dans les genres ainsi définis mesurent, en réalité, les *limites esthétiques du concept* ? Il n'y a de genre artistique, selon Hegel, que conceptuel. « La vraie partition ne peut procéder que du concept vrai, et les formations hybrides ne peuvent trouver leur place que là où les formes proprement dites, consistantes pour soi, commencent à se dissoudre et à passer dans d'autres »<sup>4</sup>. Ainsi se pose, à l'occasion de la poésie symbolique, la question du rapport du concept au réel empirique et celle de ses limites. Certains exemples de poésie de la symbolique consciente s'inscrivent bien dans le domaine et le genre de la poésie symbolique, mais ils marquent

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 511.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, pp. 251-252 ; nous soulignons. J.-M. Schaeffer reproche à Hegel ce parti pris de systématisation (voir *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 29).

<sup>3</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 47.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 511. On trouve une autre occurrence de cette thèse, Hegel affirmant que : « l'examen philosophique (...) doit uniquement se tenir aux *différences conceptuelles*, et développer et concevoir les configurations véritables adéquates à celles-ci. Certes *la nature et la réalité effective* n'en restent pas à ces délimitations déterminées, mais s'en écartent dans une liberté plus vaste » (*Esthétique*, tome II, p. 251 ; nous soulignons). Voir aussi pour la question des genres imparfaits de l'art et des genres hybrides, *Esthétique*, tome II, pp. 262-263 et tome III, p. 20.

les *limites* d'une classification dont le principe est conceptuel. En ce sens les formes artistiques se présentent comme des principes de déterminations supérieurs dont l'extension est plus importante. La différence pertinente n'est plus celle de l'art, du concept de l'art ou du beau artistique, ni même celle de l'art singulier qu'est la poésie, mais bien plutôt celle des formes artistiques, dont on a vu qu'elles permettaient de distinguer une poésie symbolique, une poésie classique et une poésie romantique. En effet « si, nous parlons ici de fable, apologue, parabole, etc., nous n'avons pas à traiter de ces espèces en ce qu'elles appartiennent à la *poésie* en tant qu'*art propre*, distinct des arts plastiques tout comme de la musique, mais uniquement selon le point de vue où elles ont un rapport aux *formes universelles de l'art* et où leur caractère spécifique ne s'explique qu'à partir de ce rapport, et non à partir du concept des genres proprement dits de l'*art poétique*, en tant qu'épique, lyrique et dramatique »<sup>1</sup>.

La possibilité de concevoir la poésie symbolique, classique et romantique comme des genres poétiques à proprement parler, concurremment à la poésie épique, lyrique et dramatique se trouve ainsi confirmée. Dans le cas de la poésie de la symbolique consciente, la différence de l'épique, du lyrique et du dramatique n'est pas pertinente, alors que celle des formes artistiques comme rapport d'un contenu à une manifestation phénoménale le demeure. Ce faisant la *puissance plastique et esthétique du concept* se trouve réaffirmée, puisque la nécessité de la figuration émane du concept. Alors que la logique du genre et de l'espèce domine l'esthétique kantienne des beaux-arts, elle est subordonnée par Hegel à la logique du concept, de la forme artistique, c'est-à-dire à la logique du rapport entre contenu de l'art et figuration sensible ou encore à l'Idée du beau artistique. La forme symbolique en général se définit à partir d'un *rapport entre signification et expression*, tel que celles-ci ne peuvent s'interpénétrer jusqu'à une fusion plastique mutuelle achevée. C'est donc une « articulation » (*Gliederung*<sup>2</sup>) de ces espèces (*Arten*) d'art que propose Hegel plutôt que leur classification.

Cette articulation suivant le développement du concept permet de comprendre pourquoi la poésie symbolique est soumise à plusieurs critères de spécifications. Ceux-ci coïncident avec les différents plans et les diverses formes selon lesquels le concept peut être appréhendé. Lorsqu'il se déploie et prend sens pour les peuples, le concept est vision du

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, pp. 511-512 ; nous soulignons. Cette citation ébranle la position schaefferienne

<sup>2</sup> *Gliederung* est un terme d'anatomie signifiant articulation, membrure et au figuré division, plan, composition.

monde. Saisi dans l'œuvre elle-même, le concept comme contenu s'articule à la forme sensible, à sa manifestation concrète. L'œuvre resituée dans l'histoire de l'art prend sens dans une époque donnée et relativement à d'autres genres artistiques. Le concept s'articule alors historiquement, temporellement et permet d'envisager la signification historique et spirituelle des œuvres.

## 2- Différences essentielles de la poésie symbolique.

Les différences essentielles par lesquelles la poésie symbolique a été distinguée de la poésie classique ou romantique sont mises en œuvre comme critères et principes de spécification logique. L'articulation de la forme artistique en un *mode de présentation* permet à Hegel d'utiliser cette détermination essentielle comme principe de subdivision de la poésie symbolique – alors qu'il s'en remettra à la différenciation des *thèmes* pour articuler la poésie romantique. Le rapport de la signification à la manifestation phénoménale joue donc aussi bien pour déterminer les espèces de la poésie symbolique (symbolique de la sublimité, symbolique consciente de la forme artistique comparante) que pour préciser les sous-espèces de ces dernières. L'art de la sublimité est le moment de la différence, puisque surgit d'un côté la séparation de la *signification* sue pour soi selon son intériorité et de la *manifestation phénoménale* concrète qui s'en est dissociée. Mais avec la sublimité apparaît aussi, d'autre part, leur non-correspondance mutuelle, qui se trouve plus ou moins exhibée. La signification, l'universel « coiffe et dépasse l'effectivité singulière et sa particularité »<sup>1</sup>. La dialectique de l'universel et du particulier a permis de distinguer les visions du monde, et donc le contenu ou le monde de l'œuvre, spécifiant la poésie indienne, la poésie mahométane et la mystique chrétienne<sup>1</sup>. Elle est à présent réinvestie dans l'œuvre comme rapport du contenu et de la forme sensible. Celui-là sert de fil directeur pour distinguer l'art de la sublimité de la symbolique consciente, d'une part et pour spécifier les espèces de cette dernière d'autre part.

Avec la symbolique consciente de la forme artistique comparante, *le rapport entre signification et figure* évolue encore. Le principe hégélien de partition – les formes

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 505.

artistiques – n'est pas tant thématique, comme on veut souvent le croire, que conceptuel. Ce rapport est essentiel et nécessaire dans les deux premières étapes de la symbolisation et de la sublimité. Mais avec la symbolique consciente ces deux côtés deviennent *extérieurs* l'un à l'autre. La logique qui conduit de la symbolisation inconsciente à la symbolique consciente n'est pas celle du genre et de l'espèce, mais se présente comme un devenir qui conduit *de l'en soi au pour soi*. Ce mouvement logique est spéculatif. L'extériorité de la signification et de la figure est présente *en soi* dans le symbolique. Elle se trouve *posée* dans le dernier chapitre de l'art symbolique. La symbolique consciente se distingue de la symbolique inconsciente par le fait que le sujet connaît aussi bien les significations qu'il prend pour contenu que la nature des phénomènes qu'il utilise pour illustrer ce contenu. Le rapport de l'auteur au contenu de l'œuvre, en d'autres termes, le mode de présentation est donc spécifique. Il « rapporte ainsi les deux l'un à l'autre dans cette intention consciente à cause de la ressemblance qu'il leur a découverte »<sup>2</sup>.

La symbolique consciente se distingue de la sublimité du fait, d'une part, de la *séparation* du contenu et de la figure comme de la survenue juxtaposée des deux, *expressément exhibées* à un degré plus ou moins élevé. Elles se distinguent d'autre part dans la mesure où le rapport sublime est tombé. Le *contenu* de la symbolique consciente n'est plus l'absolu, mais une signification quelconque, limitée et déterminée. « A l'intérieur de la séparation visée entre cette signification et sa mise en image, il s'instaure un rapport qui, par une comparaison consciente, fait la même chose que ce que la symbolique inconsciente, à sa manière, avait pour but »<sup>3</sup>. De même que l'art romantique reproduit, à un niveau plus élevé, la dissociation du contenu et de la forme figurative de l'art symbolique, c'est-à-dire une forme artistique déterminée, la symbolique consciente reproduit, dans la forme de la conscience, le rapport qui caractérisait la symbolique inconsciente. La sublimité est alors la médiation, la *transition entre l'en soi* du rapport symbolique inconscient de la figure et du contenu, d'une part *et la position* de ces deux termes comme extérieurs l'un à l'autre, d'autre part<sup>4</sup>. « Dans le symbolisme inconscient, l'inadéquation du contenu et de la forme qui en résultait demeurait *en soi* ; dans la sublimité en revanche, elle surgissait *ouvertement* comme inadéquation, dès lors qu'aussi

---

<sup>1</sup> Elle permet encore de distinguer la conception juive et sa poésie sacrée, dans laquelle Dieu est le seul élément signifiant en toutes choses, face auquel celles-ci s'avèrent périssables et nulles comme espèces de l'art de la sublimité (Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 499).

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 507.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 507.

<sup>4</sup> Selon la logique de la position et de la présupposition.

bien la signification absolue – Dieu – que sa réalité extérieure – le monde – étaient expressément exposés dans ce rapport négatif »<sup>1</sup>.

Les différences esthétiques sont prises et portées par un mouvement logico-spéculatif plus ample. Elles se présentent alors comme des moments et des *déterminations esthétiques d'un processus logique*. Mais la gradation de la symbolique inconsciente, de la sublimité et de la symbolique consciente peut aussi se penser à partir de l'autre caractéristique du symbolique en général : la *parenté* de la signification et de la figure extérieure, autrement dit à partir de la *logique des formes artistiques* qui ont fonction de différences essentielles<sup>2</sup>. Du symbolisme inconscient à la symbolique consciente, une progression de nature *conceptuelle* s'opère. Le symbolique originel porte à la manifestation de façon exclusive cette parenté<sup>3</sup>. Avec le sublime, elle est posée comme un rapport essentiel et elle apparaît enfin comme relation subjective, et par conséquent arbitraire, avec la forme artistique comparante. Cette extériorité et l'arbitraire de la relation ou l'absence de rapport conduisent finalement à l'autodestruction du symbolique.

Le statut de la symbolique consciente, par rapport à la symbolique inconsciente et à la sublimité, laisse transparaître un trait caractéristique de la logique hégélienne<sup>4</sup>. Elle se présente, en sa totalité, comme la *réunion des deux précédents niveaux*, identité de l'identité et de la différence. En effet, la forme artistique comparante comprend aussi bien la *séparation* entre la signification et la réalité externe qui caractérise l'art de la sublimité, que l'*assignation* d'un phénomène concret à une signification générale parente qui fait le fond du symbole. Cette *unification de la séparation et de l'association* n'engendre pas une forme artistique supérieure, mais un genre artistique subordonné. La *problématique esthétique du genre* est donc ici *subordonnée à une logique conceptuelle*. Il s'agit bien d'un genre, car la symbolique consciente coïncide avec une conception claire, mais ce genre est subordonné ou intermédiaire puisque cette conception est limitée dans son contenu. L'idée de subordination ne signifie pas seulement, dans la pensée de Hegel, un niveau intermédiaire entre un genre supérieur et des espèces, mais aussi une *valeur*. La

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 507.

<sup>2</sup> On retrouve au plan des arts singuliers, considérés individuellement, la thèse hégélienne selon laquelle la différenciation de ces arts a pour *principe* les formes artistiques, celles-ci n'étant pas des *espèces* de l'idéal du beau artistique.

<sup>3</sup> Puisque le symbolique originel n'oppose pas encore la signification et son existence concrète.

<sup>4</sup> Alors que la distinction entre poésie symbolique, classique et romantique repose sur des différences proprement esthétiques.

symbolique comparante est un genre subordonné, artistiquement et poétiquement inférieur, car sa forme est « plus ou moins prosaïque »<sup>1</sup>.

La qualification et l'identification de genre et d'espèces ne sont pas rigoureuses dans l'esthétique hégélienne, à la différence de l'esthétique kantienne plus respectueuse de ces distinctions, puisque cette symbolisation « remonte tout autant des fermentations mystérieuses de la profondeur du symbole proprement dit qu'elle redescend des sommets du sublime pour aller se perdre dans les méandres de la conscience ordinaire »<sup>2</sup>. Cette spécification ultime coïncide avec un mouvement d'expansion qui élargit les limites de ce genre subordonné. La forme artistique comparante *garde* de la sublimité le fait que toute image ne représente pas la chose et la signification selon leur effectivité adéquate, mais « n'est censée fournir qu'une image et un analogon de celle-ci »<sup>3</sup>. Par conséquent cette symbolisation, tout en étant le type fondamental d'œuvres artistiques entières, « demeure un *genre subordonné* »<sup>4</sup>, dans la mesure où la figure ne consiste qu'en la description d'une existence sensible ou d'un événement immédiats *expressément distingués* de la signification. Or les œuvres d'art formées d'une matière unique se présentent, dans leur configuration, comme un tout non scindé. Dans ce cas la comparaison n'intervient que de façon accessoire, « comme c'est le cas dans les productions authentiques de l'art classique et romantique, au titre d'ornement ou d'adjonction »<sup>5</sup> et permet de saisir le sens du concept hégélien de genre artistique.

Le *genre subordonné* qu'est la *forme artistique comparante* s'articule en espèces distinctes. « La partition plus précise de cette sphère<sup>6</sup> » fait intervenir la forme logique de la *disjonction* conjointement au rapport du contenu et de la forme, c'est-à-dire au principe de la forme artistique. La différence permettant de spécifier les éléments de la sphère comparante est telle que « ou bien la configuration, comme événement ou phénomène pour soi externe, immédiat, naturel, à partir de quoi ensuite une signification générale est mise en évidence ou bien la signification est amenée pour soi par ailleurs, et c'est seulement

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 508.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 508.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 508.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 508. Le genre est en outre transhistorique, puisque la fable – genre prosaïque – a « traversé presque tous les peuples et toutes les époques » (*Esthétique*, tome I, p. 517). Sur la question du type, du singulier et de l'emblème, voir J. Margolis, « La spécificité ontologique des œuvres d'art », in *Philosophie analytique et esthétique*.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 508.

<sup>6</sup> *Sphäre*. Hegel emploie le plus souvent ce terme pour désigner l'extension de ce qui pourrait constituer un genre artistique.

alors qu'on choisit pour elle, quelque part, extérieurement, une quelconque configuration »<sup>1</sup>. Dans cette sphère, deux niveaux ou espèces peuvent être distingués. Dans le premier cas, le point de départ est donné par le phénomène concret et par ce qu'il y a d'important et d'essentiel pour la représentation. « Les espèces qui ressortissent à cela sont la fable, la parabole, l'apologue, le proverbe et les métamorphoses »<sup>2</sup> et qui jouent le rôle de sous-espèces. Dans le second niveau, la signification est le premier terme à se tenir dans la conscience et sa représentation imagée n'a qu'un rôle accessoire et incident<sup>3</sup>. Les *Leçons* retrouvent, par le biais du rapport forme – contenu signifiant, des genres littéraires traditionnellement répertoriés car « parmi les espèces principales, on compte ici l'énigme, l'allégorie, la métaphore, l'image et le récit exemplaire »<sup>4</sup>. Il semble donc que l'on puisse rendre compte de ces genres ainsi que de la fable, de la parabole, de l'apologue, du proverbe, des métamorphoses à partir du seul principe des formes artistiques comme articulation d'une signification et d'une configuration sensible. Ce principe supprime et subordonne le fil directeur de la poésie comme genre subdivisé en espèces<sup>5</sup>.

Parmi les types littéraires cités, la métaphore et l'image ne sont pas tant des genres que des procédés littéraires. L'identification générique n'œuvre pas sur l'ensemble d'un texte considéré comme individu total, mais seulement sur l'un de ses aspects, sur un *segment de l'œuvre*. Les *Leçons* présentent donc une *pluralité de relation d'appartenance générique*, ayant pour objet soit le texte comme message, soit des niveaux ou segments textuels. La classification générique hégélienne n'a donc pas comme modèle exclusif la classification biologique. Elle apporte la preuve que la réponse hégélienne à l'hétérogénéité des phénomènes auxquels se réfèrent les noms de genres n'est pas un réductionnisme. Les *Leçons* n'instaurent pas une identité de toutes les relations entre textes et genres, quel que soit ce dernier, ni ne repose sur le principe selon lequel toutes les déterminations génériques se réfèrent à des phénomènes textuels de même niveau et de même ordre<sup>6</sup>. C'est pourquoi on ne peut admettre que Hegel « rationalise » les *dénominations génériques*

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 509. Voir aussi tome I, p. 529.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 509.

<sup>3</sup> De la même façon, Hegel spécifie le moment de la « disparition de la forme artistique symbolique » suivant le modèle de la disjonction : poésie didactique et poésie descriptive sont opposées. Alors que « dans le poème didactique le contenu demeure (...) dans une universalité dépourvue de figure, à l'inverse ici la matière extérieure se présente pour soi dans sa singularité phénoménale et extérieures non parcourues par les significations du spirituel » (Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 564).

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 510.

<sup>5</sup> On ne peut soutenir la thèse d'une subordination de l'esthétique à la logique, dans la mesure où certes l'articulation du rapport forme – contenu est repensée par Hegel en premier lieu dans la logique, mais ce rapport, converti en théorie des formes artistiques, trouve un sens et une fonction spécifiquement esthétiques.

<sup>6</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 79.



en les réduisant à des caractéristiques thématiques. Au sein même du projet de classification systématique, l'esthétique hégélienne prend acte de l'hétérogénéité des phénomènes auxquels se réfèrent les noms de genres.

L'appartenance de la métaphore à la symbolique comparante s'explique du fait qu'elle implique une comparaison. Pourtant comme *procédé littéraire*, elle est souvent employée par les poètes lyriques. Elle consiste à transporter directement un mot de l'objet qu'il désigne proprement à un autre objet ayant quelque ressemblance ou analogie avec le premier, sans nécessairement mettre en œuvre une structure versifiée. En revanche l'image est, en littérature, une description ou un passage plus court, indiquant l'aspect perceptible de quelque chose, de manière frappante et suscitant une vive représentation mentale<sup>1</sup>. Elle opère au plan phrastique et ne concerne donc pas l'œuvre comme individu total. Ce procédé est voisin de ces figures de rhétoriques que l'on nomme tropes : la métaphore, la comparaison, la métonymie, la synecdoque, la catachrèse, ce qui explique que Hegel la place dans le genre de la symbolique comparante<sup>2</sup>. La métaphore et l'image sont deux procédés littéraires, alors que l'énigme, l'allégorie, la fable, la parabole, l'apologue, le proverbe et les métamorphoses entrent dans la catégorie hégélienne de la poésie.

L'énigme, comme *genre littéraire*, consiste en un texte (détermination du mode d'énonciation) court, parfois une formule brève (détermination syntaxique), souvent un petit poème, qui par une description piquante ou une métaphore indique la nature d'un être non nommé qu'il faut deviner, le mot (détermination sémantique)<sup>3</sup>. L'esthétique de l'énigme mêle la double caractéristique retenue par Hegel : d'une part son caractère pittoresque (détermination sémantique), souvent poétique, parfois humoristique, et d'autre part son écart avec l'aspect habituel du mot, joint à l'exactitude de la définition. L'appréhension hégélienne est donc de part en part esthétique et pas seulement sémantique. L'allégorie littéraire, qui représente une idée abstraite sous un aspect corporel, se distingue des figures de mots ou de simples tropes, et constitue de la sorte un genre à

---

<sup>1</sup> Elle concerne aussi bien un contenu qu'un style. E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, « Image », p. 857.

<sup>2</sup> Le principe des figures grammaticales, à la différence des tropes, réside dans la superposition de la similarité à la contiguïté, de telle sorte que dans la poésie « l'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence » (Jakobson). L'image ne forme pas un genre distinct, mais l'ensemble des images et celui de ces tropes sont en *intersection* : il y a image toutes les fois que par métaphore ou métonymie, par exemple, on prête à quelque chose un aspect sensible qui ne correspond pas à ce qu'il est en réalité. Un même texte peut donc appartenir à la fois à l'une et l'autre classe. L'identification générique n'a pas en l'occurrence pour modèle l'emboîtement de deux classes, c'est-à-dire un modèle logique de classification de type kantien.

<sup>3</sup> Lorsqu'elle n'est pas un texte autonome, elle entre dans beaucoup de contes et d'œuvres littéraires. E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, « Enigme », p. 660.

part entière<sup>1</sup>. Etant souvent anthropomorphe, sa situation dans la poésie symbolique se trouve justifiée. La question de la délimitation de l'allégorie par rapport aux notions voisines, qui se pose dans les *Leçons*, a fait école<sup>2</sup>. Hegel reproche à Winckelmann et F. Schlegel de confondre l'allégorie avec le *symbole*, c'est-à-dire avec toute œuvre impliquant un contenu d'idées non séparées des images concrètes. Dans l'allégorie, le contenu d'idées est de nature conceptuelle – ce qui n'est pas toujours le cas du symbole. Le paradigme commun de *l'expression d'une signification*, de façon plus profonde que la versification qui ne concerne que la modalité syntaxique, permet à Hegel d'associer à ces genres la fable, qui se définit comme un court récit en prose ou en vers, à double signification, dans lequel les personnages sont souvent des animaux<sup>3</sup>.

L'esthétique hégélienne associe donc les niveaux de l'analyse de l'acte communicationnel et des déterminations syntaxiques et sémantiques. L'interprétation des genres littéraires qu'elle suppose n'est donc pas strictement sémantique. De l'esthétique de Hegel on peut donc aussi dire que « la majorité des noms de genres investissent à la fois l'acte communicationnel et le message exprimé »<sup>4</sup>. Ils font référence aussi bien à des propriétés du cadre discursif, au mode d'énonciation par exemple qu'au message réalisé (c'est-à-dire à des déterminations thématiques et formelles). Ainsi la parabole, qui signifie étymologiquement comparaison (*parabolé* en grec) est une courte histoire qui a pour but de transmettre un enseignement spirituel dépassant la réalité profane<sup>5</sup>. Dans ce genre se trouvent associés un type d'énonciation et une intention d'action sur le public. Elle se distingue par là de trois *genres* voisins, cités par Hegel : la fable, l'apologue et l'allégorie qui illustrent, comme la parabole, une vérité ou une morale.

Ainsi Hegel se réapproprie les genres de la tradition littéraire pour leur donner sens à partir d'un *principe unique*, celui *des formes artistiques*. Il parvient de la sorte à une systématisation supérieure. Abandonnant progressivement le principe formel de la poésie versifiée, il s'en remet à la seule articulation de la forme à un contenu signifiant, à partir

---

<sup>1</sup> Alors que les tropes établissent une similitude ou une analogie entre un sens propre et un sens figuré, l'allégorie repose sur leur identité.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, 2<sup>e</sup> partie, 1<sup>e</sup> section, chap. III. La proximité, soulignée par Hegel, de l'allégorie et de genres figurés tels que l'apologue, la fable, le mythe s'explique du fait que tous exposent deux sens, dans un récit complet (selon le mode d'énonciation). Mais ces genres peuvent avoir une signification singulière et concrète, alors que l'allégorie pose un concept.

<sup>3</sup> E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, « Fable », p. 721. La fable est un récit (niveau de l'énonciation), généralement court (niveau syntaxique), à interprétation figurale et mettant souvent en scène des animaux (niveau sémantique). Le terme fable est souvent utilisé pour désigner le seul genre poétique de la fable en vers.

<sup>4</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 122.

<sup>5</sup> E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, « Parabole », pp. 1107-1108.

duquel il a déjà interprété la poésie (poésie symbolique, classique et romantique). Plus que le genre « poésie » c'est le domaine du poétique que Hegel articule. De même M. Dufrenne le conçoit moins comme relevant de la forme de l'œuvre que comme la prégnance du sensible dans l'immanence du sens à ce qui est sensible, par quoi il distingue l'expression de l'information le poétique du prosaïque<sup>1</sup>. Ce même rapport de la forme sensible et du contenu signifiant permet à Hegel d'envisager, de façon ultime, la poésie didactique et la poésie descriptive. Bien que la description puisse être un genre littéraire à elle seule, il est peu fréquent qu'elle soit employée comme telle<sup>2</sup>. Pourtant certains Arts poétiques l'ont considéré comme l'essentiel de la poésie<sup>3</sup>. Hegel lui accorde un statut « subordonné », appartenant au moment de la dissolution de l'art symbolique<sup>4</sup>. La distinction hégélienne des genres poétiques et littéraires est indissociable d'un jugement normatif, d'une évaluation. Comme la poésie descriptive, le *poème didactique* figure à titre d'annexe, dans les *Leçons*<sup>5</sup>. Son but est, de façon générale, de donner un enseignement scientifique ou technique, transmis sous une forme poétique – la forme rythmée ayant une valeur mnémotechnique – mais Hegel n'y appréhende que la dissociation de son contenu et de sa forme.

La classification hégélienne s'appuie sur des critères esthétiques (nature du message, intention d'action sur le public, modalité d'énonciation, forme syntaxique, détermination sémantique) et sur la logique des formes artistiques, celle-là constituant en outre un principe normatif. La place et la valeur des genres littéraires, que sont la poésie didactique et la poésie descriptive, tiennent à leur adéquation à la forme archétypale de l'œuvre d'art selon Hegel. Ces formes poétiques dissocient la nature générale des objets et la description de leur apparence phénoménale concrète, alors que seules la réunion et la véritable unification de ce qu'elles séparent « fera naître d'authentiques œuvres d'art »<sup>6</sup>. Cette normativité explique le reproche à l'encontre de Hegel, selon lequel « tout ce qui n'est pas

---

<sup>1</sup> E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, « Poétique », par M. Dufrenne, pp. 1150-1152. Voir aussi, de façon générale, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*.

<sup>2</sup> E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, « Description », p. 565.

<sup>3</sup> Voir les Arts poétiques du milieu du XII<sup>e</sup> et Mathieu de Vendôme qui semble être le premier théoricien de la poésie descriptive.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 561. Voir aussi *Esthétique*, tome I, p. 510. Entre ces formes, la poésie didactique et la poésie descriptive n'existe qu'une « différence abstraite » (*Esthétique*, tome I, p. 562).

<sup>5</sup> L'esthétique hégélienne n'est pas seule à reconnaître que tous les genres n'ont pas une identique valeur. Celle-ci se saisit *artistiquement* dans le fait que tous les genres littéraires n'ont pas connu une identique fécondité. On a écrit beaucoup de tragédies, d'épopées, de chansons de geste, de ballades, mais beaucoup moins d'héroïdes, de chantefables, de pastorales spirituelles, de comédies épiques, d'écraignes ou de palinods.

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 510.

conforme aux déterminations conceptuelles est du même coup dépourvu de toute historicité d'essence et fait partie des scories empiriques »<sup>1</sup>. La classification hégélienne est normative, non pas parce qu'elle jugerait de la conformité d'une œuvre à une norme ou à un ensemble de règles, mais parce qu'elle vise à déterminer les frontières du genre littéraire. Poésie didactique et poésie descriptive tracent celles du domaine poétique, de l'art de la parole, en tant qu'il se distingue des arts plastiques<sup>2</sup>.

L'esthétique hégélienne, ordonnant le domaine de la poésie symbolique, conjugue une *logique esthétique* et une *logique dialectique*. La première, dans son œuvre de distribution des espèces sous des genres, est guidée par *la progression dialectique de l'identité, de la différence et du dépassement de l'opposition*. Il ne s'agit pas tant de spécifier, de classer que de suivre le devenir d'une « progression »<sup>3</sup>, comme l'examen du premier cercle de la forme artistique comparante le révèle<sup>4</sup>. Celui-ci a son point de départ dans le donné et dans le phénomène concret et conduit, de là, à une signification plus large. L'idée de *progression* d'une forme ou d'une figure artistique à une autre interdit toute distinction hermétique des espèces artistiques particulières. De ce fait on conçoit que la comparaison soit déjà dans l'image, qu'elle commence à se manifester dans l'image<sup>5</sup>.

L'étude menée par Hegel des espèces du premier cercle de la symbolique comparante (la fable, la parabole, l'apologue, le proverbe et les métamorphoses) est sous-tendue par plusieurs logiques. Ces espèces appartiennent bien au symbolique, en raison de leur imperfection<sup>6</sup>. Leur *différence spécifique* leur vient avant tout des *formes universelles de l'art* et non de caractéristiques ou de propriétés immanentes. Elles ne se spécifient pas *directement* à partir de la poésie, en tant qu'art propre se distinguant des arts plastiques et de la musique. La fable, par exemple, dont on a vu qu'elle peut être versifiée ou en prose,

---

<sup>1</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 42.

<sup>2</sup> « La séparation des deux moments de l'œuvre d'art amène à ce que les diverses formes qui trouvent leur position dans tout ce cercle appartiennent presque intégralement à l'art de la parole, dès lors que seule la poésie peut énoncer une telle autonomisation de la signification et de la figure, tandis que c'est la tâche des arts plastiques de faire connaître dans la figure externe en tant que telle l'intérieur de celle-ci » (Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 510).

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 511.

<sup>4</sup> Elle est étudiée avant la poésie didactique et la poésie descriptive par Hegel puisque celles-ci sont des moments de la dissolution de la forme symbolique.

<sup>5</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 547.

<sup>6</sup> Ce renvoi à un premier degré de généralité apparaît aussi s'agissant de la poésie didactique et de la poésie descriptive, dont Hegel rappelle qu'elles relèvent de l'art de la parole, c'est-à-dire du premier degré de généralité dans la classification des objets artistiques poétiques. Voir Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 511.

sort du domaine du poétique proprement dit : « tout ce genre est prosaïque »<sup>1</sup>. Bien que les formes artistiques ne soient pas un degré de la classification en genre et espèces, elles sont le principe de la spécification des genres artistiques, comme il est apparu de façon générale et introductive s'agissant des arts singuliers<sup>2</sup>. Toutefois le recours à une certaine détermination du rapport contenu – forme sensible, c'est-à-dire aux formes artistiques, n'est pas la seule modalité spécifiante des arts. Ce principe de distinction est conjoint en l'occurrence à celui des *visions du monde*. En effet dans la fable « les phénomènes de la nature, orage, vol des oiseaux, allures des entrailles, etc., sont pris maintenant (...) dans un tout autre sens qu'ils ne l'étaient dans les conceptions des Perses, des Hindous ou des Egyptiens, pour lesquels le divin est encore uni au naturel selon la modalité qui veut que l'homme, dans la nature, se promène dans un monde rempli de dieux et que son activité propre consiste à produire la même identité dans ses agissements »<sup>3</sup>. Cette double spécification met en évidence un autre modèle d'interprétation du genre artistique poétique.

Les contours de la *fable* se dessinent à partir d'un ensemble organique de plusieurs caractères en interaction et le genre trouve son unité dans un système complexe d'exigences internes. Son extension se réduit, mais sa compréhension gagne en complexité. Au sein du second cercle de la symbolique comparante, on trouve « différentes espèces particulières »<sup>4</sup> : l'énigme, l'allégorie – celle-ci s'opposant à la première –, la démarche comparative proprement dite, c'est-à-dire la métaphore, l'image et la comparaison. Cette fois encore la spécification ne conduit pas au plus poétique mais *au-delà* du poétique et à *la limite de l'art*<sup>5</sup>. L'identification générique n'ayant pas pour objet le texte total, mais l'un de ses traits caractéristiques, le rapport de l'individu textuel au genre ne peut se concevoir comme celui d'un organisme vivant à son genre<sup>6</sup>. Non seulement l'allégorie ne répond pas de façon adéquate au concept de l'art, mais elle se trouve aussi bien dans la poésie – qui selon Hegel a tort d'en faire usage – que dans la sculpture, où son utilisation se voit

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 517. Le terme « prosaïque » n'a pas un sens seulement générique, mais constitue aussi l'affirmation de la valeur du poétique.

<sup>2</sup> Ceux-ci ne sont pas directement les spécifications de l'Idée du beau artistique, mais trouvent leur principe de distinction dans les formes artistiques.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, pp. 512-513.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 532.

<sup>5</sup> « Ce que (...) nous avons appelé ici allégorie est un mode d'exposition subalterne, dans le contenu comme dans la forme, qui ne correspond qu'imparfaitement au concept de l'art » (Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 534).

<sup>6</sup> L'extension du domaine de pertinence de l'allégorie ou de la poésie se retrouve dans le langage esthétique lorsque l'on parle de la poésie d'un tableau, d'une musique ou d'un paysage.

pleinement justifiée<sup>1</sup>. De même l'énigme ne constitue pas seulement une espèce du poétique puisqu'« elle ressortit principalement à l'art du discours, mais elle peut aussi bien trouver sa place dans les arts plastiques, l'architecture, l'art des jardins, la peinture »<sup>2</sup>. Les limites de l'énigme, d'abord identifiée comme espèce particulière de la comparaison qui prend son point de départ dans la signification, sont susceptibles de s'étendre à des cas bien singuliers, car les jeux de mots, les charades, les devinettes peuvent lui être associés. De même, les bornes de la métaphore peuvent être repoussées dans la mesure où « l'ampleur et la diversité des formes de la métaphore sont infinies »<sup>3</sup>. Les types discernés par Hegel ne reposent pas sur des distinctions figées ni simplement formelles, mais présentent une plasticité permettant d'étendre le domaine de leur usage. Comme pour l'énigme et l'allégorie, la différence entre poétique et prosaïque n'est pas pertinente concernant la métaphore. Elle prend sens pour celle-ci au sein d'une opposition des styles antiques aux styles modernes<sup>4</sup>.

La classification hégélienne intègre le paramètre du temps et de l'histoire. Elle n'est pas statique, car elle a son origine dans un concept dont la plasticité coïncide avec une temporalité immanente. Pour cette raison, elle offre *plusieurs formes d'une même matrice de spécification* : le concept. Ainsi la poésie symbolique se module en ses différences selon les visions du monde qu'elle accueille, les formes artistiques, c'est-à-dire le rapport du contenu à sa manifestation concrète, et enfin selon un mouvement logique dialectique d'identité, d'opposition, de négation de l'opposition ou de l'unification et de la réconciliation des côtés opposés<sup>5</sup>. Alors que l'allégorie « se manifeste principalement comme domination de la signification abstraite sur la figure extérieure »<sup>1</sup> et s'inscrit dans la logique du rapport forme – contenu, la logique de la médiation est illustrée par l'image

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 535. Le discours hégélien rapporte ainsi les différents sens de chaque procédé artistique selon les domaines de leur emploi. Le *Vocabulaire d'esthétique* consigne ces différentes utilisations.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 531. « Si l'on s'en tient à son apparition historique, elle échoit surtout à l'Orient, dans la période intermédiaire et la phase de transition qui mène du symbolisme plutôt nébuleux à la sagesse et à l'universalité plus conscientes » (*Esthétique*, tome I, p. 531).

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 538.

<sup>4</sup> « C'est moins le style *prosaïque* et le style *poétique* que bien plutôt les styles *antique* et *moderne* qui se différencient par la prépondérance de l'expression propre ou de l'expression métaphorique » (Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 543). Hegel illustre cette thèse en opposant la poésie mahométane tardive et Shakespeare (voir *Esthétique*, tome I, p. 544).

<sup>5</sup> Voir l'image, *Esthétique*, tome I, p. 545. La détermination fondamentale est l'être pour soi et la dissociation des différentes sphères auxquelles sont empruntées la signification et son image. La logique du pour soi et de l'en soi est aussi employée par Hegel pour distinguer la poésie didactique de la poésie descriptive (voir *Esthétique*, tome I, p. 564).

qui se situe « *entre* la métaphore d'un côté et la comparaison de l'autre » ressemblant à l'une et à l'autre par certains côtés<sup>2</sup>. Dans ce cas la dimension historique est rejointe *après* la détermination logique de la nature de cette figure artistique<sup>3</sup>. A la question « quelle logique est à l'œuvre dans la poésie symbolique ? » la réponse ne peut être que plurivoque. Elle suppose de distinguer les niveaux de signification et les différentes modalités ou explicitations de cette matrice logique qu'est le concept. L'*authentique différence (spécifique)*, dans l'esthétique hégélienne, est donnée par ce dernier, la problématique du genre et de l'espèce se trouvant donc subordonnée à une logique du concept.

La logique du déploiement des formes artistiques anime le progrès, le passage de la poésie symbolique à la poésie classique et à la poésie romantique. L'inappropriation et l'autonomisation symboliques de la forme et du contenu doivent être dépassées et surmontées. « Mais, du fait de la séparation présumée des côtés à réunir, cette tentative ne peut en l'espèce que demeurer un simple devoir-être, dont il est réservé à une forme d'art plus achevée, la forme classique, de satisfaire les exigences »<sup>4</sup>. La logique du *passage du symbolique au classique et au romantique* n'est pas, comme nous l'avons vu, celle du genre et de l'espèce, mais le *devenir des rapports de l'Idée à sa manifestation phénoménale*<sup>5</sup>.

## B- Espèces de la poésie classique.

On entend traditionnellement par poésie classique le classicisme des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, et en particulier l'idéal classique culminant avec le règne de Louis XIV. Hegel ne retient pas cette acception, bien que l'idéal classique hégélien s'entende aussi comme un style ou un genre, obéissant à un ensemble de normes formant tradition et proposant un modèle esthétique. Toutefois Hegel n'institue pas l'Antiquité grecque comme un modèle, où s'est formé un *genre* ou un *style* devenu traditionnel et répondant à un

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 530.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 544.

<sup>3</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 547, haut.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 562.

<sup>5</sup> Les différences immanentes au concept ne peuvent se manifester dans le temps que de façon successive. Elles se déploient et s'extériorisent successivement, donc temporellement. L'histoire et par conséquent l'histoire de l'art s'engendrent à partir du concept.

ensemble d'exigences esthétiques organiques. L'art classique grec pour Hegel est un idéal, déterminant un rapport d'un contenu signifiant à une forme sensible. En revanche il conçoit, selon une détermination spécifiquement esthétique, la poésie classique à partir d'un système d'exigences internes. Elle se définit par un certain rapport de la forme et du contenu de l'œuvre, par un progrès du contenu vers la clarté de l'individualité, par une vision du monde donnée – c'est-à-dire un pathos éthique ou un contenu de nature substantielle. L'art classique fait donc figure, dans l'esthétique hégélienne, de *catégorie esthétique*, celle-ci étant définie par un rapport interne des forces à l'œuvre dans un objet artistique, par l'agencement d'éléments dans une relation et une interaction organique, conditionnant un *genre d'éthos*. Mais l'art classique a aussi figure d'idéal artistique. Il se caractérise par un type de beauté et enfin par un mode de présentation donné : « dans les élégies et les épigramme de l'époque tardive, ou les autres gracieusetés de la poésie lyrique, la façon de présenter l'objet est plus ou moins donnée par l'objet lui-même, dès lors qu'il a déjà sa figure objective »<sup>1</sup>.

Au seuil des développements concernant l'art classique, Hegel écarte la question des espèces de la poésie classique : « Nous n'avons pas encore affaire pour l'instant aux espèces artistiques particulières dans lesquelles l'idéal classique vient à se représenter, telles par exemple la sculpture, la poésie épique, certaines catégories de la poésie lyrique ainsi que des formes spécifiques de la tragédie et de la comédie. Ces espèces artistiques particulières, quoique l'art classique prenne forme en elles, ne pourront seulement être abordées dans la troisième partie, lorsqu'il sera question du développement des arts singuliers et de leurs différents genres »<sup>2</sup>. La participation de la sculpture et de ces formes littéraires à l'éthos classique confirme la fonction de catégorie esthétique de l'art classique dans les *Leçons* dans la mesure où il peut être mis en œuvre par tous les arts<sup>3</sup>. Au titre de catégorie esthétique, l'art classique adopte un caractère générique.

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 163.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 28. A ces genres s'ajoutent l'épigramme et l'élégie. La détermination de la poésie classique par le classicisme des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles permet d'identifier des genres bien définis. L'unité de ces genres est donnée par *le système d'exigences internes* qui les caractérisent. La poésie classique a pratiqué avec prédilection l'ode, l'épître, la satire, la tragédie (Corneille, Racine, Boileau). De nombreuses épopées ont été écrites à l'âge classique, mais cette forme épique ne s'accompagne pas d'un réel éthos épique.

<sup>3</sup> Une catégorie esthétique est une entité définie par la réunion des caractères suivants : a) un éthos, c'est-à-dire une atmosphère affective spécialisée, b) un système de forces structurées, c) un type spécial de valeur, référence d'un jugement esthétique, d) une catégorie qui peut être mise en œuvre par tous les arts. Voir *Encyclopédie Universalis*, 1988, tome VII, « Esthétique », pp. 299-302.



Hegel met en œuvre la détermination essentielle de la *forme rythmique* avec l'épigramme et du *choix des termes* pour spécifier le domaine de la poésie classique<sup>1</sup>. L'épigramme a surgi dans la Grèce des Anciens dans sa figure la plus simple. Cette forme de discours ne se résume pas à une simple opération de dénomination. Elle ne consiste pas seulement en une inscription ou une désignation écrite qui dit ce que l'objet est. Ce nom de genre repose sur une détermination spatio-temporelle que le modèle générique mis en œuvre par J.-M. Schaeffer ne retient pas. Il se réfère à des « déterminations qui sont irréductibles aux cinq niveaux de l'acte verbal »<sup>2</sup>, bien que cet auteur reconnaisse qu'« il existe de nombreux genres qui sont composés à l'aide de déterminants de lieu ou de temps ». L'esthétique hégélienne en offre de multiples exemples. Ils délimitent des *traditions dans le temps* et engendrent des *genres historiques* au sens le plus fort du terme. « Leur logique apparente est simple : ils semblent se borner à découper une partie temporellement déterminée dans un corpus textuel plus large. Cependant cette simplicité est trompeuse, car les noms ainsi modifiés n'ont pas le même statut »<sup>3</sup>. Un sentiment profond, un trait d'esprit, une réflexion pleine de sens, un mouvement spirituel de l'imagination « qui animent la moindre des choses par la *poésie* de la façon de l'appréhender et lui donnent de l'expansion » se laissent saisir dans l'épigramme grecque<sup>4</sup>. « Ce genre de poèmes destinés ou consacrés à quelque chose (...) peuvent être les plus variés et divers qui voient le jour chez tous les peuples ; mais ils restent de nature subalterne »<sup>5</sup>.

Deux genres de la poésie classique sont explicitement identifiés comme tels dans les *Leçons*, à la transition de l'art classique et de l'art romantique. Le poème didactique, dont Hegel a fait un genre annexe et subordonné de la poésie symbolique, est le seul, selon lui, qui appartienne en propre aux Romains<sup>6</sup>. Son principe est en réalité prosaïque. La poésie romaine hérite de l'art grec classique. Ainsi Horace, en tant que poète lyrique, s'est

---

<sup>1</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 268, seconde moitié. L'*Esthétique* retrouve des caractéristiques répertoriées de la poésie française classique concernant l'organisation du rythme des syllabes. L'*e* entre les consonnes, la diérèse, la disposition des rimes féminines et masculines, l'alexandrin – vers classique par excellence –, l'octosyllabe. Ce type de poésie emploie aussi des poèmes à forme fixe, notamment le sonnet et le rondeau.

<sup>2</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 117.

<sup>3</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 117.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 227.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 227.

<sup>6</sup> Voir aussi pour la poésie didactique et la poésie descriptive, *Esthétique*, tome I, pp. 562-564. Sur les genres de la poésie classique (poésie classique française, satire et poèmes didactiques), voir *Esthétique*, tome III, p. 268.

entièrement moulé dans la forme et les caractéristiques de l'art grec. Mais il offre également le type même de la satire que Hegel situe au moment de la transition avec l'idéal classique<sup>1</sup>. Le principe des formes artistiques est dans ce cas seul porteur de sens, puisque Hegel récuse toute analyse de la satire à partir des genres de la poésie lyrique ou épique. La satire exprime la dissolution prosaïque de l'idéal et, tout comme la poésie didactique, touche aux limites du poétique. Elle ne ressortit ni à la poésie ni même à l'art en tant que tel, alors qu'elle se présente traditionnellement comme une pièce de vers sur un mètre unique, critiquant les vices<sup>2</sup>. L'interprétation hégélienne du poétique n'a pas le sens étroit de la pièce rimée, mais tient de l'esprit, d'un contenu de représentation donnée. Hegel ne retient de la satire que son acception plus large de texte littéraire ayant une fonction de combat par la raillerie, c'est-à-dire le trait de l'intention d'action sur le public<sup>3</sup>. La variété de la poésie classique ne tient pas tant à sa forme (poésie didactique, satire qui appartiennent au moment de la dissolution de l'idéal classique) qu'à ses *thèmes* : « la poésie élargit le cercle des nombreuses anecdotes relatées à propos des dieux »<sup>4</sup>.

La traditionnelle partition de la poésie en poésie épique, lyrique et dramatique est évoquée par Hegel, comme dans le traitement de la poésie symbolique, mais la division en poésie épique, lyrique et dramatique est subordonnée à l'articulation de la poésie en poésie symbolique, classique et romantique<sup>5</sup>. L'épique, le lyrique et le dramatique se présentent comme des modulations d'un type ou d'un genre poétique défini à partir des formes artistiques. La division de la poésie à partir de celles-ci est donc première en dépit des conclusions que tire J.-M. Schaeffer de l'exemple de la poésie épique et de l'épopée. La division générique de la poésie met en évidence la fonction principale des formes

---

<sup>1</sup> Voir *Esthétique*, tome II, p. 114.

<sup>2</sup> Au plan syntaxique, elle se présente comme un poème de longueur moyenne (quelques pages), en un seul mètre, généralement en rimes plates, qui d'un point de vue sémantique dénonce un travers et le combat par le ridicule. Elle se distingue du *pamphlet* qui est en prose, de l'*épigramme*, qui se réduit à quelques vers, de genres chantés, tels que le *serventès* et de la *comédie*, qui est de forme théâtrale, alors que le mode énonciatif de la satire est narratif ou descriptif et le plus souvent rimé. Certaines formes du *dit*, même strophiques, peuvent être rattachées à la satire. Voir E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, « Satire / satirique », p. 1268.

<sup>3</sup> A ce titre le *Gulliver* de Swift, qui est un roman, ou la *Comédie des Académistes* de Saint-Evremond, qui est du théâtre, sont des satires. « Hegel exclut la satire du comique et de la comédie » (H. Schneider, « La théorie hégélienne du comique et la dissolution du bel art », in *Esthétique de Hegel*, p. 231).

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 94.

<sup>5</sup> Voir Hegel *Esthétique*, tome II, p. 28. Cette thèse est encore confirmée par l'idée que « les Romains ont reçu et appris des Grecs la sculpture et la peinture, la poésie épique, lyrique et dramatique » (*Esthétique*, tome II, p. 115). A la transition de l'art classique et de l'art romantique se trouvent déjà les trois formes de la poésie épique, lyrique et dramatique.

artistiques et le statut de catégories esthétiques des modalités de l'épique, du lyrique et du dramatique.

Au plan générique, poésie classique et poésie romantique se distinguent esthétiquement aussi bien par leur forme (voir *Esthétique*, tome III) que par leur contenu (voir *Esthétique*, tome II), ainsi que par la conjonction de ces deux critères. La différenciation et la variété du contenu propre à la poésie romantique permettent d'y discerner des sous-espèces.

### C- Espèces de la poésie romantique.

Trois types de contenu poétique (le religieux, la chevalerie, l'autonomie des particularités individuelles) spécifient, thématiquement, la poésie romantique ainsi que trois sentiments (l'honneur subjectif, l'amour et la fidélité). Les espèces de la poésie romantique naissent des différenciations propres à ses *thèmes* ou *sujets*, c'est-à-dire des différenciations immanentes à l'honneur, à l'amour et à la fidélité. Ces différenciations sont introduites par les « degrés d'héroïsme en regard de l'amour, de l'honneur, de la hardiesse, de la fidélité – degrés dans lesquels c'est la vilenie ou la noblesse de l'âme principalement qui introduit des différenciations »<sup>1</sup>. L'*honneur* peut avoir le contenu le plus divers qui soit<sup>2</sup>, la comédie *Donna Diana* figurant une de ces différenciations. Les œuvres qui expriment ce sentiment sont une spécification de la poésie romantique, puisque celle-ci a pour contenu l'autonomie de l'individualité, l'honneur se présentant comme l'autonomie réfléchie en elle-même<sup>3</sup>. Parmi les poèmes ayant pour sujet *l'amour*, des différences peuvent être saisies selon la situation dans laquelle ce sentiment se trouve pris. Ses fins ne pouvant se développer dans le monde effectif sans collision, l'amour est plongé dans un conflit soit avec l'honneur, soit avec les puissances substantielles (intérêts de l'Etat, de la famille, amour de la patrie), soit avec des événements extérieurs. Ce deuxième type de conflit est illustré par *La Pucelle d'Orléans* (1802), drame historique de Schiller. Le troisième a son point de départ dans les drames, les récits et les romans de l'époque moderne<sup>1</sup>. Les fondements de l'analyse hégélienne sont donc strictement esthétiques, puisque le niveau sémantique présente une double caractéristique. Il permet une

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 164.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 167.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 171.

dissociation générique soit à partir des traits de contenu (sujet, motif, thème, etc.), soit à partir de contraintes sémantiques plus abstraites, telles que la dichotomie entre *action noble et action commune* (logique actantielle) ou la nature de *l'issue* de l'œuvre : dysphorique ou euphorique<sup>2</sup>.

A partir d'un principe unique, Hegel spécifie des espèces dont la nature ne réside plus, de façon essentielle, dans la poésie au sens strict définie par le seul critère formel de la *versification*. Le concept hégélien de poésie est étendu (extension), complexe et riche (compréhension)<sup>3</sup>. Ainsi l'élégie post-antique (romantique) y figure, non en raison de sa forme versifiée, mais parce qu'un *ton poétique*, mélancolique ou triste, y résonne. Cette forme poétique offre un exemple de variabilité contextuelle de la signification des termes génériques<sup>4</sup>. L'analyse hégélienne fait une place aux modifications temporelles (l'élégie post-antique) et spatiale (la satire dans le monde romain) des genres et des noms de genres. Ainsi l'élégie post-antique ne délimite pas seulement une période chronologique. Elle constitue un *genre historique* au sens fort. Ce nom de genre semble « se borner à découper une partie temporellement déterminée dans un corpus textuel plus large. Cependant cette simplicité est trompeuse, car les noms ainsi modifiés n'ont pas le même statut »<sup>1</sup>. Hegel use donc de critères d'identité textuelle distincts pour ordonner le domaine poétique, en particulier la référence au lieu, à l'époque et au contexte. La modification selon le lieu du genre prend le plus souvent dans les *Leçons d'esthétique* le caractère d'une spécification selon les communautés linguistiques, à l'intérieur d'une sphère culturelle historiquement plus ou moins solidaire, comme il est apparu dans le cas du monde romain héritier des traditions grecques classiques.

L'*Esthétique* présente donc, dans l'organisation générique du champ de la littérature, la complexité et la richesse esthétique que J.-M. Schaeffer exprime théoriquement dans le

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 176.

<sup>2</sup> Voir J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 108. Ainsi Dante justifie le titre de comédie pour son poème narratif en se référant à l'issue : « la comédie est un certain genre de narration poétique, différent de tous les autres. Elle diffère, dis-je, de la tragédie en sa matière, parce que la tragédie dans son commencement est merveilleuse et paisible, et que dans sa fin ou dénouement elle est d'âpre senteur et d'horrible vue. (...) La comédie prend pour point de départ quelque rude coup de fortune, mais son étoffe court à un terme prospère, comme il apparaît dans les comédies de Térence » (Dante, Lettre dédicatoire à Cangrande della Scala, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », p. 796 ; cité par J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 109. Ce dernier souligne qu'il est de peu d'importance que la lettre soit de la main de Dante ou non en se référant au numéro spécial de la revue *Genre*, IX (4), 1976, « Versions of Medieval Comedy »).

<sup>3</sup> Seul le roman, en raison de son principe prosaïque, en est exclu.

<sup>4</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 120. L'auteur rappelle le cas du drame qui, aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup>, a cessé de désigner le théâtre comme tel et a été opposé à la tragédie et à la comédie, autrefois ses deux sous-genres. Voir la préface de *Cromwell*.

constat que « ce n'est jamais le texte total qui est identifié par un nom de genre, mais tout au plus un acte communicationnel global ou une forme fermée – ce qui (...) n'est nullement la même chose, le texte étant la réalisation de l'acte et la forme n'étant qu'un aspect du texte »<sup>2</sup>. Hegel n'utilise pas d'un seul principe logique, abstrait de classification générique. La richesse esthétique de son entreprise se manifeste par le fait qu'« à l'apparente relation toute simple entre un texte et son genre se substituent des relations complexes et hétérogènes entre divers aspects d'actes communicationnels ou de réalisations textuelles, ou diverses façons d'identifier le texte et divers noms de genres »<sup>3</sup>. La *pluralité des critères d'identité textuelle différents* (mode d'énonciation, destination, fonction ou but, traits de contenu, issue de l'œuvre, organisation formelle, lieu, époque) manifeste la richesse esthétique des déterminations hégéliennes. Le poème épique, par exemple, se définit par son contenu alors que le poème dramatique est identifiable à partir de sa *modalité d'énonciation* et son contenu.

La pluralité des niveaux textuels permet de comprendre l'appartenance du drame, du récit et des œuvres tragiques au champ de la poésie romantique. Par la modalité de son énonciation, le drame constitue une espèce de la poésie romantique, dès lors que le critère pertinent retenu n'est pas la forme mais le ton. La place du drame dans la poésie romantique reflète l'évolution historique des genres classiques. Le romantisme qui jugeait artificiels ces derniers et récusait leur hiérarchie a créé un genre nouveau : le drame romantique. L'interprétation fondatrice du drame par Victor Hugo explique qu'il soit, dans l'esthétique hégélienne, une espèce de la poésie romantique. « Shakespeare, c'est le drame ; et le drame qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère propre de la troisième époque de la poésie, de la littérature actuelle... La poésie de notre temps est donc le drame ; le caractère du drame est le réel ; le réel résulte de la combinaison naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et la création... Tout ce qui est dans la nature est dans l'art »<sup>4</sup>. Une nouvelle fois les formes artistiques apparaissent comme un principe universel supérieur d'organisation générique du domaine poétique, dont la généralité est supérieure aux

---

<sup>1</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 117.

<sup>2</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 130.

<sup>3</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 129.

<sup>4</sup> V. Hugo, préface de *Cromwell* (1827).

essences génériques identifiées par J.-M. Schaeffer : épopée, lyrisme et drame. Le principe des formes artistiques a donc une indéniable valeur et une incontestable portée esthétiques, qui rejaillissent sur la logique de l'identité et de la différence, dont la pertinence est d'abord logique.

Au titre des espèces de la poésie romantique figure le récit, non pas en raison de ses modalités d'énonciation, mais du fait de son *ton poétique*. Ainsi la poésie romantique, comme la poésie classique, constitue une *catégorie esthétique*. L'éthos romantique lui confère un caractère générique et instaure une parenté avec le récit. Il exprime une réaction sentimentale ou émotionnelle, une impression affective. La catégorie esthétique est d'abord un abstrait affectif auquel l'éthos donne un caractère subjectif. Enfin l'ultime élément textuel mis en œuvre pour cerner l'extension de la poésie romantique concerne la nature du *thème* ou du sujet abordé. Certains œuvres tragiques peuvent alors y figurer. Il n'y a donc pas d'« identité dans le choix des niveaux textuels retenus » par le nom de genre « poésie romantique »<sup>1</sup>. L'identité générique esthétiquement constituée est relative au(x) niveau(x) du message investi(s) par le nom de genre. La détermination hégélienne de la poésie romantique, comme précédemment de la poésie classique, permet de retrouver des concepts et une analyse de part en part esthétiques, dont J.-M. Schaeffer offre la formalisation théorique. Ils permettent de récuser, conformément aux principes même de cet auteur, l'accusation de réductionnisme portée à l'encontre de Hegel<sup>2</sup>.

La poésie romantique se caractérise en effet ultimement par « la particularité de contenu qui constitue le monde du sujet », d'une part et par « la réunion du sujet avec cette sienne particularité, avec les vœux et fins de celle-ci ; et, troisièmement, [par] l'individualité vivante en laquelle le caractère se délimite en lui-même »<sup>3</sup>. Au sein de ce formalisme on peut distinguer « deux différences principales » : d'une part la fermeté du caractère qui se réalise énergiquement et investit la puissance de l'individualité dans la réalisation de ces fins ; d'autre part le caractère comme totalité subjective qui persiste sans parvenir à s'explicitier ni à donner une manifestation extérieure complète<sup>1</sup>. La détermination du caractère des personnages – comme niveau textuel spécifique – engendre celle des œuvres.

<sup>1</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 129.

<sup>2</sup> Comme il est apparu, J.-M. Schaeffer reproche à Hegel d'avoir tenté de « rationaliser » les *dénominations génériques* en les réduisant à des caractéristiques thématiques, à des fins de classification systématique (voir *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 79).

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 187.

D'abord l'« autonomie du caractère ne peut voir le jour que là où l'extra-divin, où le spécifiquement humain a vu sa valeur entièrement reconnue. Les caractères de Shakespeare tout particulièrement sont de cette espèce »<sup>2</sup>. Ses tragédies *Macbeth*, *Othello*, *Richard III* ont pour principal objet un caractère de ce type, entouré de caractères ayant moins de relief et d'énergie<sup>3</sup>. Lorsque le caractère est une totalité intérieure non développée, on trouve les plus charmantes configurations de l'art romantique, telles les œuvres de Shakespeare : Juliette dans *Roméo et Juliette*, Miranda dans *La Tempête* ou chez Schiller, Thekla dans la trilogie de *Wallenstein* : « bien qu'elle soit une production de la poésie réflexive, [elle] peut être mise dans cette catégorie »<sup>4</sup>. L'œuvre constitue une sous-espèce de la poésie romantique du fait des *caractères peints* et non en raison de sa *forme*.

« Ressortissent encore à cette même *catégorie* de l'intense ferveur intime qui ne parvient pas à s'épanouir jusqu'à la complète explicitation les chansons populaires, en particulier germaniques, qui malgré la pleine densité intérieure qui les anime, à quelque point que celle-ci s'avère saisie par un quelconque intérêt, ne parviennent à produire que des lambeaux d'expression épars et y manifestent précisément la profondeur de l'âme »<sup>5</sup>. Ces chansons ont « un mode de représentation qui, dans son mutisme, fait pour ainsi dire retour au symbolique, dès lors que ce qu'il donne n'est pas l'exposition franche et manifeste de toute l'intériorité, mais simplement un *signe* et une suggestion »<sup>6</sup>. L'appartenance de l'œuvre à la poésie romantique n'est pas déterminée par sa *nature formelle*, mais bien par *l'esprit* qui l'anime et le *ton* qu'elle adopte : « Ce genre de représentations sont d'une grande difficulté et font la preuve précisément d'un esprit originellement poétique »<sup>7</sup>, dont Goethe avec le *Roi de Thulé*, et les *Vies ascendantes* de Theodor Gottlieb von Hippel sont des exemples<sup>8</sup>. A partir du thème de la fidélité enfin, la

---

<sup>1</sup> Cette distinction met en œuvre un modèle logique disjonctif (Hegel fait mention de l'opposition de ces deux types, *Esthétique*, tome II, p. 192).

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, pp. 188-189.

<sup>3</sup> Et se distingue en cela du misérabilisme des caractères modernes de Kotzebue ou de Heinrich von Kleist, dans *Das Käthchen von Heilbronn*.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 194.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 195 ; nous soulignons. Hegel insiste sur la notion de catégorie, dont une autre occurrence figure à la page 195 du tome II de l'*Esthétique*.

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 195 ; nous soulignons.

<sup>7</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 195. Cette thèse se trouve confirmée, lorsque Hegel évoque l'idée que « sous tous ces rapports, le domaine de ce genre de caractères individuels constitue un champ infiniment riche, qui cependant fait aisément courir le risque de tomber dans le creux, la platitude, en sorte qu'on compte seulement un petit nombre de maîtres possédant assez de *poésie* et d'intelligence pour appréhender l'authentique » (*Esthétique*, tome II, p. 199).

<sup>8</sup> Le *Roi de Thulé* est une *ballade* écrite en 1774, publiée pour la première fois en 1800 et chantée par Marguerite dans le *Faust*. La description y est faite selon un mode symbolique. La fidélité et l'infinité d'un cœur sont peintes en traits simples, apparemment extérieurs et indifférents. Symbolique, classique et

poésie romantique présente encore des spécifications. Ainsi la poésie de la chevalerie, le *Cid* et le *Reineke Fuchs* – ces deux dernières œuvres illustrant un sens large de la notion de poésie – reposent sur les collisions de la fidélité.

La dimension aventurière, qui constitue le type même du romantique, se spécifie selon la fin à réaliser<sup>1</sup>, et permet de distinguer des types de poésie romantique tels que la quête du Saint Graal ou la *Divine Comédie* de Dante. A chaque fois le principe de détermination essentielle du genre sert de différence spécifique singularisant les espèces<sup>2</sup>. Le thème ou le sujet est associé à des critères *formels* (traitement *stylistique*, nature de la forme poétique)<sup>3</sup>.

De façon générale, la distinction de la *poésie en symbolique, classique et romantique redistribue les genres littéraires traditionnels*, puisque la poésie romantique qui exprime de la façon la plus adéquate l'univers profane de la chevalerie et l'intimité subjective inclut la comédie (Hegel cite *Donna Diana*, comédie d'Augustin Moreto (1618-1669), comédie en trois actes<sup>4</sup>), la tragédie (ainsi l'*Alarcos* (1802) de Friedrich von Schlegel) et le drame. Les *Leçons d'esthétique* ne procèdent donc pas à une spécification des essences génériques (épique, lyrique et dramatique) en symbolique, classique et romantique, comme le suggérait J.-M. Schaeffer dans le schéma de la poésie épique. *Le principe fondamental de division générique du poétique est celui des formes artistiques*, dont les essences génériques ainsi définies sont des spécifications.

---

romantique communiquent. Les *Vies ascendantes*, en revanche, sont une œuvre humoristique de la littérature allemande.

<sup>1</sup> Qu'il s'agisse de la diffusion du Christianisme, d'actions ou d'épisodes au sein du monde profane, de la réalisation interne à sa propre vie pour l'homme.

<sup>2</sup> Il anime aussi l'extension du genre « poésie romantique » à l'Orient. Elle est présente aussi bien en Orient qu'en Occident et exprime la liberté subjective. Toutefois dans la poésie occidentale, cette liberté repose sur la descente de l'esprit au sein de son intériorité subjective, alors que la poésie orientale évoque la première expansion de la conscience s'ouvrant à la libération du fini (voir *Esthétique*, tome II, p. 165). La détermination essentielle de l'espèce est employée comme principe de différenciation de la sous-espèce, puisque le contenu de l'art romantique est donné par le face-à-face des deux côtés autonomes que sont la subjectivité infinie en soi-même et la matière extérieure, ainsi que par le retrait de l'intériorité en soi-même (*Esthétique*, tome II, p. 185). L'*Esthétique* applique rigoureusement les principes logiques hégéliens.

<sup>3</sup> Associant le thème aventurier au *traitement* comique de la contingence, Hegel parvient à proposer un sous-genre dont l'extension est réduite, mais la compréhension complexe. Il regroupe aussi bien les œuvres de l'Arioste et de Cervantès, qui développe la dimension romanesque dans *Don Quichotte*, que celles de Shakespeare qui proposent des figures et des scènes comiques comme Falstaff dans le *Roi Lear*, la scène des musiciens dans *Roméo et Juliette*. Toutefois, dans ce cas, de même que le poétique cède le pas au romanesque, le type romantique se dissout.

Ainsi le critère de la forme permet de dégager des *genres littéraires propres à la poésie romantique*, tels l'ode, à partir desquels elle se spécifie.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 168



La spécification des formes artistiques selon les modalités de l'épique, du lyrique et du dramatique se retrouve aussi bien s'agissant de la poésie symbolique que de la poésie classique ou de la poésie romantique<sup>1</sup>. Lorsqu'il traite de la comparaison, espèce particulière de la deuxième forme de la symbolique comparante, Hegel ménage un rapprochement de cette figure artistique avec ces trois modalités<sup>2</sup>. Dans la poésie de Calderón, par exemple, on trouve de nombreux exemples de comparaisons en cascade, bien que « cette longueur s'adapte pourtant mieux au sentiment lyrique, quand elle n'est pas motivée de manière adéquate par la chose même et ralentisse beaucoup le progrès dramatique »<sup>3</sup>. Lorsque le sentiment s'abandonne dans les profondeurs de son contenu, les comparaisons ont un caractère *lyrique* et expriment l'exubérance de l'imagination et le sentiment. Elles sont de nature *épique* lorsque le poète, Homère par exemple, s'attarde auprès d'un objet déterminé<sup>4</sup>. Alors que dans le domaine épique<sup>1</sup>, le poète retarde l'action par des comparaisons prolongées, dans la poésie *dramatique*, la comparaison libère les personnages, qui sont eux-mêmes poètes et artistes, de leur passion dominante.

### ***III- Des catégories esthétiques : l'épique, le lyrique et le dramatique.***

La problématique – liée à la forme catégorique du jugement – du genre et des espèces ne rend pas raison de la distinction entre poésie épique, lyrique et dramatique, mais se retrouve au sein même de ces domaines. La partition en poésie symbolique, classique et romantique exprime et correspond à une *logique catégorique du genre et de l'espèce*, alors que la partition en poésie épique, lyrique et dramatique reflète une *logique disjonctive*. Hegel évoque différentes « sortes » de lyrisme et différents « types » de poésie dramatique.

---

<sup>1</sup> On peut même trouver une confusion et une identification de la poésie romantique espagnole à la poésie dramatique. Voir Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 169.

<sup>2</sup> La comparaison n'est pas seulement une forme esthétique, mais aussi une forme logique de la pensée. Voir E. Cassirer, *La philosophie des Lumières*, chap. VII, en particulier pp. 377-380, sur un « art de penser » esthétique, et aussi Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 551. La métaphore fait l'objet d'un traitement comparable.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 552. Hegel propose ici une analyse et une qualification *esthétiques* de l'emploi de la comparaison.

<sup>4</sup> Dans ce cas, le morceau poétique devient *sculpture*, puisqu'« il fixe notre attention sur des figures qu'il vient poser devant nous immobiles, plastiques, semblables à des œuvres de la sculpture, offertes à notre examen théorique » (Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 554). Hegel produit un entrecroisement multiple des niveaux de signification des formes artistiques.

Sont-ils des espèces de la poésie lyrique et / ou du drame ? Quel est leur principe de distinction ou de spécification ?

#### A- L'épique.

« Ce qui constitue le contenu et la forme de l'épique proprement dit, c'est toute la vision du monde et toute l'objectivité de l'esprit d'un peuple défilant sous nos yeux comme péripétie effective dans sa figure en cours d'objectivation »<sup>2</sup>. Cette définition laisse présager que la distinction des espèces de l'épique reproduit celle des visions du monde des peuples. En effet « *le mode de présentation de cet art* se ramifie en toutes sortes de *catégories* et de *sous-catégories* et couvre largement de nombreuses époques et de nombreux peuples ; mais dans sa figure complète nous l'avons rencontrée comme l'épopée proprement dite et trouvée chez les Grecs comme l'effectivité de ce genre la plus conforme à l'art »<sup>3</sup>. Epigrammes, poèmes gnomiques et didactiques, poèmes philosophiques, cosmogonies et théogonies déploient une parole épique, mais la poésie épique a surgi, comme la sculpture, chez les Grecs dans un achèvement originel non égalé<sup>4</sup>. La poésie épique apparaît bien dans le discours hégélien comme un genre – genre suprême – devant être distingué de ceux qui se situent de part et d'autre de ce point culminant. Ces derniers ne sont pas ni mineurs ni subalternes. Ils « sont nécessaires à l'épopée, étant donné que la sphère de la poésie englobe en elle toutes les nations et que l'épopée donne à voir précisément le noyau substantiel de toute la teneur d'un peuple, en sorte qu'ici le développement en termes d'histoire universelle devient plus important que ce n'était le cas dans la sculpture »<sup>5</sup>.

Le *genre épique* suprême prend sens non pas tant à partir de distinctions spécifiques caractéristiques que dans le cours d'un développement historique – c'est-à-dire dans le *déploiement temporel du concept*. La logique du concept commande la recherche de la

---

<sup>1</sup> Hegel n'emploie pas le terme de domaine, mais écrit seulement « *im Epischen* » et « *im Dramatischen* », c'est-à-dire « dans l'épique » et « dans le dramatique ».

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 309.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 370.

<sup>4</sup> C'est l'épopée d'une manière générale qui a le plus de parenté interne avec la plastique de la sculpture et avec son objectivité « tant au sens de la teneur substantielle, qu'au sens de la représentation dans la forme d'une phénoménalité réelle » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 370).

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 370.

différence spécifique. Elle décide de la situation des genres et de leur valeur. « On peut avec ce genre d'espèces latérales [les œuvres pouvant être rattachées à l'épique] mettre le théoricien en difficulté, quand on exige de lui qu'il fasse des divisions et des subdivisions dans lesquelles tous les poèmes – et on entend alors par poème tout ce qui peut être attribué à ces demi-espèces – entreraient sans aucune distinction. Toutefois dans une *véritable division* ne peut se faire place que ce qui est *conforme à une définition conceptuelle* ; ce qui en revanche s'avère *imparfait* quant au contenu ou quant à la forme, ou quant aux deux à la fois, ne se range que malaisément – précisément parce que ces choses ne sont pas ce qu'elles sont censées être – sous le *concept*, c'est-à-dire sous la détermination de la façon dont la chose doit être et de la façon dont elle est effectivement »<sup>1</sup>. Ces œuvres ou genres en marge sont « des branches latérales » traitées par Hegel en « annexe ». L'idylle en est un exemple. La division en genres et espèces est donc subordonnée à la logique du concept qui joue le rôle de principe premier. Elle tend par conséquent à la normativité et repose sur une évaluation des œuvres selon leur degré d'adéquation au concept.

Le genre épique se définit essentiellement par son *type*<sup>2</sup>, c'est-à-dire par les chants homériques, dont Hegel déduit les déterminations principales de l'épopée. L'épisode épique se présente comme « une action ramifiée dans la totalité de son temps et des circonstances nationales, qui ne peut donc parvenir à la visibilité que dans un univers largement déployé et requiert une présentation de la totalité de cette effectivité »<sup>3</sup>. L'épopée affine un *monde spécifiquement déterminé* selon tous les aspects de la particularisation. Elle doit donc être individuelle. « C'est le monde d'un peuple déterminé qui s'y reflète »<sup>1</sup>. Enfin l'épopée se déploie de la façon la plus adéquate dans le conflit de l'état de guerre. Elle réalise donc la conjonction d'un arrière-plan universel (le monde concerné) et d'un épisode individuel ainsi que des individus agissant sous la conduite des dieux et du destin, et apparaît comme une catégorie esthétique du fait qu'elle présente un rapport interne de forces propre, par l'agencement d'éléments dans une relation et une interaction organique. Elle fait apparaître un ensemble d'exigences organiques qui

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 366. Voir R. Pouivet, *Esthétique et logique*, pp. 32 et sqq.

<sup>2</sup> La problématique du type reprend la question du genre concernant l'épique et le lyrique. Elle tient à la difficulté d'en dire quelque chose « en général ». Voir Hegel, *Esthétique*, tome III, pp. 316 et sq. (cité supra) et pp. 417 sq. La très grande diversité du lyrique à laquelle Hegel revient souvent (tome III, p. 435) semble limiter la possibilité de parler d'un genre. De même Kant, dans l'Introduction de la *Critique de la faculté de juger*, affronte la *diversité du réel empirique*, la nature dans sa diversité, apparemment immaîtrisable pour la pensée empirique classificatrice.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, pp. 317-318.

définissent un *genre d'éthos* déterminé. Le champ de l'épique est délimité à partir de cette catégorie, qui fournit un type spécialisé de valeur, une référence pour le jugement esthétique<sup>2</sup> – qui dissocie l'épique des genres bâtards. Les œuvres sont alors appréciées selon leur adéquation à ces exigences et leur capacité à faire naître ou non l'éthos.

La spécification de ce domaine poétique concerne aussi bien ses *formes littéraires* (« au titre de cette totalité originelle, l'œuvre épique est la légende, le livre, la bible d'un peuple et toute nation de quelque importance possède ce genre de livres absolument premiers dans lesquels s'exprime ce qui constitue son esprit originel »<sup>3</sup>) que le contenu de conscience objective auquel elle se réfère, c'est-à-dire un contenu sémantique donné. L'épique se définit donc par la coalescence de plusieurs caractères formant un type précis et unique. La détermination hégélienne de l'épopée rend raison de la prééminence du sémantique et du syntaxique, propre à la définition d'un nom de genre en étroite relation avec une classe extensionnelle historiquement spécifiée<sup>4</sup>. Dans ce cas, qui est souvent celui des « petits » genres (genres mineurs), mais aussi de l'épopée (genre majeur) telle qu'elle est définie par Hegel en association avec une tradition littéraire établie, le poids de la signification tombe sur des traits sémantiques et syntaxiques, parce que l'attention générique est focalisée sur les œuvres qui forment la classe plutôt que sur l'acte communicationnel que ces œuvres exemplifient. On comprend dès lors la raison de l'importance accordée au niveau du message réalisé (aspects sémantiques et syntaxiques) : le fait et son produit prennent le dessus sur l'acte communicationnel.

La thématique épique coïncide avec l'expression de la conscience de toutes les profondeurs de l'esprit humain et l'existence concrète, la vie politique et domestique. Autrement dit, l'épopée proprement dite est ce genre littéraire dans lequel la conscience naïve d'une nation s'exprime pour la première fois. On pourrait supposer que le principe de spécification des différentes espèces de la poésie épique se trouve dans la distinction des peuples, de *l'esprit national*, des visions du monde. Ce principe est en réalité insuffisant, car les conditions générales que fournit un peuple particulier ne sont que la toile de fond sur laquelle se déroule « un épisode qui touche tous les côtés de la réalité du peuple et intègre celle-ci en lui-même »<sup>5</sup>. La spécification du domaine de la poésie épique met en

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 323.

<sup>2</sup> Voir R. Pouivet, *Esthétique et logique*, pp. 32 et sqq.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 310.

<sup>4</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 122.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 326.

œuvre aussi bien des déterminations particulières de l'épopée proprement dite<sup>1</sup> que des spécifications de nature historique.

On distingue donc, pour la totalité de l'art de la poésie épique, et en particulier pour la poésie *stricto sensu* trois stades principaux qui constituent le procès de développement de l'art : l'épopée orientale d'abord, qui a pour centre le type symbolique, l'épopée classique des Grecs ensuite et son adaptation pour les Romains, enfin le riche déploiement multiforme de la poésie épico-romantique chez les peuples chrétiens<sup>2</sup>. La spécification en types de poésie épique se confond avec une articulation en périodes historiques qui réactualise la succession des formes artistiques. A travers ces dernières, Hegel déploie une *histoire universelle de l'épopée*. L'historicisation de celle-ci et des formes artistiques reflète, selon J.-M. Schaeffer, la distinction hégélienne des formes essentielles et des genres bâtards<sup>3</sup>. L'esthétique de Hegel présenterait deux formes d'historicité, l'une contingente, empirique, obéissant à la simple *chronologie*, dans laquelle tous les événements se valent. La relation pertinente est alors seulement celle de la succession temporelle. En revanche l'historicité propre à l'épanouissement progressif des déterminations de l'esprit obéit à la *nécessité du concept*. La chronologie n'y exprime que des relations conceptuelles et tout ce qui n'est pas conforme aux déterminations conceptuelles serait du même coup dépourvu de toute historicité d'essence et ferait partie des scories empiriques. Pourtant le concept ne se déploie que dans le temps et ses déterminations immanentes – les formes artistiques – ne peuvent se manifester que successivement et par conséquent historiquement.

---

<sup>1</sup> Ces déterminations particulières doivent pouvoir être déduites de la nature de l'œuvre d'art épique, mais « nous rencontrons aussitôt une difficulté, savoir : que l'on ne peut pas dire grand chose en général sur ces éléments plus spécifiques, si bien que nous devrions aborder immédiatement l'aspect historique et examiner les différentes œuvres épiques des peuples, ce qui nous laisse peu d'espoir, compte tenu de la grande diversité des époques et des nations, si nous voulons parvenir à des résultats cohérents » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 317).

<sup>2</sup> Dans la classe de l'épopée orientale, on trouve les épopées indiennes (*Ramayana* et *Mahabharata*), les œuvres des Hébreux (tome III, p. 374) et des Arabes (poèmes de la *Hamasa*, ou du *divan* des *Hudailites*), la poésie persane. Les développements que Hegel en propose ne sont pas strictement épiques. Il est en effet confronté à une modification du genre épopée suivant le lieu, dans un cas où la transposition du nom de genre se fait d'une culture donnée dans une autre. L'épopée est dans la culture occidentale étroitement liée aux poèmes homériques. Lorsque son nom est transposé dans d'autres cultures, il se réfère à des textes qui, par le fond et par la forme, se distinguent souvent autant des œuvres d'Homère que celles-ci d'un roman moderne (J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 118).

Le second moment historique de l'épopée est donné par l'époque classique, puisqu'avec les Grecs on entre dans « le monde artistique véritablement épique » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 376). Le type en est donné par les chants homériques. Enfin l'épopée romantique exprime une vision du monde et une foi religieuse, des actes et des destinées de *nouvelles* populations, comme les Germains. Concernant la poésie épique du Moyen Âge chrétien, le plus souvent Hegel cite des œuvres pour récuser leur caractère épique (exemple : la *Chanson des Nibelungen*). Il y a aussi *La divine comédie*, la chevalerie, l'Arioste, le Tasse.

<sup>3</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 42.

L'épique joue le rôle, au regard de ses espèces et sous-espèces, de genre. En revanche, l'épique, le lyrique et le dramatique ne sont pas, au sens strict, des genres déterminés, des « essences génériques » *du poétique*, dans la mesure où ces déterminations débordent le seul domaine du poétique. Elles sont plutôt des catégories esthétiques. Nombre de passages montrent que la distinction entre épique, lyrique et dramatique n'est pas étanche<sup>1</sup>. L'épique se singularise et se différencie en lui-même lorsqu'il se rapproche du ton lyrique dans l'expression. Hegel associe et superpose plusieurs critères de différenciation des œuvres. Il décrit des types, produit des différenciations ou qualifie des œuvres plus qu'il ne classe<sup>2</sup>. La distinction entre les tons épique, lyrique et dramatique est réinvestie au sein même de ces trois domaines poétiques, et les passages de l'épique au lyrique et au dramatique ont une fonction de différenciation au sein même du domaine épique.

*La transition de la poésie épique à la poésie lyrique est continue.* « Avec cette dissociation du Soi-même individuel et du tout substantiel de la nation et de ses conditions, façons de voir, actes et destinées, ainsi qu'avec la séparation de l'homme en volonté et sentiments, ce qu'on voit en effet parvenir aux stades de la plus haute maturation, plutôt que la poésie épique, c'est d'un côté la poésie lyrique, et de l'autre la poésie dramatique »<sup>3</sup>. La poésie épique ne se distingue des deux autres ni selon le modèle logique kantien de l'emboîtement de classes génériques, ni selon la logique de la différence spécifique. Le psychisme devient un monde existant pour soi de conceptions subjectives, de réflexions et de sentiments, « qui n'évolue pas vers l'action et énonce sur un mode *lyrique* son séjour en soi-même, ce strict affairement de l'intériorité individuelle ». Le principe esthétique des modalités de l'énonciation est discriminant. Par ailleurs, la passion pratique devient la cause principalement défendue et s'autonomise dans l'action. « Cette fixité individuelle de plus en plus forte des caractères et des desseins pour ce qui regarde l'action conduit alors à l'inverse à la poésie *dramatique* »<sup>1</sup>. *La poésie lyrique se développe à partir de la poésie épique* lorsque l'individu singulier en tant que tel, avec sa volonté et ses sentiments, se disjoint du tout substantiel. Le lyrique et le dramatique s'engendrent à

<sup>1</sup> Voir en particulier Hegel, *Esthétique*, tome III, des pages 310 à 371.

<sup>2</sup> Il convient, en dernière analyse, d'apprécier dans quelle mesure le singulier individuel, l'œuvre individuelle est saisi par la logique différenciante de l'esthétique hégélienne. Hegel institue le type artistique en valeur, servant d'étalon pour juger de l'appartenance d'une œuvre à un genre. On mesure une conformité de l'œuvre au genre comme on établit une conformité des œuvres au concept du beau artistique. S'agissant de l'évolution historique de la peinture, Hegel manifeste un réel souci de saisir et d'apprécier l'œuvre singulière, « la spécificité de chaque tableau isolé » (*Esthétique*, tome III, p. 99 ; voir aussi p. 100).

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 311. Voir pour la structuration du concept *La logique subjective*, p. 68.

partir de l'épique, et non selon un principe de spécification du type « différence spécifique ». La logique mise en œuvre est celle d'une *émergence dialectique* à partir de l'épique, d'un développement continu. Elle actualise esthétiquement l'*émergence historique du subjectif à partir de l'objectif*.

## B- Le lyrique.

Si l'on s'en tient seulement à la forme et à l'articulation générales du propos hégélien, l'examen de la poésie lyrique semble répondre à ce que Kant définit comme la spécification du divers et ainsi qu'à une classification entendementale<sup>2</sup>. Hegel semble en effet spécifier le concept du lyrique « en ramenant le divers sous lui »<sup>3</sup>. Mais la progression ne conduit pas réellement d'un genre à une espèce, elle ne constitue pas une démarche empirique, mais conceptuelle. La spécification avance en produisant à chaque étape un *nouveau concept*, une nouvelle catégorie esthétique<sup>4</sup>. Hegel spécifie le concept universel du lyrique en général en déterminations particulières et, par là, le définit. La progression vers le singulier ayant un concept pour principe et origine est de nature conceptuelle, au sens hégélien. Elle est *auto-développement du concept* et non différenciation spécifique. Cette logique esthétique conjugue à la fois le mouvement dialectique de l'identité, de la différence et de l'identité de l'identité et de la différence, le développement de l'universel dans le particulier et le singulier, et la logique des formes artistiques superposée à l'évolution historique du lyrique.

Le lyrique désigne donc moins un genre ontique qu'un concept esthétique, dont le contenu ne s'épuise pas dans une reprise des caractéristiques traditionnelles de la poésie

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 311.

<sup>2</sup> Kant établit une distinction entre deux démarches classifiantes, l'une *a priori*, l'autre empirique. Loin d'être empirique, la démarche hégélienne est conceptuelle. T. Todorov distingue également les genres théoriques des genres historiques, en établissant une relation de déduction entre les seconds et les premiers.

<sup>3</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, Première Introduction, V, p. 105.

<sup>4</sup> Les catégories esthétiques sont l'équivalent esthétique des catégories, en philosophie, c'est-à-dire des concepts les plus généraux et fondamentaux servant à l'entendement pour former des jugements. Parmi ces catégories figurent le tragique, l'épique, le comique, le dramatique, le gracieux, le joli, le mystérieux, le pathétique, le pittoresque, l'humour, le bouffon, etc. Le *Vocabulaire d'esthétique* ajoute à cette liste des catégories, telles que le beau, le sublime, l'héroïque, le fantastique, le féérique, l'hiératique, l'humoresque. La notion de catégorie esthétique est née avec les travaux de Rosenkranz, *Esthétique du laid* (1853). Elle est

lyrique. Le déploiement logique par lequel Hegel établit le sens de la poésie lyrique est indissociable d'une différenciation esthétique, car l'étude d'une catégorie esthétique ne se limite pas à l'analyse de son essence et des conditions requises pour nous y rendre sensibles. Elle requiert en outre de la situer par rapport aux *catégories voisines* et d'indiquer les relations possibles avec celles-ci<sup>1</sup>. La définition hégélienne du lyrique interdit de le réduire à un genre artistique. Cette réduction ne se justifie que d'un point de vue extérieur, unilatéral et fini, or les *Leçons* répondent à une logique spéculative et non aux principes d'une logique formelle entendementale. Ainsi la poésie lyrique est le pôle *subjectif* de la poésie. Elle est résonance de l'âme, expression de soi de l'individu subjectif. Alors que la poésie épique naît du besoin d'entendre la chose qui se déploie pour soi, face au sujet, comme une totalité close, la poésie lyrique, à l'inverse, réalise le besoin de s'exprimer soi et d'entendre l'âme humaine dans la manifestation extérieure d'elle-même. Poésie épique et poésie lyrique dessinent les deux pôles d'une *opposition* dialectique. Hegel définit donc moins la poésie lyrique par des *caractéristiques* que comme un concept universel s'*opposant* à l'épique. La définition esthétique du lyrique repose sur une logique de l'opposition de type disjonctif<sup>2</sup>. Alors que la poésie épique nous présente un objet soit dans son universalité substantielle, soit de manière sculpturale ou picturale, la poésie lyrique a pour centre la subjectivité. Cette logique de l'opposition (opposition de l'objectif et du subjectif) coïncide avec une logique conceptuelle de l'identité et de la différence.

La poésie *épique* est le moment de *l'identité* (représentation d'un monde total à une époque donnée, immersion des individus dans leur monde), la poésie *lyrique* est le moment de *l'opposition* (opposition du sujet singulier au monde objectif, moment de la différence et de la différenciation du subjectif face à l'objectivité du monde). La poésie lyrique émerge lorsque le poète se distingue et s'oppose au monde objectif qu'il prend pour objet

---

ensuite utilisée par V. Basch, dans *l'Essai critique sur l'esthétique de Kant* (1896), puis par Ch. Lalo. Voir *Encyclopédie Universalis*, tome VII, « Esthétique », pp. 299-302.

<sup>1</sup> Ainsi on distingue, de façon générale comme dans l'esthétique de Hegel, le lyrique de l'élégiaque. L'élégiaque comme éthos et catégorie esthétique est une poésie douce et plaintive, où une mélancolie tendre est présentée sous son aspect subjectivement ressenti, donc en première personne. Elle exprime l'effusion d'un cœur malheureux. Le poète parle souvent lui-même, mais peut aussi faire parler un personnage. L'emploi du terme élégie fait plutôt référence à la tradition classique, mais l'élégiaque est abondamment représenté ailleurs, par exemple dans la poésie sentimentale romantique. La poésie gnomique est élégiaque en ce sens lorsqu'elle est désabusée et mélancolique. L'élégiaque comporte en outre un retour sur le passé et un passé perdu, source de lyrisme intérieur dont les poèmes de Lamartine, *Le lac* ou de Gray, *Elégie écrite dans un cimetière de campagne* fournissent un exemple.

<sup>2</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome III, pp. 392-395 ; 397 ; 402 ; 405 ; 413 ; 417-420. Toutefois on ne peut conclure sans nuance que l'épique et le lyrique sont pensés par Hegel comme des opposés, dont la poésie dramatique serait le moment d'unification, de réconciliation de l'opposition car, à plusieurs reprises, Hegel montre la présence d'éléments ou d'une tendance lyrique dans l'épique et inversement.



de sa représentation. « Plus ce mode de communication [c'est-à-dire une expression de l'objectivité traversée par l'intériorité de la conscience singulière] demeure exclu de l'impersonnalité factuelle de l'art épique, plus la forme subjective de la poésie, précisément en raison de cette exclusion, doit s'affigurer pour soi dans une sphère propre, indépendamment de l'épopée »<sup>1</sup>. Le lyrique est à concevoir comme un *mode poétique*, un éthos engendré nécessairement à partir de l'épique qui ne fait pas droit à l'expression de la subjectivité. Exclue de la communication épique, l'intériorité subjective rentre en elle-même et « donne satisfaction au besoin de rendre et voir représentées (...) la présence et l'effectivité de cette même chose [extérieure] dans le psychisme subjectif, dans l'expérience du cœur et de la représentation »<sup>2</sup>. Le domaine du lyrique et son concept ne sont pas seulement établis par opposition à l'épique, mais aussi dans une distinction d'avec le dramatique. Le lyrique exprime le monde extérieur ressenti, vu, éprouvé et pensé par l'intériorité subjective d'une part, mais « il ne faut pas que cette première objectivation progresse jusqu'au point où elle représente la subjectivité du cœur humain et de la passion en ce qu'ils sont pris dans une activité pratique et une action »<sup>3</sup>. Hegel établit des limites qui distinguent des *domaines poétiques* plutôt que des *genres*.

L'esthétique hégélienne n'obéissant pas à une logique classificatrice des genres et espèces, l'une des difficultés relevées par J.-M. Schaeffer tombe. Si l'épique se définissait à partir d'une vision, ce critère perdrait sa pertinence pour fonder l'unité du lyrique. Le genre poétique ne se divise pas à partir d'un unique critère de différenciation en poésie épique, lyrique et dramatique. Les caractères fixes servant à définir un genre sont mis en mouvement – ce qui explique que ces « genres » ne puissent être définis de façon étroite et stricte. Plus qu'elle ne produit des genres déterminés par des caractères objectifs, la poétique hégélienne se module selon des *tonalités* (le ton épique, le ton lyrique ou la tonalité dramatique) ou des moments du déploiement historique du poétique. Ces tonalités sont explicitement utilisées par Hegel lorsqu'il envisage les espèces du lyrique. Ainsi lorsqu'il se rapproche du ton épique dans l'expression, c'est-à-dire lorsqu'il prend pour objet et pour forme un épisode épique, le lyrique constitue une « *catégorie* »<sup>4</sup>. A cette catégorie appartiennent les chants héroïques, les romances, les ballades ou encore les poèmes de circonstance. La poésie adopte alors un côté *narratif*, tout en préservant le ton

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 392.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 392.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 393.

<sup>4</sup> Voir *Esthétique*, tome III, p. 398.

lyrique du poème. D'identiques nuances peuvent être établies avec la poésie dramatique<sup>1</sup>. Le « domaine » de la poésie lyrique admet donc des « divisions »<sup>2</sup>, dont il importe de cerner les critères de spécification.

Au sein du vaste champ de la poésie lyrique ainsi défini, Hegel établit des *distinctions générales* permettant de cerner le caractère général du lyrique. Elles ordonnent ce domaine en envisageant d'abord le *contenu* dans lequel l'intérieur subjectif se ressent<sup>3</sup>, la *forme* d'expression poétique et enfin le degré de culture du sujet lyrique. *Ces distinctions reproduisent celles mises en œuvre pour l'élucidation de la poésie épique*. Seules la considération de la forme de l'expression poétique et du degré de culture qu'il traduit permettent d'évoquer des genres déterminés. De façon générale « c'est ici l'individu, avec ses représentations et ses sensations intérieures, qui constitue le point central »<sup>4</sup>, mais l'expression de cette individualité prend la forme de chants héroïques, de romances, de ballades ou de poèmes de circonstance<sup>5</sup>. Enfin « le point de vue de la culture dont l'œuvre procède » engendre des distinctions entre différentes espèces de poésie lyrique. Dans ce cas « les différences dominantes » que l'on peut indiquer concernent la poésie populaire, l'art libre et conscient de lui-même<sup>6</sup>. Ces trois vecteurs de spécification produisent des distinctions dans la poésie lyrique prise seulement en général et établissent des genres déterminés ou espèces comme types d'œuvres littéraires.

Lorsque l'on quitte la caractérisation *générale* du lyrique pour envisager ses « aspects particuliers », de nouvelles distinctions apparaissent. Le passage d'une détermination universelle à un examen du lyrique dans sa particularité est commandé par la logique spéculative hégélienne. Le concept universel, la catégorie esthétique du lyrique établi, il se détermine nécessairement selon des modalités particulières. La logique catégorique du genre cède le pas et se trouve subordonnée à une logique dialectique qui commande la *particularisation de l'universel*. Celle-ci reproduit, au plan de la poésie lyrique, la particularité des formes artistiques, qui différencient l'Idée du beau artistique. Le

---

<sup>1</sup> Voir *Esthétique*, tome III, p. 424.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 393.

<sup>3</sup> Le contenu de la poésie lyrique est de la plus grande diversité. Il s'étend de l'universel (c'est-à-dire de ce qu'il y a de plus profond dans la croyance des hommes, dans la représentation et la connaissance), au particulier (incidents particuliers, situations, états d'âme) et au singulier (la subjectivité en tant que telle, le cœur).

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 396.

<sup>5</sup> Ces distinctions se doublent d'un autre principe de spécification faisant intervenir la différence du ton lyrique et du ton épique.

<sup>6</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome III, pp. 410-411.

déploiement du concept du lyrique se confond et se superpose à sa spécification comme genre. Considérée dans leurs aspects particuliers, les œuvres lyriques se distinguent en fonction de leur unité, de la façon dont elles se déploient, c'est-à-dire de leur mode et enfin selon leur aspect extérieur : mètre et diction. *Ce principe esthétique s'associe à une logique conceptuelle*, qui imprègne la spécification du genre et commande l'examen même de la poésie lyrique, selon son caractère général, ses aspects particuliers, ses espèces et son développement historique. La pure recherche de la différence spécifique recule d'un degré encore, puisqu'elle semble ne trouver de place que dans l'ultime phase du déploiement du concept dans le domaine lyrique, c'est-à-dire dans les différentes espèces du lyrique proprement dit.

La recherche de la différence spécifique ne peut satisfaire l'examen spéculatif, puisqu'elle constitue seulement une différence immédiate et inessentielle. L'analyse de la copule du jugement catégorique montre en effet que sujet et prédicat, genre et individu ou espèce se confondent dans une identité substantielle. Au regard du genre, qui constitue l'universalité objective étant en et pour soi, la différence du sujet et du prédicat, du genre et du sous-genre est un « être-posé inessentiel »<sup>1</sup>. Leur identité est le véritable contenu de sens du jugement. Lorsqu'ils sont distingués par une *différence immédiate et inessentielle*, en particulier d'ordre quantitatif dans le cas du jugement catégorique, leur identité se déploie dans une forme inadéquate. A l'inverse l'examen des aspects particuliers de l'œuvre d'art lyrique met en évidence « les différentes catégories qui procèdent du *concept* général de la représentation lyrique »<sup>2</sup>.

L'extrême variété des formes de la poésie lyrique<sup>3</sup> s'ordonne autour de principes de différenciation permettant de spécifier les œuvres et de juger, aux yeux de Hegel, leur *valeur*<sup>1</sup>. Le lyrique comme *catégorie esthétique* s'offre comme un type spécialisé de valeur, une référence pour le jugement esthétique. La démarche classificatoire est donc, dans le domaine esthétique, indissociable d'une *évaluation* qui repose de façon ultime sur des jugements esthétiques. L'œuvre lyrique tient son unité de l'intérieur subjectif. Les œuvres se distinguent selon le degré de détermination des états et de la situation auquel

---

<sup>1</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 135.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 413.

<sup>3</sup> J.-M. Schaeffer identifie cette diversité notamment par la pluralité des modalités de l'énonciation lyrique : énonciateur réel ou énonciateur fictif, énonciateur feint, énonciation sérieuse ou énonciation ludique, énonciation ludique – fictive. Cette pluralité empêche de corréler la poésie lyrique à la poésie épique et à la poésie dramatique, toutes deux liées à des *spécificités énonciatives*. Ainsi les épopées homériques sont des narrations parce que leur cadre global est celui d'un récit, les discours directs sont rapportés à l'intérieur de ce récit et ne sont pas agis par des personnages (voir *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, pp. 85 et 89).

parvient le sujet lyrique. On peut aussi concevoir des degrés du lyrique à partir de ce qui en fait l'essence, c'est-à-dire « l'état affectif de l'âme concentrée dans une situation concrète », le pathos<sup>2</sup>.

Le jeu de la spécification se redouble encore dans la subdivision du lyrique proprement dit, où se trouve confinée la problématique traditionnelle du genre et de l'espèce. Bien que Hegel mentionne « les espèces particulières en lesquelles la poésie lyrique se décompose »<sup>3</sup>, la logique de la spécification a sa source dans le concept et ne procède pas d'un principe de division extérieur. Le genre est bien l'universel concret. Le concept du lyrique a son type dans la poésie et les hymnes homériques, mais Hegel n'établit pas de type *historique* pour la poésie lyrique comme il l'a fait pour la poésie épique. Les différentes sortes de lyrisme proprement dit – dans lesquelles le principe du lyrisme est présent sans mélange – se distinguent à partir de « la position que la conscience poétisante adopte par rapport à son objet »<sup>4</sup>. En ce sens on ne peut soutenir que Hegel procède à une « énumération pure et simple des genres historiquement transmis »<sup>5</sup>, lorsqu'il recherche les espèces du lyrique. Les noms de genres ne fonctionnent pas « comme de simples abréviations pour des énumérations de textes »<sup>6</sup>, car c'est bien le type lyrique qui se subdivise. L'esthétique hégélienne ne présente pas d'hétérologie conceptuelle dans ses déterminations des différents genres. La logique du concept et de ses moments se reproduit à chaque étape de l'analyse poétique.

Dans un premier sous-genre, le sujet abolit la particularité de ses sensations et représentations intérieures pour s'immerger dans la contemplation de Dieu ou des dieux. C'est le moment de la dissolution du subjectif dans l'unité substantielle. Ressortissent à cette « classe » les hymnes, les dithyrambes, les péans, les psaumes. Celle-ci s'articule encore en trois sous-espèces, dont les *Hymnes* attribués à Homère, le dithyrambe, des

---

<sup>1</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, Introduction, la conformité de l'art à l'Idée du beau artistique.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 418. Quant au mode de déploiement du poème lyrique, on trouve aussi bien des œuvres qui se perdent dans la description et l'explication que des œuvres très concentrées. La distinction repose sur l'étendue formelle lyrique du propos, c'est-à-dire sur le mode de présentation. Certaines font place à des épisodes singuliers alors que d'autres en font abstraction. Enfin le type de progression et de connexion peut être soit de l'ordre du distinct, soit de nature antagonique. S'agissant de la forme extérieure, la poésie lyrique utilise le plus souvent l'hexamètre, mais elle peut jouer sur les mots et les syllabes, être accompagnée ou non de musique. Dans ce cas, les branches du lyrique sont définies par la *forme rythmique du langage*.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 424.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 425.

<sup>5</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 41.

<sup>6</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 29.

psaumes de l'Ancien Testament fournissent des exemples. *La logique du genre est subordonnée à celle du concept*. Un deuxième sous-genre de la poésie lyrique met en valeur la subjectivité du poète<sup>1</sup>. On y range les odes<sup>2</sup>, notamment celles de Pindare, d'Horace, les œuvres de Klopstock. Enfin une troisième catégorie ou sous-genre est constituée par le chant, qui se décompose en chant proprement dit, en chant populaire et chant proprement artistique – Hegel reprend alors explicitement la distinction faite au niveau particulier de la spécification du lyrique en poésie populaire et poésie authentiquement artistique. Ce second groupe comprend les sonnets, sextines, élégies et épîtres<sup>3</sup>. Hegel confond en une même classe les termes d'une distinction jugée fructueuse par les esthéticiens contemporains, tel J.-M. Schaeffer. Ce dernier a montré que l'héritage historique des genres littéraires étant insatisfaisant, la poésie se répartit avec davantage de pertinence en quatre grands domaines qui se structurent autour de deux dichotomies : d'une part l'opposition de la poésie populaire et de la poésie savante, d'autre part l'opposition de la poésie orale et de la poésie écrite, ces deux oppositions ne se superposant pas<sup>1</sup>.

L'esthétique hégélienne reproduit ici la dialectique propre au jugement catégorique analysée dans la *Science de la logique* plutôt que la démarche spécifiante décrite par Kant dans la Première Introduction de la *Critique de la faculté de juger*. Le rapport du prédicat, qui rassemble en lui l'unité, l'universalité objective du genre, et du sujet dont il constitue la nature immanente est analogue à celui de la poésie lyrique en général à sa première « classe », par exemple. Le lyrique exprime sa nature immanente, de même le genre et ses espèces présentent une identité de contenu que manifeste la nécessité du jugement catégorique. Lorsque cette identité est posée d'après la forme du jugement elle sépare, comme c'est le cas dans la poétique lyrique, l'effectivité du sous-genre et l'universalité objective (le concept du lyrique en tant que tel). Cette identité, dans le cas du jugement catégorique, n'est pas encore posée dans la forme du jugement, alors qu'elle l'est et se trouve réalisée dans la division du poétique en ses espèces. L'analyse esthétique menée par Hegel actualise aussi bien une logique du concept (l'universel se déploie dans la

---

<sup>1</sup> Selon le critère du mode de présentation ou de l'intention du message.

<sup>2</sup> Les odes sont des poèmes lyriques strophiques, le plus souvent à fonction de célébration. Les mètres et les strophes n'y ont pas de forme fixe et peuvent donc être fort variés, bien que leur choix obéisse toujours au même principe : donner une impression d'ampleur et d'envolée (voir E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, « Ode », p. 1079).

<sup>3</sup> La spécification étant ici apparemment formelle.

particularité et se reprend dans la singularité) qu'une logique du jugement (la division de l'unité de l'universel objectif et du particulier effectif est posée). La différenciation des genres déterminés du lyrique ou des espèces du lyrique n'a pas le sens de la différence spécifique, qui en logique aristotélicienne particularise le genre, mais elle signifie la différenciation du genre, du concept universel du lyrique en lui-même. Cette différenciation est nécessaire et explique pourquoi les genres déterminés ou espèces du lyrique ne sont pas contingents. La division n'est pas empirique. Elle ne part pas de genres déjà là, donnés. Chaque sous-genre présuppose tout le développement qui a élevé le singulier à l'universel. Ainsi le concept du lyrique et ses genres sont de nature identique.

Les espèces de la poésie lyrique, à quelque niveau (universel, particulier ou singulier) que l'on se place ne sont que le rapport négatif à soi de l'universalité objective du genre. Elles constituent la détermination que le genre se donne en se repoussant de soi. Ce mouvement de différenciation et par conséquent – ou de façon subordonnée – de spécification est celui du genre, qui doit se donner un être immédiat pour s'effectuer comme universel objectif. Cette différenciation est immanente et non extérieure, c'est pourquoi l'espèce comme le genre supérieur portent en eux la totalité du lyrique. Elle ne met pas en œuvre un principe extérieur, alors que celui-ci est moteur de la division logique kantienne d'un concept universel dans la forme d'un système. L'articulation du lyrique semble répondre à la détermination, donnée par la *Critique de la faculté de juger*, de la forme logique du système par laquelle on pense le particulier, l'empirique comme contenu sous l'universel, mais le principe de cette articulation est en réalité immanent au lyrique lui-même et répond à l'analyse de la *Science de la logique*.

Le domaine de la poésie lyrique s'articule en reproduisant le mouvement d'*auto-différenciation de soi du concept idéal*, en l'occurrence du concept du lyrique en général. La définition hégélienne du lyrique répond, en un sens, au statut des classes génériques dont J.-M. Schaeffer fait la théorie. Les noms de genres sont des termes théoriques liés à des définitions explicites et inventés par des critiques ou des théoriciens, pour introduire des principes d'ordre dans la masse des documents littéraires ou pour dégager les *matrices abstraites de la littérarité*, dont les textes constitueraient autant de manifestations<sup>2</sup>. Les

---

<sup>1</sup> Il existe toutefois de nombreuses traditions de poésie orale savante : les poèmes généalogiques africains, le Rigveda, le Mahābhārata, et d'une manière plus générale une grande partie des traditions poétiques des civilisations sans écriture.

<sup>2</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 65. Schaeffer récuse cette relation entre le nom générique et les textes historiques.

termes génériques ne sont donc pas de purs termes analytiques qu'on appliquerait de l'extérieur à l'histoire des textes, mais ils font partie de cette histoire même. Le déploiement historique du concept du lyrique dans les *Leçons* épouse les moments logiques de l'identité, de la différence, de la contradiction, mais aussi les moments de l'universel, du particulier et du singulier. La portée esthétique de la logique hégélienne dépasse celle de la logique kantienne. La différenciation de soi du concept est reflétée par le développement historique de la poésie lyrique. Cet exemple permet d'élargir l'ensemble des critères génériques déterminés à partir de l'acte communicationnel et retenus par J.-M. Schaeffer<sup>1</sup>. L'étude historique du lyrique est nécessaire car le concept nous place déjà dans l'histoire. Ainsi le « développement *historique* de la poésie lyrique » permet seul de traiter de l'ensemble du domaine lyrique. Une histoire universelle de la poésie lyrique, comme précédemment de la poésie épique<sup>2</sup>, est requise.

Dans la mesure où l'histoire se réfléchit dans le concept, Hegel peut employer les formes artistiques pour ordonner la classification historique des œuvres lyriques. Le logique dans l'histoire coïncide avec la succession du symbolique, du classique et du romantique<sup>3</sup>. « Le fondement du regroupement général des nombreuses productions lyriques nationales et individuelles doit être pris, comme dans le cas de la poésie épique, dans les formes franches en lesquelles se déploie la production artistique en général et que nous connaissons déjà comme étant les formes symbolique, classique et romantique »<sup>4</sup>. Ainsi la progression conduisant du lyrique oriental à celui des Grecs et des Romains puis des peuples slaves, romans et germaniques reproduit la succession des formes artistiques. Les déterminations géographiques et historiques sont retenues par Hegel au titre de critères génériques pertinents, alors que la discrimination à partir de l'acte communicationnel ne peut les introduire ni les retenir<sup>5</sup>.

Dans le cas présent, la modification générique selon le lieu prend la forme d'une spécification du genre selon les communautés linguistiques, à l'intérieur d'une sphère culturelle historiquement solidaire<sup>6</sup>. Ainsi le lyrisme oriental se singularise aussi bien par

---

<sup>1</sup> Ce dernier reconnaît que certains noms de genre se réfèrent à des déterminations irréductibles aux cinq niveaux de l'acte verbal (voir *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 117). Le modèle de la communication utilisé par Schaeffer ne tient pas compte du contexte, du lieu et du temps.

<sup>2</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 394.

<sup>3</sup> La division schaefferienne de la poésie épique se trouve confirmée, puisque symbolique, classique et romantique apparaissent ici comme des spécifications de la poésie lyrique.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 435.

<sup>5</sup> Bien que J.-M. Schaeffer reconnaisse que le *contexte situationnel* ne doit pas être négligé dans la question de l'identité générique (*Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 81).

<sup>6</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 118.

son contenu (la conscience subjective est prise dans une unité indivise avec l'extérieur et le singulier et s'abolit face à ce qu'elle tient pour le substantiel)<sup>1</sup>, que par sa forme qui décrit cette immersion de la conscience dans l'objectivité. Les formes artistiques comme principe de spécification s'associent à la différenciation des œuvres ou des types littéraires par le contenu et la forme. La distinction de ces deux principes est relative, puisqu'« il n'est pratiquement pas d'art où la particularité de l'époque et de la nationalité ainsi que la singularité du génie subjectif individuel fournissent à tel point l'élément déterminant pour le contenu et la forme de l'œuvre d'art »<sup>2</sup>. La tendance au lyrisme ne caractérise pas l'ensemble des œuvres orientales lyriques. Le lyrisme classique se distingue à la fois du lyrisme oriental et du lyrisme romantique<sup>3</sup>. Il travaille l'intériorité pour parvenir à un type plastique propre à la forme artistique classique. Il ne dissout pas la conscience singulière dans l'extérieur et l'objectif. Le lyrisme grec qui illustre le plus adéquatement ce type se développe sous la forme d'hymnes, d'élégies et de poèmes iambiques. Enfin le lyrisme romantique naît avec les nouvelles nations et se spécifie selon les communautés linguistiques germaniques, romanes et slaves. Le contenu de cette poésie correspond aux stades de développement de l'existence nationale et individuelle, s'exprimant comme des conditions et des situations subjectives. Du point de vue de la forme, il est expression de la vie psychique concentrée en une espèce de densité<sup>4</sup>.

Plus que des genres déterminés, épique, lyrique et dramatique constituent des catégories esthétiques<sup>5</sup>. La spécification de ces trois types repose notamment sur la *proximité* plus ou moins grande du lyrique et de l'épique. Alors que le lyrique, « en raison de la mutabilité abondamment déterminable de l'intériorité », ne permet d'établir que peu de choses fixes, si l'on s'en tient à son contenu, la triade de l'épique, du lyrique et du dramatique, actualisée dans le lyrique même, engendre des « différences plus précises ». Ainsi *le lyrique, lorsqu'il se rapproche du ton épique* dans l'expression, c'est-à-dire lorsqu'il prend pour objet et pour forme un épisode épique, constitue une « catégorie »<sup>6</sup>. Dans cette

<sup>1</sup> Le lyrisme oriental se distingue aussi bien du lyrisme occidental que du lyrisme romantique.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 435.

<sup>3</sup> De même que la poésie lyrique se distingue aussi bien de la poésie épique que de la poésie dramatique.

<sup>4</sup> Le lyrisme romantique s'articule encore en un lyrisme des peuples neufs dans leur originalité païenne, en lyrisme médiéval chrétien et enfin en un lyrisme influencé par l'étude de l'Antiquité et du protestantisme.

<sup>5</sup> Leur fonction de catégorie esthétique est manifeste lorsque Hegel précise que : « la poésie épique, par exemple, doit s'arrêter au détail singulier et à l'extériorité avec une toute autre *intensité* que la poésie dramatique, qui avance à un *rythme* bien plus rapide, ou que la poésie lyrique, qui ne s'occupe que de l'intériorité » (*Esthétique*, tome III, p. 233).

<sup>6</sup> L'expression est employée à deux reprises en *Esthétique*, tome III, p. 398.



catégorie se rangent les chants héroïques, les romances, les ballades ou encore les poèmes de circonstance. Dans ces cas, la poésie adopte un côté *narratif*, tout en préservant le ton lyrique du poème. De même la poésie lyrique incline insensiblement vers la poésie dramatique par l'intermédiaire de « stades transitoires » et de « genres hybrides »<sup>1</sup>.

L'ensemble de l'analyse a montré que les critères de spécification hégéliens des genres poétiques ne se résumaient pas à un seul critère d'ordre thématique. La thèse selon laquelle les théories poétiques issues du romantisme et de l'idéalisme allemand ont établi une telle classification univoque, sur la base de critère d'ordre ontologique, donc de contenu masque la richesse esthétique des principes de division hégéliens. Les *Leçons d'esthétique* n'ont pas la prétention de proposer une classification homogène des classes de poèmes à partir d'un critère unique et universel, même thématique. On ne peut donc dire de l'esthétique hégélienne qu'elle n'admet que trois sortes de poèmes (épiques, lyriques et dramatiques) et s'avère incapable de subsumer la diversité et la multiplicité des diverses formes poétiques, sinon par un « réductionnisme appauvrissant »<sup>2</sup>. A l'inverse notre analyse a dégagé et vérifié, à même l'*Esthétique* de Hegel, la multiplicité des niveaux de l'acte discursif investis par les noms de genres et la multiplicité des critères d'identité générique<sup>3</sup>. Il semble donc nécessaire de distinguer d'une part la pluralité de critères constitutifs des genres poétiques et d'autre part la possibilité et la visée d'une classification systématique et universelle.

L'esthétique hégélienne déploie une logique de type conceptuel, s'actualisant en particulier dans une particularisation de l'universel, dont nous avons démontré la portée *esthétique* par sa coïncidence avec les critères d'analyse utilisés dans la théorie contemporaine de la poésie. Les genres déterminés de la poésie trouvent leur place et leur valeur à partir du déploiement et de la différenciation de l'universel poétique. Enfin il semble plus pertinent de concevoir les moments du lyrique, de l'épique et du dramatique comme des catégories esthétiques plutôt que comme des essences génériques.

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 425.

<sup>2</sup> *Vocabulaire esthétique*, « Poème », pp. 1147-1148, par J.-M. Schaeffer.

<sup>3</sup> J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 124.

## CHAPITRE 15 : ESTHÉTIQUE DE L'EFFECTIVITÉ

L'examen des genres artistiques et, en particulier de la poésie, montre que les *Leçons*, tout en déployant une réflexion de nature spécifiquement esthétique, mettent en œuvre des concepts tirés de *La doctrine de l'essence* et reposent sur une logique du concept. Celle-ci se conjugue à une logique de l'essence qui alimente le détail de l'analyse hégélienne de la tragédie, de la comédie et de l'épopée, pour instituer des critères esthétiques de détermination de ces types littéraires.

### ***I- Logique de la tragédie.***

#### **A- L'effectivité.**

La troisième section de *La doctrine de l'essence* est introduite par des considérations sur l'Effectivité dont le chapitre second développe le contenu. L'absolu esthétique (qui répond à l'absolu, dont la Logique suit l'exposition) est le drame, « stade suprême de la poésie et de l'art en général, parce qu'il se développe selon son contenu comme selon sa forme en la totalité la plus achevée »<sup>1</sup>. La poésie dramatique réunit en elle l'objectivité de l'épopée et le principe subjectif du lyrisme, « dès lors qu'elle représente une *action* close en elle-même dans une actualité immédiate, comme une action résolue *effective*, à la fois en ce qu'elle surgit de *l'intérieur* du caractère qui se réalise, et dans son résultat issu de la nature substantielle des fins visées, des individus et des collisions »<sup>2</sup>. Ainsi défini le drame trouve une commune mesure avec l'absolu, « unité de l'intérieur et de [l']extérieur comme unité *première, étant-en-soi* »<sup>3</sup>. Il est possible de mettre en parallèle, de façon pertinente, les

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 448.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 448. « L'action elle-même enfin, dans la totalité de son effectivité intérieure et extérieure, est susceptible d'*approches parfaitement contraires*, dont le principe prédominant, la dualité du tragique et du comique, fait des différences de genre de la poésie dramatique un troisième aspect principal » (*Esthétique*, tome III, p. 449).

<sup>3</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 246.

dernières pages de l'*Esthétique* et l'avant-dernier chapitre de *La doctrine de l'essence* puisque la poésie dramatique consiste dans le déploiement d'une action qui entre dans la réalité extérieure<sup>1</sup>.

L'effectivité se distingue à la fois de l'être et de l'existence. *L'être* n'est pas encore effectif<sup>2</sup>. Il est seulement *l'immédiateté première*. Sa réflexion est par conséquent *devenir et passer dans autre-chose*. En d'autres termes, son immédiateté n'est pas être-en-et-pour-soi. Mais l'effectivité n'est pas non plus *l'existence*. Elle se tient plus haut que celle-ci. L'existence est, pour Hegel, l'immédiateté venue au jour à partir du fondement et des conditions, à partir de *l'essence et de sa réflexion*. Elle est donc, *en soi*, ce qu'est l'effectivité, réflexion réelle, mais n'est pas encore l'unité posée de la réflexion et de l'immédiateté<sup>3</sup>. *L'effectivité* est plutôt *l'absoluité réfléchie*<sup>4</sup>. La phénoménalisation de l'action dramatique admet aussi des degrés. Le drame, qui offre le déroulement d'une action close dans un développement actuel, « [nécessite] essentiellement une représentation entièrement sensible, qu'il n'acquiert qu'avec la réalisation théâtrale effective »<sup>5</sup>. Mais l'action dramatique ne peut entrer dans cette réalité extérieure qu'à condition qu'elle soit déterminée et achevée à même soi du côté de la conception et de la réalisation poétique. Cet achèvement suppose la scission de la poésie dramatique en trois espèces particulières, qui puisent leur type dans la *différence* où la fin et les caractères, la lutte et le résultat de l'action tout entière trouvent leur manifestation phénoménale.

Avant d'envisager les différents types de poésie dramatique, Hegel examine le *principe* de la poésie dramatique selon ses déterminations universelles et particulières. Il établit ainsi le contenu de ce qui fait figure d'essence pour le drame. Cette essence est, comme le souligne *La doctrine de l'essence*, le terme à partir duquel l'existence vient au jour. La réalisation théâtrale effective du drame est le moment de son existence. Mais il ne trouve son effectivité que dans sa différenciation en espèces particulières et accède ainsi à un développement historique multiple avec le tragique et le comique, ainsi qu'à l'équilibre entre ces deux modes d'appréhension de l'existence. Ces formes concrètes que revêt la

<sup>1</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome III, pp. 489-490.

<sup>2</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 247.

<sup>3</sup> « L'existence passe par conséquent dans le phénomène, en tant qu'elle *développe la réflexion qu'elle contient*. Elle est le fondement qui est allé au gouffre ; sa détermination est le rétablissement de ce même fondement, ainsi devient-elle relation essentielle, et sa réflexion ultime est que son immédiateté est posée comme la réflexion-dans-soi, et inversement » (Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 247 ; nous soulignons).

<sup>4</sup> Il s'agit d'envisager la *validité effective* de l'*extériorité* entendue comme *manifestation de l'intérieur*.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 489.

poésie dramatique en sont la « manifestation », c'est-à-dire l'effectivité<sup>1</sup>. Celle-ci est l'« unité, dans laquelle [l']existence ou, immédiateté, et l'être-en-soi, le fondement ou le réfléchi, sont purement-et-simplement moments »<sup>2</sup>. De même la scission de la poésie dramatique en trois espèces particulières suppose aussi bien le moment de la réalisation théâtrale que la conception achevée de la pièce. Le développement historique effectif de la poésie dramatique permet de saisir ce mouvement par lequel l'effectif se manifeste et qui est, « dans son extériorité, lui-même, et est seulement dans elle, savoir seulement comme mouvement se différenciant de soi et se déterminant, lui-même »<sup>3</sup>.

Dans ce déploiement historique du drame, les moments (essence et manifestation sensible dans la forme du théâtre) sont des moments sursumés, formels<sup>4</sup>. L'évolution historique de la poésie dramatique se présente comme son effectivité, comme l'« unité formelle *immédiate* de l'intérieur et de [l']extérieur ». Elle se présente dans la détermination de *l'immédiateté*. Elle est une effectivité en regard d'une possibilité. Le *rapport* de ces deux termes (effectivité et possibilité) consiste dans un troisième terme, la nécessité, qui est l'effectif déterminé tout aussi bien comme être réfléchi dans soi, et celui-ci en même temps comme être immédiatement existant.

Le *contexte* dans lequel l'analyse hégélienne de la poésie dramatique s'inscrit n'est pas la seule raison d'affirmer que son soubassement est logique. Le « type substantiel originel » de la tragédie que peint Hegel actualise esthétiquement le moment logique de la possibilité formelle.

---

<sup>1</sup> « L'effectif est pour cette raison *manifestation* » (Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 247).

<sup>2</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 247.

<sup>3</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 247.

<sup>4</sup> « Dans l'effectivité maintenant, {entendue} comme cette forme absolue, les moments sont seulement comme {moments} sursumés ou formels, pas encore réalisés ; leur diversité appartient ainsi d'abord à la réflexion extérieure et n'est pas déterminée comme contenu » (Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 247). La forme réflexive de l'absolu a une dimension essentielle de « réalisation », d'effectivité, lorsque, dans cette unité formelle, *la pleine validité, pour soi, du contenu* qu'elle doit acquérir dans cette extériorité de soi est reconnue. C'est pourquoi il faut postuler la pleine effectivité de l'extérieur au regard de l'intériorité (seulement) possible. Cette séparation purement méthodologique est potentiellement sursumée par la nécessité du troisième terme de cette relation, par la nécessité du mouvement même de manifestation grâce auquel, précisément, le possible devient nécessairement effectif (voir *La doctrine de l'essence*, note 5 des traducteurs, p. 247).

## B- Possibilité formelle et tragédie originelle.

Les *espèces* de la poésie dramatique se déduisent des *modalités* que peut prendre le rapport dans lequel les individus se trouvent quant à leur fin et à son contenu. « La détermination de ce rapport est en effet aussi l'élément décisif pour le mode particulier du conflit et de l'issue dramatiques et fournit par là même le *type essentiel* de tout le déroulement dans son exposition artistique vivante »<sup>1</sup>. Hegel pose ainsi une existence ou un être en général de la poésie dramatique, qui est alors dans la détermination de l'identité à soi ou de l'être-en-soi en général<sup>2</sup>. L'agir dramatique a la fonction d'un possible, d'une essentialité comme telle. La structure de celui-là reproduit le développement spéculatif de la possibilité formelle dans la logique hégélienne. Toute action dramatique véritable comporte d'un côté, ce qu'il y a de grand, de valeureux selon la *substance*, la teneur authentique, éternelle en soi et pour soi du caractère et de la fin individuels, le moment du substantiel. Elle suppose, d'autre part, la *subjectivité* en tant que telle dans son autodétermination et sa liberté débridées. Cet agir dramatique est porté à la manifestation selon des figures différentes, voire *contraires*, mais toujours contingentes selon que dans l'individu, dans les actions et les conflits, c'est le côté du *substantiel* ou au contraire celui de l'*arbitraire subjectif*, de la déraison et de la folie qui est fixé comme forme déterminante. Or ce mouvement du possible à son contraire et finalement à la contingence possible se trouve dans la détermination de l'effectivité, de la possibilité et de la nécessité formelles dans *La doctrine de l'essence*.

La possibilité contient deux moments. Elle présente en premier lieu un *moment positif*, qui est un être-réfléchi dans soi-même. Selon ce premier aspect, la possibilité est une simple détermination formelle, une *identité à soi*, ce que Hegel appelle encore la *forme* de l'essentialité<sup>3</sup>. Ce terme est le contenant dépourvu-de-relation, *indéterminé*, pour tout en général. Dans la possibilité *formelle* ainsi conçue, *est possible tout ce qui ne se contredit pas*. Cette acception se retrouve dans les *Leçons* lorsqu'elles font apparaître que le véritable contenu de l'agir tragique, pour les fins dont s'emparent les individus, est fourni par « la sphère des puissances substantielles et légitimes pour elles-mêmes à l'œuvre dans

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 491.

<sup>2</sup> Voir Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 249.

<sup>3</sup> « En tant que l'on s'en tient à cette forme simple, le contenu demeure quelque chose d'*identique à soi*, et par conséquent quelque chose de *possible* » (Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 250).

le vouloir humain : l'amour familial des époux, des parents, des enfants, des frères et sœurs ; et, de même, la vie politique, le patriotisme des citoyens, la volonté des instances dominantes ; outre cela, l'existence religieuse (...) comme intervention et défense active d'intérêts et de rapports réels »<sup>1</sup>. Le royaume de la possibilité au même titre que les contenus possibles de l'action tragique connaissent une variété illimitée. Pris en sa simplicité, le contenu demeure quelque chose d'identique à soi, et par conséquent quelque chose de possible. Ce n'est que lorsque l'on s'engage dans le *développement du contenu*, que la différence surgit. Les puissances substantielles ne sont pas seules affectées de ce caractère d'essentialité, il marque aussi de son empreinte les caractères tragiques. Ceux-ci sont absolument ce qu'ils peuvent et doivent être conformément à leur concept, c'est-à-dire non pas une totalité multiple, dispersée épiquement, mais « la force *une* de tel caractère déterminé », dans laquelle il s'associe selon son individualité propre avec n'importe quel côté particulier de ce dense contenu de vie, qu'il entend assumer<sup>2</sup>. Les caractères ainsi décrits sont bien des essentialités, car ils ne sont plus soumis aux *contingences* de l'individualité immédiate<sup>3</sup>.

La possibilité ne présente pas seulement un moment positif – l'identité à soi – mais a en outre une signification négative. Sous ce second aspect, la possibilité est quelque chose de *déficient* qui renvoie à quelque chose d'autre, c'est-à-dire à l'effectivité, et se complète en celle-ci<sup>4</sup>. Cette dualité décrit la nature de la tragédie originelle. Elle a pour thème véritable le divin, non pas comme contenu de la conscience religieuse, mais le divin *tel qu'il intervient dans le monde*<sup>5</sup>. Bien que s'inscrivant dans cette *effectivité* et dans l'agir individuel, il ne perd pas pour autant son caractère substantiel, ni ne se voit renversé en son contraire. Sous cette forme, la substance spirituelle du vouloir et de l'accomplir est l'élément éthique (*das Sittliche*).

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, pp. 491-492.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 492.

<sup>3</sup> « Les héros tragiques de l'art dramatique, qu'ils soient les représentants vivants de sphères vitales substantielles ou des individus grands et affermis par un libre repos sur eux-mêmes, sont en quelque sorte élevés au statut d'œuvres sculpturales » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 492).

<sup>4</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 249.

<sup>5</sup> L'analyse hégélienne de l'élément éthique souligne son inscription dans la dimension de l'effectivité. L'élément éthique est « le divin dans sa réalité profane, le substantiel, dont les côtés à la fois particuliers et essentiels fournissent le contenu moteur de l'action véritablement humaine et explicitent et rendent effective dans l'action elle-même cette essence qui est la leur » (Hegel, *Esthétique*, tome III, pp. 492-493). Les *Leçons* donnent un sens esthétique à la Logique, lorsqu'elle montre que « l'essence elle-même est seulement moment, et, sans [l']être, n'a pas sa vérité » (Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 251).

Entrant dans l'objectivité, les puissances éthiques sont soumises à un principe de particularisation. Elles apparaissent alors *diverses* quant au contenu qui est le leur et quant à la phénoménalité individuelle dans laquelle elles se manifestent. En ce sens, « c'est seulement par la *dissolution de ce même [contenu] dans ses déterminations* que la différence vient au jour en lui »<sup>1</sup>. Mais lorsque ces puissances particulières agissent et deviennent effectives comme fin déterminée d'un pathos humain qui passe à l'action, leur accord harmonieux (c'est-à-dire leur identité à soi) est aboli, ce qui signifie qu'elles entrent en scène *en s'affrontant*, chacune demeurant dans une clôture mutuelle. La tragédie originelle reproduit artistiquement la capacité de la possibilité à se retourner en contradiction et impossibilité<sup>2</sup>. La puissance éthique, au même titre que la possibilité comme détermination formelle, a un contenu en général. Celui-ci est, comme possible, un être-en-soi qui, en même temps, est sursumé, est un être-autre. « Parce que donc il est seulement un [contenu] possible, est possible tout aussi bien un [contenu] autre et son contraire »<sup>3</sup>. Le détour par l'analyse logique permet de comprendre pourquoi la réalisation des puissances éthiques, dans l'effectivité, passe nécessairement par l'affrontement.

De façon comparable l'agir individuel, lorsqu'il veut accomplir, dans des circonstances déterminées, une fin ou un caractère s'isole dans sa détermination achevée pour soi. *La doctrine de l'essence* explicite la raison pour laquelle cette détermination abstraite, unilatérale excite nécessairement contre l'individu le pathos opposé et suscite d'inévitables conflits. Les deux moments que sont les puissances éthiques, d'une part, et l'agir individuel, d'autre part, reproduisent le face-à-face dans lequel se tiennent les deux propositions : A est A et  $\neg A$  est  $\neg A$ . Ces propositions expriment chacune la possibilité en sa détermination-de-contenu. Elles sont indifférentes l'une en regard de l'autre<sup>4</sup>, et l'on sait que le tragique originel consiste en ceci que, dans ce genre de collision, les deux côtés de l'opposition, chacun pris pour soi, ont une *justification*<sup>5</sup>. La possibilité, logiquement envisagée, signifie alors le rapport de comparaison des deux propositions ( $A = A$  et  $\neg A = \neg A$ ). Elle contient dans sa détermination que le contraire est aussi possible : « pour la raison que  $A = A$ , il y a aussi  $\neg A = \neg A$  ». Dans le A possible est aussi contenu le non-A possible<sup>6</sup>. L'action tragique, en son type substantiel, développe ce qui dans la Logique a le

<sup>1</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 250.

<sup>2</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 251.

<sup>3</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 251.

<sup>4</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 251.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 493.

<sup>6</sup> C'est ce rapport lui-même qui détermine les deux comme termes possibles.

statut de proposition, mais la problématique est identique. Les deux côtés de la collision tragique originelle ne peuvent faire valoir la vraie teneur positive de leur fin et de leur caractère que comme *négation* et *lésion* de l'autre puissance, qui est tout aussi justifiée de son côté. Puisque « *dans l'un des possibles est aussi contenu son autre* »<sup>1</sup>, la contradiction surgit. En termes esthétiques, les puissances éthiques et l'agir individuel se mettent en *faute*, au sein même de leur souci éthique et par l'effet même de ce dernier. Le dépassement et le développement logique de la *possibilité formelle* sont sous-jacents à l'interprétation hégélienne du conflit immanent au *tragique originel*. L'explicitation esthétique suit et reproduit l'analyse logique de la possibilité formelle envisagée en sa contradiction.

Le conflit tragique est nécessaire, car la substance éthique est une totalité de rapports et de puissances divers, qui d'abord n'accomplissent l'œuvre de l'esprit qu'à l'état *inactif*. Les divinités sont bienheureuses et jouissent d'une tranquillité que rien ne trouble. Or l'on sait que dans la nécessité formelle, l'unité est d'abord simple et indifférente en regard de ses différences<sup>2</sup>. Mais la nécessité formelle, comme unité *immédiate* des déterminations formelles, se porte vers et est elle-même *effectivité*. Le mouvement vers cette dernière anime la totalité éthique, qui « se [transporte] de cette idéalité d'abord encore abstraite jusqu'à l'*effectivité réelle* et jusqu'à la *phénoménalité du monde* »<sup>3</sup>. Cette effectivité (qui est d'abord celle de la totalité éthique) revêt un contenu, car « son unité *est* désormais déterminée comme *indifférente* en regard de la *différence* des déterminations-formelles »<sup>4</sup> (c'est-à-dire d'elle-même et de la possibilité). Ainsi lorsque les dieux quittent leur Olympe, le ciel de l'imagination et de la représentation religieuse, et leur pacifique unité et immobilité, pour entrer *effectivement* dans la vie, ils se manifestent comme *pathos déterminé* d'une individualité humaine. Le contenu est une identité indifférente, qui contient aussi la forme comme des déterminations simplement *diverses*. Il est contenu *varié* en général, ce qui au plan esthétique se traduit par le fait que les dieux, dans leur particularité déterminée, finalement acquise, s'opposent à d'autres particularités. Se produisent alors la *faute* et le tort causé à autrui<sup>5</sup>. Le concept d'effectivité réelle trouve donc un contenu et une détermination au plan esthétique.

---

<sup>1</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 251.

<sup>2</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 255.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 493.

<sup>4</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 255.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 494.



### C- Effectivité réelle et circonstances tragiques.

L'effectivité réelle, comme telle, est d'abord *le monde existant* (ou encore la chose aux propriétés multiples). Ce moment est celui de la diversité des circonstances déterminées saisies par les caractères individuels, le moment de la réalité. Ce monde existant, dans le théâtre et le drames modernes, consiste dans le côté extérieur de *l'actualité* et de l'état des mœurs. Plus que la poésie antique, l'action dramatique donne toute son ampleur à la particularité, aussi bien de l'intérieur que des circonstances et conditions extérieures, au sein desquelles se déroule l'action<sup>1</sup>. « Ainsi peuvent se mettre en évidence, à la différence des conflits simples que nous trouvons chez les Anciens, toute la variété, abondance et plénitude des caractères agissants, la rareté étonnante de complications qui viennent toujours se redéployer les unes dans les autres, la spirale folle des intrigues, la *contingence des événements*, bref tous les aspects dont la libération, face à la substantialité dominante du contenu essentiel, caractérise le type de la forme artistique romantique, par opposition à la forme classique »<sup>2</sup>. S'y déploie ainsi l'effectivité réelle, comme telle, dont *La doctrine de l'essence* montre que le sens est celui de la chose aux propriétés multiples. Le tragique moderne actualise cette détermination de l'effectivité qui se maintient dans la *variété de la simple existence*<sup>3</sup>. A la différence du tragique antique, ses actions ne reposent pas tant sur un fond substantiel que sur la volonté et sur le caractère subjectifs, ainsi que sur « la contingence extérieure en apparence des événements et des circonstances »<sup>4</sup>.

Toutefois le caractère *agissant* de ce qui est effectif est certes présent dans la tragédie antique, mais la tragédie moderne lui confère un rôle central. Le sens moderne du tragique se tient tout entier dans ce pouvoir agissant du monde existant. Non seulement la collision est déclenchée par l'intervention de la *contingence extérieure des circonstances*, mais en outre c'est cette même contingence qui décide ou semble décider de l'issue de la pièce, comme dans *Hamlet* de Shakespeare. L'issue tragique est ici représentée comme étant « l'effet de circonstances malheureuses et de contingences extérieures qui auraient tout

---

<sup>1</sup> En agissant, l'homme entre tout simplement dans la sphère de la *particularité réelle*.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 506.

<sup>3</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 256.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 511. *La doctrine de l'essence* complète cette détermination par l'idée que l'extériorité de l'effectivité « est être en relation intérieur seulement à soi-même » (p. 256).

aussi bien pu tourner autrement et avoir pour conséquence une fin heureuse »<sup>1</sup>. L'individualité moderne est aux prises avec la particularité de son caractère, des circonstances et des complications diverses. Elle est abandonnée à la fragilité des choses terrestres et doit supporter le destin de la finitude. Le caractère agissant de l'effectivité, mis en évidence dans la Logique, transparaît dans la « nécessité simplement affreuse et extérieure », à laquelle les individus sont soumis lorsqu'ils périssent *du seul fait de l'infortune de contingences extérieures*. Néanmoins par son agir, ce monde existant « *fait connaître quelque chose* par ce qu'il produit au jour »<sup>2</sup>, car devant ce déroulement apparemment atroce se pose l'exigence que les contingences extérieures *coïncident* avec la nature intérieure de l'individu<sup>3</sup>. Nous sommes renvoyés au caractère même du héros, car Hamlet, dès le départ, est un homme perdu, consumé par l'écœurement intérieur, avant même que la mort ne vienne le chercher de l'extérieur.

Nombreuses sont les tragédies de Shakespeare peignant le combat autodestructeur d'une grande âme contre les *circonstances extérieures*, les réalités concrètes et leurs conséquences. Entre ces circonstances (le monde existant) et l'individualité se tisse le rapport entre l'effectivité et les autres choses que souligne *La doctrine de l'essence*. Mais la chose, le monde existant, qui est « un *autonome* », « a sa réflexion-dans-soi, son *essentialité déterminée, dans un autonome autre* »<sup>4</sup>. En effet les caractères romantiques certes sont placés dès le départ au milieu d'un déploiement de réalités et de conditions contingentes, au sein desquelles ils peuvent agir de telle ou telle manière. Toutefois ces *présupposés extérieurs* offrent seulement l'occasion du conflit, qui *réside essentiellement dans* « le caractère auquel obéissent les individus dans leur passion, non pas en raison de la justification substantielle, mais parce qu'*ils sont* tout simplement *ce qu'ils sont* »<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 533. « Dans la tragédie moderne, le caractère spécifique en tant que tel - à propos duquel *il demeure contingent de savoir* s'il se saisit d'une cause légitime en soi-même ou au contraire est emmené du côté du crime et du non-droit - se décide selon *des désirs et des besoins subjectifs, des influences extérieures, etc.* » (*Esthétique*, tome III, p. 527).

<sup>2</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 256.

<sup>3</sup> En ce sens l'être-en-relation de l'effectif à quelque chose d'autre (ici l'individualité) est la manifestation *de soi*. La noble âme d'Hamlet est pleine de dégoût pour le monde et pour l'existence, « ballottée de-ci de-là entre la décision, les épreuves et les premières tentatives de réalisation ». Hamlet court à sa perte « par l'effet de ses propres indécisions et de l'entrecroisement complexe des circonstances extérieures » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 526).

<sup>4</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 256. Hegel tire ainsi, au plan de l'effectivité *réelle*, les conséquences de la totalité qu'elle est : elle est rapport effectif de soi à d'autres choses (et elle a *en elle-même* ce dynamisme de l'effectuation du rapport) ; autrement dit, *elle est manifestation de soi*. Mais il reste qu'elle est cela d'abord sous la raison de l'immédiateté, comme une actualisation, *parmi d'autres possibles, de l'universelle possibilité intérieure*.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 527.

L'agir tragique moderne, alors même que se dessine une convergence, une coïncidence entre la nature éthique de la fin visée et le caractère, n'est pas la « condition objective » de la beauté tragique, en raison de la place centrale qu'y jouent la particularisation des fins et des passions, ainsi que l'intériorité subjective. En revanche la beauté tragique rayonne des œuvres de la Grèce antique.

#### D- Possibilité réelle et tragique antique.

L'une des différences de la tragédie antique et de l'agir tragique moderne tient à ce que les héros de l'ancienne tragédie classique rencontrent des circonstances dans lesquelles, « quand ils se décident fermement pour *un* pathos éthique qui seul correspond à leur nature propre achevée pour soi, (ils) ne peuvent que rentrer en *conflit*, nécessairement, avec la *puissance éthique* qui leur fait face à égalité de légitimité »<sup>1</sup>. Le monde existant qu'ils affrontent n'est pas la simple extériorité des circonstances contingentes, mais la sphère éthique. Plus précisément, le terrain de l'action tragique est fourni par l'état du monde que Hegel nomme héroïque. Comme les caractères romantiques, les héros de la tragédie grecque agissent en fonction de leur individualité, mais celle-ci est déjà *un pathos éthique en soi*. En effet, dans ces temps héroïques, les puissances éthiques universelles ne sont pas encore constituées et figées dans des lois politiques, ni dans des commandements et devoirs moraux. Elles prennent la figure de dieux qui soit s'opposent dans leur activité propre, soit apparaissent comme le contenu vivant de l'individualité humaine libre elle-même.

Selon un premier aspect que peut revêtir l'élément éthique dans l'agir, il se présente comme la *conscience simple*, qui veut la substance comme identité indivise de ses aspects particuliers<sup>2</sup>. Elle répond à la détermination de la possibilité formelle, qui est « la réflexion-dans-soi seulement comme l'identité abstraite selon laquelle quelque chose ne se contredit pas dans soi »<sup>3</sup>, puisqu'elle demeure, dans une quiétude et un apaisement non troublés, neutre pour soi et pour d'autres. Cette conscience, plongée dans la vénération, la croyance et le bonheur, se tient hors de toute particularisation. Mais comme conscience

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 527.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 508.

<sup>3</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 256.

universelle, elle ne s'engage dans aucune action déterminée. Néanmoins à l'épouvante qu'elle éprouve à l'égard de la scission, corrélative de toute action, se joint une admiration pour les individus agissants vénérés, capables de se découvrir comme décision et comme agir, dans une fin qu'ils se sont donnés à eux-mêmes<sup>1</sup>. Surgit alors la possibilité réelle. Ce passage en tant que tel est mis en évidence par *La doctrine de l'essence*. Lorsque « l'on s'engage dans les déterminations, circonstances, conditions d'une Chose pour connaître de là sa possibilité, l'on n'en reste plus à la [possibilité] formelle, mais [on] considère sa possibilité réelle »<sup>2</sup>. Avec la tragédie, l'élément éthique investit l'agir sous la forme d'un pathos individuel. Il est le principe de l'action déterminée et confère à l'individu une légitimité éthique, par laquelle il s'oppose aux autres individus et induit le conflit.

Selon cet aspect, la possibilité réelle est elle-même existence immédiate<sup>3</sup>. De fait le propre des individus, porteurs de ce pathos éthique, est de n'être ni des caractères au sens moderne du terme, ni de simples abstractions mais des caractères nobles, absolument déterminés, par cette puissance éthique particulière<sup>4</sup>. La possibilité réelle a en elle la détermination d'être existence immédiate. Elle se figure, au plan esthétique, par la *réalité humaine*, terrain sur lequel se dresse l'opposition des individus dont l'action est elle-même justifiée. Tel est le cœur même du tragique. La réalité humaine est la manifestation esthétique de la notion de possibilité réelle, dont on peut dire qu'elle est, concernant une Chose, « la variété étant-là de circonstances qui se rapportent à elle »<sup>5</sup>. En effet seule la réalité humaine contient cette détermination par laquelle une qualité particulière constitue la substance d'un individu, telle que cet individu se dépose dans ce contenu avec tout son être et tous ses intérêts. Ce qui naît et devient une « passion envahissante » se distingue de la nature divine indifférente des dieux bienheureux, moment de la possibilité *formelle* qui, dans un premier temps, pouvait apparaître comme l'essentiel. Hegel identifie explicitement cette réalité humaine, faite de la variété des circonstances, à la possibilité réelle. Les

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 508.

<sup>2</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 256. De même que *l'effectivité*, n'étant plus reliée de façon seulement formelle à sa propre possibilité, *acquiert consistance et réalité*, ainsi la possibilité, qui par là se trouve *actualisée*, devient-elle pareillement *réelle* dans la somme unifiée de ses circonstances et de ses conditions d'effectivité. Ce qui est en cause dans la nécessité relative, c'est en effet un certain type de rapport concret entre ce qui est et ce qui pouvait être. Car ce qui pouvait être n'acquiert concrètement cette possibilité que par ce qu'il est en fait.

<sup>3</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 256.

<sup>4</sup> Ils « se trouvent à mi-chemin des deux [des caractères subjectifs modernes et des abstractions universelles], au milieu vivant, comme des personnages fixes qui ne sont que ce qu'ils sont, *sans collision en eux-mêmes*, sans reconnaissance vacillante d'un autre pathos » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 509).

<sup>5</sup> « La possibilité réelle d'une Chose est par conséquent la variété étant-là de circonstances qui se rapportent à elle » (Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 257).

« circonstances déterminées » dans lesquelles l'agir tragique prend place, sont « déjà porteuses en elles-mêmes de la *possibilité réelle* de conflits »<sup>1</sup>. Cette situation (réelle) se donne, au plan logique, comme la « variété de l'être-là » dont on sait qu'elle est aussi bien possibilité qu'effectivité. La décision, c'est-à-dire la Chose même légitimée par la seule teneur de sa fin (et non par l'inclination ou par la personnalité subjective particulière), entre en collision avec un autre domaine, *également éthique*, du vouloir humain.

Ces deux sphères éthiques, accompagnées de l'agir harmonieux au sein de leur effectivité constituent « la réalité complète de l'existence éthique »<sup>2</sup>. Cette réalité n'est autre que la possibilité réelle, le tout des conditions pensé par la Logique. La possibilité réelle est « le *tout* posé de la forme », c'est-à-dire de l'effectivité formelle ou immédiate et de la possibilité formelle, être-en-soi abstrait<sup>3</sup>. Conçue comme ce tout des conditions<sup>4</sup>, la possibilité réelle est une effectivité non réfléchie dans soi, dispersée. Ce qui est réellement possible est, selon son être-en-soi, un identique formel qui, selon sa détermination-de-contenu simple, ne se contredit pas<sup>5</sup>. Le pathos déterminé qu'accomplit l'agir individuel est entièrement légitime et sa justification doit être essentielle en soi et pour soi<sup>6</sup>. Cet identique à soi, lorsqu'il entre dans des circonstances développées et différenciées, lorsqu'il est envisagé tout ce avec quoi il se tient en connexion, doit demeurer identique à soi et ne pas se contredire<sup>1</sup>. *La doctrine de l'essence* donne par là la raison logique du conflit tragique. La décision individuelle, éthiquement parfaitement légitime,

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 512.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 513.

<sup>3</sup> La mise en évidence, dans l'action tragique, de la détermination logique selon laquelle l'effectivité réelle a la *possibilité* immédiatement *en elle-même* est donnée, par exemple, par le destin d'Œdipe. Dans *Oedipe roi* et *Oedipe à Colone* s'exposent le droit de la conscience vigilante, la légitimation de ce que l'homme accomplit avec un vouloir conscient de soi, face à ce qu'il a fait effectivement, *inconsciemment et sans volonté*, suivant la détermination des dieux. Alors que la subjectivité moderne, dans la situation d'Œdipe, refuserait de reconnaître ces crimes comme les actes d'un Soi-même propre, étant donné qu'ils n'étaient ni sus, ni voulus comme tels, en revanche « le Grec plastique assume ce qu'il a accompli en tant qu'individu et ne se disjoint pas en une subjectivité formelle qui est celle de la conscience de soi d'une part, et d'autre part en ce qui est une affaire objective » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 513).

<sup>4</sup> *Das Ganze von Bedingungen* : le tout de conditions. Hegel emploie cette expression indéterminée, car les conditions en cause sont, par rapport à la possibilité, des éléments indifférents, dispersés, non ressaisis dans leur unité intelligible. De même que l'effectivité réelle avait en elle-même sa possibilité présente comme possibilité, la possibilité réelle s'égale maintenant à son effectivité, comme effectivité qui se trouve en premier lieu dans l'élément de l'être. Par cet échange des déterminations extrêmes, se construit la nécessité relative (qui sera bientôt nécessité absolue) de la relation entre l'intérieur comme tel et l'extérieur comme extérieur. Le doublement des extrêmes investit peu à peu la relation elle-même.

<sup>5</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 257.

<sup>6</sup> « Dans la tragédie grecque, ce ne sont ni la volonté maligne, le crime, l'ignominie, ni le simple malheur, l'aveuglement, etc., qui provoquent des collisions, mais (...) c'est la justification éthique d'un acte déterminé ». « Il ne faut pas qu'apparaisse comme produit d'une pure intention le fait que l'on donne aux personnages agissants des traits de caractères éthiques : leur justification doit être essentielle en soi et pour soi » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 512).

dès lors qu'elle se réalise, offense un autre vouloir éthique, que « le caractère opposé maintient fermement comme son pathos effectif et réalise réactivement »<sup>2</sup>. Ainsi la collision d'individus et de puissances également légitimes est mise en mouvement. C'est bien parce que l'identique formel (le vouloir éthique justifié en soi et pour soi), d'une part, est varié dans soi, dès lors que la décision éthique se réalise dans une particularité unilatérale, et que d'autre part, il est en connexion variée avec quelque chose d'autre que « la diversité, en soi-même, passe dans l'op-position, [et qu'] *il est quelque chose qui se contredit* »<sup>3</sup>.

La littéralité du texte de *La doctrine de l'essence* permet de rendre compte de la nécessité du conflit tragique. Elle nous place devant cette « contradiction sans médiation » propre au tragique. En effet « les caractères ont beau s'assigner ce qui est en soi-même valable, ils ne peuvent cependant, tragiquement, le réaliser *qu'en le contredisant*, dans une unilatéralité qui est une offense »<sup>4</sup>. La contradiction surgit dans la mesure où le contenu légitime manifeste en lui-même une variété, c'est-à-dire une « existence conditionnante ». La contradiction immanente à l'agir tragique individuel tient en effet à ce que le substantiel véritable, qui doit parvenir à l'effectivité, ne peut en rester au combat des particularités<sup>5</sup>. L'abolition de la particularité unilatérale dans l'issue tragique traduit ce fait logique que, la contradiction découverte, l'existence variée s'avère être, « *en soi-même*, le fait de se sursumer et d'aller au gouffre »<sup>6</sup>. La particularité unilatérale, qui refuse l'harmonie avec ce qui, d'abord, se dressait contre elle et ne peut se défaire d'elle-même ni de ses projets, est vouée au déclin ou forcée d'abandonner la réalisation de sa fin.

Lorsque toutes les conditions d'une Chose, en l'occurrence de l'action, sont intégralement présentes, elle entre dans l'effectivité<sup>7</sup>. L'intégralité des conditions est la totalité, qui affecte le contenu, de telle sorte que la Chose est ce contenu déterminé à être aussi bien quelque chose d'effectif que quelque chose de possible<sup>8</sup>. Telle est la situation,

---

<sup>1</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 257.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 512.

<sup>3</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 258.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 494.

<sup>5</sup> La notion de possibilité réelle joue un rôle fondamental dans le développement tragique, comme Hegel le souligne, car ce combat des particularités « trouve son fondement essentiel dans le concept de réalité profane et d'agir humain » (*Esthétique*, tome III, p. 494).

<sup>6</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 258. C'est seulement dans l'effectivité que le réellement possible se laisse saisir comme totalité concrète. Or qui dit unité concrète dit unité du contradictoire et du non-contradictoire. Autrement dit, pour qu'une possibilité soit réelle, il ne suffit pas qu'elle soit non contradictoire, il faut qu'elle soit, aussi et du même mouvement, contradictoire, c'est-à-dire *excluante*.

<sup>7</sup> Chacun des extrêmes s'est rassemblé en lui-même comme totalité. Intérieur et extérieur, dans leur relation déjà proprement conceptuelle, sont désormais, l'un à l'égard de l'autre, effectivement sans reste.

<sup>8</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 258.

logiquement exprimée, où s'inscrit l'action tragique. Alors que dans la sphère du fondement conditionné (mise en évidence par Hegel dans *La doctrine de l'essence*) les conditions ont leur fondement en dehors d'elles, dans la réflexion, en revanche ici « l'effectivité immédiate n'est pas déterminée par une réflexion présupposante à être *condition*, mais il est posé qu'elle est elle-même la possibilité »<sup>1</sup>. Cette configuration exprime logiquement la coïncidence des personnages plastiques de l'Antiquité et de leur caractère avec ce qu'ils accomplissent. La nature de leur action est telle que s'y lit la possibilité réelle comme ce qui est à la fois effectivité et possibilité. Ils agissent conformément à leur caractère propre, à leur pathos, précisément parce qu'ils sont tel caractère, tel pathos. Ils coïncident, en leur agir, avec leur nature propre de telle sorte qu'il n'y transparaît aucune indécision et aucun choix. « C'est précisément cela, la force des grands caractères : le fait qu'ils ne choisissent pas, mais *sont* d'emblée de part en part ce qu'ils veulent et accomplissent »<sup>2</sup>. Dans la possibilité réelle se sursumant, se trouve dépassé un *double* qui est à la fois effectivité et possibilité. D'une part la simple existence, comme existence immédiate autonome, c'est-à-dire l'effectivité formelle, est sursumée mais, d'autre part, ce qui était simple possibilité se sursume également et passe dans l'effectivité<sup>3</sup>. Ce mouvement dialectique est propre à l'agir des personnages de la tragédie antique et les distingue des caractères subjectifs de la modernité.

Leur action ignore cette faiblesse consistant dans la séparation du sujet en tant que tel et de son contenu. A l'inverse la tragédie classique campe des individus où le caractère, la volonté et la fin visée se confondent en une entité unique. La fin qu'il poursuit « vit dans son âme comme substance de sa propre individualité, comme pathos et puissance de tout son vouloir »<sup>4</sup>. Dans ces figures plastiques, le lien entre la subjectivité et le contenu du vouloir est indissoluble. Leur pathos légitimé éthiquement les pousse à l'action. Ainsi le mouvement de la possibilité réelle se sursumant produit au jour et fait advenir les moments qui étaient déjà présents<sup>1</sup>, ce même pathos éthique. Ce mouvement de la possibilité réelle, dans cette négation, est tout aussi bien un coïncider avec soi-même, que réalise plastiquement la tragédie classique. La « beauté plastique vivante » de ces individualités

---

<sup>1</sup> L'apparente extériorité dont étaient affectés *le fondement essentiel* et *l'extériorité qui-est*, dans la sphère du fondement conditionné, disparaît à présent. C'est *en elles-mêmes* que les conditions se réfléchissent en soi comme possibilité concrète et réelle. Il n'y a plus *un intérieur qui présuppose, pour exister, un extérieur*, mais un extérieur qui se présuppose *lui-même* au niveau de sa raison d'être, au niveau de son fondement concret et effectif. Il n'y a pas, dans les choses, un au-delà qui les expliquerait.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 514.

<sup>3</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 259.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 514.

tient à ce que leur caractère ferme et fort ne fait qu'un avec leur pathos essentiel. Cette unité distingue la possibilité réelle de la possibilité formelle. Selon cette dernière, lorsque quelque chose est possible, son autre l'est tout autant. En revanche la possibilité réelle n'a plus un autre en face de soi, car elle est réelle dans la mesure où elle-même est aussi l'effectivité. Cette identité – qui dans la tragédie classique est « accord indissociable » – suscite, à l'occasion de la mise en scène tragique, l'admiration<sup>2</sup>.

Mais déjà se dessine dans l'unité indissociable de l'individualité plastique et du pathos déterminé l'issue tragique. Celle-ci épouse le déploiement logique ultime de la possibilité réelle. Lorsque l'existence immédiate de la possibilité réelle, autrement dit le cercle des conditions (le caractère de l'individu et le pathos éthique) se sursume, elle fait de soi l'être-en-soi qu'elle est déjà elle-même. Mais ce moment de l'être-en-soi que la possibilité réelle est se sursume par là en même temps. Le pathos entre dans l'agir vivant et devient de la sorte le pathos unique d'un individu déterminé (ce qui, par ailleurs, interdit que l'unilatéralité du pathos puisse être le fondement véritable des collisions). Mais en venant à l'effectivité, dans l'action déterminée et éthiquement justifiée, la possibilité réelle vient au moment qu'elle est déjà également elle-même (pathos éthique et individu)<sup>3</sup>. D'autre part et inversement, disparaît aussi le fait que la possibilité était déterminée comme une effectivité qui n'est pas celle dont elle est la possibilité<sup>4</sup>, autrement dit s'abolit (le fait que) la possibilité (réelle) est possibilité d'une autre réalité qu'elle-même<sup>5</sup>. Ainsi, au plan tragique, l'individu, qui a agi au titre d'un pathos unique, doit être effacé et sacrifié car la résolution de la collision suppose l'abolition de l'unilatéralité. Parce qu'il coïncide et n'est rien d'autre que cette vie une, si elle ne vaut pas fermement comme cette unicité, l'individu est brisé. Il y a sursomption de la possibilité réelle, qui est la totalité des conditions, et par

---

<sup>1</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 259.

<sup>2</sup> Hegel distingue l'admiration, pour le substantiel, en l'occurrence pour le caractère ferme et fort qui ne fait qu'un avec son pathos essentiel, de l'émotion que suscitent les tragédies d'Euripide. L'approfondissement *subjectif* de la personnalité, la douleur personnelle *émeuvent* sans engendrer d'admiration (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 515).

<sup>3</sup> Disparaît alors, d'une part, le fait que l'effectivité était déterminée comme la possibilité ou l'être-en-soi d'un autre, ce que l'on peut comprendre par le fait que la détermination de l'effectivité, comme étant l'autre de la possibilité se dissout, que leur extériorité est abolie. La disparition de leur différence, de cette extériorité permet ainsi de comprendre le passage à la nécessité, comme identité de la possibilité et de la réalité.

<sup>4</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 259. La réalité est sursomption redoublée de l'immédiat et de l'en-soi. Non plus seulement au sens où l'un *passerait* dans l'autre et *vice versa*, mais au sens où chacun devient en lui-même l'autre de soi, s'épuise et s'accomplit dans cette altération de soi qui le fait être ce qu'il est. L'être de ce qui est *effectivement* (de même que la possibilité de ce qui est *réellement* possible) en vient à coïncider, dans la différence, avec sa propre raison d'être.

<sup>5</sup> « Une chose n'est réellement possible que quand les conditions réelles de sa réalisation sont données. La possibilité réelle est en même temps réalité, mais ce n'est pas sous le même rapport qu'elle a ses deux déterminations. Elle est possibilité d'une autre réalité qu'elle-même » (G. Noël, *La logique de Hegel*, p. 79).



conséquent de l'individu, qui lui-même est la condition de l'actualisation du pathos éthique comme tel, et du pathos *déterminé* dans lequel il se fond.

## E- Nécessité réelle de l'issue tragique.

La négation de la possibilité réelle est son *identité* à soi. Ce retour à l'identité se retrouve dans la résolution tragique. La légitimité éternelle, immanente aux fins des individus, ruine l'individualité unilatérale pour instaurer, contre le trouble suscité par cette dernière, la substance et l'unité éthique dans son repos. La négation de la possibilité réelle est le contrecoup de ce sursumer dans soi-même, en tant qu'elle est la nécessité réelle<sup>1</sup>. Au terme de l'intrigue tragique, l'unilatéralité de l'affirmation éthique est supprimée. « On revient à l'harmonie intérieure non troublée, qui est l'état du chœur, lequel rend sereinement le même honneur à tous les dieux »<sup>2</sup>.

Le conflit tragique consiste en une « contradiction sans médiation »<sup>3</sup>, qui ne peut se maintenir comme le substantiel et le véritablement effectif. Elle n'a de légitimité qu'à condition de s'abolir comme contradiction. La résolution tragique de cette discorde est donc nécessaire, et *aussi nécessaire* que la collision tragique. La détermination, qui anime la résolution tragique, selon laquelle ce qui est nécessaire ne peut pas être autrement, est analysée par *La doctrine de l'essence*<sup>4</sup>. La possibilité réelle a en elle l'autre moment, l'effectivité qui « est déjà elle-même la nécessité »<sup>5</sup>. Par conséquent ce qui est réellement possible ne peut plus être autrement. La rationalité du destin, c'est-à-dire l'autorité qui se tient au-dessus des dieux individuels et des humains ne peut tolérer ni que perexistent les puissances qui s'autonomisent de manière unilatérale (et transgressent ainsi les limites de ce qui leur est permis) ni que le conflit, comme simple opposition, ne s'installe<sup>6</sup>. « De ces conditions et circonstances ne peut s'ensuivre quelque-chose d'autre » que la résolution de

---

<sup>1</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 259. La relation de l'effectivité et de la possibilité réelles est de nécessité. Cette nécessité n'est pas formelle, elle n'est pas le simple redoublement de fait de deux contenus, mais elle est nécessité réelle, dans la mesure où elle surgit de la pleine adéquation formelle de deux contenus désormais identiques dans leur fondement et dans leur raison d'être.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 515.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 494.

<sup>4</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 260.

<sup>5</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 260.

<sup>6</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 515.

l'opposition<sup>1</sup>. Le vrai développement tragique consiste et conduit à l'abolition des oppositions en tant qu'oppositions, ainsi qu'à la réconciliation des puissances de l'agir, qui dans leur conflit se niaient alternativement. Cette réconciliation, interprétée logiquement en tant qu'identité de la possibilité réelle et de la nécessité, « est déjà présupposée et se trouve au fondement ». Elle s'éprouve esthétiquement et subjectivement dans le « contentement de l'esprit » auquel conduit la résolution du conflit. « Le cœur est [alors] rasséréné de façon véritablement éthique »<sup>2</sup>. La nécessité réelle est au principe de la réconciliation tragique. « C'est seulement avec ce genre de fin que la nécessité de ce qui arrive aux individus peut apparaître comme raison (*Vernünftigkeit*) absolue »<sup>3</sup>. Se démontre donc également au plan esthétique que la possibilité réelle et la nécessité ne sont qu'*apparemment* différentes.

Cette identité est présupposée et se trouve au fondement du conflit qui oppose Antigone et Créon. Les individus entrent en scène, en étant chacun en soi-même une totalité. De la sorte ils se trouvent en eux-mêmes sous l'autorité et la puissance contre laquelle ils engagent le combat. En ce sens, ce qui apparaîtra comme nécessité réelle est un rapport plein-de-contenu. Celui-ci est une identité étant-en-soi qui explique, logiquement, pourquoi les individus sont portés à offenser cela même que, conformément à leur propre existence, ils devraient honorer. Antigone, fille de roi et fiancée d'Hémon, vit sous l'autorité politique de Créon. Elle devrait prêter obéissance au commandement du prince. De même Créon, qui est aussi père et époux, devrait, à ce titre, respecter le caractère sacré du sang et ne pas ordonner ce qui va à l'encontre de cette piété familiale. Le contenu du conflit tragique est bien cette identité étant-en-soi, indifférente en regard des différences-formelles<sup>4</sup>, puisqu'elle anime aussi bien Antigone que Créon. En chacun est présent, de façon immanente, ce contre quoi ils s'élèvent, « ils sont emportés et brisés en cela même qui ressortit à la sphère de leur propre existence »<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 260.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 515.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 515.

<sup>4</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 260. La nécessité réelle ressort de ce que *l'intégralité des conditions* ne peut pas ne pas produire la Chose. L'ensemble des circonstances extérieures n'est pas seulement condition nécessaire, mais aussi condition suffisante.

<sup>5</sup> « Antigone subit la mort avant de connaître la joie de la danse nuptiale, mais Créon est lui aussi puni en la personne de son fils et de son épouse, qui se donnent la mort, l'un à cause de la mort d'Antigone, l'autre à cause de celle d'Hémon » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 517).

Mais cette nécessité est en même temps relative<sup>1</sup>, car elle se produit à partir d'une circonstance déterminée. Elle a son point de départ dans le contingent. Ainsi le conflit qui oppose Antigone et Créon a son origine dans le refus d'accorder à son frère Polynice des funérailles. La situation tragique, telle qu'elle se présente chez Sophocle, est en termes logiques un effectif réel, qui est effectif déterminé. Elle répond parfaitement à la logique hégélienne, lorsque celle-ci souligne, que l'effectif « a d'abord sa détermination comme être immédiat dans le fait qu'il est une pluralité de circonstances existantes »<sup>2</sup>. La tragédie qui oppose Antigone et Créon s'inscrit dans le contexte de la guerre des Sept Chefs, dans laquelle les deux frères d'Antigone, Étéocle et Polynice, ont pris part dans des camps opposés. Créon commande des funérailles pour Étéocle, qui a combattu dans le camp thébain, alors qu'il les interdit pour Polynice. Cet être immédiat, l'existence variée dans laquelle s'inscrit la tragédie, est aussi la possibilité réelle (le négatif de soi). Mais dans la mesure où cette possibilité de l'existence est posée, elle est déterminée comme simple possibilité, comme étant seulement possible, comme acte immédiat de convertir l'effectivité dans son contraire<sup>3</sup>. Sous cet aspect, elle est donc contingence.

Le rôle de la contingence est manifeste dans « cette tragédie admirable à jamais » qu'est *Œdipe à Colone*. Œdipe a, sans le savoir, assassiné son père et épousé sa propre mère. Tous ces crimes ont été commis inconsciemment, mais « le vieux devineur d'énigmes force la conscience de sa sombre destinée à sortir au grand jour »<sup>4</sup>. Il acquiert par là la conscience de ce qu'il est en lui-même et a accompli. Le passage et la conversion de la possibilité réelle en nécessité, explicités par *La doctrine de l'essence* à partir de la sursumption de la possibilité réelle comme possibilité d'un *autre* et de sa position, apparaît dans la tragédie sophocléenne comme le moment de la prise de conscience. Par cette résolution de l'énigme qu'il constitue, Œdipe prend conscience de ses crimes et perd son bonheur. Le voyant se rend aveugle, il se bannit du trône et s'exile. Ce moment tragique expose esthétiquement que la nécessité surgit d'abord à partir de l'« unité non encore réfléchie dans soi du possible et de l'effectif »<sup>5</sup>. Ce présupposer et ce mouvement retournant dans soi sont encore séparés. Le destin d'Œdipe montre que la nécessité ne s'est

---

<sup>1</sup> La nécessité est réelle, mais elle suppose une antériorité réciproque de ses moments constitutifs. C'est pourquoi, tout en étant de l'ordre de la totalité au plan du contenu de ce qui est en jeu, elle est encore *relative*, d'un point de vue formel, à l'existence de fait de ce qui se donne et se pose comme condition suffisante de ce qui est.

<sup>2</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 260.

<sup>3</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 261.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 519.

<sup>5</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 261.

pas encore déterminée à partir de soi-même en contingence<sup>1</sup>, car il parvient à l'unité et à l'harmonie de la teneur éthique à partir d'un conflit de puissances et d'outrages éthiques.

La relativité de la nécessité réelle se manifeste encore dans la limitation propre au contenu, qui est un contenu déterminé<sup>2</sup>. Ainsi Antigone n'a d'autre fin que d'enterrer son frère Polynice. Par conséquent ce qui est réellement nécessaire est « une quelconque effectivité bornée », qui du fait de cette limitation est aussi, selon une autre perspective, notamment celle de Créon, seulement quelque chose de contingent<sup>3</sup>. Il faut donc admettre que la nécessité réelle est en soi aussi contingence<sup>4</sup>. Elle dépend de l'ensemble des conditions dans et par lesquelles son advenue est rendue possible. A ces conditions, elle est reliée de façon contingente, comme le cadre du conflit entre Antigone et Créon le montre. Cette contingence de la nécessité réelle signifie, pour l'analyse logique, que ce qui est réellement nécessaire est, selon la forme, un nécessaire mais, selon le contenu, quelque chose de borné, qui confère à la nécessité son caractère contingent. Cette dualité se traduit, au plan esthétique, dans le fait que la réconciliation tragique, de façon générale, dégage les substantialités éthiques déterminées de l'opposition – tel est son contenu – mais, par ailleurs et du point de vue de la forme, le moyen et la façon de produire cet accord sont très variés<sup>5</sup>. En outre, comme le souligne *La doctrine de l'essence*, la contingence est aussi contenue dans la forme de la nécessité réelle, ce qui est manifeste dans l'abandon, par l'individu de son unilatéralité. L'individu, auquel fait face une puissance supérieure, s'en remet à ses conseils et à ses ordres. Il persiste pour soi dans son pathos, mais sa volonté rigide est brisée par un dieu<sup>1</sup>.

La tragédie antique classique, en particulier sophocléenne, est la manifestation sensible, artistique de la nécessité réelle, en tant qu'elle contient la contingence. De façon générale, la tragédie est bien animée par un « retour dans-soi à partir de cet être-autre sans-repos de

---

<sup>1</sup> Les traducteurs de *La doctrine de l'essence* soulignent que la nécessité véritable n'est pas ce qui annulerait la contingence, mais plutôt ce qui, en liberté, se pose elle-même comme contingence (*La doctrine de l'essence*, p. 261, note 61).

<sup>2</sup> « La relativité de la nécessité réelle se présente dans le *contenu* de telle sorte qu'il est seulement alors l'identité indifférente en regard de la forme, par conséquent différent d'elle et un *contenu déterminé* en général » (Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 261).

<sup>3</sup> Cette argumentation peut également s'alimenter des pages de la *Phénoménologie de l'esprit*, tome II, consacrées à ce conflit.

<sup>4</sup> La nécessité réelle est égale à l'ensemble de ses conditions. Dans la mesure où elle *les présuppose* et que cet ensemble de conditions d'effectivité doit se présenter à elle pour qu'elle s'y exprime, elle *dépend* d'elles, alors qu'elle n'y est reliée que de façon *contingente*. La nécessité réelle demeure encore affectée en soi par cette contingence qu'elle anime, mais qu'elle ne déploie pas encore à partir d'elle-même.

<sup>5</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 517.

l'effectivité et de [la] possibilité l'une en regard de l'autre, mais non pas à partir de soi-même à soi »<sup>2</sup>, puisque la justice éternelle, à l'œuvre dans les fins et les passions unilatérales des individus, ne peut tolérer que le conflit et la contradiction des puissances éthiques « s'imposent victorieusement et s'installent durablement dans la réalité effective véritable »<sup>3</sup>. De la sorte la nécessité réelle, par laquelle se pose en soi l'unité de la nécessité et de la contingence, introduit à l'effectivité absolue, qui est unité de la nécessité et de la contingence.

## F- Nécessité absolue et tragédie moderne.

La nécessité réelle est une nécessité *déterminée*. Sa détermination consiste dans le fait qu'elle a sa négation (la contingence) en elle<sup>4</sup>. Elle prend la figure, dans la poésie moderne romantique, d'une passion personnelle, dont la satisfaction concerne spécifiquement une *fin subjective*. De manière générale, il s'agit du destin d'un individu et d'un caractère particuliers pris dans des conditions spécifiques. Cette détermination, dans sa simplicité première, est effectivité. Le caractère se porte dans l'action. La nécessité déterminée est donc immédiatement nécessité effective.

Cette effectivité, qui contient la nécessité comme son être-en-soi, est nécessaire. Elle est effectivité absolue, effectivité qui ne peut plus être autrement. Mais cette effectivité, parce qu'elle est posée de manière à être absolue, à être l'unité de soi et de la possibilité, est une détermination vide. Elle est contingence. Il faut donc penser que cette contingence n'est pas, quoi qu'il paraisse, l'autre du nécessaire, mais elle est le mode selon lequel ce nécessaire s'exprime comme effectif. La présence du contingent dans le nécessaire n'est pas seulement un fait, elle est plutôt « une nécessité fondée dans la nécessité elle-même »<sup>5</sup>. Celle-ci ne devient ce qu'elle est qu'en éveillant en elle cette contingence qu'elle n'est pas

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 518. On le sait, « la légitimité éternelle s'exerce à même les fins et les individus d'une manière où elle instaure la substance et l'unité éthique par la ruine de l'individualité qui trouble son repos » (*Esthétique*, tome III, p. 494).

<sup>2</sup> Possibilité et effectivité sont, de fait, une seule réalité. Cette réalité est de l'ordre du nécessaire. Elle est « nécessité réelle ». Le *mode de présence*, effectif mais non encore déterminé concrètement, de l'effectivité dans la possibilité, ou encore de la contingence dans la nécessité reste à préciser, ce qui aura lieu dans l'Exposition de l'absolu.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 496.

<sup>4</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 262.

<sup>5</sup> *La doctrine de l'essence*, note 68 des traducteurs, p. 263.

(qu'elle n'est que de façon médiate, comme altérité de soi à soi ou encore comme altérité « absolue » ou totalisante). La poésie moderne illustre esthétiquement ce fait logique que la nécessité contient en soi la contingence. Elle favorise « la grandeur formelle du caractère et la puissance de la subjectivité, pour qu'ils puissent supporter tout le négatif et assumer leur destin sans renier leurs actes et sans être en eux-mêmes complètement fracassés »<sup>1</sup>. Les caractères, par leur imagination ou leur mentalité et disposition d'esprit, montrent qu'ils sont au-dessus de leurs situations et actions. Ils « manifestent en même temps toute la richesse de leur cœur comme une possibilité réelle, souvent diminuée, voire anéantie simplement par les circonstances et les complications »<sup>2</sup>. Pourtant ils parviennent, dans la grandeur de leur nature, à une réconciliation.

Le déploiement de ces caractères reproduit, dans le domaine de l'art, le fait que non seulement la nécessité réelle contient en soi la contingence, mais aussi le fait que cette dernière est également prise dans un devenir. Ainsi le contenu particulier de l'action romantique consiste moins en la légitimation et la nécessité éthiques, que dans la personne singulière au sein de ses histoires. Ce devenir est l'extériorité. Il est un déterminé immédiat (et par conséquent l'être-en-soi de cette même nécessité réelle).

Cette détermination vide, qui institue la contingence, fait d'elle une simple possibilité, quelque chose qui peut tout aussi bien être autrement. Ce qui surgit alors c'est elle-même, la possibilité absolue, qui est « la possibilité de se trouver déterminée tout aussi bien comme possibilité que comme effectivité »<sup>3</sup>. Cette possibilité absolue est à l'œuvre dans la tragédie moderne. Elle se manifeste en particulier dans l'indécision de héros tel que Hamlet et dans l'entrecroisement complexe des circonstances extérieures. La tragédie moderne se distingue en cela de la tragédie antique, en mettant en scène des personnages qui sont des hommes concrets vivants, des êtres entièrement humains. Les personnages de Shakespeare sont la figuration esthétique de la possibilité absolue. Leur mode d'expression est « individuel, réel, immédiatement vivant, extrêmement varié »<sup>4</sup>. Un sentiment effectif et une constance du caractère les animent. Le théâtre de Shakespeare conjoint la grandeur d'âme intérieure de ces caractères et la vie immédiate.

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 506.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 505.

<sup>3</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 263.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 529.

Une deuxième différence se signale encore dans l'hésitation et le décontenancement intérieur que présentent les caractères modernes. La tragédie antique ignore la faiblesse de l'irrésolution, les va-et-vient de la réflexion, la méditation sur les raisons suivant lesquelles la décision doit se gouverner<sup>1</sup>. Bien des figures modernes sont hésitantes, souvent soumises à l'empire d'une *passion double*, travaillées par une scission intérieure qui les renvoie d'une décision ou d'un acte à un autre<sup>2</sup>. La scission intérieure subjective peut constituer un levier tragique. La représentation peut aussi avoir pour objet la démonstration qu'aucun caractère n'est jamais fermement posé en lui-même, ni assuré de lui-même. Elle présente alors une « dialectique artistique biaisée » faite d'atermoiements et de retournements du caractère et de l'homme tout entier. Incontestablement, dans la vie ordinaire, les fins unilatérales des passions et caractères particuliers ne parviennent pas à une réalisation incontestée. La violence réactive des conditions et des individus adverses sont le substrat de l'expérience de leur finitude, mais lorsque l'individu est déchiré et animé mécaniquement par ces tourments, lorsqu'une « espèce d'horlogerie dialectique » est placée en lui, il n'est qu'une forme subjective vide et indéterminée qui ne s'associe de manière vivante avec aucune détermination de fins ni de caractère. Ces personnages manifestent magistralement que non seulement la possibilité est tout aussi bien possibilité qu'effectivité, mais aussi les conséquences logiques de cette thèse. La possibilité, qui est cette *indifférence en regard de soi-même*, est posée comme détermination vide, *contingente*<sup>3</sup>, tout comme les personnages de la poésie moderne sont, dans certains cas, confinés dans l'hésitation et le déchirement subjectifs. Le cœur se brise ou change dans ses convictions. Dans des œuvres telles que *Misanthropie et remords*<sup>4</sup> de Kotzebue ou dans les drames d'Iffland, les fins ne sont ni bonnes ni mauvaises. Elles débouchent sur le pardon et la promesse de s'amender, « et on a là virtuellement *toute la panoplie des possibilités* de conversion intérieure et de renoncement à soi »<sup>5</sup>.

La possibilité est immédiatement déterminée comme possibilité, comme quelque chose de *médiatisé* par sa négation. Elle « n'est ainsi immédiatement rien d'autre que *ce*

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 529.

<sup>2</sup> Les œuvres de jeunesse de Goethe présentent nombre de personnages de cette espèce (Weislingen dans *Clavigo*, Fernando dans *Stella*, mais surtout Clavigo dans *Götz von Berlichingen*). Ces personnages sont des êtres doubles qui ne peuvent parvenir à une individualité achevée et donc solide (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 530).

<sup>3</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 263.

<sup>4</sup> *Menschenhaß und Reue, ein Schauspiel*, 1789.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, pp. 535-536.

*médiatiser* dans lequel l'être-en-soi, savoir elle-même, et l'immédiateté sont tous deux d'égale manière être-posé »<sup>1</sup>. Cette double position est celle, dans la tragédie romantique, de la subjectivité avec ses souffrances et ses passions. Elle est au centre de l'œuvre tragique, corrélat de l'être-en-soi. Elle se pose, dans et par l'action en rapport aux fins déterminées issues des domaines concrets de la famille, de l'État, de l'Église, etc. L'immédiateté, sous la forme de la sphère de la particularité réelle, est à son tour posée. La nécessité est alors tout aussi bien *sursumer de* cet être-posé (ou poser de l'immédiateté) et de l'être-en-soi<sup>2</sup>. Cette sursumption est à l'œuvre dans la tragédie romantique, puisque dans la sphère de la particularité réelle, ce n'est pas le substantiel en tant que tel qui constitue l'intérêt des individus. Les fins se particularisent sur un horizon vaste et divers, et sont si spécifiques que l'essentiel authentique ne peut y transparaître que de manière très amoindrie. Mais l'analyse logique montre qu'en outre et en même temps la nécessité est *déterminer* de ce sursumer comme d'un être-posé. Or dans la tragédie moderne, les fins particulières acquièrent une figure entièrement transformée. Dans la sphère religieuse, le contenu n'est plus les puissances éthiques particulières en personne ou incarnées dans le pathos de héros humains, mais l'histoire de Jésus-Christ, des saints, etc. Dans l'État, le nouveau contenu est donné par la monarchie, la puissance des vassaux, la lutte des dynasties. Dans la vie civile, le droit privé occupe davantage l'intérêt et dans la vie familiale se dégagent des aspects qui n'étaient pas encore accessibles au drame antique<sup>3</sup>. La nouvelle prééminence du principe de subjectivité fait survenir de nouveaux moments dans toutes les sphères d'action de l'homme moderne. Aussi faut-il reconnaître que, dans le domaine de la tragédie romantique, la nécessité se détermine en contingence<sup>1</sup>.

Schiller avec *Les Brigands* offre un exemple de cette conversion de la nécessité en contingence. Karl Moor, personnage principal des *Brigands*, est en révolte contre l'ordre civil et l'état du monde. Il poursuit des *fins profanes universelles*, qui ne peuvent pas être réalisées par un seul individu dont les autres deviendraient des instruments obéissants, mais elles s'imposent par elles-mêmes, soit avec la volonté de beaucoup, soit contre et sans leur conscience. Même lorsque les individus tragiques modernes poursuivent des fins

---

<sup>1</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 264.

<sup>2</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 264.

<sup>3</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 524. Ce n'est pas le substantiel des fins que sont la patrie, la famille, le trône et le royaume qui importe aux individus, mais leur propre individualité. Ces fins constituent le sol déterminé sur lequel les individus se situent selon leur caractère subjectif et se combattent, plutôt que le contenu du vouloir et de l'agir.



substantielles en elles-mêmes, cette substantialité n'est pas l'élément moteur de leur passion. C'est bien plutôt la subjectivité de leur cœur et de leur sensibilité ou la particularité de leur caractère qui les pousse à la satisfaction. La conversion de la nécessité en contingence est manifeste dans les tragédies de Calderón et de Schiller. Le contenu des fins que se proposent les héros espagnols est de nature tellement subjective que les droits et les devoirs de l'amour et de l'honneur coïncident immédiatement avec les souhaits du cœur. De même dans les œuvres de jeunesse de Schiller, les personnages se réclament de la nature, des droits de l'homme et de l'amendement du monde, mais sur le mode d'une exaltation (*Schwärmerei*) et d'un enthousiasme subjectifs<sup>2</sup>. S'appréhende esthétiquement le mouvement par lequel la nécessité, dans son être, se repousse de soi.

La forme, dans sa réalisation, a pénétré toutes ses différences. Comme nécessité absolue, elle est « identité à soi-même simple de l'être dans sa négation ou dans l'essence »<sup>3</sup>. Cette identité à soi de l'être se retrouve, avec la tragédie moderne, dans la constance et la fermeté du caractère. La poésie moderne ne présente pas seulement des caractères hésitants et clivés en eux-mêmes. Shakespeare, par exemple, offre « les plus beaux exemples de figures en elles-mêmes fermes et conséquentes, qui vont à leur perte précisément en raison de cette fermeté dans un attachement résolu à eux-mêmes et à leurs fins »<sup>4</sup>. Ils agissent selon et en tant que cette identité à soi, qui permane dans la négation qu'elle subit. Ils se précipitent aveuglément dans l'action (en courant à leur perte) et persistent dans la force de leur volonté. De la sorte s'actualise et se produit le mouvement immanent à la nécessité absolue. « La force et l'égalité de caractère, sans se briser, tiennent jusqu'au naufrage »<sup>5</sup>. L'unité de la possibilité dans l'effectivité advient. La différence du contenu et de la forme disparaît. Mais cette unité de la possibilité dans l'effectivité est la forme indifférente en regard de soi-même dans sa détermination ou dans l'être-posé<sup>6</sup>. Elle est, tel l'individu tragique moderne, la Chose pleine-de-contenu en laquelle la forme de la nécessité s'est déployée extérieurement. L'advenue de l'action du caractère tragique, dans des circonstances extérieures, reproduit le mouvement dialectique par lequel la nécessité absolue se déploie.

---

<sup>1</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 264.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 526.

<sup>3</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 264.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 531.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 532.

<sup>6</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 264.

Celle-ci est l'identité réfléchie des deux déterminations (possibilité et effectivité, en l'occurrence caractère individuel et conditions extérieures), à l'égard desquelles elle est indifférente. Or les caractères modernes, à la différence des individualités tragiques de l'Antiquité, n'ont pas de justification éthique, « mais sont portés par la nécessité formelle de leur individualité et se laissent séduire et entraîner à commettre leur acte par les circonstances extérieures »<sup>1</sup>. Les *Leçons* suggèrent elles-mêmes que la nécessité absolue est, pour une part, « la détermination-formelle de l'être-en-soi en regard de l'être-posé »<sup>2</sup>. Mais la source de l'agir tragique individuel est double, justifiant ainsi son interprétation à partir du paradigme du concept de nécessité absolue. Il naît d'une passion, en soi conforme au caractère et qui, jusqu'à présent, n'avait pas percé, mais commence désormais à se déployer. Au point où la « possibilité [c'est-à-dire la détermination-formelle de l'être-en-soi] constitue la limitation du contenu qu'avait la nécessité réelle », se rencontre l'agir individuel qui commence à se déployer. Cette progression consiste dans le déroulement de la vie d'une grande âme, dont Shakespeare donne les meilleurs exemples, dans son développement intérieur et dans la peinture de son combat autodestructeur contre les *circonstances extérieures*, les réalités concrètes et leurs conséquences.

La nécessité absolue est « la dissolution de cette différence entre l'être-en-soi et l'être-posé ». Dans des tragédies telles que *Macbeth*, *Richard III* et *Intrigue et amour*, les filles aînées, les gendres de Lear, le président, les personnages principaux des deux premières œuvres se fracassent contre la puissance existante qu'ils voulaient défier en exécutant leurs desseins particuliers. Ils « ne méritent pas mieux, avec toutes leurs atrocités, que ce qui leur arrive »<sup>3</sup>. Wallenstein, par exemple, périt de la fermeté du pouvoir impérial<sup>4</sup>. Ainsi se dresse la nécessité absolue, qui est « la vérité dans laquelle reviennent effectivité et possibilité en général, tout comme la [nécessité] formelle et la nécessité réelle »<sup>5</sup>. Elle est l'être qui, dans sa négation, dans l'essence, se rapporte à soi et est être, tout comme les caractères modernes s'efforcent, dans et par la fermeté de leur caractère, de leur énergie, de

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 531.

<sup>2</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 264.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 532.

<sup>4</sup> De même Götz von Berlichingen attaque une situation politique existante et y perd tout. Weislingen et Adelheid se tiennent aux côtés de l'autorité et de l'ordre, mais se préparent une fin funeste par l'injustice qu'ils commettent et la rupture de la loyauté.

<sup>5</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 264. L'absolu n'est pas ici le terme initial du procès, mais la *conjonction effective de la possibilité et de l'effectivité* – c'est-à-dire des deux termes extrêmes du syllogisme en cause – d'une part, et celle des deux premiers modes (formel et réel) selon lesquels s'est d'abord posée la relation de ces termes. Elle signifie, au plan de l'expression catégorielle, l'unité proprement déterminante de la réflexion posante et de la réflexion extérieure (voir *La doctrine de l'essence*, note 74 des traducteurs, pp. 264-265).

préserver leur liberté subjective envers et contre toutes les réalités concrètes et revers de fortune. La tragédie moderne manifeste, sur le mode artistique, que la nécessité est tout aussi bien être pur, ou immédiateté simple, que réflexion-dans-soi simple, *essence pure*<sup>1</sup>. En effet, le personnage tragique peut être pensé comme *essence* pure, dont l'être est la réflexion-dans-soi simple, pris comme il l'est dans les hésitations et la scission intérieure. Mais quoi qu'il en soit de celles-ci, il est parce qu'il est. La nécessité absolue est le fait qu'une seule et même-chose est présente en deux termes. Ce qui emporte la subjectivité moderne tragique est un sort qui, bien qu'il soit amer, est conforme à son action. Plus simplement, le purement-et-simplement nécessaire *est* seulement parce qu'il *est*, sans autre condition ou fondement. La subjectivité moderne, comme réflexion, a certes un fondement, elle a soi-même pour fondement et condition. Agissant conformément à ce qu'elle est, son être-en-soi est son immédiateté, et par conséquent sa possibilité est son effectivité. De l'individualité moderne tragique on peut affirmer ce que *La doctrine de l'essence* conclut quant à la nécessité absolue : elle est donc parce qu'elle est<sup>2</sup>. Elle se conçoit à la fois comme l'acte-de-coïncider de l'être avec soi, c'est-à-dire comme essence et, puisque ce terme simple est tout autant la simplicité immédiate, elle est aussi être.

## ***II- Nécessaire contingence du comique.***

### **A- Comédie et contingence.**

L'actualisation des moments logiques de la possibilité, de l'effectivité et de la nécessité n'a pas pour seul lieu la tragédie. La dialectique propre à la contingence traverse l'interprétation hégélienne de la comédie.

La contingence est unité de la possibilité et de l'effectivité. « Le contingent est un effectif qui en même temps [est] déterminé seulement comme possible, dont l'autre ou le contraire est tout aussi bien »<sup>1</sup>. Cette structure se retrouve au fondement de la comédie, puisque le comique en général repose d'emblée sur des contrastes contradictoires, concernant aussi bien les fins en elles-mêmes que leur contenu en regard de la contingence

---

<sup>1</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 265.

<sup>2</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 265.

de la subjectivité et des circonstances extérieures<sup>2</sup>. Le concept de la comédie classique antique présente le double aspect qu'offre le contingent. D'un côté et dans la mesure où le contingent a la possibilité (sursumée) *immédiatement* en lui, il n'est *pas être-posé* ni médiatisé, mais effectivité *immédiate*. Il n'a de ce fait aucun fondement. Mais, d'autre part, le contingent est l'effectif, en tant que quelque chose de *seulement* possible, un être-posé. Le contingent et le possible, comme être-en-soi formel, ne sont donc pas en et pour soi-même. Ils ont leur réflexion-dans-soi véritable dans un autre. Autrement dit, ils ont un fondement. Ainsi le contingent n'a donc aucun fondement pour la raison qu'il est contingent. Mais l'on peut dire également qu'il a un fondement pour la raison qu'il est contingent<sup>3</sup>. Cette dualité est présente dans la comédie classique antique.

Celle-ci laisse surgir une « subjectivité qui met d'elle-même sa propre action en contradiction et la dissout, sans se départir cependant d'une tranquille assurance »<sup>4</sup>. Cette assurance de l'âme rassérénée et réconciliée avec elle-même n'est possible que parce les fins visées et les caractères ne contiennent en soi et pour soi rien de substantiel. Ils sont, tel le possible, une effectivité immédiate, déterminée comme contingente et par conséquent comme quelque chose de *dépourvu-de-fondement*. Si, en revanche, les fins et les caractères, dans la comédie, ont en soi et pour soi de l'essentialité, ils se trouvent constitués comme fins et réalisés dans une figure opposée dans sa vérité et donc sans substance, de telle sorte que c'est toujours le nul et l'indifférent en soi-même qui périclité. Le sujet, à l'inverse, se maintient et ne connaît pas le trouble. Les fins et caractères font ainsi la preuve qu'ils ont leur fondement dans la subjectivité et que l'effectif est quelque chose de seulement possible. Les pièces d'Aristophane permettent de saisir cette dualité selon laquelle ce qui est contingent est, à la fois, ce qui est comme n'ayant pas *immédiatement* en soi sa raison d'être (son fondement), et ce qui *est* comme ce qui pourrait *ne pas être*. La contingence concilie et articule l'être et le non-être.

---

<sup>1</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, pp. 251-252.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 499. Ainsi H. Schneider souligne que « Hegel s'inscrit (...) dans la tradition des théories qui voient la source du comique dans le contraste ». Cette tradition a « donné lieu à de nombreuses variantes depuis Hobbes, et elle [domine] y compris dans l'esthétique romantique autour de 1800 (chez A. et F. Schlegel, Ast, Solger) » (H. Schneider, « La théorie hégélienne du comique et la dissolution du bel art », pp. 223-224).

<sup>3</sup> La contingence désigne en l'occurrence un certain mode de relation entre le possible et l'effectif. Ainsi *une relation qui peut ne pas être* n'a pas, comme telle, de fondement, mais dans la mesure où *cette relation est*, elle a, comme telle, un certain fondement (au moins selon un *premier* type de nécessité : la nécessité formelle). Ce qui est contingent est en effet ce qui est comme n'ayant pas *immédiatement* en soi sa raison d'être (son fondement), ou ce qui *est* comme ce qui pourrait *ne pas être*. L'être et le non-être doivent ici être tenus ensemble.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 520.

Elle se caractérise, au même titre que la comédie, par un mouvement de *conversion*, posé, non-médiatisé, de l'intérieur et de l'extérieur, ou de l'être-réfléchi-dans-soi et de l'être l'un dans l'autre<sup>1</sup>. Ce *va-et-vient de l'intérieur et de l'extérieur* est la marque de ce qui est le plus comique, comme « des fins en soi mineures et nulles sont censées être réalisées avec l'apparence d'une grande gravité et un grand déploiement d'initiatives » et que pour le sujet, qui voulait seulement quelque chose de peu substantiel en soi, lorsqu'il manque son projet, rien ne s'effondre, de sorte qu'il peut se relever de ce naufrage aussi gaiement que librement<sup>2</sup>. Ce même mouvement est à l'œuvre dans le rapport inverse, c'est-à-dire quand les individus se donnent de grands airs, en se faisant passer pour des fins et des caractères *substantiels*, alors qu'ils sont, pour la réalisation de ces fins et en tant qu'individus, l'instrument diamétralement opposé à celui qu'il faudrait. Le substantiel devient alors une simple illusion de l'imagination, une apparence pour soi-même et pour les autres, se targuant de la gloire et de la valeur de l'essentiel<sup>3</sup>. Ce mouvement (logique) de conversion est à l'œuvre dans la comédie grecque antique. Elle place le spectateur dans la sphère objective et substantielle du souci éthique, de la religion et de l'art. Mais l'arbitraire subjectif, la folie et une « espèce d'inversion généralisée »<sup>4</sup> conduisent les individus à réduire à néant des actions qui voudraient et pourraient déboucher plus haut. Ainsi les comédies d'Aristophane exposent, de manière complètement dissoute, « l'aberration »<sup>5</sup> *continue* qui fait la fanfaronne et se présente comme l'apparence de ces puissances substantielles, la figure et l'apparition individuelle dans laquelle la cause proprement dite n'est déjà plus présente dès le départ, en sorte qu'elle peut ouvertement être abandonnée au jeu non hypocrite de la subjectivité »<sup>6</sup>. Le va-et-vient qui anime la contingence est, dans la comédie, processus d'auto-dissolution, de destruction par soi.

---

<sup>1</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 253. *Das Umschlagen* traduit par « le se convertir » désigne une alternance de deux aspects qui ne cessent de passer l'un dans l'autre. La contingence n'est pas donc pas seulement ni avant tout une réalité abstraitement négative, un manque d'être. Elle est un certain type d'existence qui est tel que *son rapport à son propre fondement* est à la fois un rapport effectif (puisque ce qui est contingent *est*) et un rapport à quelque chose qui est *seulement* possible. La « nécessité » demeure ici formelle, n'étant point encore redoublée, ainsi que sont les extrêmes.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, pp. 498-499.

<sup>3</sup> Ce faisant, le substantiel fait entrer la fin et l'individu, l'action et le caractère dans la complexité d'une contradiction par laquelle l'atteinte du but et du caractère imaginés se détruit elle-même (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 499).

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 521.

<sup>5</sup> *Die Verkehrtheit* : le fait que tout est à « l'envers ».

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 522. On en a aussi un exemple dans les comédies modernes de Molière notamment. L'intrigue consiste en ce qu'un individu cherche à atteindre ses fins en abusant les autres, en faisant semblant de s'attacher à leurs intérêts et de les favoriser, mais en réalité les fait déboucher dans la *contradiction*, de sorte qu'ils s'anéantissent par ce faux avancement de leur cause. « Face à quoi la ressource la plus ordinairement sollicitée consiste, en réaction, à simuler à son tour quelque conduite et plonger ce

La contingence se caractérise donc comme le « *non-repos absolu du devenir* de ces deux déterminations » que sont la possibilité et l'effectivité<sup>1</sup>. Mais dans la mesure où *chaque terme se convertit immédiatement dans son opposé*, chacun coïncide dans celui-ci aussi bien avec soi-même. Or cette *identité* (de ces déterminations l'une dans l'autre) est ce que Hegel appelle, dans *La doctrine de l'essence*, nécessité. Un même dépassement se dessine dans la comédie dans la mesure où ce qui se détruit dans la résolution comique ne peut être ni le *substantiel* ni la *subjectivité* en tant que telle. La comédie a sa source dans l'opposition de ce qui est en soi véritable et de sa réalité individuelle. Puisqu'elle ne peut, en tant qu'art véritable, faire apparaître le raisonnable en soi et pour soi comme ce qui s'est en soi-même inversé et qui s'effondre<sup>2</sup>, elle suppose, comme le suggère *La doctrine de l'essence*, la coïncidence des termes en présence. Du côté du substantiel, elle abolit les fausses oppositions et les fausses contradictions. De l'autre côté, la subjectivité ne peut s'abolir. Il se produit dans la comédie cette coïncidence des deux termes, entre lesquels a lieu un va-et-vient incessant.

La subjectivité qui, dans la comédie, ne saurait périlcliter la position et la fonction de la nécessité telle qu'elle surgit dans *La doctrine de l'essence*. La pièce comique s'achève sur la mise en évidence de *l'apparence* et de *l'illusion imaginaire du substantiel*, du faux et du mesquin en soi et pour soi. Seul demeure ce principe supérieur qu'est « la subjectivité ferme en elle-même, sa liberté, son assurance en elle-même et sa sérénité par-delà le naufrage de toute cette finitude ». Elle peut se présenter comme le pôle de la nécessité, puisqu'elle finit par coïncider avec l'effectivité<sup>3</sup>. Or au terme de la pièce comique la subjectivité est devenue maîtresse de ce qui apparaît dans la *réalité effective*. La présence réelle adéquate du substantiel en a disparu. Ce qui est *inessentiel* en soi perd, par sa propre intervention, son illusoire existence apparente. Alors le sujet se rend maître de cette

---

faisant l'autre protagoniste dans le même embarras ; *va-et-vient* qui peut être tourné, retourné et contourné avec esprit dans *toutes les combinaisons possibles et imaginables* » (*Esthétique*, tome III, p. 537).

<sup>1</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 254.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, pp. 499-500. Ainsi « Aristophane, par exemple, ne se gausse pas de ce qu'il y a de véritablement éthique dans la vie du peuple athénien, de l'authentique philosophie, de la vraie croyance aux dieux, de l'art pur et solide », mais de ce qui se présente comme « le pur et simple contraire d'une véritable effectivité de l'État, de la religion et de l'art » (*Esthétique*, tome III, p. 500).

<sup>3</sup> On a vu que la contingence consiste dans un mouvement de conversion, un va-et-vient incessant de la possibilité à l'effectivité et inversement. L'effectivité apparaît selon un double aspect. Considérée dans son unité *immédiate* avec la possibilité, elle est seulement *l'existence* (et elle est déterminée comme quelque chose qui est dépourvu-de-fondement, comme quelque chose de seulement de possible). Mais, d'autre part, lorsqu'elle est envisagée comme ce qui est réfléchi et déterminé *en regard de* la possibilité, elle s'en *sépare*. Elle est alors l'être-réfléchi-dans-soi, et par là tout aussi immédiatement aussi *seulement* quelque chose de possible (voir Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 254).

*dissolution* et demeure en soi inattaqué et d'heureuse humeur<sup>1</sup>. Cette victoire de la subjectivité est en particulier manifeste dans les œuvres d'Aristophane<sup>2</sup>.

Ainsi la subjectivité qui finit par apparaître comme le nécessaire est quelque chose d'effectif, d'immédiat et de dépourvu de fondement, car se produit finalement la « victoire de la subjectivité, en dépit de toute l'intelligence »<sup>3</sup>. Mais tout aussi bien elle a son effectivité par un *autre* ou dans son fondement, dans la *contradiction* absolue de l'essence vraie des dieux, de l'existence politique et éthique, d'une part et de la subjectivité des citoyens et des individus censés réaliser effectivement cette teneur, d'autre part. De la comédie, comme de l'analyse logique de la contingence, on peut conclure que *le contingent est nécessaire*, pour la raison que l'effectif est déterminé comme quelque chose de possible<sup>4</sup>. Cette nécessité du contingent ne se manifeste pas seulement dans l'usage des contingences extérieures<sup>1</sup>, mais aussi dans l'exigence d'un dénouement. Parce que le comique repose sur des contrastes contradictoires, affectant aussi bien les fins en elles-mêmes que leur contenu relativement à la *contingence de la subjectivité et des circonstances extérieures*, il requiert, plus encore que le tragique, un dénouement. Il apparaît donc que les *Leçons* analysent la comédie, notamment antique, sur l'horizon du concept de contingence et de son déploiement.

## B- Comédie moderne et nécessité aveugle.

Avec la comédie moderne, la contingence se révèle être nécessité absolue, celle-ci trouvant alors un contenu esthétique et artistique. La nécessité absolue est la réflexion (ou la forme) de l'absolu, l'unité de l'être et de l'essence, l'immédiateté simple qui est aussi négativité absolue. D'un côté ses différences consistent dans la pluralité qui-est, comme effectivité différenciée ayant la figure de termes autres les uns en regard des autres et

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 500.

<sup>2</sup> Ainsi « la comédie d'Aristophane serait (...) le lieu du rapport à soi-même, de la réflexion sur soi, de la conscience de soi, et de l'affirmation de soi-même, dans le rire du public qui rit de soi à travers le sujet comique chargé de représenter la société. Ce faisant, la subjectivité infinie atteint un degré de la subjectivité absolue, qui se rapporte à elle-même, mais pas comme une monade, mais en se trouvant soi-même dans l'autre » (H. Schneider, « La théorie hégélienne du comique et la dissolution du bel art », p. 231)

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 522.

<sup>4</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 254.

autonomes. D'un autre côté, comme son rapport est l'identité absolue, la nécessité absolue est « l'acte-de-se convertir absolu de son effectivité dans sa possibilité, et de sa possibilité dans [son] effectivité »<sup>2</sup>. Dans cette mesure, on dit de la nécessité absolue qu'elle est aveugle<sup>3</sup>. Les termes différenciés sont comme des effectivités libres, dont aucun ne paraît dans l'autre, dont aucun ne veut montrer en lui une trace de son rapport à l'autre. Dans l'art romantique, la subjectivité absolue se meut librement et spirituellement *en elle-même*. Etant satisfaite en elle-même, elle ne s'unit plus à l'objectif et au particulier, mais porte à la conscience la négativité de cette dissolution dans l'humour du comique. Fondé dans soi, chaque terme de la comédie moderne, c'est-à-dire la subjectivité et l'objectivité, est le nécessaire en lui-même<sup>4</sup>.

La comédie moderne nous confronte à une détermination de l'effectivité prenant sens dans l'explicitation logique de la nécessité absolue. L'identité produite par l'esprit en laquelle l'éternel, le divin, le vrai en soi et pour soi sont révélés dans une phénoménalité et une figure réelles à notre vision extérieure, à notre affectivité et à notre représentation n'est présentée dans la comédie que dans son autodestruction. « L'absolu qui veut se produire à la réalité voit cette effectivation elle-même anéantie par les intérêts désormais libres pour soi dans l'élément de l'effectivité et uniquement préoccupés de contingence et de subjectivité »<sup>5</sup>. Le contact de ces effectivités, en l'occurrence de ces intérêts, apparaît par conséquent comme une extériorité vide. L'effectivité de l'un dans l'autre, le rapport mutuel de ces êtres substantiels multiples, d'abord clos sur eux-mêmes, est la contingence. Dans la comédie, « l'actualité et l'efficience présentes de l'absolu » ne sont plus en union *positive* avec les caractères et les desseins de l'existence réelle. Elles ne se manifestent que dans la forme *négative* où tout ce qui ne correspond pas à l'absolu s'abolit. Seule la subjectivité se montre, dans cette dissolution, sûre d'elle-même et intrinsèquement assurée. Ainsi « cette

---

<sup>1</sup> Leur enchevêtrement « provoque des situations dans lesquelles les fins et leur réalisation, le caractère intérieur et les situations extérieures dans lesquelles ce caractère se trouve, sont *mis dans un contraste comique* et débouchent sur un dénouement tout aussi comique » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 499).

<sup>2</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 265.

<sup>3</sup> Ainsi se produit un retour à l'immédiateté. Or la parfaite coïncidence de l'intérieur et de l'extérieur a traditionnellement été interprétée comme *substance*, totalité aveugle et (abstraction) autosuffisante.

La figure de la nécessité aveugle se manifeste, dans la *Science de la logique*, de l'*Encyclopédie* par la considération que les circonstances immédiates sont le fondement en tant que conditions, mais sont aussi en même temps conservées en tant que contenu de la Chose. Lorsque de telles circonstances et conditions est issu quelque chose de tout autre, on nomme aveugle la nécessité de ce processus (voir Hegel, *Encyclopédie*, tome I, *Science de la logique*, éd. de 1827 et 1830, § 147, Add., p. 581).

<sup>4</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 266.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 539.



contingence est bien plutôt la nécessité absolue ; elle est *l'essence* de ces effectivités libres, en soi nécessaires »<sup>1</sup>.

La comédie met en scène des personnages qui sont tout simplement comme ils sont, qui ne peuvent ni ne veulent être autrement et sont *incapables du moindre pathos authentique*. Ils sont pareils à ces effectivités libres, fondées purement en elles-mêmes et formées pour soi<sup>2</sup>. Ces individualités ne mettent en doute ni ce qu'ils sont ni ce qu'ils font. Pourtant, comme ces effectivités dont traite la Logique, leur essence va surgir en eux, et révéler ce que cette dernière est, aussi bien que ce qu'ils sont<sup>3</sup>. Les personnages comiques se font aussi connaître comme *des natures supérieures* par le fait qu'ils ne sont pas sérieusement liés à la finitude dans laquelle ils se rendent, mais demeurent au-dessus d'elle, fermes et sûrs en eux-mêmes face aux échecs et aux pertes<sup>4</sup>. De la sorte se manifeste la *liberté absolue de l'esprit* qui, dès le début, est en soi et pour soi réconciliée en tout ce que l'homme commence (comme la comédie antique et Aristophane le montrent). Cette dialectique se traduit au plan logique par la constatation que la simplicité de l'être de ces effectivités libres, leur acte-de-reposer sur soi, est la négativité absolue. « Elle est la liberté de leur immédiateté dépourvue-d'apparence »<sup>5</sup>.

Dans la comédie moderne est à l'œuvre la détermination logique, selon laquelle ce négatif fait irruption en ces effectivités libres, parce que l'être est la contradiction avec soi-même. Chez Molière notamment, les serviteurs et les femmes de chambre (comme les esclaves dans les comédies romaines) s'ingénient à entraver les desseins – pour lesquels ils n'ont aucun respect – de leurs maîtres. Ils les réduisent à néant en fonction de leurs propres avantages et donnent à contempler « le spectacle ridicule où les maîtres sont les serviteurs et les serviteurs les maîtres » ou encore offrent l'occasion de situations comiques<sup>6</sup>. Dans la comédie, comme au plan logique, le négatif se produit dans la forme de l'être, c'est-à-dire comme la négation de ces effectivités, comme leur néant, comme un être-autre tout aussi

<sup>1</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 266.

<sup>2</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 265.

<sup>3</sup> L'essence est être, mais elle doit paraître, dans l'être, comme essence, comme ce qui met en mouvement. Ainsi se déterminera l'authentique liberté de ce qui est (une liberté de relation), distincte de la « liberté » qui exclut.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 521.

<sup>5</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 266.

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 538. « Toutefois Hegel considère que cette relation à la contradiction est surtout une donnée du ridicule, alors que le comique exige d'autres facteurs, et en cela il distingue implicitement le ridicule du comique, contrairement au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le ridicule, en tant qu'il est ce qui porte à rire est d'abord, un concept purement formel » (H. Schneider, « La théorie hégélienne du comique et la dissolution du bel art », p. 224).

libre en regard d'elles. Spectateurs de la comédie, nous sommes dans la confiance et rions de toutes les contradictions qu'impliquent en elles-mêmes ces ruses et ces duperies.

Le spectacle comique moderne met en scène des intérêts privés et des caractères propres à cette sphère, c'est-à-dire, dans les termes de *La doctrine de l'essence*, des effectivités *différentes*, indifférentes en regard de la forme, et qui coïncident avec un contenu déterminé. Ces caractères et intérêts surgissent dans des situations banales et ridicules, « par hasard ». La contingence se présente comme le mode selon lequel le nécessaire s'exprime comme effectif. Toutefois la comédie ne s'en tient pas à la contingence. La nécessité comme retour absolu dans soi-même, dans sa *détermination* s'y fait jour. Dans les œuvres de Shakespeare, en elles-mêmes authentiquement comiques et poétiques – à la différence du traitement prosaïque que reçoit souvent la comédie dans le monde moderne –, on rencontre le bien-être de l'esprit, tranquille malgré les échecs et les ratages, l'insolence et l'effronterie dans la déraison et la folie, une subjectivité sereine. Ainsi se trouve restauré, dans une richesse et une intériorité plus grandes de l'humour, ce qu'Aristophane avait fait de plus achevé dans son propre domaine chez les Anciens.

La subjectivité, qui affronte la négativité (avec la ruse des serviteurs, la duperie des fils et des pupilles à l'égard de dignes messieurs, de pères et de tutelles), fait l'épreuve du passage de l'effectif dans quelque chose de possible, de l'être dans le néant, qui est pourtant un coïncider avec soi-même. Dès lors, il apparaît. La comédie, qui dans cette dissolution maintient dans son assurance la subjectivité, figure esthétiquement que « la contingence est nécessité absolue »<sup>1</sup>. Au terme de la comédie moderne, la subjectivité se dessine dans la figure de la substance, qui est identité à soi-même de l'être dans sa négation.

### **III- Substantialité et épopée.**

Au terme du déploiement logique de l'effectivité surgit la substance, identité à soi-même de l'être dans sa négation. La substance est relation à soi-même, lieu de la manifestation de soi de ce qui est. Ainsi « l'acte-de-passer aveugle de la nécessité est bien

---

<sup>1</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 267.

plutôt l'exposition propre de l'absolu »<sup>1</sup>. En son extériorisation, l'absolu s'expose, se montre soi-même<sup>2</sup>. Le mouvement de la nécessité est exposition de l'absolu et *l'épopée consiste*, au plan esthétique, *dans la figuration de l'extériorisation de soi de l'absolu, en sa manifestation*. Mais il va s'agir pour Hegel de montrer, aussi bien au plan logique qu'au plan esthétique, que le concept n'est pas soumis à la loi de la « nécessité aveugle » mais à celle de la *liberté*. L'esthétique, de ce point de vue, reproduit les développements de la Logique.

Pourtant « c'est dans l'épopée, et non, comme on l'admet d'ordinaire, dans le drame, que règne en maître le *Destin* »<sup>3</sup>. Dans le drame, l'extérieur comme tel ne subsiste pas, en son droit autonome, mais provient des desseins et des intentions intérieures des individus. Les contingences tout comme les collisions et la solution nécessaire de celles-ci, même lorsqu'elles interviennent pour déterminer le succès de l'entreprise, ont leur vrai fondement et leur légitimation dans la nature intérieure des caractères et des fins qu'ils visent. En revanche dans l'épopée, dans la guerre, les œuvres de la volonté et les contingences des événements extérieurs se tiennent la balance. Une coïncidence de l'intérieur et de l'extérieur se dessine. Elle se pense, au plan logique, comme substance, moment de la réalité effective identique à soi, autosuffisante, totalité qui a été qualifiée d'aveugle. Cet advenir événementiel, avec ses obstacles purement extérieurs, propres à la poésie épique, se présente comme la figure esthétique du paraître qui est unité de la possibilité et de l'effectivité, l'identité comme identité de la forme, cette unité étant en premier lieu *devenir*. Elle est la contingence au sens de la sphère du surgir et du disparaître<sup>4</sup>.

L'épopée expose le processus de la nécessité, qui commence avec l'existence de circonstances dispersées, semblant ne se concerner en rien les unes les autres et n'avoir entre elles aucune connexion<sup>5</sup>. Lorsque l'action épique prend pour sol les réalités de la guerre, une très vaste diversité de matières s'ouvre pour l'épopée. La bravoure (*Tapferkeit*) et la puissance extérieure des circonstances et des péripéties se mêlent et revêtent des droits identiques. La bravoure se révélant dans la guerre est l'élément épique essentiel, car elle suppose l'équilibre de l'extérieur et de l'intérieur – au même titre que la relation de

---

<sup>1</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 267.

<sup>2</sup> La substance, réalité *apparemment* la plus compacte et la plus massive, sera en fait le lieu et la raison de la manifestation de soi de ce qui est.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 341.

<sup>4</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 270.

<sup>5</sup> Hegel, *Encyclopédie*, tome I, *Science de la logique*, éd. de 1827 et 1830, § 147, Add., p. 581.

substantialité. Elle est à la fois un état de l'âme et une activité qui se prête moins à l'expression lyrique ou à l'action dramatique, qu'à la description épique. Alors que l'œuvre dramatique a pour objet la force ou la faiblesse spirituelle intérieure, le pathos éthiquement légitime ou abominable, le domaine épique exploite le côté naturel du caractère. La bravoure n'est pas une pratique éthique, à laquelle la volonté se détermine spontanément, en tant que conscience et volonté spirituelles. Elle « repose sur le côté naturel et se fond avec le côté spirituel en un équilibre immédiat »<sup>1</sup>, pour mener à terme des fins pratiques, susceptibles d'une description plutôt que d'une expression lyrique, sentimentale ou réflexive. « Dans la guerre, il en va des actes eux-mêmes et de leur réussite comme de la bravoure »<sup>2</sup>.

La guerre est l'élément épique, par excellence, en particulier lorsqu'elle se livre entre des nations étrangères. Toutefois un troisième élément est encore requis. « On ne peut pas (...) tenir de préférence pour épique n'importe quelle guerre ordinaire entre des nations qui se vouent de l'hostilité »<sup>3</sup>. Cette guerre doit trouver une légitimation en termes d'*histoire universelle*. Nous sommes alors les témoins d'une « entreprise supérieure, qui ne peut pas apparaître comme quelque chose de subjectif, comme l'arbitraire d'une mise sous le joug, mais qui est absolue en elle-même par l'argument d'une nécessité supérieure »<sup>4</sup>, quand bien même l'occasion extérieure immédiate de ce conflit a le caractère d'une offense singulière ou d'une vengeance. S'offre ainsi à l'appréhension esthétique l'absolu. Celui-ci n'est alors plus exposé à partir de la réflexion extérieure<sup>5</sup>, mais il « s'expose lui-même maintenant comme forme absolue ou comme nécessité »<sup>6</sup>. Cet acte-de-s'exposer soi-même est son acte-de-se-posen-soi-même. Il est tout entier et seulement cet acte-de-se-posen. Or *L'Iliade* est l'illustration même de l'exposition de l'absolu, dans le conflit entre les Grecs et les Asiates – tournant historique majeur de l'histoire grecque. *Le Cid* offre un combat comparable dans la lutte contre les Maures, de même que toutes les grandes épopées qui opposent des peuples distincts par leurs coutumes, leurs religions, leurs langues, aussi différents à l'intérieur qu'à l'extérieur. Dans chaque cas, nous assistons à une « victoire

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 328.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 328.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 330.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 330.

<sup>5</sup> Voir le premier chapitre de la troisième section de *La doctrine de l'essence*, « L'absolu », pp. 229 sqq.

<sup>6</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 268.

historiquement légitime du principe supérieur sur le principe subalterne, remportée par une bravoure qui ne laisse rien aux perdants »<sup>1</sup>.

Le récit épique se concentre dans l'épisode individuel se singularisant sur fond de conflit guerrier. Dans l'épisode épique, l'objectivité se porte à la représentation à la fois comme apparaître phénoménal extérieur, mais tout aussi bien avec la signification de ce qui est en soi-même nécessaire et substantiel<sup>2</sup>. Or *La doctrine de l'essence* montre que l'exposition de l'absolu est la *nécessité absolue* elle-même, en tant qu'elle est ce qui est identique à soi comme se déterminant soi-même<sup>3</sup>. Elle est *le paraître* qui est posé comme apparence. Les côtés de cette relation absolue (qui dans l'action épique sont les côtés entrant en conflit) sont des totalités. Ces différences sont à la fois elles-mêmes et leur opposé, ou le tout. En effet, l'hostilité entre des nations étrangères manifeste quelque chose de substantiel. Chaque peuple forme pour lui-même une totalité distincte de l'autre et opposée à lui. Par conséquent, lorsqu'ils entrent en conflit, aucun lien éthique n'est bafoué, aucune valeur reconnue en soi et pour soi n'est lésée, aucun ensemble nécessaire n'est brisé. Il s'agit au contraire d'un combat en vue de la conservation intacte de cette totalité et de son droit à l'existence<sup>4</sup>. De la sorte, le mouvement logique par lequel le différencier, le paraître de l'absolu est seulement le poser identique de soi-même se retrouve dans la poésie épique.

La forme dans laquelle l'objectivité épique, qui est apparaître phénoménal extérieur ou substantialité en soi-même nécessaire, peut être identifiée soit à la nécessité cachée interne, soit à la conduite manifeste des choses par des forces éternelles et par une providence<sup>5</sup>. Cette alternative masque une profonde identité, conduisant à envisager, au sein même du domaine poétique de l'épopée, la relation de substantialité, car on ne doit pas « considérer comme s'excluant réciproquement l'une l'autre l'appréhension du monde comme déterminé par la nécessité, et la croyance en une Providence divine »<sup>6</sup>. Dans un cas comme dans l'autre, nous ne sommes plus placés devant l'être comme tel, mais face à l'être qui est parce qu'il est. Or la nécessité absolue est précisément une telle relation absolue, qui

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 331.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 332.

<sup>3</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 269. On passe ainsi, analogiquement, de l'essence entendue comme réflexion extérieure à l'essence comme réflexion *déterminante* (se déterminant comme totalité dans son moment, identique à elle, qu'est désormais l'apparence identique au paraître).

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 330.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 332.

<sup>6</sup> Hegel, *Encyclopédie*, tome I, *Science de la logique*, éd. de 1827 et 1830, § 147, Add., p. 581.

désigne ce dernier, c'est-à-dire l'être qui est la médiation absolue de soi avec soi-même<sup>1</sup>. L'être est alors *substance*, l'unité ultime de l'essence et de l'être, c'est-à-dire ni l'immédiat non-réfléchi, ni quelque chose d'abstrait, se tenant derrière l'existence et le phénomène. Il est l'effectivité immédiate elle-même, qui est celle-ci, être-réfléchi dans soi absolu, subsister étant en et pour-soi. Or la relation de substantialité se déploie, en sa totalité, dans l'épisode épique, qui a pour arrière-plan une entreprise nationale, dans laquelle la totalité de l'esprit d'un peuple se dépose. Sur cet horizon se fait jour une fin particulière, s'entrecroisant avec une effectivité globale. Cette fin est à la fois celle d'une individualité mais, en elle, le tout se meut. La structure même de l'épisode reproduit l'articulation dialectique de la nécessité.

L'épisode, au même titre que l'action, procède de l'intérieur de l'esprit. Tous deux en manifestent la teneur, dans l'expression (théorique) des sensations, réflexions et pensées, et la réalisent pratiquement. Or cette réalisation conjugue, d'une part, la dimension intérieure de la fin visée par l'individu. Celui-ci la connaît, la veut, s'impute et accepte ses conséquences<sup>2</sup>. A cet aspect particulier se conjoint, d'autre part, la réalité extérieure du monde spirituel et naturel environnant, dans laquelle l'homme est agissant et « dont il rencontre les contingences tantôt comme autant d'obstacles, tantôt comme des facteurs favorables »<sup>1</sup>. Lorsqu'elles lui sourient, il est conduit avec bonheur jusqu'à son but. Lorsqu'il ne veut pas s'y soumettre immédiatement, il doit les surmonter en déployant toute l'énergie de son individualité. Dans cette structure générale, au sein de laquelle s'inscrit l'épisode épique, se retrouve la *première figure de la nécessité* comme l'existence de circonstances dispersées sans connexion entre elles, dans les obstacles rencontrés par l'individualité. Ces circonstances sont l'effectivité immédiate.

Mais l'épisode se distingue de l'action en ce qu'il accorde à ces deux côtés, c'est-à-dire à l'intérieur et à l'extérieur, le même poids. Alors que tout ce qui concerne l'action est rapporté au caractère intérieur, au devoir, à la résolution prise, en revanche dans l'épisode le côté extérieur a un droit identique, car la réalité objective, d'une part, constitue la forme pour le tout et est, d'autre part, une part principale du contenu. L'intérieur et l'extérieur ont

---

<sup>1</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 270.

<sup>2</sup> L'*Encyclopédie*, à cette occasion, introduit une distinction entre la « mentalité des Anciens » et la « mentalité des Modernes » permettant d'articuler nécessité, destin et liberté. L'homme qui « reconnaît que ce qui lui arrive n'est qu'une évolution de lui-même et qu'il ne supporte que sa propre faute, (...) se comporte comme un homme libre et conserve en tout ce qui lui arrive la croyance qu'aucune injustice ne lui est faite » (Hegel, *Encyclopédie*, tome I, *Science de la logique*, éd. de 1827 et 1830, § 147, Add., p. 583).

la même légitimité. Pour cette raison, ce qu'il y a de plus intérieur reçoit aussi la forme de l'advenir – qui peut alors donner la figure d'épisodes à toute action<sup>2</sup>. Cette figure du devenir est la première que prend l'unité de la possibilité et de l'effectivité, dans laquelle se réalise la relation de substantialité. La poésie épique expose *l'advenir* d'une action, en termes logiques, le « *devenir*, la contingence [entendue] comme la sphère du surgir et [du] disparaître »<sup>3</sup>. Elle ne peint pas seulement le côté extérieur de l'exécution d'un dessein, mais reconnaît le même droit aux circonstances extérieures, événements naturels et autres contingences, qu'à l'action ayant pour principe l'intérieur individuel<sup>4</sup>. Ainsi est permise et se trouve figurée la conversion d'un terme dans l'autre, le passage de la possibilité dans l'effectivité et inversement, c'est-à-dire le rapport de la possibilité et de l'effectivité comme « acte-de-se convertir immédiat l'une dans l'autre de ces mêmes [possibilité et effectivité entendues] comme des étants, d'un chacun comme dans ce qui lui est seulement autre »<sup>5</sup>. Mais ce double mouvement de l'action qui procède d'une volonté intérieure et des circonstances est en réalité manifestation de la substance. Le rapport de ces deux côtés, de la possibilité et de l'effectivité c'est-à-dire, dans l'épopée, de l'aspect intérieur de la fin visée et de la réalité extérieure du monde spirituel et naturel est rapport de termes identiques ou paraissant l'un dans l'autre, réflexion. La première figure de la relation de la substantialité est contingence, devenir, mais « ce mouvement de l'accidentalité » est en vérité « l'actuosité de la substance, [entendue] comme calme venir au jour d'elle-même »<sup>6</sup>.

L'analyse menée dans *La doctrine de l'essence* est sous-jacente à la détermination fondamentalement esthétique de la qualité de l'épisode épique, selon Hegel. Le mouvement de l'accidentalité présente, en chacun de ses moments, le paraître des catégories de l'être et des déterminations-de-réflexion de l'essence les unes dans les autres. Or Hegel n'a pas manqué de souligner que dans l'action individuelle (le moment de la réflexion),

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 332.

<sup>2</sup> Dans la mesure où le vouloir intérieur avec ses intentions, ses motivations passionnelles, rationnelles ou simplement subjectives ne peut plus apparaître comme le principal.

<sup>3</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 270.

<sup>4</sup> Dans cette mesure l'épopée reproduit fidèlement les conditions de l'action humaine, puisqu'il « est bien vrai qu'il y a dans ce qui nous arrive assurément aussi beaucoup de contingent » (Hegel, *Encyclopédie*, tome I, *Science de la logique*, éd. de 1827 et 1830, § 147, Add., p. 583).

<sup>5</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 270.

<sup>6</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 271. *Aktuosität* traduit par le terme « actuosité » est ce qui fait, au sens fort, l'actualité essentielle d'une chose, son effectivité comme effectivité nécessaire (d'une nécessité de soi par rapport à soi, c'est-à-dire d'une nécessité libre) (*La doctrine de l'essence*, note 8 des traducteurs, p. 271).

« apparaissent tous les aspects du caractère, des croyances et des agissements nationaux »<sup>1</sup>. De façon comparable le moment de l'être c'est-à-dire, pour l'épopée, le côté du monde extérieur, qu'il s'agisse de l'Etat et de son histoire ou de la patrie, ne doit pas demeurer quelque chose d'abstrait et de général, mais « apparaître » dans une corrélation indissociable avec un individu vivant déterminé. Dès lors une fin particulière, qui n'est pas une abstraction, peut surgir. « Le *quelque-chose* immédiat a un *contenu* »<sup>2</sup>. La fin particulière, qui est au cœur de l'épisode épique, a une détermination parfaitement *concrète* – dans la mesure où elle s'effectue au sein de l'existence globale et substantielle de la nation – qui ne relève pas du seul arbitraire. Ce contenu déterminé est, d'une part, détermination de l'être. Il se déploie sur l'horizon d'une situation mondiale fermement déterminée, tant en ce qui concerne le site extérieur que les mœurs, les usages. En tant que cette détermination, « le quelque-chose *passé* dans un autre »<sup>3</sup>, puisqu'en raison de la détermination particulière du monde dans lequel il agit, l'individu doit admettre que par son action surgit souvent quelque chose de tout autre que ce qu'il a visé et voulu<sup>4</sup>. Mais l'épisode et la fin particulière sont aussi, d'autre part, détermination de la réflexion, c'est-à-dire fin intérieure, passion, souffrance et œuvre accomplie de héros déterminés. Cet être-en-soi est lui aussi, dans son acte-de-passer qui est tout aussi bien réflexion-dans-soi, *l'effectif nécessaire*, la nécessité que l'on découvre à l'œuvre dans l'épopée.

La lecture de la poésie épique à partir de *La doctrine de l'essence* n'est pas seulement pertinente structurellement, mais aussi au plan *esthétique*. L'exigence d'une double détermination, comme détermination de l'être et détermination de la réflexion, se pose dans la forme de la *qualité* poétique de l'épopée. Si cette dernière consiste simplement dans le récit de l'histoire d'un pays, du développement de sa vie politique, de sa constitution et de sa destinée, « l'épisode alors est là uniquement avec sa teneur rigide »<sup>5</sup>. L'épopée n'a de figure artistique qu'à condition d'être individualisée. L'épopée absolue, dont le héros serait l'esprit humain s'élevant de la torpeur de la conscience jusqu'à l'histoire universelle, ne mettrait en scène qu'un acte universel, sur le champ de bataille de l'esprit universel, mais « cette matière serait trop peu individualisable pour l'art ». Du côté de l'être, l'esprit

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 332.

<sup>2</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 271.

<sup>3</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 271.

<sup>4</sup> Telle est la différence qui sépare l'action humaine de l'action divine. L'homme « avec sa visée et volonté particulière, procède suivant son humeur et son caprice, et ainsi il lui arrive alors de voir, en agissant, surgir quelque chose de tout autre que ce qu'il a visé et voulu » (Hegel, *Encyclopédie*, tome I, *Science de la logique*, éd. de 1827 et 1830, § 147, Add., p. 581).

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 333.



universel doit se particulariser pour se faire le sol de l'épopée. De même, du côté de la réflexion, la fin ne peut être celle de l'esprit universel. « Si cette fin devait entrer en scène dans une figure poétique, elle devrait (...) être mise en valeur comme l'élément agissant de manière autonome à partir de soi »<sup>1</sup>. Cette condition n'est « poétiquement possible » que dans la mesure où « le maître d'œuvre intérieur de l'histoire, l'éternelle Idée absolue » soit accède à la phénoménalité comme individu agissant qui gouverne les choses, soit s'appréhende comme nécessité cachée agissant continûment. En réalité ces deux possibilités sont esthétiquement insatisfaisantes<sup>2</sup>. La récusation de la seconde permet de saisir la modalité selon laquelle la relation de substantialité advient dans l'épopée.

Si l'Idée absolue avait la figure d'une nécessité cachée, les différents esprits des peuples auraient la fonction de héros particuliers. Or l'esprit des nations ne peut apparaître poétiquement dans son effectivité, qu'en faisant défiler devant nous les véritables acteurs et personnages de l'histoire universelle, dans leur manifestation et leur disparition. Mais cette émergence de figures particulières est privée de tout lien individuel et d'unité, puisque l'esprit universel, l'en soi et la destinée intérieure n'y président pas comme un individu agissant. La substance, que Hegel se donne comme premier objet d'analyse de la Relation absolue, n'est pas l'être, mais l'être qui est à lui-même sa propre médiation. En elle se produit et s'accomplit l'identité différenciée, en soi articulée de l'être et de la raison d'être. La substance est alors ce par quoi est ce qui est. Elle est bien l'être de ce qui est, non pas au sens où elle serait l'Idée absolue agissant continûment, mais avec cette médiation supplémentaire qui fait de la substance un rapport, la relation d'identité entre la substance en son fondement (essence ou réflexion) et la non-substance par quoi la substance est substance (l'être, les accidents, c'est-à-dire dans l'épopée la contingence et la variation des accidents). La substance agit, non pas en tant qu'elle serait active en regard de quelque chose d'autre qu'elle-même – en l'occurrence l'esprit des nations ou l'agir individuel, mais elle est agissante en regard de soi<sup>1</sup>. Le commencer à partir de soi-même, qu'est la substance, est le poser de ce Soi à partir duquel est le commencer.

Cette pensée de la substance selon laquelle rien ne préexiste à ce qui devient, car seul ce qui devient est ce qui est, se trouve à l'œuvre dans l'épopée, pour laquelle Hegel exige une

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 334.

<sup>2</sup> Dans le premier cas, lorsque l'Idée absolue se phénoménalise sous les traits d'un individu agissant, son infinité dissout le « récipient artistique toujours limité de l'individualité déterminée ». Le cas échéant, le poème consiste en une « froide allégorie de réflexions générales sur la destination du genre humain et de son éducation, sur l'*humanitas*, la perfection morale, comme but, bref sur la finalité de l'histoire universelle » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 334).

fin particulière concrète, accomplie par un individu dans une situation mondiale fermement déterminée<sup>2</sup>. La vie poétique, qui anime l'épisode épique réussi, procède de cette compréhension de la substance comme la totalité du tout comprenant dans soi l'accidentalité. Dans les *Leçons d'esthétique* est à l'œuvre l'interprétation spécifiquement hégélienne de la substance, qui suppose que « l'accidentalité est toute la substance elle-même »<sup>3</sup>.

Dans la conception même de l'épopée, elles excluent la représentation ordinaire de la substance. Celle-ci présente le double aspect de l'identité simple de l'être, d'une part et de la variation des accidents, d'autre part. L'être, la substance est alors identité indéterminée. Cette identité « n'a aucune vérité [mais] est seulement la détermination de l'effectivité *immédiate* ou tout autant de *l'être-en-soi* ou de la possibilité, – déterminations-formelles qui tombent dans l'accidentalité »<sup>4</sup>. Cette différenciation, introduite au cœur de la substantialité, a pour corrélat esthétique l'individualité, considérée dans son identité à soi, d'une part et les contingences du monde extérieur où celle-là agit, d'autre part. Concevoir l'épisode épique sur ce modèle revient à admettre – comme une « loi générale » – qu'il « ne pourrait parvenir à une vie poétique que s'il peut se confondre très intimement avec *un* individu »<sup>5</sup>. L'individu, telle la substance, serait ce sommet auquel se rattachent les différents moments (accidents) de l'épisode. Ils se déroulent par la suite en demeurant attachés à cette *unique* figure. Le Cid, par exemple, est cet individu unique, fidèle à lui-même, dans le développement de son caractère, dans son héroïsme et sa mort. « Ses exploits défilent devant lui comme devant un dieu de la statuaire »<sup>6</sup>. De la sorte composer l'épisode épique, à la façon du représenter ordinaire, revient une nouvelle fois à manquer la dimension poétique de l'épopée. Ainsi il faut bien admettre que les poèmes du *Cid* ne sont pas une épopée proprement dite, mais un éparpillement en situations singulières dans le genre des romances. La liaison que l'on croyait essentielle des accidents à la substance, des épisodes à l'individu singulier « tombe également dans l'accidentalité ». Incontestablement

---

<sup>1</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 271.

<sup>2</sup> L'effectivité consiste moins dans l'« égrènement de moments formellement distincts » que dans l'identité, posée et toujours à poser de la raison de l'être et de l'effectivité concrète de cet être. La relation de la substantialité suppose la compréhension de cette identité entre le point de départ et le mouvement subséquent qui seul, dans son terme accompli, peut à la fois le poser et le nier comme point de départ (voir *La doctrine de l'essence*, note 10 des traducteurs, p. 271).

<sup>3</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 271.

<sup>4</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 272.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 335.

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 336.

dans le traitement biographico-poétique de l'épopée, l'individu demeure une seule et même personne – substance identique à elle-même – mais les épisodes dans lesquels il entre en scène risquent de « se dissocier en autant d'éléments indépendants, le sujet n'étant conservé que comme point de liaison entièrement extérieur et contingent »<sup>1</sup>. Dans *Le Cid*, aucune nécessité ne travaille les scènes qui leur permettrait d'être rassemblées dans l'unité d'un épisode particulier. L'unité du poème épique ne se tient pas dans une identité abstraite, formelle et indéterminée de la substance qu'est le héros. La valeur esthétique de l'œuvre, en l'occurrence son unité, suppose que l'épisode dans la forme duquel elle représente son contenu ait en lui-même de l'unité. Les deux côtés, « l'unité du sujet et de l'événementialité objective en elle-même, doivent coïncider et se combiner »<sup>2</sup>. Cette exigence poétique est la traduction artistique de l'interprétation hégélienne de la substance comme ce qui comprend en soi l'accidentalité et de l'accidentalité qui est toute la substance elle-même<sup>3</sup>. Elle se trouve réalisée dans *L'Illiade* et *L'Odyssée* ainsi que dans le *Ramayana*.

Les individus épiques, pour leur part, sont l'élément émergeant, par lequel se produit l'advenir de l'action se déroulant sous nos yeux. « Seuls des individus, en effet, que ce soient des hommes ou des dieux, peuvent agir effectivement »<sup>4</sup>. Dans cette mesure ils représentent, esthétiquement, « la substance entendue comme la *puissance (Macht) absolue* »<sup>5</sup>. Celle-ci est alors moins un pouvoir, qui prendrait sa source dans l'aléatoire de ce qui est voulu ou ne l'est pas, qu'une force structurante qui fait que ce qui est est et n'est pas ce qu'il n'est pas. L'individu épique, à la différence des personnages tragiques et comiques de la poésie dramatique, a, en raison de la situation générale du monde, le droit d'être et de faire valoir ce qu'il est et comme il est, puisqu'il vit en des temps auxquels, précisément, appartient cet être, c'est-à-dire l'individualité immédiate. Achille, par exemple, « *est* celui qu'il *est* »<sup>6</sup>. Cette détermination, dans la perspective épique, ne supporte aucune discussion. La puissance absolue par laquelle ce qui est, en tant qu'il est, ne peut pas ne pas être est à l'œuvre dans l'agir du héros épique. Ce dernier déploie une énergie que suppose tout être, en tant qu'il n'est ce qu'il est, que dans la mesure où il n'est

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 335.

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 335.

<sup>3</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 271.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 336.

<sup>5</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 272.

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 338.

pas *seulement* et *immédiatement* ce qu'il est. Il n'est ce qu'il est que par la ressource intérieure de son enracinement dans sa propre négation. Or la légitimité qui accompagne l'action des grands personnages épiques consiste dans « l'énergie qu'ils mettent à s'imposer *eux* »<sup>1</sup> et s'explique du fait que leur particularité porte aussi l'universel<sup>2</sup>.

Le héros épique, dont l'agir se déploie comme la puissance absolue, est la figure esthétique de « l'unité formelle absolue de l'accidentalité »<sup>3</sup>. Sa nature épique, dans sa distinction d'avec le caractère dramatique, se trouve ainsi précisée. Non seulement ce dernier n'entre pas en scène comme sommet en lui-même total d'un ensemble qui accéderait en lui à l'objectivité, mais le personnage dramatique se tient, pour lui-même, face à nous, avec ses desseins propres, dans son efficience en vue de ses propres fins<sup>4</sup>. En revanche dans l'épopée « les héros peuvent certes y avoir des désirs et poursuivre des fins, mais le principal est tout ce qu'ils peuvent bien rencontrer en cette occasion et pas la seule efficience de la poursuite de leur fin »<sup>5</sup>. Pour cette raison, ils sont la figure poétique de l'unité formelle absolue de l'accidentalité. Ainsi le retour d'Ulysse à Ithaque est bien son projet effectif, la fin qu'il vise. Pourtant Homère, dans *L'Odyssée*, ne peint pas seulement ce caractère dans la réalisation active de son dessein. Il retrace *tout ce qui lui arrive* dans cette errance, tout ce qu'il endure, les obstacles qui se présentent à lui sur sa route. Toutes les péripéties qu'il traverse ne surgissent pas de son action – comme ce serait le cas dans la poésie dramatique – mais se produisent *à l'occasion* de la navigation sans que le héros, le plus souvent, ne soit la raison déterminante de ce qui lui arrive<sup>6</sup>. Alors que le héros dramatique est au principe des événements qu'il rencontre et vit les conséquences de ses actes, dans l'épopée « les circonstances sont tout aussi et bien plus fréquemment actives »

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 338.

<sup>2</sup> Comme on le sait, dans la poésie épique, tous les aspects présentent un droit identique à se développer avec une ampleur autonome.

<sup>3</sup> C'est-à-dire de la substance entendue comme la *puissance absolue* (Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 272). L'individualité épique et les circonstances extérieures échangent tour à tour leurs rôles (logiques), prenant alternativement la figure de la substance et de l'accidentalité.

<sup>4</sup> « Dans l'élément dramatique, ce qui importe c'est que l'individu se montre efficient pour ses propres fins et soit précisément représenté dans cette activité et dans les conséquences de celle-ci » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 339).

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 339.

<sup>6</sup> Ainsi après ses aventures chez les Lotophages, avec Polyphème et avec les Lestrigons, Ulysse est retenu par Circé pendant un an chez elle. Puis, après une visite aux Enfers et un naufrage, il s'attarde auprès de la nymphe Calypso jusqu'à ce que le chagrin le reprenne, quand il songe à sa patrie. Enfin, après le séjour chez les Phéaciens, il est emmené sans s'en douter, pendant son sommeil, jusqu'aux rives de son île (voir Hegel, *Esthétique*, tome III, pp. 339-340). Ce mouvement de reprise de soi, dans le retour du héros vers son dessein initial, illustre poétiquement le « disparaître de l'accident » comme acte-de-retourner de la substance, entendue comme puissance absolue et effectivité, dans soi comme dans son être-en-soi ou dans sa possibilité (Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 272).

que les individus<sup>1</sup>. Le héros épique est donc un *moment* de la relation de la substantialité, un moment du déploiement de la substance – épique.

Toutefois l'individu épique est aussi effectivité. Dans la mesure où ces déterminations-formelles surgies dans l'épopée, sur la route qu'il poursuit, sont tout aussi bien déterminations-de-contenu, cet être-en-soi qu'est le héros épique, « ce possible est aussi selon le contenu un effectif déterminé autrement »<sup>2</sup>, il est posé dans l'effectivité, distincte de la possibilité. Néanmoins le caractère épique n'est pas effectif au même titre que le serait le personnage dramatique. Dans le drame, la volonté intérieure, ce qu'elle exige et doit faire, est l'élément déterminant essentiel et le fondement de tout ce qui advient. Les actes qui se produisent apparaissent comme posés par le personnage. En revanche le héros épique n'est pas le seul principe déterminant. Alors que dans le drame, lorsque les circonstances extérieures jouent un rôle efficient, elles n'ont de valeur que par ce que le psychisme et la volonté font d'elles, par la réaction qu'elles suscitent chez le personnage, l'épopée actualise poétiquement le fait que la substance se manifeste, par l'effectivité, avec son contenu<sup>3</sup>. Plus précisément la substance transpose le possible, comme puissance *créante*, dans l'effectivité et reconduit l'effectif, comme puissance *destructrice*, dans la possibilité. L'identité de ces deux termes, qui rend le créer destructeur et la destruction créatrice, anime l'épopée dans laquelle les circonstances et les contingences extérieures ont la même valeur que la volonté subjective. L'épopée figure esthétiquement cette totalité dans laquelle le négatif et le positif, la possibilité et l'effectivité sont absolument unis dans la nécessité substantielle. Elle donne à voir aussi bien ce que l'homme accomplit que ce qui advient de l'extérieur. L'agir humain n'est pas le principe souverain de ce qui se produit. Il est plutôt ce qui est conditionné effectivement par l'implication des circonstances et produit par elles. L'autonomie de l'individu est réinscrite dans la totalité représentée par l'épopée : il agit pour lui-même en toute liberté, « mais il se trouve aussi au milieu d'une *totalité* dont la fin et l'existence dans le large contexte d'un univers intérieur et extérieur total fournissent le fondement effectif indéplaçable pour chaque individu particulier »<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 339.

<sup>2</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 272.

<sup>3</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 272.

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 341.

Dès lors les individus épiques, comme le suggère la lecture de l'épopée à partir de la Relation de la substantialité, se présentent, au même titre que les contingences extérieures, comme des accidents – la substantialité coïncidant maintenant avec la totalité épique comme telle. Déterminés logiquement, les accidents sont des choses existantes aux propriétés variées, des tous autonomes constitués de parties. Précisément le héros épique est un individu total, qui résume en lui ce qui par ailleurs est dispersé et éparpillé dans le caractère national, tout en demeurant libre, grand et humainement beau<sup>1</sup>. Cette diversité, immanente au caractère épique, le singularise de son pendant dramatique. Bien que l'individualité dramatique puisse contenir une même richesse intérieure, non seulement cette dernière est « annexe », mais de surcroît elle se trouve débordée par la passion unique, le pathos unilatéral. Le conflit qui l'oppose à une autre passion, aussi légitime, efface la diversité interne du caractère. A l'inverse, les personnages principaux de l'épopée se présentent comme des hommes entiers, exhibant tous les traits du psychisme humain, de la mentalité et de la façon nationale de mener l'action. Les figures héroïques d'Homère<sup>2</sup>, Achille en particulier, et le Cid s'offre à nous dans une abondance et une variété de traits de caractères et de situations vécues<sup>3</sup>. De même la représentation de ces caractères advient dans des conjonctures et des situations – autre figure esthétique de l'accident dans *La doctrine de l'essence* – diverses.

Mais ceux-ci, comme le souligne la Logique, n'ont aucune puissance les uns sur les autres<sup>4</sup>. Ces forces ont besoin d'une sollicitation mutuelle et sont conditions réciproques. Elles tirent leur puissance de la substance, qui est l'unique et commune possibilité, l'unique et commune puissance de leur effectivité multiple<sup>5</sup>. Dans cette conjonction des accidents (de l'agir individuel et des circonstances) réside le sens même de l'épopée, du destin. Alors que « le caractère dramatique se fabrique lui-même son destin » à partir de la fin qu'il vise et qu'il s'efforce de réaliser à travers un ensemble de collisions et de

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 338. La détermination logique coïncide avec une qualité esthétique, dans la mesure où « le destin détermine ce qui doit advenir et advient, et de même que les individus eux-mêmes sont plastiques, de même le sont aussi les succès, les réussites et les échecs, la vie et la mort » (tome III, p. 341).

<sup>2</sup> Voir aussi Hegel, *Esthétique*, tome I, pp. 315-316.

<sup>3</sup> Une nouvelle fois, l'investigation de l'esthétique hégélienne à partir de sa logique conduit à une mise en évidence de ses qualités spécifiquement esthétiques. Lorsque cette variété, immanente à l'accident c'est-à-dire, dans le domaine esthétique, au caractère épique, tend à s'effacer l'épopée devient « plus abstraite », comme le sont les épopées médiévales, où les héros se bornent à défendre les intérêts de la chevalerie en tant que telle (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 337).

<sup>4</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, pp. 272-273.

<sup>5</sup> Voir *La doctrine de l'essence*, note 16 des traducteurs, p. 273.

circonstances données connues de lui, « le destin du personnage épique lui est fabriqué »<sup>1</sup>. Son propre dessein et la puissance des circonstances se mêlent pour imposer à l'acte sa figure individuelle. L'agir épique individuel a pour condition (ou obstacle) des circonstances favorables, mais il ne doit sa puissance qu'à la substance qui, dans l'épopée, reçoit le nom de Destin. Cette figure est sous-jacente à l'explicitation logique, car lorsqu'un « accidentel paraît exercer une puissance sur un autre, c'est la force de la substance qui comprend les deux dans soi, [qui] comme négativité pose une valeur inégale »<sup>2</sup>, favorisant ou non les desseins du héros.

La substance, qui dans le récit épique a la figure du destin, détermine l'un des termes comme l'« accidentel disparaissant » et l'autre, avec un autre contenu, comme l'« accidentel surgissant » – le premier passant dans sa possibilité et l'autre dans l'effectivité. La puissance du destin consiste bien, comme le met en évidence *La doctrine de l'essence*, à favoriser un accidentel au détriment de l'autre – c'est-à-dire les contingences extérieures ou les visées du héros. Si elle conférerait une égale valeur à toutes les circonstances extérieures indépendantes, « la moindre lubie du hasard » surgirait en lieu et place de la nécessité. Or « l'épopée doit à l'inverse représenter précisément le véritablement objectif, l'existence en soi-même substantielle »<sup>3</sup>. Le destin épique signifie, pour l'individu, qu'il doit obéir et se soumettre à cet état substantiel nécessaire en soi-même, c'est-à-dire à ce qui est, lui être conforme ou, le cas échéant, souffrir autant qu'il peut et doit.

Ainsi le destin épique se distingue du destin du personnage dramatique, leur opposition reproduisant l'appréhension de la nécessité par les Anciens et les Modernes. Le soubassement des *Leçons* est donné par la *Science de la logique* de l'*Encyclopédie*. Les Anciens saisissaient la nécessité comme *destin*, alors que le point de vue moderne est celui de la *consolation*<sup>4</sup>. Ils admettent que parce que telle chose est, elle est, et, comme elle est, elle doit être. Cette appréhension de la nécessité est présente dans l'épopée où la puissance des circonstances, se rapportant à l'acte individuel, impartit à l'homme son sort et détermine l'issue de ses actions. Pourtant dans ce gouvernement du destin ne persiste

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 341.

<sup>2</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 273.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 341.

<sup>4</sup> Hegel, *Encyclopédie*, tome I, *Science de la logique*, éd. de 1827 et 1830, § 147, Add., p. 582.

aucune opposition ni aucune non-liberté<sup>1</sup>. Les analyses des *Leçons* paraissent, de ce point de vue, se tenir en deçà de l'*Encyclopédie*, puisqu'elles concluent au constat d'une atmosphère de tristesse propre à l'épopée<sup>2</sup>. La nécessité semble dure, dans la mesure où l'on s'en tient à sa figure immédiate. Elle est ce par quoi un contenu est recouvert par quelque chose d'autre, qui le mène à l'abîme<sup>3</sup>. Mais cette appréhension immanente, qui en son immédiateté est celle des personnages ou des spectateurs, méconnaît l'identité intérieure des deux termes. En revanche lorsque la nécessité est *conçue*, elle offre l'intuition de la liberté, car la non-liberté consiste seulement dans le fait de « se tenir ferme à l'opposition, de telle sorte que nous considérons ce qui *est* et ce qui arrive comme étant en contradiction avec ce qui *doit* être et arriver »<sup>4</sup>.

Le destin, ainsi appréhendé, n'a pas un sens dramatique, mais strictement épique. Telle qu'elle se présente dans la poésie dramatique, la nécessité suppose la personne et relève, par conséquent, d'une compréhension moderne, c'est-à-dire chrétienne du destin. La personne, incarnée superbement par l'individu dramatique, est la subjectivité immédiate et finie, dont le contenu des penchants et des intérêts particuliers est contingent et arbitraire. Parce que l'Antiquité ignore la subjectivité infinie, la vérité de la subjectivité antique – en elle-même négative – est d'être niée abstraitement dans le consentement à la Chose, dans la soumission au destin<sup>5</sup>. Ainsi sur le théâtre épique les actions et les destinées des hommes surgissent comme quelque chose de singulier et de provisoire. Mais ce fatum n'est pas tragique au sens dramatique du terme, puisque l'individu n'y est pas jugé en tant que *personne*. La justice épique échappe à l'exigence moderne selon laquelle la subjectivité ne doit pas être niée abstraitement, mais affirmée en sa concrétité. « La némésis tragique réside dans le fait que l'ampleur de l'affaire en question est trop grande pour les individus »<sup>6</sup>.

Cette puissance absolue du destin, telle qu'elle se manifeste dans la poésie épique, « se scinde éternellement dans ces différences de la forme et du contenu [en l'occurrence de la différence de l'individualité héroïque et du monde naturel et divin], et éternellement se

---

<sup>1</sup> Dans l'Addition au paragraphe 147, Hegel va plus loin que dans les *Leçons d'esthétique*, puisqu'il ajoute qu'« aucune souffrance ni aucune douleur » ne surviennent.

<sup>2</sup> « Nous voyons ce qu'il y a de plus magnifique périr précocement ; Achille encore vivant porte déjà le deuil de sa propre mort, et à la fin de *L'Odyssée* nous le voyons en compagnie d'Agamemnon, ombre parmi les ombres, et conscient d'être une ombre » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 342).

<sup>3</sup> « C'est là ce qu'a de dur et de triste la nécessité immédiate ou abstraite » (Hegel, *Encyclopédie*, tome I, *Science de la logique*, éd. de 1827 et 1830, § 158, Add., p. 589).

<sup>4</sup> Hegel, *Encyclopédie*, tome I, *Science de la logique*, éd. de 1827 et 1830, § 147, Add., p. 582.

<sup>5</sup> Hegel, *Encyclopédie*, tome I, *Science de la logique*, éd. de 1827 et 1830, § 147, Add., p. 582, note 3.

<sup>6</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 342.



purifie de cette unilatéralité »<sup>1</sup>. De la sorte, un accident en chasse un autre. On passe d'un épisode à l'autre et le héros est conduit d'une situation à une autre, seulement pour la raison que le *subsister* propre de l'accident est « cette totalité de la forme et du contenu lui-même dans laquelle lui tout comme son autre se perd tout aussi bien »<sup>2</sup>. Ainsi Troie est engloutie et le vieux Priam est tué près de l'autel de sa maison.

La nécessité, dans la succession événementielle, revêt plusieurs formes poétiques. Lorsqu'elle ne s'appuie pas sur un monde de dieux gouvernant les choses et que les épisodes se déroulent sans que soient invoquées la décision, l'intervention et la participation active des puissances éternelles, le référent logique est l'« *identité* et [la] présence *immédiate* de la substance dans les accidents », sans qu'aucune différence réelle ne soit encore présente<sup>3</sup>. Le substantiel s'appréhende par la dimension exemplaire de la destinée d'individus singuliers et des dynasties mises en scène<sup>4</sup>. Tout ce qui, en eux, serait contingent ou changeant est gommé. Dans cette détermination première, la substance ne se manifeste pas encore selon son concept total. La nécessité qui sous-tend ces histoires exemplaires est celle d'une puissance obscure, non-individualisée dans la figure d'un dieu, ni représentée poétiquement dans son activité. Ainsi la *Chanson des Nibelungen* ne suppose, au principe des événements et de leur issue, ni la providence chrétienne, ni un univers de dieux païens. Aucun dieu, posé comme tel, ne dirige le déroulement épique. Cette détermination logique, transposée poétiquement, coïncide avec une qualité spécifiquement esthétique, puisque la *Chanson des Nibelungen* et tout poème de ce type expriment, bien que la représentation y soit « quelque chose de raide et de fermé », une tristesse quasiment objective et « hautement épique »<sup>5</sup>. Elle se distingue de la sorte de la poésie lyrique, notamment des poèmes d'Ossian dans lesquels certes aucune divinité n'intervient, mais où les plaintes sur la mort et la disparition des héros résonnent comme douleur subjective du chanteur.

La poésie épique antique ou virgilienne supposent une détermination de la substance telle que, comme *être-en-et-pour-soi* identique à soi, elle se trouve différenciée d'elle-même comme totalité *des accidents*. La nécessité reçoit une nouvelle figure

---

<sup>1</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 273. L'éternité ou intemporalité revient au mouvement structurel, proprement *logique*, par lequel ce qui est est ce qu'il est.

<sup>2</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 273.

<sup>3</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 273.

<sup>4</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 342.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 343.

poétique. Les destinées humaines et les événements naturels sont entremêlés dans le tissu des délibérations, des volontés et des actes d'un monde divin composé de multiples figures. Se dessine alors une unité de la substantialité et de l'accidentalité, telle qu'aucun de ces extrêmes n'aient un subsister propre. Entre le nécessaire et le contingent, le substantiel et l'individuel se résout toute différence. Les dieux sont agissants. Ils sont, dans les termes de *La doctrine de l'essence*, comme puissance différenciée en elle-même dans la totalité des accidents, « le médiatisant »<sup>1</sup>. Les épisodes, y compris dans leur contingence, sont attribués à l'intervention active et à l'apparition des dieux, ainsi qu'il arrive fréquemment dans *L'Iliade* et *L'Odyssée*<sup>2</sup>. L'unité de la substantialité et de l'accidentalité s'exprime dans ces dieux, qui ne sont pas de simples abstractions dépourvues de vie, d'une part et, d'autre part dans le fait que les individus humains ne sont pas de simples figures exécutantes obéissant servilement. Elle consiste en un rapport poétique et mutuel qui conjugue, dans l'agir, ces instances autonomes que sont les dieux et les hommes. Par cette conjonction logique se trouve précisé le caractère spécifique du récit épique<sup>3</sup>.

Les poèmes d'Homère réalisent ce « rapport véritablement idéal entre les hommes et les dieux », ceux-ci paraissant naturels et humains. En revanche les dieux virgiliens « montent et descendent comme autant de merveilles conçues avec froideur et comme une machinerie artificielle au sein même du cours réel des choses »<sup>4</sup>. L'analyse hégélienne, supposant le développement logique du concept, induit une détermination esthétique : « Sous ce rapport, c'est encore la poésie grecque qui peut tenir la plus *belle* balance entre les deux termes », puisqu'elle confère aussi bien à ses dieux qu'à ses héros et aux hommes la force et la liberté, mutuellement respectées, d'individualités autonomes<sup>5</sup>. L'interprétation hégélienne du divin dans la poésie épique grecque repose sur l'articulation logique de la substantialité, comme identité à soi différenciée, et de l'accidentalité. Les dieux homériques figurent poétiquement la substance entendue comme l'unité immédiate de la puissance avec soi-même, dans la *forme* seulement *de son identité*.

---

<sup>1</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 273.

<sup>2</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome II, pp. 75-76.

<sup>3</sup> Celui-là ne se manifeste pas pleinement dans l'épopée indienne qui, en raison de sa nature symbolique, refoule l'âme humaine dans sa belle effectivité, réduit l'activité individuelle de l'homme à incarner les dieux ou bien l'efface comme un terme accessoire (voir Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 344).

<sup>4</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 346. Dans le christianisme « les puissances, les passions, les génies des hommes, les anges, etc., ont le plus souvent trop peu d'autonomie individuelle et deviennent aisément quelque chose de froid et d'abstrait » (*Esthétique*, tome III, p. 344).

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 344.

Le dieu en lui-même, l'identique demeure mais au fil de l'épopée son action, c'est-à-dire « le négatif ou la différence (...) est ce-qui-disparaît purement-et-simplement »<sup>1</sup>. De même lorsque Homère tourne en dérision ses dieux (Héphaïstos, par exemple), il abolit toute cette existence humaine (Héphaïstos est le dieu boiteux), « en laissant subsister (...) la puissance substantielle nécessaire par soi-même et la croyance en celle-ci »<sup>2</sup>. Dans cette mesure l'apparence, l'accidentalité, c'est-à-dire dans l'épopée l'action divine, est bien en soi substance par la puissance, en tant qu'elle procède du dieu, mais elle n'est pas ainsi *posée* comme cette apparence identique à soi. La substance a sa figure (ou son être-posé) dans l'accidentalité. Le dieu grec est individualité agissante. Il « n'est pas substance comme substance », ainsi que le serait le dieu de l'épopée indienne et de l'art symbolique ou le dieu cause de soi du christianisme. Les divinités grecques ne sont pas la simple abstraction d'universalités spirituelles, des idéaux universels, mais des individus porteurs d'une « puissance naturelle déterminée »<sup>3</sup>. Celle-ci se fond avec une substance éthique déterminée qui confère à chaque dieu le domaine délimité d'activité, qui lui est spécifiquement réservé. Dans cette mesure les dieux, avec leur caractère, sont la substance, l'intérieur des accidents (les actions divines) – ceux-ci n'étant *que* dans la substance<sup>4</sup>. De fait, ce que font les dieux homériques procède de leur intériorité, de leur caractère et pourrait tout aussi bien être expliqué à partir de l'intériorité d'hommes agissants<sup>5</sup>. Leur substantialité, leur teneur essentielle est le fondement et la raison de leur intervention dans le monde.

L'accidentalité est donc *en soi* substance et se trouve, par conséquent, *posée* comme telle. Elle est donc déterminée comme *négativité* se rapportant à soi. Toutefois et relativement à elle-même, l'accidentalité est *l'identité* simple à soi se rapportant à soi<sup>6</sup>. Elle tend à se poser comme autonomie en elle-même, face à l'identité simple et seulement intérieure de la substantialité<sup>7</sup>. Or on constate également, dans le panthéon des dieux grecs,

---

<sup>1</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 274. « La *substantielle* individualité spirituelle (...) reprise en elle-même hors de l'apparence hétéroclite de toutes les particularités du besoin et de l'agitation aux fins multiples du fini, repose avec assurance sur sa propre universalité comme sur un fondement éternel et clair » (Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 76).

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 346.

<sup>3</sup> Hegel, *Esthétique*, tome II, pp. 76-77.

<sup>4</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 274.

<sup>5</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 345.

<sup>6</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 274.

<sup>7</sup> Ainsi sera pleinement assurée l'effectivité de la relation (intérieure et extérieure) qui constitue la substance comme substance.

que la détermination, le caractère tend à se finitiser en son unilatéralité<sup>1</sup>. L'accidentalité, l'agir divin est *substance étant-pour-soi, puissante*.

Ces analyses ont donc permis de montrer que Hegel interprétait le phénomène esthétique, tragique par exemple, à partir de concepts tels que la possibilité, la réalité ou l'effectivité. En ce sens il est incontestable que « les analyses de l'art dans l'*Esthétique* (...) sont fondées en dernière instance dans la *Logique* »<sup>2</sup>. Dans la mesure où tragédie, comédie et épopée *figurent artistiquement* ces concepts, les *Leçons* se déploient, à strictement parler, comme une esthétique du concept. Ce dernier est développé et exposé esthétiquement. Ainsi le processus par lequel l'absolu s'expose, se dessine et se reproduit dans l'épopée.

Pourtant la référence implicite à la *Logique* n'entame pas le caractère spécifiquement esthétique des analyses hégéliennes, puisqu'elles servent notamment à préciser la singularité de l'épopée au regard du drame. Ce soubassement logique peut même, dans certains cas, être la raison d'exigences intrinsèquement esthétiques, relatives en particulier à la nécessaire diversité du caractère épique (le héros) ou à l'autonomie des dieux et des hommes dans la poésie épique de la Grèce antique.

---

<sup>1</sup> Alors que la détermination doit aussi réapparaître « comme reprise dans l'universalité du divin ». « Chaque dieu, dès lors qu'il porte en lui-même la détermination comme *divine* et donc comme individualité *universelle*, est pour une part caractère déterminé, pour une part tout en tout, et se tient comme en suspension (*Schwebt*) dans le centre plein et harmonieux où se croisent la simple universalité et la particularité tout aussi abstraite » (Hegel, *Esthétique*, tome II, p. 77).

<sup>2</sup> J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 194.

## CONCLUSION

### *Logique et esthétique.*

La sphère esthétique ne se soumet à l'analyse et à l'appréhension logiques qu'à la condition d'une formulation renouvelée et d'un *déplacement* de la signification des catégories et des fonctions logiques du jugement. Cette conversion esthétique du logique est appelée par la *Critique de la faculté de juger* comme par les *Leçons d'esthétique* et affecte aussi bien la logique kantienne que la logique hégélienne. Ainsi la singularité et l'universalité esthétiques ne peuvent être élucidées qu'au prix d'une conversion esthétique des outils de la pensée logique. En effet le jugement de goût kantien manifeste à la fois une universalisation du jugement singulier, une universalisation du prédicat du jugement et une universalité (subjective) du beau, qui ne peuvent être interprétées immédiatement ni par la logique kantienne du jugement, ni par la théorie hégélienne du jugement. L'opération de subsomption étant dans le jugement de goût et dans les jugements-de-la-réflexion formellement identique – bien qu'elle soit, dans le premier, spécifiquement esthétique –, le jugement de goût peut être *pensé* à partir des jugements hégéliens de la réflexion. La réflexion immanente au jugement singulier, mise en évidence par Hegel, est aussi à l'œuvre dans le jugement esthétique pur, quoique sous une forme strictement subjective.

Toutefois au strict plan de l'analyse du jugement, l'universalité esthétique de ce dernier se soustrait à la logique hégélienne. Ni le jugement universel kantien, ni un jugement universel au sens hégélien ne peuvent en rendre raison. L'universalité du jugement de goût n'est pas celle d'un jugement universel. Elle requiert l'appréhension du jugement selon un point de vue *esthétique*. Or la détermination d'une universalité esthétique exige une conversion de la catégorie de quantité en valeur. Elle se pense esthétiquement comme *quantité subjective* du jugement, capacité à avoir une valeur commune. L'universalité du jugement de goût ne se résout donc pas en une détermination logique. Elle concerne en premier lieu ses conditions subjectives, et consiste également en une prétention à une validité et à une *valeur* universelles, c'est-à-dire dans l'universalité de la satisfaction

esthétique. Elle est davantage qu'une simple quantité, c'est pourquoi on ne peut en rendre compte dans les termes d'une analyse du jugement universel kantien ou hégélien. Par la richesse et la complexité de son contenu, l'universalité esthétique déborde l'abstraction des déterminations logiques, en particulier formelles. Le jugement esthétique de la réflexion esquisse ainsi les limites de la logique transcendantale kantienne, aussi bien que de l'élucidation spéculative du jugement, dans leur élaboration d'une théorie du jugement<sup>1</sup>. L'universalité subjective du goût ne peut s'appréhender que dans une exposition du jugement de goût comme jugement *esthétique* et non à partir d'une détermination seulement quantitative, propre à la logique formelle.

Le fil directeur utilisé par Kant pour rendre compte de la sphère esthétique exige un déplacement des cadres logiques de la pensée, mais la conversion esthétique des moments logiques du jugement et des concepts purs de l'entendement demeure, dans le kantisme, *seulement formelle*<sup>2</sup>. Ainsi la forme hypothétique du jugement, en sa détermination formelle (kantienne), est à l'œuvre dans les deux esthétiques dans leur usage du principe de raison. En revanche *La doctrine de l'essence* offre les moyens de concevoir une conversion esthétique qui ne soit pas seulement formelle, comme il apparaît dans l'analyse du jeu des facultés à partir de la catégorie d'action réciproque.

La forme hypothétique du jugement, en l'occurrence la logique du raisonnement hypothétique, se convertit esthétiquement dans la détermination du fondement du goût et permet d'en élucider la nature<sup>3</sup>. De même l'examen de la finalité de l'art est, dans les *Leçons*, le lieu par excellence du déploiement de la forme hypothétique du jugement. Chaque hypothèse concernant la finalité de l'art est analysée par Hegel en ses conséquences, et rejetée ou admise. La forme logique hypothétique du jugement présente donc des corrélats esthétiques dans les deux ouvrages. Une analyse comparable peut être menée pour la forme logique de la disjonction<sup>4</sup>. Le titre de la communauté (ou de l'action

---

<sup>1</sup> L'analyse montre néanmoins que le jugement de goût kantien répond à la détermination hégélienne du jugement singulier. De plus le jugement universel hégélien – ou jugement de la somme totale – permet de saisir l'universalité du jugement logique, fondé sur un jugement esthétique (« Les roses sont belles »), ainsi que l'universalité empirique du jugement sur l'agréable.

<sup>2</sup> Le moment logique de la relation, par exemple, sous-tend l'analyse du jugement de goût, en tant que *relation réciproque* des facultés représentatives.

<sup>3</sup> L'élimination de tout principe objectif du goût procède selon la forme hypothétique du raisonnement. La proposition problématique, en particulier l'idée d'un « mode d'explication qui consiste à admettre des fins réelles de la nature pour notre faculté de juger esthétique » est invalidée, au titre de la fausseté de sa conséquence.

<sup>4</sup> Une même correspondance formelle se manifeste entre les différentes espèces du sentiment de plaisir, ainsi que les espèces du jugement esthétique, d'une part et la forme logique de la disjonction, d'autre part.

réciroque) trouve un sens spécifiquement esthétique dans le jeu réciroque des facultés. La forme disjonctive du jugement s'actualise esthétiquement, mais la *catégorie* correspondante de la communauté (*Gemeinschaft*) ou de l'action réciroque élaborée par la *Critique de la raison pure*, également.

Pour cette raison, une table des moments du jugement esthétique au même titre qu'une table des catégories esthétiques peuvent être établies. Ainsi la lecture des deux esthétiques, à partir de la logique, contribue non seulement à y discerner et identifier les formes logiques de la pensée esthétique, mais en outre, à déterminer la dimension *subjective* de la table kantienne des catégories. Alors que celle-ci est le moyen de repérer et d'identifier des corrélations isolées de figures logiques (jugements et catégories) dans les deux esthétiques, la logique hégélienne pense le *passage* d'un jugement à un autre, d'une catégorie à une autre. Elle met ainsi en évidence la *progression conceptuelle* à l'œuvre dans la transition de la causalité à l'action réciroque qui anime l'expérience du beau, décrite par Kant dans la *Critique de la faculté de juger*. Bien que *La doctrine de l'essence* élucide, par le couple action – réaction, la causalité des substances, celui-ci trouve un sens subjectif, qui n'est pas seulement formel, dans le jeu esthétique des facultés de l'esprit. La correspondance de la logique et de l'esthétique kantienne est formelle, alors que le rapport de la logique hégélienne à l'esthétique est substantiel. La relation *dynamique* d'action réciroque entre les substances permet, plus adéquatement que la catégorie kantienne de communauté, de saisir le jeu des facultés de l'esprit dans le jugement de goût. Le développement de l'action réciroque par *La doctrine de l'essence* offre les moyens de préciser plus amplement que la *Critique de la raison pure* le rapport déterminant des deux facultés l'une sur l'autre. La Logique ontologique hégélienne permet d'appréhender et de penser l'esthétique d'une façon qui ne soit pas simplement formelle.

Le fil directeur des formes logiques du jugement et des catégories ne contribue pas seulement à une analyse et à une compréhension de l'esthétique, mais permet de juger de la plasticité respective des logiques kantienne et hégélienne. Ainsi la forme problématique du jugement trouve un corrélat esthétique et induit une élucidation esthétique, moins de la définition kantienne des jugements esthétiques en leur généricité, que de la possibilité que le rapport des facultés de l'esprit, quel que soit le jugement auquel il donne lieu, puisse être senti avant d'être pensé. De même la détermination hégélienne du jugement assertorique

---

L'articulation des espèces du plaisir met en œuvre le double rapport de communauté et d'exclusion réciroque, présent dans la disjonction logique de la sphère de la connaissance et induit une disjonction des jugements esthétiques.

prend sens avec l'une des espèces du jugement esthétique selon Kant : le jugement d'utilité ou de perfection. Le jugement assertorique hégélien suppose que l'objet, en sa disposition, est rapporté au concept de ce que l'objet doit être et s'explicite, esthétiquement, dans le jugement de goût portant sur une beauté conditionnée. Toutefois entre les types de jugement décrits par Hegel et l'esthétique, la correspondance, la coïncidence ou la corrélation n'est pas seulement formelle. Le jugement de goût, en sa forme, répond à la définition kantienne du jugement catégorique. En revanche, pour en rendre raison à partir de la détermination hégélienne du jugement catégorique, il faut penser une conversion esthétique de la teneur de ce jugement à partir de la notion de genre.

De même la transition de la forme assertorique hégélienne du jugement à sa forme apodictique, comme identité du singulier et de l'universel, de la Chose et de son concept s'appréhende au sein même du jugement de goût appliqué. L'esthétique hégélienne accomplit le passage du jugement assertorique au jugement apodictique en élaborant, dans le domaine artistique, le concept de perfection esthétique. La Logique hégélienne permet de penser, esthétiquement, le jugement de goût appliqué, à partir de la forme du jugement assertorique, ainsi que la notion de perfection artistique. Sa portée ontologique rend possible une correspondance spéculative des deux domaines de l'esthétique et de la logique. La Logique de Hegel fait ainsi la preuve de sa plasticité, voire d'une plasticité supérieure à la logique kantienne<sup>1</sup>. Elle induit de surcroît un enrichissement de la détermination esthétique, puisqu'elle conduit Hegel à conférer au jugement de goût appliqué (ou jugement de perfection) un contenu que l'esthétique kantienne lui refuse<sup>1</sup>. Les *Leçons d'esthétique* élargissent la détermination kantienne du jugement de perfection au-delà de son abstraction entendementale, c'est-à-dire au-delà de la détermination kantienne formelle de la perfection comme accord d'une forme à un contenu. Elles élaborent un *concept* – esthétique – de perfection susceptible d'être mis en œuvre à titre de critère du jugement, dans un jugement de goût appliqué.

---

<sup>1</sup> Les deux logiques se prêtent à une esthétisation de leur théorie du jugement – avec le jugement goût se produit notamment une esthétisation des caractères du jugement positif hégélien – aussi bien que de leurs concepts. Une conversion esthétique du jugement catégorique, en son sens hégélien, se déploie dans la problématique du *genre* aussi bien que dans le *jugement* logique fondé sur un jugement esthétique.



*Héritage kantien dans le hégélianisme : l'Aufhebung esthétique.*

Ce dépassement et la reformulation du point de départ kantien dans l'esthétique hégélienne sont caractéristiques du rapport de Hegel à Kant. L'esthétique hégélienne repose sur et intègre les conclusions de la *Critique de la faculté de juger*, en portant l'esthétique de Kant au-delà d'elle-même. Les conclusions du premier moment de l'Analytique du beau sont présentes dans les *Leçons d'esthétique*, associant sur le modèle kantien, la réflexion du sujet sur lui-même à un plaisir esthétique spécifique (plaisir esthétique de la réflexion). Hegel exploite la notion kantienne de désintéressement, en élargissant les possibilités de l'intuition sensible vers une réflexivité de la sensibilité elle-même. L'ensemble du chapitre des *Leçons*, consacré à « l'extériorité de l'œuvre d'art idéale dans le rapport au public », se place sous le paradigme kantien de l'accord de notre esprit, de nos facultés cognitives avec ce qui est saisi dans l'intuition, et se présente comme la recherche et la détermination des conditions de cet accord. Hegel radicalise le sens kantien du plaisir de la réflexion en une satisfaction spirituelle, fondamentalement réflexive, éprouvée dans la saisie de soi par l'esprit.

Ainsi plaisir esthétique et sentiment de liberté se conjuguent chez les deux auteurs, bien que l'expérience esthétique hégélienne ne soit pas, de façon privilégiée, liberté du jugement, « liberté de faire de n'importe quoi un objet de plaisir ». Alors que la liberté subjective esthétique kantienne est spécifiquement liberté du sujet qui *juge*, liberté du jugement elle est, dans le hégélianisme, libre contemplation, retenue à l'égard de l'objet, maintien dans la distance. Chez les deux auteurs la liberté trouve, dans le contexte esthétique, un sens spécifique, ni théorique ni pratique. Elle repose sur le désintéressement et se déploie comme contemplation. Les *Leçons*, dans le sillage kantien, offrent une détermination libérale de l'expérience esthétique en son pôle subjectif et objectif. La liberté *subjective* est alors chez Hegel, comme dans l'esthétique kantienne, condition de la liberté objective, mais la liberté *objective* infinie et esthétique hérite de la détermination logique de la liberté chez Hegel.

Le substrat objectif de la liberté esthétique et sa raison sont formels. La forme esthétique constitue pour Kant *et* Hegel l'objet même de l'expérience esthétique et le principe de la satisfaction qui y est éprouvée, bien que celle-ci ait un contenu divergent

---

<sup>1</sup> La pensée hégélienne de la perfection esthétique s'enracine dans les déterminations du kantisme. Hegel, à l'instar de Kant, déclare que la nature est « nécessairement imparfaite en sa beauté », et restreint par là le jugement de perfection à la seule beauté artistique.

pour les deux auteurs<sup>1</sup>. Le jugement de goût hégélien ne qualifie pas tant la forme, la figure que la *vie naturelle* nous apparaissant comme belle. Bien qu'il porte sur la forme<sup>2</sup>, sa raison n'est pas simplement formelle. Hegel *déplace* la problématique kantienne de la forme, de la forme naturelle vers la considération de la vie. Ainsi la raison, le principe du jugement de goût est rationnel, puisque l'esprit appréhende dans et par la forme belle l'idéalisme objectif de la vie. L'analyse kantienne de la forme esthétique passe, dans les *Leçons*, au second plan – selon ce qu'A. Stanguennec nomme les « décentrages de problèmes » ou « décentrages problématiques »<sup>3</sup> – bien que la détermination hégélienne de la figure rende possible un jugement de goût de type kantien. Hegel substitue au paradigme kantien de la forme celui de la *vie*, référence absolue de l'expérience esthétique, de l'éprouver esthétique que celui-ci ait pour objet un produit de la nature ou de l'art.

Le traitement hégélien des conclusions de la *Critique de la faculté de juger* est comparable s'agissant de la question de l'intérêt esthétique. Les *Leçons* exploitent l'hypothèse kantienne d'un intérêt social pris au beau pour montrer que l'inclination de l'homme à la sociabilité n'a pas une raison simplement empirique et sociale, mais bien rationnelle. Hegel identifie, au sein de ce que Kant nomme une tendance sociale, un moment nécessaire de l'esprit, une nécessité purement spirituelle, ou encore « un besoin absolu de l'homme ».

Les déterminations de l'esthétique hégélienne, telle l'idée d'un intérêt associé au jugement de goût sur les œuvres de l'art, s'enracinent dans les thèses kantiennes qui s'avèrent offrir, paradoxalement, les moyens conceptuels de penser un jugement de goût, provoquant un tel intérêt à l'occasion des produits de l'art. La reprise du kantisme dans la pensée esthétique hégélienne conduit à son approfondissement. L'intérêt esthétique est élargi au-delà de la stricte délimitation que lui imposait la *Critique de la faculté de juger*, dans l'appréhension de la perfection de l'imitation formelle. L'application de la théorie kantienne de l'intérêt aux produits de l'art induit une nécessaire distinction entre le *jugement* de goût sur les œuvres, le jugement sur la beauté, l'agrément, etc., d'une part et *l'intérêt substantiel* pris aux représentations artistiques, d'autre part. Hegel n'en reste pas à la dissociation kantienne du jugement et de l'intérêt, établissant que les jugements de goût ne fondent aucun intérêt.

---

<sup>1</sup> De même, la nature et le statut de l'objet esthétique sont distincts chez Kant et Hegel.

<sup>2</sup> « C'est uniquement à la *figure* que peut ressortir la beauté » (Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 170).

<sup>3</sup> A. Stanguennec, *Hegel critique de Kant*, p. 18.

L'intérêt esthétique hégélien reproduit la qualité d'universelle communicabilité propre à l'expérience désintéressée selon Kant<sup>1</sup>. Hegel accomplit l'identité, d'inspiration kantienne, de l'appréciation esthétique positive et de l'universalité, dans la conceptualisation du jugement de goût, fondé sur la satisfaction d'un intérêt spirituel à vocation universelle. La *liberté de l'intérêt* n'a pas pour seule condition le pur désintéressement, dès lors que ce dernier reçoit un contenu à valeur universelle. Ainsi Hegel élargit l'universalité du jugement de goût à l'expérience de la beauté artistique.

Il peut alors tracer une troisième voie entre l'agrément des sens et le plaisir pur du jugement de goût. L'appréciation des œuvres d'art suggère qu'il existe un agrément dont l'origine n'est pas sensuelle et dont la nature, par conséquent, n'est pas seulement subjective<sup>2</sup>. Hegel le nomme « *jouissance artistique pure* ». Tout en s'inscrivant dans la lignée du kantisme, Hegel en opère un *dépassement* puisqu'il établit la possibilité d'une universalisation du jugement d'agrément, voire du jugement des sens. Hegel abolit la dissociation kantienne du goût de la réflexion et du goût des sens, et les unifie en un unique principe du jugement esthétique. Celui-ci est, à la fois, jugement de la réflexion *et* jugement de la sensibilité. Les *Leçons d'esthétique* ne trahissent pas la pensée kantienne, car celle-ci fournit les prémisses qui, au plan de l'intérêt aussi bien que de l'inclination et de la sensation de l'agrément dans sa distinction d'avec le plaisir, permettent de démontrer qu'une *universalité de l'émotion esthétique* peut être pensée. En effet la *Critique de la faculté de juger* envisage l'agréable non pas simplement comme agrément des sens, mais aussi comme « pouvoir d'apprécier l'agréable en général »<sup>3</sup>. Elle induit donc la possibilité d'une extension du jugement et de l'expérience de l'agrément au-delà de la seule jouissance des sens. Le concept hégélien d'émotion esthétique *pure* constitue alors une simple radicalisation de la proposition kantienne (relative à l'unanimité et à l'universalité empirique de l'agréable). L'esthétique kantienne prépare les conclusions des *Leçons d'esthétique*.

Celles-ci, en raison même de leur objet (l'art), découvrent au cœur de l'émotion esthétique une universalité et une pureté que lui refuse Kant. Elles déploient le kantisme au-delà de ses limites. L'émotion éprouvée devant l'œuvre n'est pas seulement subjective

---

<sup>1</sup> L'indifférence esthétique kantienne devient, dans le hégélianisme, distance esthétique.

<sup>2</sup> Les deux auteurs s'accordent à disqualifier le plaisir propre à l'agréable, en raison de sa nature seulement subjective.

<sup>3</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 7, p. 191.

(comme le pathos tragique le prouve<sup>1</sup>). L'art suscite une émotion esthétique *pure*, dans et par laquelle le sentiment seulement subjectif se dépasse. Celle-ci n'a pas un contenu sensitif, comme l'établit l'esthétique kantienne du beau naturel, mais spirituel. Hegel ne module pas l'expérience esthétique selon les objets de son appréciation. Qu'elle juge de la beauté de la nature ou qu'elle naisse devant des œuvres, elle est indistinctement sensible et intellectuelle, affective et spirituelle<sup>2</sup>. Ainsi l'émotion, que Kant écarte du domaine pur de l'esthétique, trouve avec le hégélianisme une place et une fonction. Hegel unifie (produit l'unité de) ce que Kant disjoint : la sensibilité et l'intelligence.

Toutefois la teneur spécifiquement *esthétique* du concept kantien d'universalité esthétique ne persiste pas dans le hégélianisme. Les deux auteurs inaugurent certes un sens original de l'universalité subjective, mais celle-ci est, dans la *Critique de la faculté de juger*, de nature esthétique, alors que le hégélianisme en reste à l'idée d'une *subjectivité universelle*. Le concept esthétique kantien est, dans la pensée hégélienne, intégré dans un mouvement spéculatif et reçoit un sens logique. Les modalités de l'*ouverture du subjectif à l'universel* sont distinctes : Kant décèle, au plan des facultés du sujet et en un sens aussi au plan du sentiment, la possibilité d'une universalisation. En revanche l'universalisation du subjectif ne peut, selon Hegel, être esthétique – c'est-à-dire subjective – dans la mesure où le goût demeure selon lui irréductiblement subjectif et particulier<sup>3</sup>. Le sentiment étant, par excellence, le domaine de la contingence et de la particularité, il ne peut, dans la perspective hégélienne, être élevé à l'universalité. On le sait, aussi bien dans la *Critique de la faculté de juger* que dans les *Leçons*, l'expérience esthétique éminente de la beauté ne s'éprouve pas dans la particularité simplement subjective de l'agrément. Ainsi si Hegel accorde que le jugement de goût puisse être le lieu d'une universalisation du sujet, en aucun cas celle-ci ne peut être subjective<sup>1</sup>. Le jugement de goût objectif, qui prouve à la fois l'universalisation du sujet et de l'appréciation esthétiques, bien qu'il mette en œuvre la culture acquise par l'individu, présente des caractéristiques comparables à celles du jugement de goût kantien. Pourtant l'esthétique hégélienne en sa détermination de

---

<sup>1</sup> Le pathos, qui donne son contenu à l'émotion esthétique, traduit dans le hégélianisme le jeu esthétique des facultés mis en évidence par la *Critique de la faculté de juger*.

<sup>2</sup> L'œuvre s'offre à nous par l'intermédiaire de la sensibilité sensorielle, mais « elle est en même temps essentiellement pour l'esprit, et c'est bien l'esprit qui doit être affecté par elle et y trouver quelque satisfaction » (Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 51).

<sup>3</sup> Comme il est apparu, Hegel réduit le goût, qu'il s'agisse du goût de la réflexion ou du goût des sens, sur l'agréable.

l'universalité subjective – ou de la subjectivité universelle esthétique – exige de quitter le plan du jugement. L'expérience esthétique est indissociable, pour les deux penseurs, d'une universalité de la subjectivité et d'une subjectivité universelle, mais l'universalité subjective est, chez Hegel, universalité spirituelle, universalité de l'esprit. L'héritage kantien se trouve donc reformulé par le hégélianisme.

Le troisième moment de l'Analytique du beau, comme le premier pour la liberté esthétique et les *Leçons d'esthétique* dans leur sillage, inaugurent un sens spécifiquement esthétique de la finalité. La prégnance du kantisme dans l'esthétique hégélienne est explicitement revendiquée, à partir de la mise en évidence par le criticisme d'une unification du subjectif et de l'objectif, du concept et de la réalité, de l'universalité et de la particularité, de l'entendement et de la sensibilité<sup>2</sup>. Ainsi la *réconciliation esthétique* se nomme, dans le kantisme, *finalité sans fin*. L'expérience de la beauté, telle qu'elle s'exprime dans le jugement de goût, est le lieu d'une réconciliation « effective » et, en outre, spécifiquement *esthétique* des opposés. Elle s'annonce comme « le 'vécu' de l'identité absolue du sujet-objet »<sup>3</sup>. Pourtant, aux yeux de Hegel, le principe transcendantal de la finalité de la nature ne satisfait pas aux conditions d'une réconciliation effective.

La question de la finalité, telle qu'elle s'exprime dans le domaine esthétique, est l'occasion de mesurer l'héritage et le *déplacement* des concepts kantien dans la pensée hégélienne. L'interprétation par Hegel de l'esthétique kantienne identifie deux produits manifestant l'unité de la nature et de la liberté : « les œuvres d'art et celles de la nature organique »<sup>4</sup>. Plus précisément l'interprétation hégélienne du thème de la finalité sans fin esthétique, en particulier artistique, se déploie à partir du modèle de la finalité organique (finalité interne propre au vivant) plus encore qu'elle ne constitue son illustration. C'est à cette condition (la formulation du concept esthétique de finalité sans fin, sur l'horizon et dans les termes de la téléologie propre au vivant), et par conséquent au prix d'une distorsion, que l'interprétation hégélienne du beau naturel se place dans la continuité de la Troisième Critique<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Alors que l'universalisation du subjectif préserve dans la pensée kantienne la subjectivité, celle-ci, avec Hegel, s'abîme dans l'universel.

<sup>2</sup> Elle est latente dans la critique hégélienne des hypothèses classiques concernant la finalité de l'art.

<sup>3</sup> A. Stanguennec, *Hegel critique de Kant*, p. 272.

<sup>4</sup> Hegel, *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, tome VII, p. 1886.

<sup>5</sup> Voir Hegel, *Esthétique*, tome I, pp. 158-181. Toutefois ni pour Kant, ni pour Hegel qui se place dans la voie ouverte par la Troisième Critique, l'organisme vivant ne doit sa beauté à la convenance de ses organes

L'esthétique hégélienne ne retrouve pas, à strictement parler, la détermination kantienne de la finalité esthétique comme finalité sans fin, mais impose la thèse d'une *finalité réflexive*, au sens où ce qui est final n'a d'autre fin que lui-même, et se distingue par là de la finalité finie. Ainsi Hegel n'affirme pas seulement la *finalité inintentionnelle* du beau naturel, comme le suppose A. Stanguennec, mais avant tout la *finalité sans autre fin que lui-même du beau comme tel*, qu'il soit artistique ou naturel. La notion de finalité sans fin, développée à partir de l'analyse du jugement de goût pur, n'a de valeur opératoire dans le domaine artistique qu'au prix de sa réinterprétation, car « l'art a toujours l'intention déterminée de produire quelque chose »<sup>1</sup>. Le concept kantien de finalité sans fin a alors une pertinence, comme inintentionnalité, dans l'appréciation des œuvres de l'art et se trouve employé, par exemple, dans la lecture hégélienne du travail de l'expression poétique.

Bien que Hegel admette, conformément au texte kantien, un sens *subjectif* de la finalité sans fin, comme appréhension de la finalité sans *représentation* d'une fin séparée, le concept hégélien de finalité esthétique renouvelle la détermination que lui attribue Kant. Loin d'être finalité *sans fin*, il admet et même requiert la présence de celle-ci. Hegel incline l'élaboration kantienne de la notion de finalité esthétique (finalité sans fin) vers sa propre compréhension de la finalité. Toute finalité requiert une fin, c'est-à-dire un *concept* de l'objet. Bien que le développement hégélien de la notion de finalité esthétique, par sa critique de la finalité finie, s'inscrive dans la continuité de la *Critique de la faculté de juger*, Hegel procède à un « décentrage téléologique »<sup>2</sup> et interprète la finalité esthétique kantienne, la finalité sans fin, en termes de finalité téléologique. Le concept esthétique de finalité auquel parvient la conceptualisation hégélienne réunit finalité esthétique artistique et finalité téléologique. Hegel concilie une finalité subjective et une finalité objective, faisant de celle-là un premier moment de l'appréciation esthétique. Il confère ainsi à la notion de finalité un sens spécifiquement esthétique qui la distingue de toute autre modalité. Elle est libre finalité. Toutefois la référence à la finalité esthétique du vivant

---

relativement aux fins auxquelles il est destiné. Sa beauté tient toute entière dans sa *figure*. L'esthétique de la nature, à l'œuvre dans les *Leçons*, hérite des conclusions de la *Critique de la faculté de juger*.

<sup>1</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 45, p. 292. De même on ne peut conclure à une finalité sans fin de l'art dans l'esthétique hégélienne. La détermination hégélienne du principe de l'art, excluant aussi bien le plaisir simplement subjectif de la sensation (la satisfaction immédiate) que la satisfaction intentionnellement produite, s'inscrit dans la continuité de l'esthétique kantienne.

<sup>2</sup> A. Stanguennec, *Hegel critique de Kant*, p. 274.

donne un sens objectif à la problématique kantienne de la finalité du jugement de goût<sup>1</sup>. Ce concept est déplacé par Hegel du rapport des facultés de connaissance au *beau lui-même*, au beau objectif. Ainsi « le beau est censé nous apparaître comme finalité »<sup>2</sup>. Dans ce cas précis, la lecture hégélienne de l'esthétique de Kant *déplace* le sens du concept de finalité esthétique et de la sorte le *dépasse*<sup>3</sup>.

La nécessité, dernière catégorie esthétique, reçoit chez les deux auteurs, un contenu spécifique, ni théorique, ni pratique. Le traitement hégélien de la catégorie de nécessité esthétique, développée par le quatrième moment de l'Analytique du beau, est comparable à celui des trois concepts fondamentaux précédents. Hegel accueille l'acquis kantien, puis le déplace et le dépasse. Ainsi l'appréciation esthétique du paysage, dans les *Leçons*, s'inscrit strictement dans la continuité du kantisme. Le jugement sur la beauté de la nature résulte d'un accord de notre âme, de certains de ses états avec la nature, c'est-à-dire avec l'objet en sa forme. Mais déjà la saisie de la beauté animale ne s'en tient plus aux conclusions kantienne. Certes la nécessité du goût s'explique encore, dans les *Leçons*, par la forme de l'objet, mais cette condition formelle de l'appréciation esthétique est interprétée objectivement par Hegel. Elle fonde le *passage d'une nécessité subjective du goût à une nécessité objective*, vraie de la beauté. Bien que la *forme* demeure le support et l'occasion du jugement esthétique, de Kant à Hegel *l'articulation de la nécessité subjective et de la nécessité objective s'inverse*. Hegel met en évidence, au principe de l'appréciation subjective, une raison objective fondant sa nécessité. La nécessité subjective du goût se déduit alors du déploiement du concept à même l'organisme vivant.

La raison subjective de la nécessité du goût, évoquée par Hegel, hérite de l'Idée kantienne d'un sens commun<sup>4</sup>. Elle se nomme dans les *Leçons* « pressentiment du concept » et explique la convergence des jugements de goût. La nécessité subjective du

---

<sup>1</sup> Lorsque Hegel affirme que Kant considère le beau artistique comme « une concordance dans laquelle le particulier lui-même est adéquat au concept », il déplace le sens du concept kantien de finalité (Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 84).

<sup>2</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 83.

<sup>3</sup> A. Stanguennec souligne également que « dans la perspective hégélienne, le « dépassement » (*Aufhebung*) des questions kantienne est le mode selon lequel s'effectue leur « déplacement » (*Hegel critique de Kant*, p. 18). Rappelons que l'auteur entend « par 'déplacements de concepts' la transformation méthodique des concepts d'une philosophie à l'intérieur du nouvel horizon conceptuel et systématique d'une autre philosophie » (p. 338).

<sup>4</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 22, p. 219.

goût repose, selon Hegel, sur l'intuition du concept<sup>1</sup>. L'appréhension, le pressentiment de la correspondance des formes – naturelles – au concept est, dans le hégélianisme, le substrat commun de l'appréciation des œuvres de l'art et des produits de la nature. Les *Leçons* présupposent la détermination kantienne de l'Idée-norme, qui notamment « doit extraire de l'expérience les éléments constitutifs de la forme d'un animal d'une espèce particulière » et sert de mesure universelle pour l'appréciation esthétique de chaque individu de cette espèce. La *forme* demeure donc, de Kant à Hegel, le support et l'occasion du jugement esthétique, et par conséquent le substrat objectif de la nécessité esthétique, mais le hégélianisme lui confère un sens qui n'est pas seulement formel. Elle est la réalité du concept, la réalité dans laquelle ce dernier devient sensible.

De même que la nécessité du jugement de goût portant sur les produits de la nature s'enracine dans un moment objectif, de même la nécessité subjective du plaisir pris aux œuvres d'art et du jugement porté sur elles a, selon Hegel, un fondement objectif. Le concept kantien de nécessité esthétique s'entend, lorsqu'il se trouve rapporté aux beaux-arts, comme pérennité et éternité de l'œuvre. La nécessité subjective du jugement de goût qui la qualifie se comprend et s'explique à partir de sa teneur universellement humaine. Celle-ci est la raison de la nécessité subjective comme de la nécessité objective du jugement artistique. Hegel intègre à sa pensée les conclusions de la Troisième Critique. Il ne se contente pas de les développer dans le champ de l'art, mais leur confère de façon générale un substrat objectif et conceptuel. Ainsi il déploie l'esthétique formaliste kantienne en une esthétique ontologique. Celle-ci caractérise en propre l'esthétique de Hegel. Elle s'enracine, non plus dans le kantisme, mais dans les analyses de la Grande Logique.

### *Plasticité de la logique et de l'esthétique hégéliennes.*

S'il est incontestable que l'esthétique hégélienne, loin de tourner le dos au criticisme, intègre ses principales conclusions, l'héritage kantien se trouve associé à une évidente prégnance des schèmes et des principales articulations de la logique hégélienne. L'esthétique de Hegel est, spécifiquement, esthétique du concept et esthétique ontologique

---

<sup>1</sup> Ce faisant un même paradigme, qu'il soit concept ou vie, est placé par Hegel au fondement de



en raison de ses fondements logiques. Elle se déploie moins, en sa totalité, selon la logique de l'essence que selon la logique du concept. En ses prémisses – en particulier concernant l'articulation de l'Idée du beau aux formes artistiques – elle récusé le moment logique de l'essence. Les déterminations logiques du couple fondement – essence expliquent que Hegel refuse les principes de l'esthétique platonicienne. Les raisons de la rupture avec l'héritage platonicien ne relèvent pas seulement de *La doctrine de l'essence*, mais sont également esthétiques. Le binôme forme – essence ne peut constituer le modèle logico-esthétique ni de l'articulation de l'Idée du beau, comme essence, et de la forme (*Form*) artistique, ni de l'articulation d'un contenu essentiel donné et de sa figuration (*Gestaltung*) artistique. La pure essence n'a pas la plasticité d'un authentique contenu artistique. Pourtant la mise à l'écart de l'articulation logique essence – forme ne signifie pas une invalidation, dans le domaine esthétique et artistique, de la logique de l'essence. Bien qu'elle ne soit pas le modèle et le fondement du développement intégral de l'esthétique hégélienne, elle est utilisée par Hegel comme moyen d'analyse des œuvres. En ce sens, il est vrai que « les analyses de l'art dans l'*Esthétique* n'ont pas de statut indépendant [et] sont fondées en dernière instance dans la *Logique* »<sup>1</sup>, mais il est également irréfutable qu'elles présentent une réelle densité et une valeur spécifiquement esthétiques<sup>2</sup>.

Ainsi le couple forme – matière, issu de *La doctrine de l'essence*, reçoit non seulement un contenu esthétique dans les *Leçons*, selon un devenir-esthétique du concept dont les prémisses surgissent avec l'esthétique kantienne, mais se trouve également réévalué *esthétiquement*. La dialectique entre matière informée et forme matérialisée, dégagée par *La doctrine de l'essence*, a une portée esthétique. En d'autres termes, logique et esthétique hégélienne ne sont pas seulement, comme la *Critique de la faculté de juger* et la logique kantienne, dans un rapport formel de corrélation, mais dans un jeu de réflexion réciproque. Les *Leçons d'esthétique* mettent en œuvre une conception de la matière et reposent sur des prémisses tirées de *La doctrine de l'essence*. Les concepts formulés par cette dernière ont une valeur esthétique. La détermination logique de la forme est au principe d'une distinction entre interprétation kantienne et hégélienne de celle-ci dans le domaine esthétique : elle n'est pas, dans le hégélianisme, le seul principe déterminant. Le concept,

---

l'appréciation esthétique et de sa nécessité.

<sup>1</sup> J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 194. G. Bras admet également que l'esthétique hégélienne a son fondement dans la logique, sans toutefois procéder à des analyses de détail (*Hegel et l'art*, p. 53, bas).

<sup>2</sup> Ainsi la problématique esthétique de l'apparaître doit être lue à partir de *La doctrine de l'essence*, thématissant les notions d'apparence et de phénomène, d'essence et de réflexion, c'est-à-dire à partir de la Logique de l'essence dans ses rapports à l'être.

étant la négativité même, est forme. De la sorte « les différences essentielles que ce concept contient en lui-même se déploient en une succession de formes figuratives »<sup>1</sup>.

L'analyse logique explique qu'une information de la matière est possible. Elle motive, au plan esthétique, l'abandon du modèle aristotélicien d'imposition d'une forme à une matière passive, et explique que la matière puisse initier un mouvement propre s'accomplissant dans la configuration artistique<sup>2</sup>. L'articulation logique du *poser* et du *présupposer* abolit la séparation et l'opposition stricte – de nature aristotélicienne – de la matière et de la forme dont Kant hérite, et démontre ainsi sa plasticité. La logique hégélienne révèle une valeur esthétique qu'ignore la logique de Kant.

Le développement du couple forme – matière dans l'articulation du couple forme – contenu, thématized par *La doctrine de l'essence*, anime les *Leçons*<sup>3</sup>. L'appartenance essentielle de la forme et de la matière au contenu, qui est tout à la fois leur unité et leur fondement, se vérifie esthétiquement. La logique hégélienne est intrinsèquement esthétique. Le contenu porte en lui forme et matière. Il est aussi bien logiquement qu'esthétiquement la base de la forme et de la matière. La logique kantienne, dans son interprétation des rapports forme – contenu artistiques ne se détermine ni ne se déploie esthétiquement, faute d'introduire la notion de détermination ou de réfléchir l'immanence conceptuelle. Réciproquement l'esthétique kantienne ne fait pas du contenu de l'art le substrat des différences formelles, mais renvoie l'articulation des Idées esthétiques aux concepts à l'invention imaginative propre au génie, disqualifiant toute liaison nécessaire entre ces deux termes. A l'inverse *La doctrine de l'essence* appréhende l'émergence de la détermination à partir du contenu logique. Plus précisément *la détermination du contenu est sa forme*<sup>4</sup> et l'art rend sensible le processus par lequel le contenu se détermine comme forme. La valeur ontologique de la logique hégélienne, sur laquelle reposent les *Leçons*, se transmet à son esthétique et la distingue du formalisme esthétique de Kant. Ainsi la logique

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 102.

<sup>2</sup> Toutefois les *Leçons* nuancent les conclusions de *La doctrine de l'essence*, en soulignant que dans le domaine artistique, en particulier concernant les matériaux de la sculpture, il est faux de soutenir que la matière peut recevoir toute forme.

<sup>3</sup> Il permet notamment de concevoir une adéquation ou une nécessité esthétique, liant un contenu à une matière déterminée. Cette première relation conditionne la relation seconde du contenu à une forme, et de ce fait, l'expression, la saisie d'un contenu spirituel dans une forme sensible.

<sup>4</sup> « La détermination est pour ainsi dire le pont qui mène à la manifestation phénoménale » (Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 105).

de l'essence, selon l'articulation du contenu et de la forme se déploie donc, strictement, en une esthétique – notamment en une esthétique des formes artistiques<sup>1</sup>.

Son premier moment se réfléchit, en ses étapes, dans la forme artistique symbolique et ses espèces (symbolique proprement dit, symbolique inconsciente, art du sublime, symbolique consciente de la forme artistique comparante). Ainsi l'unité de ces deux termes (contenu et matière), comme appartenance essentielle de cette forme et de cette matière au contenu<sup>2</sup>, se figure dans le moment de la « symbolique inconsciente ». Le passage de l'art symbolique à l'art classique s'opère sur un horizon spéculatif. La forme artistique classique actualise le second moment du déploiement du couple forme – contenu. Le rapport classique entre ces deux termes se pose en s'opposant au rapport logique entre forme et matière, c'est-à-dire au mode de représentation symbolique. Enfin la forme artistique romantique jaillit et figure le dépassement du couple forme – contenu vers le fondement déterminé. L'articulation logique de l'esthétique n'a donc pas une valeur simplement « négative et anti-esthétique »<sup>3</sup>.

L'esthétique hégélienne en son déploiement général repose sur la logique du concept et actualise, au plan de l'analyse, les motifs de la logique de l'essence sans démentir sa valeur esthétique. Elle ne se borne pas à déployer, dans le champ de l'art, les schèmes de la Grande Logique. Les *Leçons* portent, par exemple, la dialectique de la forme et du contenu plus loin que ne le suggère *La doctrine de l'essence*. L'interprétation de la sculpture – qui est forme matérialisée et matière informée – s'alimente du *résultat* de la dialectique logique des rapports forme – matière et forme – contenu, bien que les deux discours (logique et esthétique) ne se superposent pas absolument. L'esthétique déborde la Logique, puisqu'elle découvre dans la sculpture une détermination *réciproque* qu'ignore *La logique objective*. La pensée esthétique des rapports forme – contenu va au-delà de son analyse logique et infirme la thèse d'une prééminence, voire d'une hégémonie du contenu dans l'esthétique de Hegel<sup>1</sup>. Ni les *Leçons*, ni la Logique ne tranchent la question de la prééminence d'un terme (le contenu) sur l'autre (qu'il soit forme ou matière). Les faiblesses que l'on croit identifier dans le hégélianisme tiennent à l'insuffisante

---

<sup>1</sup> On a également montré que les étapes du déploiement du couple forme – contenu sont reproduites par les arts singuliers.

<sup>2</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 106.

<sup>3</sup> J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*.

détermination par laquelle les notions de forme et de contenu sont saisies. Celles-ci ne s'épuisent, respectivement, ni dans l'idée d'une configuration extérieure ni dans celle d'un contenu discursif.

Ainsi la lecture comparée des *Leçons* et de *La doctrine de l'essence* montre que celles-là héritent de la détermination logique de la forme. Toutefois la plasticité de ce concept outrepassa les trois présentations logiques de la forme (forme – essence, forme – matière, forme – contenu) que propose l'analyse du fondement. En revanche le concept kantien de forme esthétique présente une plasticité et une richesse moindres. La forme logiquement et esthétiquement pensée, notamment avec les formes artistiques se déployant en moments différenciés, s'entend comme *l'unique déploiement ordonné des différences*. Elle n'est donc pas simplement formelle c'est-à-dire, en terme kantien, figure. La mise en œuvre du sens logique de la forme explique que sa détermination esthétique soit davantage qu'une simple mise en image, une figuration ou l'« expression » – selon le vocabulaire kantien – sensible de ce qui est spirituel. La plasticité de la forme, découverte dans la Logique, se vérifie dans l'esthétique. En dépit des accusations portées à l'encontre de Hegel, les concepts issus de la Logique ont une pertinence esthétique.

Les cours donnés par Hegel de 1818 à 1831 manifestent une esthétisation du concept, évidente dans le traitement de l'art comme tel et des genres artistiques. L'universel véritable, infini, considéré et examiné dans *La logique subjective* comme *particularité*, se détermine librement et laisse se déployer le « créer du concept »<sup>2</sup>. La *Critique de la faculté de juger* le rencontre également dans les beaux-arts et leurs divisions, les arts singuliers et les genres artistiques, bien qu'elle ne lui confère pas l'amplitude qu'il reçoit dans le hégélianisme. L'universalité, la particularité et la singularité, qui se déploient dans les *Leçons* avec les formes artistiques et les arts singuliers, forment et « constituent le rythme du concept »<sup>1</sup>. Pourtant en dépit des critiques qui ont été portées contre cette logique esthétique du concept, l'appréhension hégélienne de l'art est intrinsèquement esthétique.

Ainsi la division du beau artistique, bien qu'elle repose – au même titre que dans la *Critique de la faculté de juger* – sur des principes logiques, respecte des critères

---

<sup>1</sup> « L'esthétique hégélienne est souvent qualifiée d'esthétique du contenu, voire d'esthétique dogmatique » (G. Bras, *Hegel et l'art*, p. 87). Ainsi « la théorie de l'Art de Hegel est une esthétique du contenu » (J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 178).

<sup>2</sup> Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 74.

esthétiques. De même les *Leçons* souscrivent certes, dans l'analyse du genre pictural, aux exigences de subdivision du genre en espèces formulées par *La logique subjective*, mais elles retrouvent les distinctions traditionnelles de la peinture en peinture d'objets insignifiants, scènes ou objets de la vie quotidienne, peinture religieuse. L'esthétique hégélienne repose effectivement sur les principes de la Logique spéculative plutôt qu'elle ne se déploie à partir des cadres de l'esthétique classique. Ceux-ci sont intégrés dans une logique de type conceptuel. L'articulation des genres et espèces picturaux ou littéraires procède de la division du concept en lui-même. Les catégories picturales classiques sont ordonnées à partir d'une logique qui outrepassa la simple considération de l'objet représenté<sup>1</sup>. Les *Leçons* révèlent l'immanence des distinctions classiques au cœur du principe même de la peinture (le principe de l'intériorité subjective), et par conséquent leur nécessaire subordination à la logique esthétique hégélienne. Les genres picturaux traditionnels, notamment, apparaissent explicitement dans les *Leçons* comme le moment de la particularité. La logique spéculative de Hegel prouve donc sa pertinence artistique, puisqu'elle offre les moyens de penser l'esthétique comme telle et en général. La mise en œuvre du logique par Hegel n'est pas « anti-esthétique ».

La logique esthétique conceptuelle que Hegel suit, au détriment des principes classiques de l'esthétique, démontre sa pertinence dans le champ littéraire. Le débat sur les genres poétiques permet de confronter la logique esthétique revendiquée par J.-M. Schaeffer et la logique conceptuelle de Hegel. La discussion des principes littéraires auxquels ont recours les *Leçons*, à partir des thèses de T. Todorov et J.-M. Schaeffer, éprouve la valeur essentiellement esthétique des principes logiques de définition, de spécification et de classification générique hégéliens. Or non seulement la logique conceptuelle de Hegel s'approprie les concepts esthétiques de *forme* et de *contenu*, pour leur faire jouer le rôle de différences essentielles, permettant de spécifier le poétique en épique, lyrique et dramatique, mais de surcroît, et bien que n'ayant d'autre fondement que des principes universels, elle se révèle susceptible de rendre raison du domaine poétique en sa totalité.

Contre la thèse schaefferienne selon laquelle il serait vain de vouloir déduire causalement les classes génériques littéraires d'un principe interne sous-jacent, la logique de la particularisation de l'universel, qui définit de façon principielle l'œuvre poétique, permet seule de spécifier et de singulariser *l'ensemble de la littérature*. De même que les

---

<sup>1</sup> A. Doz, *La logique de Hegel*, p. 178.

divisions traditionnelles affectant la peinture sont introduites et subordonnées, par Hegel, au mouvement même du concept, de même la logique littéraire du genre et de l'espèce se trouve soumise et rapportée à l'articulation dialectique du poétique. L'épopée est le moment objectif du poétique, le lyrisme son moment subjectif, alors que le drame opère la synthèse de l'objectif et du subjectif.

Ce n'est qu'à condition de rapporter les analyses proposées par les *Leçons* à leur substrat logique que les objections littéraires, formulées à leur rencontre, peuvent être réfutées, en particulier celle portant sur la nécessité d'arrêter le nombre des genres artistiques à cinq plutôt qu'à trois<sup>2</sup>. De façon analogue l'étude des espèces de la poésie, à la lumière de la forme disjonctive du jugement comme division exhaustive, récuse, à partir d'une mise en perspective logique, l'affirmation selon laquelle l'esthétique hégélienne « situe le réel littéraire dans le système triadique de l'épopée, du lyrisme et du drame, [et] aboutit aussi à une réduction de tous les genres historiquement attestés à ces trois catégories fondamentales »<sup>3</sup>. La lecture de la tripartition de l'épique, du lyrique et du dramatique selon la forme disjonctive du jugement – plutôt qu'à partir de la forme logique du jugement catégorique – a donc des conséquences esthétiques.

La valeur esthétique du fil conducteur et des critères logiques d'analyse se prouve encore avec l'élucidation du contenu de la poésie symbolique, classique et romantique. Les distinctions hégéliennes ne coïncident pas avec la division des théories littéraires classiques, mais induisent de nouveaux types *esthétiques*. Le soubassement logique sur lequel reposent les *Leçons* se déploie esthétiquement. Poésie symbolique, classique et romantique ne sont pas seulement des moments historiques des grands genres littéraires que sont l'épopée, le lyrisme et le drame, mais bien des genres poétiques comme tels. Leur distinction principielle résulte, en premier lieu, d'une différenciation *conceptuelle* essentielle relative au couple forme – contenu, et se développe en une détermination historique et *esthétique* (puisque poésie symbolique, classique et romantique sont des

---

<sup>1</sup> Ainsi peinture de paysage et peinture religieuse s'articulent comme des membres opposés de la division.

<sup>2</sup> « S'il n'y a que trois formes d'art, c'est-à-dire trois moments qui correspondent à l'explication progressive de l'essence de l'art, et si les différents arts sont référables à ces moments, pourquoi y a-t-il plus de trois arts ? Et dès lors qu'il n'en existe pas trois, pourquoi en existe-t-il cinq plutôt que six ou sept ? » (J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 209).

<sup>3</sup> J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 224.

genres littéraires à proprement parler). Les moyens de l'analyse comme de l'évaluation esthétique, en leur singularité, sont engendrés à partir de déterminations logiques<sup>1</sup>.

Ainsi poésie symbolique, classique et romantique se distinguent selon le concept littéraire de mode de présentation, c'est-à-dire selon le rapport de l'auteur, du public et de la vision du monde que véhicule et sur laquelle repose le contenu de l'œuvre. Le critère du mode de présentation – étroitement lié à la vision du monde – est utilisé conjointement par Hegel avec la nature du message et l'intention d'action de l'auteur sur le public, pour spécifier les branches de la littérature<sup>2</sup>. L'identification d'une poésie symbolique, classique et romantique n'a pas pour seul fondement la spécification logique et spéculative des visions du monde, mais renvoie à des différences esthétiques, telles que la forme rythmique du langage, le mode de présentation, la thématique et la forme artistique au sens hégélien. Ces espèces poétiques constituent bien des genres littéraires à strictement parler. Le fil directeur logique et la méthodologie spéculative conduisent à des distinctions spécifiquement esthétiques. Les types littéraires esquissés par les *Leçons* présentent une *pluralité de relation d'appartenance générique*, ayant pour objet le texte comme message ou bien des niveaux et segments textuels.

Ces distinctions spécifiquement esthétiques sont intégrées et portées par un mouvement logico-spéculatif plus ample<sup>3</sup>. Elles se présentent comme les *déterminations esthétiques d'un processus logique* qui les englobe. Les formes artistiques et les catégories esthétiques que sont l'épique, le lyrique et le dramatique ont pour fonction d'articuler l'ensemble du champ littéraire. Les essences génériques ainsi définies ne sont que des spécifications des formes artistiques. La théorie des formes artistiques incarne la valeur spécifiquement esthétique des principes logiques hégéliens de détermination du champ artistique. Elles n'ordonnent pas exclusivement l'art pris en sa totalité (en art symbolique, classique et romantique), mais aussi le domaine littéraire. Bien qu'elle ait ses racines dans la logique spéculative, on ne peut souscrire à l'affirmation selon laquelle Hegel établirait une classification univoque des genres littéraires, sur la base de critère d'ordre ontologique, donc de contenu sans méconnaître la richesse esthétique des principes littéraires hégéliens. Le contenu que confère cet auteur à la poésie classique et à la poésie romantique anticipe la

---

<sup>1</sup> La démarche classificatoire se double, dans le domaine esthétique, d'une évaluation fondée sur des jugements esthétiques.

<sup>2</sup> Dans cette mesure la réduction de l'esthétique hégélienne à une esthétique du contenu – qui privilégierait le critère des visions du monde – se voit, une nouvelle fois, récusée.

<sup>3</sup> Ainsi les différences essentielles par lesquelles la poésie symbolique a été distinguée de la poésie classique ou romantique sont mises en œuvre comme critères et principes de spécification logique.

poétique schaefferienne et invalide toute accusation de réductionnisme portée son  
encontre<sup>1</sup>.

La pertinence esthétique de la logique conceptuelle, mise en œuvre par les *Leçons*, ne se démontre pas uniquement au plan de la théorie littéraire. Elle s'avère encore dans la conjonction systématique de la détermination logique et de l'exigence esthétique présente dans l'analyse de la tragédie, de la comédie et du drame. Hegel ne se contente pas de mettre en œuvre des concepts tirés de *La doctrine de l'essence* ou de *La doctrine du concept* pour appréhender le phénomène artistique, mais esquisse la façon dont ils se phénoménalisent plastiquement. Le contexte dans lequel s'inscrit l'analyse hégélienne de la poésie dramatique est la raison formelle de sa lecture à partir de l'« Effectivité »<sup>2</sup>. De façon plus essentielle, le développement spéculatif de la possibilité formelle, comme tel, se donne figure dans l'agir dramatique en tant que ce dernier a la fonction d'un possible, d'une essentialité. L'affrontement des puissances éthiques, inévitable lorsqu'elles entrent dans l'effectivité, traduit dramatiquement la structure même du possible. La possibilité réelle a en elle la détermination d'être existence immédiate, qui se trouve figurée, au plan esthétique, par la réalité humaine – terrain sur lequel se joue la collision des individus.

Le possible, en lui-même, est tragique et nous place au cœur de la tragédie. La réalité humaine figure sur la scène tragique la possibilité réelle, qui est, relativement à la Chose, « la variété étant-là de circonstances qui se rapportent à elle »<sup>3</sup>. Le texte de *La doctrine de l'essence*, en sa littéralité, pose la nécessité du conflit tragique. La « contradiction sans médiation » se manifeste plastiquement dans la tragédie. L'abolition de la particularité unilatérale, dans l'issue tragique, traduit ce fait logique que, la contradiction découverte, l'existence variée s'avère être, « en soi-même, le fait de se sursumer et d'aller au gouffre »<sup>4</sup>. L'exposition tragique du passage et de la conversion de la possibilité réelle en nécessité, explicités par *La doctrine de l'essence* à partir de la sursomption de la possibilité réelle comme possibilité d'un *autre* et de sa position, advient avec le théâtre de Sophocle dans et par la prise de conscience du héros, tel Œdipe. Dans la tragédie antique classique

---

<sup>1</sup> J.-M. Schaeffer reproche à Hegel d'avoir tenté de rationaliser les *dénominations génériques* en les réduisant à des caractéristiques thématiques, à des fins de classification systématique (voir *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 79).

<sup>2</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, Troisième section.

<sup>3</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 257.

<sup>4</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 258.



en particulier sophocléenne, la nécessité réelle, en tant qu'elle contient la contingence, se donne une figure sensible et artistique. La nécessité absolue se déploie dans et par l'agir du caractère tragique, au sein de circonstances extérieures<sup>1</sup>.

Le mouvement de la nécessité est exposition de l'absolu, qui prend figure artistique avec l'épopée. Celle-ci réfléchit, au plan esthétique, l'extériorisation de soi de l'absolu en sa manifestation. L'exposition de l'absolu est la *nécessité absolue* elle-même, en tant qu'elle est ce qui est identique à soi comme se déterminant soi-même<sup>2</sup>. Or ce paraître de l'absolu, qui est seulement le poser identique de soi-même, advient dans la poésie épique.

La coïncidence de l'esthétique et de la logique n'est pas seulement pertinente structurellement, mais trouve aussi un sens esthétique. L'exigence d'une double détermination, comme détermination de l'être et détermination de la réflexion, se pose et se réfléchit, dans les *Leçons*, sous la forme de la *qualité* poétique de l'épisode épique. Ainsi l'épopée n'a de figure artistique qu'à condition d'être individualisée. La valeur esthétique de l'œuvre, en l'occurrence son unité, suppose que l'épisode dans la forme duquel elle représente son contenu ait en lui-même une unité. Cette exigence poétique est la traduction et la phénoménalisation artistiques de l'interprétation hégélienne de la substance comme ce qui comprend en soi l'accidentalité, et de l'accidentalité qui est toute la substance<sup>3</sup>. L'unité de la substantialité et de l'accidentalité se déploie en un rapport poétique conjuguant, dans l'agir, ces instances autonomes que sont les dieux et les hommes. Ainsi l'analyse spéculative est source de déterminations et d'exigences esthétiques relatives, en l'occurrence, à la nature du récit comme des caractères épiques (diversité du caractère du héros, autonomie des dieux et des hommes).

L'esthétique hégélienne du concept s'accomplit donc dans la phénoménalisation tragique, comique et épique de la possibilité, de la réalité et de l'effectivité. Le concept, l'absolu s'expose ainsi esthétiquement.

---

<sup>1</sup> La tragédie n'est pas le seul lieu de la phénoménalisation des moments logiques de la possibilité, de l'effectivité et de la nécessité. L'interprétation hégélienne de la comédie est traversée par la dialectique propre à la contingence et la comédie moderne exploite une détermination de l'effectivité associée à l'explicitation logique de la nécessité absolue.

<sup>2</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 269.

<sup>3</sup> Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 271.

## BIBLIOGRAPHIE

### OUVRAGES DE KANT

#### a) Edition allemande :

*Gesammelte Schriften*, herausgegeben von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin, 1902-1983, 29 tomes [tome en chiffres romains et pages en chiffres arabes].

*Kritik der Urteilkraft*, Felix Meiner Verlag, Hambourg, 1990.

#### b) Traductions :

*Œuvres complètes*, 3 volumes, Paris, Gallimard, 1980, 1985, 1986.

*Anthropologie*, trad. A. Renaut, Paris, Flammarion, 1993.

*Critique de la raison pure*, trad. A. Renaut, Paris, Aubier, 1997.

*Critique de la faculté de juger*, trad. A. Renaut, Paris, Aubier, 1995.

*Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1974.

*Essai sur les grandeurs négatives*, *Œuvres complètes*, trad. J. Ferrari, tome I, Paris, Gallimard, 1980.

*Leçons de métaphysique*, trad. M. Castillo, Paris, Le Livre de Poche, 1993.

*L'unique fondement possible d'une démonstration de l'existence de Dieu*, trad. S. Zac, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1980.

*Logique*, trad. L. Guillermit, Vrin, Paris, 1997.

*Nouvelle explication des premiers principes de la connaissance métaphysique*, trad. J. Ferrari, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1980.

*Premiers principes métaphysiques de la science de la nature*, trad. F. De Gandt, *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1985.

*Sur une découverte selon laquelle toute nouvelle critique de la raison pure serait rendue superflue par une plus ancienne*, trad. d'Alexandre J.-L. Delamarre, *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1985.

OUVRAGES DE HEGEL

a) Edition allemande :

*Werke*, 20 tomes, Francfort sur le Main, Suhrkamp, 1971.

*Ästhetik*, Introduction de G. Lukàcs, Francfort sur le Main, Europäische Verlagsanstalt GmbH, 1995.

b) Traductions :

*Cours d'esthétique*, 3 tomes, trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Paris, Aubier, 1995, 1996, 1997.

*Esthétique*, 4 tomes, trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979.

*Esthétique*, 10 tomes, Paris, Aubier, 1964.

*Esthétique*, 3 tomes, trad. C. Bénard, Paris, Livre de Poche, 1964.

*Encyclopédie des sciences philosophiques*, tome I, *Science de la logique*, trad. B. Bourgeois, Paris, Vrin, 1986.

*Encyclopédie des sciences philosophiques*, tome III, *Philosophie de l'esprit*, trad. B. Bourgeois, Paris, Vrin, 1988.

*Foi et savoir*, trad. A. Philonenko et C. Lecouteux, Paris, Vrin, 1988.

*L'esprit du christianisme et son destin*, trad. J. Martin, Paris, Vrin, 1988.

*L'ironie romantique*, trad. J. Reid, Paris, Vrin, 1997.

*La différence entre les systèmes philosophiques de Fichte et de Schelling*, trad. B. Gilson, Paris, Vrin, 1986.

*Le premier système : la philosophie de l'esprit (1803-1804)*, trad. M. Bienenstock, Paris, PUF, 1999.

*Leçons sur l'histoire de la philosophie*, 7 tomes, trad. P. Garniron, Paris, Vrin.

*Leçons sur la philosophie de l'histoire*, trad. J. Gibelin, Paris, Vrin, 1987.

*Leçons sur la philosophie de la religion*, 5 tomes, trad. J. Gibelin, Paris, Vrin.

*Leçons sur la philosophie de la religion*, 1<sup>ère</sup> partie, trad. P. Garniron, Paris, PUF, 1996.

*Notes et fragments : Iéna 1803-1806*, trad. C. Colliot-Thélène, G. Jarczyk, J.-F. Kervégan, et al., Paris, Aubier, 1991.

*Phénoménologie de l'esprit*, trad. J. Hyppolite, 2 tomes, Paris, Aubier, 1941.

*Phénoménologie de l'esprit*, trad. J.-P. Lefebvre, Paris, Aubier, 1991.

*Philosophie de l'esprit* (1805), trad. G. Planty-Bonjour, Paris, PUF, 1982.

*Précis de l'encyclopédie des sciences philosophiques*, trad. J. Gibelin, Paris, Vrin, 1978.

*Principes de la philosophie du droit*, trad. J.-F. Kervégan, Paris, PUF, 1998.

*Propédeutique philosophique*, trad. M. de Gandillac, Paris, Minuit, 1963.

- Science de la logique*, Premier tome, Premier Livre, *L'être*, trad. P.-J. Labarrière et G. Jarczyk, Paris, Aubier, 1972.
- Science de la logique*, Premier tome, Deuxième Livre, *La doctrine de l'essence*, trad. P.-J. Labarrière et G. Jarczyk, Paris, Aubier, 1976.
- Science de la logique*, Deuxième tome, *La logique subjective ou doctrine du concept*, trad. P.-J. Labarrière et G. Jarczyk, Paris, Aubier, 1981.
- Textes pédagogiques*, trad. par B. Bourgeois, Paris, Vrin, 1978.

#### OUVRAGES EN RAPPORT AU SUJET

- Adorno T. W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995.
- Adorno T. W., *Trois études sur Hegel*, Paris, Payot, 1979.
- Alain, *Vingt leçons sur les beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1931.
- Alain, *Système des beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1983.
- Alexandre M., *Lecture de Kant*, Paris, PUF, 1961.
- Alquié F., *La critique kantienne de la métaphysique*, Paris, PUF, 1967.
- Aristote, *Catégories*, Paris, Vrin, 1989.
- Aristote, *Poétique*, Paris, Seuil, 1980.
- Aristote, *Physique*, 2 tomes, Paris, Belles Lettres, 1990.
- Aristote, *Métaphysique*, 2 tomes, Paris, Vrin, 1991.
- Baumgarten A. G., *Esthétique*, Paris, L'Herne, 1988.
- Basch V., *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris, Vrin, 1927.
- Basch V., *Essais d'esthétique, de philosophie et de littérature*, Paris, Alcan, 1934.
- Baeumler A., *Kants Kritik des Urteilkraft, Ihre Geschichte und Systematik*, tome I (seul paru) : *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik der 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilkraft*, Halle, Niemeyer, 1923 ; traduit en français sous le titre *Le problème de l'irrationalité dans l'esthétique et la logique du XVIIIe siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999.
- Bayer R., *L'esthétique de la grâce*, Paris, 1933.
- Bayer R., *Essais sur la méthode en esthétique*, Paris, Flammarion, 1953.
- Benjamin W., *Le concept critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion, 1986.
- Benoist J., *Kant et les limites de la synthèse*, Paris, PUF, 1996.
- Bienenstock M., *Politique du jeune Hegel : Iéna 1801-1806*, Paris, PUF, 1992.
- Blanché R., *Des catégories esthétiques*, Paris, Vrin, 1979.

- Bloch E., *Sujet-Objet, Eclaircissements sur Hegel*, Paris, Gallimard, 1977.
- Bourgeois B., *Le droit naturel de Hegel*, Paris, Vrin, 1986.
- Bourgeois B., Présentation à l'*Encyclopédie des sciences philosophiques* de Hegel, Paris, Vrin, 1986.
- Bourgeois B., *Hegel à Francfort, ou judaïsme, Christianisme, Hégélianisme*, Paris, Vrin, 1970.
- Bourgeois B., *Eternité et historicité de l'esprit*, Paris, Vrin, 1991.
- Bourgeois B., *Etudes hégéliennes*, Paris, PUF, 1992.
- Bourgeois B., *Hegel, les actes de l'esprit*, Paris, Vrin, 2001.
- Bras G., *Hegel et l'art*, Paris, PUF, 1989.
- Brunschvicg L., *La modalité du jugement*, Paris, Alcan, 1934.
- Bungay S., *Beauty and truth. A study of Hegel's aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 1984.
- Burke E., *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 1990.
- Cassirer E., *La philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1966.
- Cassirer E., *Les systèmes post-kantiens*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1983.
- Cassirer E., *Ecrits sur l'art*, Paris, Editions du Cerf, 1995.
- Chédin O., *Sur l'esthétique de Kant*, Paris, Vrin, 1982.
- Chenet F.-X., *L'assise de l'ontologique critique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994.
- Croce B., *Essais d'esthétique*, Paris, Gallimard, 1991.
- Danto A., *La transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989.
- Danto A., *L'assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Seuil, 1993.
- Danto A., *Après la fin de l'art*, Paris, Seuil, 1996.
- David-Ménard M., *La folie dans la raison pure*, Paris, Vrin, 1990.
- Delbos V., *La philosophie pratique de Kant*, Paris, Alcan, 1926.
- Deleuze G., *La philosophie critique de Kant*, Paris, PUF, 1967.
- De Mèredieu F., *Kant et Picasso*, Nîmes, éd. J. Chambon, 2000.
- Denis M., *Théories (1890-1910)*, Paris, 1912 ; réédité sous le titre *Du symbolisme au classicisme. Théories*, Paris, 1963.
- Derrida J., *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
- Diderot D., *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*, in *Œuvres esthétiques*, Paris, Dunod, 1994.
- Doudan X., *Des révolutions du goût*, Paris, Presses françaises, 1924.
- Doz A., *La logique de Hegel*, Paris, Vrin, 1987.
- Dufour-Kowalska G., *L'art et la sensibilité. De Kant à Michel Henry*, Paris, Vrin, 1996.
- Dufrenne M., *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, 2 tomes, PUF, 1953.

- Dufrenne M., *Esthétique et philosophie*, Paris, Klincksieck, 1967.
- Dumouchel D., *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique*, Paris, Vrin, 1999.
- Eisler R., *Kant-Lexicon*, Paris, Gallimard, 1994.
- Escoubas E., *Imago Mundi, Topologie de l'art*, Paris, Galilée, 1986.
- Félibien, *Conférences de l'Académie*, 1667.
- Ferry L., *Homo Aestheticus, l'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset, 1990.
- Ferry L., *Le sens du beau*, Paris, Le Livre de Poche, 2000.
- Focillon H., *Vie des formes*, Paris, PUF, 1981.
- Genette G., *La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997.
- Genin C., *Réflexions de l'art*, Paris, Kimé, 1998.
- Gethmann-Siefert A., *Die Funktion der Kunst in der Geschichte, Hegel-Studien*, 25, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1984.
- Gramont (de) J., *Kant et la question de l'affectivité*, Paris, Vrin, 1996.
- Guillermi L., *Critique de la faculté de juger esthétique. Commentaire*, Paris, éd. Pédagogie Moderne, 1981.
- Guillermi L., *L'élucidation critique du jugement de goût*, Paris, éd. du CNRS, 1986.
- Goethe J. W., *Ecrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 1996.
- Goodman N., *Langages de l'art*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1990.
- Guibal F., *Dieu selon Hegel*, Paris, Aubier, 1975.
- Grimaldi N., *L'art ou la feinte passion*, Paris, PUF, 1983.
- Heidegger M., *Le principe de raison*, Paris, Gallimard, 1962.
- Heidegger M., *Nietzsche*, 2 tomes, Paris, Gallimard, 1971.
- Heidegger M., *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1986.
- Henry M., *L'essence de la manifestation*, Paris, PUF, 1963.
- D'Hondt J., *Hegel, philosophe de l'histoire vivante*, Paris, PUF, 1966.
- Hume D., *Essais esthétiques*, Paris, Flammarion, 2000.
- Horstmann R.-P., *Les frontières de la raison*, Paris, Vrin, 1998.
- Hutcheson F., *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu*, Paris, Vrin, 1991.
- Hyppolite J., *Structure et genèse de 'La Phénoménologie de l'esprit' de Hegel*, Paris, Aubier, 1946.
- Hyppolite J., *Logique et existence*, Paris, PUF, 1991.
- Inwood M., *A Hegel Dictionary*, Oxford, Blackwell, 1992.
- Janicaud D., *Hegel et le destin de la Grèce*, Paris, Vrin, 1975.
- Jarczyk G., *Système et Liberté dans la Logique de Hegel*, Paris, Aubier, 1980.
- Jarczyk G. et Labarrière P.-J., *Hegeliانا*, Paris, PUF, 1986.
- Jauss H. R., *Pour esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

- Jimenez M., *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997.
- Knox I., *The aesthetic theories of Kant, Hegel and Schopenhauer*, New Jersey, Hamilton Press, 1936.
- Kojève A., *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 1947.
- Kroner R., *Von Kant bis Hegel*, 2 tomes, Tübingen, Mohr, 1977.
- Labarrière P.-J., *Structures et mouvement dialectique dans la Phénoménologie de l'esprit de Hegel*, Paris, Aubier, 1968.
- Lalo C., *Notions d'esthétique*, Paris, Alcan, 1925.
- Lebrun G., *Kant et la fin de la métaphysique*, Paris, Colin, 1970.
- Lebrun G., *La patience du concept*, Paris, Gallimard, 1972.
- Legros R., *Le jeune Hegel et la naissance de la pensée romantique*, Bruxelles, Ousia, 1980.
- Lichtenstein J., *La peinture*, Paris, Larousse, 1995.
- Longuenesse B., *Hegel et la critique de la métaphysique*, Paris, Vrin, 1981.
- Longuenesse B., *Kant et le pouvoir de juger*, Paris, PUF, 1993.
- Longuenesse B., *The reception of Kant's critical philosophy : Fichte, Schelling, and Hegel*, Cambridge, University Press, 2000.
- Lories D., *L'art à l'épreuve du concept*, Bruxelles, De Boeck Université, 1996.
- Liotard J.-F., *Leçons sur l'analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991.
- Noël G., *La logique de Hegel*, Paris, Vrin, 1967.
- Malabou C., *L'avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*, Paris, Vrin, 1996.
- Marty F., *La Naissance de la métaphysique chez Kant : une étude sur la notion kantienne d'analogie*, Paris, Beauchesne, 1980.
- Mauzi R., *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.
- Michaud Y., *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, éd. J. Chambon, 1999.
- Morazzani L., *La logique de la manifestation*, Thèse, Philosophie, Cergy, 1999.
- Moutsopoulos E., *Forme et subjectivité dans l'esthétique kantienne*, Institutions Philosophiques Réunies, 1997.
- Muglioni J.-M., *La philosophie de l'histoire de Kant*, Paris, PUF, 1993.
- Noël G., *La logique de Hegel*, Paris, Vrin, 1967.
- Opiela S., *Le réel dans la logique de Hegel*, Paris, 1983, Beauchesne.
- Panofsky E., *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967.
- Panofsky E., *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975.
- Panofsky E., *Idea*, Paris, Gallimard, 1983.
- Payerson L., *Conversation sur l'esthétique*, Paris, Gallimard, 1992.
- Philonenko A., *L'oeuvre de Kant*, 2 tomes, Paris, Vrin, 1969.
- Philonenko A., *Lecture de la Phénoménologie de Hegel*, Paris, Vrin, 1993.

- Platon, *Phédon*, trad. M. Dixsaut, Paris, Garnier-Flammarion, 1991.
- Pouivet R., *Esthétique et logique*, Paris, Mardaga, 1996.
- Proust F., *Le ton de l'histoire*, Paris, Payot.
- Puech M., *Kant et la causalité*, Paris, Vrin, 1990.
- Renaut A., *Kant aujourd'hui*, Paris, Aubier, 1997.
- Rochlitz R. et Serrano J., *L'esthétique des philosophes*, Paris, éd. Dis Voir, 1995.
- Roger A., *Proust : les plaisirs et les noms*, Paris, Denoël, 1985.
- Roger A., *Art et anticipation*, Paris, Carré, 1997.
- Roger A., *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1998.
- Roger A., *Nus et paysages : essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 2001.
- Roviello A.-M., *L'institution kantienne de la liberté*, Bruxelles, Ousia, 1984.
- Sallis J., *Espacements*, Paris, Vrin, 1997.
- Salvini R., *Pure visibilité et formalisme*, Paris, Klincksieck, 1988.
- Schaeffer J.-M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.
- Schaeffer J.-M., *L'art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992.
- Schaeffer J.-M., *Les célibataires de l'art*, Paris, Gallimard, 1996.
- Schopenhauer A., *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1996.
- Schiller F., *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Aubier, 1992.
- Schelling F. W. J., *Textes esthétiques*, trad. Pernet, Paris, Klincksieck, 1978.
- Sherringham M., *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris, Payot, 1992.
- Simont J., *Essai sur la quantité, la qualité et la relation chez Kant, Hegel, Deleuze*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Soual P., *Intériorité et réflexion*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Souche-Dagues D., *Logique et politique hégéliennes*, Paris, Vrin, 1983.
- Souche-Dagues D., *Le cercle hégélien*, Paris, PUF, 1986.
- Souche-Dagues D., *Hégélianisme et dualisme*, Paris, Vrin, 1990.
- Souriau M., *Le jugement réfléchissant dans la philosophie critique de Kant*, Paris, Alcan, 1926.
- Stanguennec A., *Hegel critique de Kant*, Paris, PUF, 1985.
- Stanguennec A., *Etudes post-kantiennes*, 2 tomes, Lausanne, L'Age d'Homme, 1987 et 1994.
- Steiner G., *Réelles présences*, Paris, Gallimard, 1991.
- Taminiaux J., *La nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand, Kant et les Grecs dans l'itinéraire de Schiller, de Hölderlin et de Hegel*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1967.
- Tilliette X., *L'intuition intellectuelle de Kant à Hegel*, Paris, Vrin, 1995.
- Todorov T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- Vernaux R., *Le vocabulaire de Kant*, Paris, Aubier, 1967.



- Vleeschauwer H.-J., *L'évolution de la pensée de kantienne*, Paris, 1939.
- Vuillemin J., *Physique et métaphysique kantienne*, Paris, PUF, 1955.
- Weil E., *Problèmes kantien*, Paris, Vrin, 1990.
- Winckelmann J. J., *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Paris, Aubier, 1954.
- Wölfflin H., *Les principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, éd. Gérard Montfort, 1992.

#### OUVRAGES COLLECTIFS

- Art and Philosophy*, Atlantic Highlands, Humanities Press Inc., 1980.
- Autour de Hegel*, édité par F. Dagognet et P. Osmo, Paris, Vrin, 2000.
- Dans quelle mesure la philosophie est pratique : Fichte, Hegel*, dirigé par M. Bienenstock et M. Crampe-Casnabet, Fontenay-aux-Roses, ENS Editions, 2000.
- Esthétique de Hegel*, coordonné par V. Fabbri et J.-L. Vieillard-Baron, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Esthétique et poétique*, textes réunis et présentés par G. Genette, Paris, Seuil, 1992.
- Hegel's critique of Kant*, édité par S. Priest, Oxford, Clarendon Press, 1987.
- Hegel aujourd'hui*, coordonné par P. Verstraeten, Paris, Vrin, 1995.
- Hegel passé, Hegel à venir*, coordonné par H. Maler, Paris, L'Harmattan, 1995.
- Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik, Hegel-Studien*, 27, dirigé par A. Gethmann-Siefert et O. Pöggeler, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1986.
- Phänomen versus System, Hegel-Studien*, 34, dirigé par A. Gethmann-Siefert, Bonn, Bouvier Verlag, 1992.
- Introduction à la lecture de la Science de la logique de Hegel*, par J. Biard, D. Buvat, J.-F. Kervégan, J.-F. Kling, A. Lacroix, A. Lécivain, M. Slubicki, 3 tomes, Paris, Aubier, 1981, 1983, 1987.
- L'esthétique naît-elle au XVIIIe siècle ?*, coordonné par S. Trottein, Paris, PUF, 2000.
- La théorie du paysage en France, 1974-1994*, dirigé par A. Roger, Paris, Seyssel, 1999.
- Philosophie analytique et esthétique*, textes rassemblés et traduits par D. Lories, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.
- Philosophie de l'art*, coordonné par R. Quilliot, Paris, Ellipses, 1998.
- Philosophie de l'histoire : héritage des Lumières dans l'idéalisme allemand ?*, dirigé par M. Bienenstock, Tours, Publications de l'Université François Rabelais, 1999.

- Sur la Troisième Critique*, textes rassemblés et traduits par D. Janicaud, Combas, L'éclat, 1994.
- Théories esthétiques après Adorno*, textes édités et présentés par R. Rochlitz, Paris, Actes Sud, 1990.
- Théorie des genres*, textes réunis et présentés par G. Genette, Paris, Seuil, 1986.
- Vocabulaire esthétique*, sous la direction d'E. Souriau, Paris, PUF, 1999.

## REVUES

- Bulletin de la société française de philosophie*, n° 1, 89<sup>ème</sup> année : *L'être dans la 'Logique' de Hegel*, janvier-mars 1995.
- Philosophie politique*, revue internationale de philosophie politique, 2 : *Kant*, Paris, PUF, 1992.
- Revue d'esthétique*, tome XIX, fasc. III et IV : *Les catégories esthétiques*, juillet-décembre 1966.
- Revue de philosophie ancienne*, n° 1 et 2 : *Hegel et les Grecs*, Bruxelles, Ousia, 1985 et n° 2, tome III : *Hegel et les Grecs*, II, 1985.
- Revue des sciences philosophiques et théologiques*, tome 80, n° 1 : *L'absolu et l'esprit chez Hegel*, janvier 1996.
- Revue philosophique de Paris et de l'étranger*, n° 2 : *La critique après Kant*, avril-juin 1999.
- Revue internationale de philosophie*, n° 210 : *Hegel critique de Kant*, Paris, PUF, 4/1999.
- Revue philosophique*, *Idées*, n° 3 : *L'art*, Paris, février 1999.

## ARTICLES

- Bienenstock M., « *La première philosophie de l'esprit : essai d'interprétation génétique* », *Le premier système : la philosophie de l'esprit (1803-1804)*, Paris, PUF, 1999.
- Bourgeois B., « L'idéalisme allemand devant la beauté naturelle et l'embellissement de la nature », *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, Seyssel, Editions Champ Vallon, 1982.

- Bourgeois B., « Dialectique et structure dans la philosophie de Hegel », *Revue internationale de philosophie*, n° 139-140, fasc. 1-2, Paris, PUF, 1982.
- Bourgeois B., « La spéculation hégélienne », *Revue de théologie et de philosophie*, n° 121, 1989.
- Bourgeois B., « Le Dieu de Hegel : concept et création », conférence prononcée à Poitiers (CRDHM) en 1988, publiée in *La question de Dieu selon Aristote et Hegel*, éd. T. De Konninck et G. Planty-Bonjour, Paris, PUF, 1992.
- Bourgeois B., « Kant et Hegel », *Philosophie politique*, n° 2 : *Kant*, Paris, PUF, 1992.
- Bourgeois B., « The beautiful and the Good according to Kant », *Graduate Faculty Philosophy Journal*, vol. 16, n° 2, 1993.
- Bourgeois B., « L'étranger dans l'idéalisme allemand », *Philosophie politique*, n° 3 : *L'étranger*, Paris, PUF, 1993.
- Bourgeois B., « Kunst der Natur und List der Vernunft », *Das Recht der Vernunft : Kant und Hegel, über Denken, Erkennen und Handeln*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1995.
- Bourgeois B., « Philosophie hégélienne de l'actualité et actualité de la philosophie hégélienne », *Laval théologique et philosophique*, vol. 51, n° 2 : *Hegel aujourd'hui*, Québec, Facultés de théologie et de philosophie de l'Université de Laval de Québec, 1995.
- Bourgeois B., « Anthropologie kantienne et anthropologie hégélienne », *L'année 1798 : Kant, Sur l'anthropologie*, sous la direction de J. Ferrari, Paris, Vrin, 1997.
- Bourgeois B., « Savoir et foi : la réconciliation hégélienne contre la conciliation kantienne », *Revue internationale de philosophie*, n° 210 : *Hegel critique de Kant*, Paris, PUF, 4 /1999.
- Bürger P., « Pour une critique de l'esthétique idéaliste », *Théories esthétiques après Adorno*, textes édités et présentés par R. Rochlitz, Arles, Actes Sud, 1990.
- Colette J., « Enthousiasme et ironie. La dialectique artistique selon K. W. F. Solger », *Poésie et Philosophie dans l'idéalisme allemand*, sous la direction de J.-L. Vieillard-Baron, *Les études philosophiques*, n° 4, 1992.
- D'Hondt J., « La critique hégélienne », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n° 2 : *La Critique après Kant*, Paris, PUF, avril-juin 1999.
- Deleuze G., « L'idée de genèse dans l'esthétique de Kant », *Revue d'esthétique*, Paris, PUF, avril-juin 1963.
- Frank M., « Kants 'Reflexionen zur Ästhetik' zur Werkgeschichte der 'Kritik der Ästhetischen Urteilskraft' », *Revue internationale de philosophie*, n° 175 : *Kant : Critique du jugement (1790-1990)*, (1<sup>ère</sup> partie), Paris, PUF, 4/1990.
- Frank M., « Les réflexions sur l'esthétique », *Sur la Troisième Critique*, Combas, L'éclat, 1994.

- Gethmann-Siefert A., « Hegels These vom Ende der Kunst und der ‘Klassizismus’ der ‘Ästhetik’ », *Hegel-Studien*, 19, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1984.
- Gethmann-Siefert A., « Kunst und Philosophie. Zur Kritik der Hegelschen Ästhetik », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. 28, n° 1, Bonn, 1983.
- Giovannangeli D., « Hegel et l’origine de l’œuvre d’art », *Revue philosophique de Louvain*, tome 79, 4<sup>ème</sup> série, n° 44, novembre 1981.
- Kervégan J.-F., « L’effectif et le rationnel. Observations sur un topos hégélien et anti-hégélien », *Autour de Hegel*, Paris, Vrin, 2000.
- Kopper J., « Remarques sur la composition de la *Dialectique de la faculté de juger téléologique* », *Revue internationale de philosophie*, n° 175 : *Kant : Critique du jugement (1790-1990)*, (1<sup>ère</sup> partie), Paris, PUF, 4/1990.
- Kristeller P., « The modern system of arts », *Journal of the history of ideas*, vol. XII, octobre 1951 et vol. XIII, janvier 1952, n° 1.
- Lacoue-Labarthe P., « La vérité sublime », *Po&sie*, n°38 (3ème trimestre 1986), repris dans le collectif *Du sublime*, Paris, Belin, 1986.
- Larthomas J.-P., « Le paradoxe de l’idée esthétique », in *Sur la troisième Critique*, textes rassemblés et présentés par D. Janicaud, Combas, 1994.
- Legros R., « La ‘beauté libre’ et le phénomène en tant que tel », *Archives de philosophie*, tome 48, cahier 3, Paris, Beauchesne, juillet-septembre 1985.
- Legros R., « Hegel et ‘l’esprit de la beauté’ », *Revue de philosophie ancienne*, tome III, n° 2 : *Hegel et les Grecs*, II, Bruxelles, Ousia, 1985.
- Lories D., « Kant et la liberté esthétique », *Revue philosophique de Louvain*, tome 79, 4<sup>ème</sup> série, n° 44, novembre 1981.
- Largeault J., « Kant et la logique contemporaine », *Archives de philosophie*, tome 36, cahier 3, Paris, Beauchesne, juillet-septembre 1973.
- Liotard J.-F., « La réflexion dans l’esthétique kantienne », *Revue internationale de philosophie*, n° 175 : *Kant : Critique du jugement (1790-1990)*, (1<sup>ère</sup> partie), Paris, PUF, 4/1990.
- Marty F., « L’analogie chez Kant : une notion critique », *Les études philosophiques*, n° 3-4, Paris, PUF, juillet-décembre 1989.
- Marty F., « Raison pure, raison affectée, à propos de l’affectivité chez Kant », *Epokhé* n° 2 : *Affectivité et pensée*, Grenoble, 1991.
- Mouloud N., « Forme, sens et dialectique dans l’esthétique de Hegel », *Revue d’esthétique*, Paris, PUF, avril-juin 1963.
- Muller P., « Hegel ou la réalité de l’art contre le ‘jugement esthétique’ », *Revue internationale de philosophie*, n° 210, Paris, PUF, décembre 1999.
- Nancy J.-L., « L’offrande sublime », *Po&sie* n°30 (3ème trimestre 1984), repris dans le collectif *Du sublime*, Paris, Belin, 1986.

- Parieto Luis J., « On the Identity of the Work of Art », *Versus*, 46, 1987.
- Parret H., « Le problématologique devant la faculté de juger », *Revue internationale de philosophie*, n° 174 : *Le questionnement*, Paris, PUF, 3/1990.
- Richir M., « L'origine phénoménologique de la pensée », *La liberté de l'esprit*, n° 7 : *Le cogito*, Paris, Balland, octobre 1984.
- Rosenfield D. L., « Entendement et raison chez Hegel », *Archives de philosophie*, tome 48, cahier 3, Paris, Beauchesne, juillet-septembre 1985.
- Roviello A.-M., « L'individualité universelle dans la tragédie grecque selon Hegel », *Revue de philosophie ancienne*, tome III, n° 2 : *Hegel et les Grecs*, II, Bruxelles, Ousia, 1985.
- Scriabine M., « Langage esthétique et langage énigmatique », *Revue d'esthétique*, Paris, PUF, avril-juin 1963.
- Taminiaux J., « La pensée esthétique du jeune Hegel », *Revue philosophique de Louvain*, tome 56, 3<sup>ème</sup> série, n° 50, mai 1958.
- Thérien C., « Significabilité de la nature et recherche de langage dans l'expérience esthétique chez Kant », *Les études philosophiques : Philosophie allemande*, Paris, PUF, janvier-mars 2000.
- Timmermans B., « Kant et l'histoire de la philosophie : la vision problématologique », *Revue internationale de philosophie*, n° 174 : *Le questionnement*, Paris, PUF, 3/1990.
- Rohrmoser G., « Schiller et Hegel, la réconciliation esthétique », *Archives de philosophie*, Paris, Beauchesne, 1960/2.
- Souriau A., « Les catégories esthétiques », *Encyclopedia Universalis*, tome VII, Paris, 1988.
- Stanguennec A., « La représentation du corps humain dans les Esthétiques de Kant et de Hegel », *Textes et langages*, n° 7, Université de Nantes, 1982.
- Stanguennec A., « Genèse et structure d'une remarque critique de Hegel sur la construction kantienne de la matière dans la Science de la logique », *Archives de philosophie*, tome 48, cahier 3, Paris, Beauchesne, juillet-septembre 1985.
- Vieillard-Baron J.-L., « Hegel : de l'art grec à l'art », *Philosophie de l'art*, Paris, Ellipses, 1998.
- Weiss I., « Forme et figure dans l'Esthétique de Hegel », *Art et philosophie*, Fontenay-aux-Roses, ENS Editions, 1998.
- Zanetti V., « Nomologie et anomie : lecture de deux antinomies », *Revue internationale de philosophie*, n° 175 : *Kant : Critique du jugement (1790-1990)*, (1<sup>ère</sup> partie), Paris, PUF, 4/1990.

## INDEX NOMINUM

### A

Alberti L. B., 625  
Aristophane, 229, 762, 763, 764, 767, 768  
Aristote, 60, 75, 403, 489, 512, 516, 529, 579, 580, 625,  
635, 810, 817

### B

Baeumler A., 810  
Baudelaire C., 638  
Baumgarten A. G., 146, 810  
Blanché R., 810  
Boccace, 686  
Bourgeois B., 3, 11, 12, 17, 22, 26, 30, 35, 93, 197, 255,  
256, 359, 362, 363, 375, 376, 384, 393, 394, 505, 506,  
567, 809, 810, 811, 816, 817  
Bras G., 495, 517, 521, 563, 565, 579, 580, 582, 799,  
802, 811  
Bürger P., 817  
Burke E., 43, 811

### C

Calderón de la Barca P., 719, 758  
Cassirer E., 719, 811  
Cervantès (de) M., 236, 391, 718  
Chédin O., 183, 334, 347, 349, 350, 355, 811  
Chenet F.-X., 811  
Corrège, 238, 292, 300, 301, 308, 516

### D

Dante A., 480, 488, 686, 691, 714, 718  
Denis M., 609, 811  
Diderot D., 220, 685, 811  
Diomède, 643  
Doz A., 68, 73, 74, 76, 77, 130, 132, 134, 136, 137, 139,  
140, 141, 145, 176, 186, 188, 190, 193, 194, 210, 500,  
503, 512, 577, 579, 580, 600, 679, 803, 811  
Dufour-Kowalska G., 811  
Dufrenne M., 705, 811

### E

Escoubas E., 349, 812  
Euripide, 227, 750

### F

Fabbri V., 280, 327, 328, 332, 333, 334, 335, 340, 410,  
411, 629, 633, 640, 815  
Félibien, 623, 812  
Ferry L., 812  
Focillon H., 519, 812  
Fra Angelico, 315, 316  
Frank M., 817

### G

Garlande (de) J., 643  
Genette G., 643, 812, 815, 816  
Gethmann-Siefert A., 326, 327, 328, 334, 340, 347, 348,  
351, 352, 354, 359, 812, 815, 818  
Giotto, 314, 315  
Giovannangeli D., 818  
Goethe J. W., 283, 339, 485, 488, 587, 605, 639, 658,  
685, 694, 717, 757, 812  
Goodman N., 812  
Gramont (de) J., 318, 323, 324, 347, 349, 350, 355, 812  
Grosos P., 14  
Guillermi L., 28, 31, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47,  
48, 49, 50, 51, 62, 66, 68, 79, 80, 86, 90, 91, 92, 93,  
96, 101, 119, 133, 173, 181, 187, 419, 530, 539, 808,  
812

### H

Heidegger M., 323, 324, 342, 347, 350, 352, 356, 361,  
812  
Henry M., 811, 812  
Herder J. G., 236, 498, 499  
Hérodote, 634  
Hippel (von) T. G., 717  
Hobbes T., 761

Hogarth W., 274  
Hölderlin F., 482, 814  
Homère, 283, 487, 629, 685, 687, 719, 723, 730, 778,  
780, 784  
Horstmann R.-P., 812  
Hugo V., 715  
Hyppolite J., 809, 812

## I

Iffland A. W., 230, 685, 757

## J

Jakobson R., 703  
Janicaud D., 812, 816, 818  
Jarczyk G., 359, 809, 810, 812  
Jauss H. R., 812

## K

Kleist (von) H., 717  
Kotzebue (von) A., 230, 337, 685, 717, 757  
Kristeller P., 596, 818

## L

Labarrière P.-J., 359, 809, 810, 812, 813  
Lalo C., 726, 813  
Larthomas J.-P., 818  
Lebrun G., 379, 813  
Legros R., 346, 813, 818  
Léonard de Vinci, 238, 300, 301, 307, 516  
Longuenesse B., 27, 45, 46, 63, 75, 145, 149, 160, 163,  
173, 174, 177, 180, 196, 197, 376, 415, 422, 429, 460,  
462, 469, 498, 500, 813  
Lories D., 319, 320, 322, 323, 324, 325, 329, 330, 332,  
339, 340, 341, 342, 346, 347, 348, 349, 351, 352, 353,  
355, 360, 361, 363, 364, 367, 376, 813, 815, 818  
Lyotard J.-F., 200, 201, 202, 204, 251, 326, 369, 813, 818

## M

Malabou C., 813  
Marty F., 813, 818  
Masaccio, 315, 316  
Menges A. R., 299

Meyer J. H., 262, 519  
Michaud Y., 260, 813  
Molière, 763, 767  
Moreto A., 718  
Mouloud N., 818  
Moutsopoulos E., 813  
Muller P., 818

## N

Noël G., 751, 811, 813-814  
Novalis, 482

## P

Panofsky E., 813  
Parieto L. J., 649, 818  
Pérugin, 238, 307  
Pétrarque, 686  
Philonenko A., 23, 50, 60, 107, 808, 809, 813  
Platon, 506, 507, 814  
Pouivet R., 721, 722, 814  
Proclus, 643  
Puech M., 500, 814

## R

Raphaël, 238, 299, 307, 308, 310  
Renaut A., 8, 9, 12, 13, 15, 23, 44, 71, 75, 107, 191, 220,  
259, 275, 808, 814  
Richir M., 819  
Rochlitz R., 814, 816, 817  
Roviello A.-M., 355, 814, 819  
Rumohr (von) K. F., 237, 238, 313

## S

Sallis J., 329, 355, 814  
Schaeffer J.-M., 7, 8, 57, 59, 60, 61, 62, 345, 383, 419,  
425, 441, 463, 465, 466, 482, 495, 503, 506, 565, 570,  
571, 587, 596, 598, 599, 610, 611, 613, 624, 626, 627,  
630, 641, 642, 643, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651,  
652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 661, 666, 673,  
675, 676, 677, 678, 679, 681, 685, 686, 687, 689, 696,  
702, 704, 706, 711, 712, 714, 715, 716, 718, 722, 723,  
727, 729, 730, 731, 732, 733, 735, 786, 799, 801, 802,  
803, 804, 806, 814

Schelling F. W. J., 482, 638, 809, 813, 814

Schiller F., 417, 482, 576, 658, 685, 713, 717, 758, 814,  
819

Schlegel (frères), 231, 235, 266, 482, 638, 661, 704, 718,  
761

Schneider H., 712, 761, 764, 768

Schopenhauer A., 37, 813, 814

Shakespeare W., 230, 238, 283, 390, 484, 687, 708, 715,  
717, 718, 743, 744, 756, 759, 760, 768

Sibley F., 665

Simont J., 814

Solger K. W. F., 761, 817

Sophocle, 283, 753, 806

Souche-Dagues D., 342, 345, 346, 350, 353, 356, 357,  
358, 359, 360, 363, 364, 365, 384, 437, 440, 445, 449,  
814

Souriau E., 525, 640, 641, 669, 688, 692, 693, 694, 703,  
704, 705, 712, 731, 816

Stanguennec A., 12, 19, 30, 214, 222, 423, 427, 428, 431,  
433, 434, 435, 436, 439, 442, 443, 444, 445, 446, 450,  
451, 454, 473, 503, 792, 795, 796, 797, 814, 819

Swift J., 712

## T

Tacite, 634

Taminiaux J., 349, 350, 814, 819

Thérien C., 368, 819

Thucydide, 634

Tieck L., 235

Tilliette X., 814

Todorov T., 646, 647, 648, 649, 650, 725, 803, 814

## V

Vitruve, 625

Vuillemin J., 181, 815

## W

Weil E., 815

Winckelmann J. J., 704, 815

Wölfflin H., 815

## X

Xénophon, 634



## INDEX RERUM

### A

**absolu (l')**, 18, 25, 113, 229, 265, 356, 365, 431,  
503, 541, 548-549, 551, 572, 578, 589, 590, 681,  
683, 699, 736-738, 755, 765-766, 768, 770-771,  
786, 807

**action réciproque**, 130-132, 161, 163, 172-174,  
176, 178, 180-182, 184-185, 788-789

**admiration**, 166, 224, 265, 274-277, 292, 307, 384,  
390, 422, 434, 639, 745, 750

**affection**, 47, 48, 155, 177, 192, 199-202, 204, 206,  
217-218, 224, 402-403, 408, 569

**affectivité**, 233, 240, 318, 320, 323-324, 347, 349-  
350, 355, 766, 812, 818

**agréable**, 40-41, 49-50, 57, 64, 70-71, 86, 94, 96,  
106, 116-118, 138, 155, 162-165, 170-171, 191,  
206-207, 209, 210, 212-221, 223, 225, 227, 229,  
234-236, 242, 250-251, 266, 279, 294, 314, 316-  
317, 320-321, 323, 344, 348, 369, 370, 403, 406-  
407, 413, 486, 488-489, 585, 610, 663, 666, 788,  
793-794

**agrément**, 110, 112, 116, 143, 151, 155, 158, 170,  
202, 213-223, 225, 233-234, 236, 241, 243-244,  
246, 249, 272, 294-295, 314, 317, 321-322, 333,  
348, 349, 351, 369, 382, 401-402, 411, 418-419,  
421, 485, 586, 591-592, 610, 659, 663, 792-794

**âme**, 54, 59, 77-78, 80, 175, 183, 213, 224, 231,  
237, 240, 242, 244-246, 248, 258, 278, 284, 288,  
291, 293, 296, 300-302, 304-311, 315, 327, 331-  
332, 334, 335, 339-340, 345, 346, 373-374, 376-  
377, 383, 385-386, 390-391, 403, 411, 430, 450,  
457, 459, 470, 474-475, 478, 481, 515, 524, 539,  
550-551, 556, 558-559, 561, 568, 574-576, 615,  
618, 620-621, 625, 629, 632-633, 656-657, 679,  
681, 686, 691, 713, 717, 726, 728, 730, 744, 749,  
756, 760, 762, 769, 784, 797

**antinomie**, 150-151, 405, 424-474, 819

**apparaître (l')**, 346-347, 350-351, 353, 357, 363,  
365, 373, 468, 470

**apparence**, 158, 351, 354, 360, 369, 387, 539, 562,  
567, 606, 609

#### appréciation

**appréciation**, 12-13, 16, 27, 32, 35, 49, 84, 94,  
97, 111, 115, 116, 117, 142, 149, 155, 165,  
166-167, 170, 175, 182, 199, 218-219, 221,  
223, 227, 233-236, 240-242, 245-246, 251-  
252, 256-259, 261-264, 266-275, 284, 288-  
289, 291-292, 294-295, 298, 308, 314, 322,  
327, 329, 372, 376, 378, 380, 383-384, 389,  
391, 401-402, 404, 406, 408-409, 411-412,  
415, 421, 428, 432-433, 437, 446-448, 451,  
453-454, 457-459, 465, 467-469, 471, 474-  
479, 483-488, 559, 611, 664, 793-794, 796-  
799, 849, 850

appréciation de la beauté, 117, 166, 175, 182,  
218, 235, 240, 289, 327, 380, 428, 432, 437,  
448, 476, 477

appréciation des sens, 219

appréciation esthétique, 16, 27, 32, 49, 94, 111,  
142, 234, 242, 257-258, 261, 264, 266, 268-  
271, 273, 288, 298, 308, 372, 376, 378, 380,  
383-385, 389, 402, 409, 432-433, 446, 448,  
452-454, 457-459, 467-469, 471, 474-479,  
484-485, 487-488, 793-794, 796-799, 849

appréciation éthique, 258

**architecture**, 157, 234, 264-268, 271, 280, 285, 287,  
294, 296, 313-314, 495-496, 511, 514, 516, 518,  
522, 529, 531, 533, 535, 538, 540-541, 545-546,  
551, 559-564, 566-567, 592-593, 598-599, 601,  
603, 605-606, 608, 610, 625, 654, 691, 708

#### art

art classique, 234-235, 258, 305-308, 311, 385,  
387, 491-492, 541, 554-555, 557, 563, 565,  
578, 580, 593, 598-599, 613, 634, 678, 683,  
685, 687, 701, 710-712, 801

art d'agrément, 155, 213, 214-216, 241, 349, 586,  
591-592, 610, 659

art de la parole, 593-594, 599, 607, 628, 632,  
635, 637, 706

art des jardins, 234-294, 566, 567, 596, 606-608, 610, 708

art du beau, 13, 16-17, 153, 155, 217, 241, 244, 249, 266, 326-327, 349, 536, 584, 589, 593-594, 596, 602, 712, 761, 764, 768

art du sublime, 549, 801

art esthétique, 155, 215, 586, 589, 592, 610, 659

art figuratif, 562, 568, 593-594, 598-599, 606, 608, 625

art mécanique, 154-155, 156, 215, 452, 585-586, 592, 610, 659

art oratoire, 635-637

art plastique, 234, 245, 248, 262, 294, 330, 331, 479, 519, 577, 608, 623, 654, 680, 682, 686, 697, 706, 708

art romantique, 238, 292, 303, 305-306, 311, 340, 387, 491-492, 557-559, 567, 598-599, 609, 612, 613, 618, 679, 686, 688-691, 699, 711-712, 717-718, 766

art symbolique, 491, 497, 541, 547, 548, 551, 555, 559, 578, 593, 598, 599, 653, 654, 676, 678, 679, 699, 705, 785, 801, 805

arts libéraux, 585

arts singuliers, 213, 312, 316, 393, 456, 496, 513, 521, 546, 559-560, 582-583, 591-593, 596-599, 601, 603-605, 633, 644, 683, 700, 707, 710, 801-802

**artiste**, 231-233, 245, 262, 290, 295, 300-302, 304, 306, 329, 341, 361, 380, 386-387, 404, 408, 412, 485-486, 511-512, 516, 521, 523, 527, 529, 531, 542-543, 545, 562, 571, 573, 581, 606, 610, 615, 681, 683, 719

**assertorique**, 4, 52, 142, 187, 188, 190, 192, 196, 207-213, 250-252, 254-256, 258, 259, 260, 262, 311, 504, 790

**attitude esthétique**, 317-318, 323, 325, 332, 346, 347, 355, 483

**attrait**, 146, 166, 172, 175, 220, 221, 225-226, 231, 234-237, 239, 258, 277, 285, 294-296, 298-299, 301, 309, 316, 348, 368, 377, 385, 489

**auteur**, 202, 226, 235-236, 247, 310, 326, 332, 337-338, 418, 425, 428-429, 443, 446, 455, 471, 478, 484, 486, 566, 569, 584, 587, 598, 630, 642, 648, 653-655, 657, 661, 680-683, 685-687, 699, 711, 714, 716, 797, 805

## B

### beau

beau artistique, 5, 16, 112, 152-154, 157, 261, 280, 289, 298, 341, 370, 401, 403, 407, 423, 432, 436, 449, 454, 467, 474, 485, 490, 491, 493, 496, 498, 503, 509, 513, 514, 546, 554, 559, 572, 573, 580, 582-585, 587-590, 592, 594-598, 600-601, 603, 605, 644, 648, 671, 679, 697, 700, 707, 724, 728, 730, 797, 802

beau objectif, 157, 231, 451, 456, 797

beauté adhérente, 211, 250-252

beauté conditionnée, 250, 790

beauté du paysage, 384, 457-458, 476

beauté du vivant, 450, 457-460, 471, 476

beauté formelle, 237, 258, 265-266, 286, 294, 296, 301, 306, 309, 315, 327, 328, 333, 339, 385

beauté libre, 205, 251, 267, 296, 308, 322, 329, 346, 348, 351-352, 363, 385, 463, 632, 818

beauté naturelle, 22, 149, 156, 166, 175, 261, 263, 285, 287, 296, 361, 368, 371-377, 380-381, 384, 439-440, 443-444, 446, 451, 453, 457-458, 461, 467, 469, 473-474, 483, 511, 584, 794, 797, 816

beauté sauvage, 285, 296

beaux-arts, 154-156, 213-216, 234, 241-242, 245, 249, 287, 294, 349, 397, 452-453, 503, 529, 535, 546, 559, 581, 583, 585-596, 599-603, 605, 607, 610, 622, 632, 635, 637, 654, 656, 659, 661, 673, 697, 798, 802, 810

Idée du beau, 5, 153-154, 221, 261, 363, 474, 477, 490-491, 493, 496-497, 499-504, 506-509, 520, 546, 554, 559, 573, 580, 589-590, 592, 596-598, 600, 603, 644, 679, 697, 707, 728, 730, 799

**bien (le)**, 22, 41, 50, 111, 170, 176, 215, 230, 255-257, 768

## C

**caractéristique (le)**, 289, 291-292, 458

### catégorie

catégorie, 5, 8, 27, 29, 30, 36-37, 39, 44, 46, 48-49, 51-54, 70, 78-79, 96, 107-108, 119, 130-

- 131, 132, 143, 160-163, 171-177, 180, 190-191, 196-197, 205-206, 212, 241, 251, 254, 262, 288, 394, 398, 404, 419, 425, 481, 500, 503, 505, 613, 617, 620, 625, 629, 632, 636, 648-649, 656, 661, 669, 703, 710, 713, 716-717, 719-721, 724-729, 731, 734, 735, 773, 787-789, 797, 803-805, 810, 816, 819
- catégorie esthétique, 5, 27, 29-30, 45, 49-50, 78, 172, 262, 297, 312, 335, 393, 419, 421, 439, 443, 445, 450, 495, 665, 710, 713, 716, 719, 721, 724-726, 728-729, 734-735, 789, 794-797, 803, 805, 810, 816, 819
- catégorie logique, 39, 96, 173
- chant**, 247, 274, 285, 306, 412, 441, 687, 694, 731
- charme**, 218, 224, 233-239, 285, 299-300, 308, 313, 314, 316, 320, 487
- classe**, 60-61, 100, 124, 136, 587, 626, 642-643, 646-647, 650, 688, 703, 722-723, 730-731
- classification**, 53, 586, 591-592, 598, 604, 613, 626-627, 641-643, 650, 652-653, 655, 678, 697, 702-703, 705-708, 715-716, 725, 733, 735, 803, 805-806
- classique**, 5, 220, 226, 234, 235, 258, 264, 266, 272, 281, 284, 288, 294-295, 305-309, 311, 354, 385, 387, 491-493, 533, 539, 541, 555-557, 560, 563, 565, 568, 578, 580, 582, 593, 598, 599, 602-603, 612, 613, 616, 618-619, 623, 625, 627, 630, 634, 641, 649, 653-654, 669, 671, 675-680, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 690, 694, 697, 698, 700, 701, 705, 709-719, 723, 726, 733, 734, 743, 745, 749, 754, 761, 801, 803-806
- cœur (*Gemüt*)**, 133, 220, 224, 226, 228, 230, 232-233, 237, 239, 242, 244, 304, 306, 310, 337, 340, 384, 387, 389, 392-393, 404, 410, 417, 418, 537, 574, 576, 637, 654, 665, 717, 726-728, 746, 756, 758
- comédie**, 227, 229-230, 236, 281, 391, 651, 710, 712-715, 718, 723, 736, 761-762, 764-768, 786, 806, 807
- comique**, 6, 230, 281-282, 625, 712, 718, 725, 736-737, 761, 763-767, 807
- communauté**
- catégorie de la communauté, 161-163, 171, 173-175, 177, 180
- communauté**, 101, 105, 110, 130-132, 161-162, 164, 167-168, 170-174, 177, 180, 182, 216, 236, 277, 334, 380, 393, 406, 417, 464, 486, 637, 657, 659-660, 788-789
- communauté de la satisfaction, 164
- communauté esthétique, 101, 110, 236, 417
- communicabilité**, 9, 23, 104, 116, 216, 247-248, 337, 369, 377, 379, 381, 403, 412, 414-415, 418, 421, 422, 448, 464-465, 574, 594, 629, 793
- communication**, 23, 216, 243, 247, 379-380, 412, 414, 594, 599, 665, 680, 727, 733
- contemplation**, 54, 93, 112, 165-166, 171, 175, 214, 220, 224, 237, 240, 243, 251, 267, 269, 272, 282, 294, 296, 305, 311, 313, 317-320, 323-324, 326, 328, 334, 336, 339-341, 343-345, 348, 351, 368, 370-371, 374-377, 380-383, 385, 387, 392, 408, 411-412, 441, 444, 447-448, 458, 463, 472, 475, 477, 483, 485, 554, 565, 567-568, 608, 615, 629, 631, 655, 672, 682-683, 730, 791
- copule**, 35, 58, 69, 73, 76-77, 131, 134, 135, 139, 141, 144, 161, 187, 188, 196, 210, 501, 604, 674, 729
- couleur**, 56, 58, 74, 102, 136, 214, 217, 242, 286, 289, 293-301, 306-307, 326, 350-351, 354, 365, 368-369, 373, 512, 515-516, 520, 523, 528, 535-536, 539, 543-544, 615, 624, 673
- critère**
- critère**, 8-9, 13, 108, 149, 158, 282-283, 303, 451, 477, 480, 570, 575, 591, 607, 626, 630, 640-641, 650-651, 656-658, 675, 679-680, 682, 684, 686-687, 689-690, 694, 696-698, 705, 713-715, 718, 724, 727, 731, 733, 735-736, 790, 802, 804, 805
- critère de spécification, 630, 656-657, 682, 697, 724, 727, 735
- critère esthétique, 282, 687, 705, 736, 803
- culture**, 112, 216, 223, 235, 241, 246, 327, 334, 351, 408, 596, 723, 728, 794

## D

- danse**, 344, 349, 581, 596, 626, 752
- dégoût**, 744
- degré**, 53-55, 100, 125, 218, 309, 354, 379, 408, 414-415, 504, 516, 519, 536, 561, 563, 575-576,

623, 660, 673, 678, 699, 706-707, 721, 728-729, 764

**déplaisir**, 13, 28, 69, 71-72, 116, 164, 166-169, 195, 206, 235, 252, 254-255, 414, 489, 569, 665

**désintéressement**, 4, 49, 61, 84, 216-217, 317-318, 320, 322-323, 325-326, 328, 333, 337, 343, 345, 347, 349-350, 355, 360, 379, 381-382, 388, 391, 392, 418, 423, 427, 791, 793

**désintérêt**, 171, 355, 371, 566

**désir**, 214, 217, 220, 316, 317, 319-322, 324, 332, 342, 348, 350, 353, 360, 364, 367-368, 378, 381, 382-383, 416, 665, 668

**dessin**, 234-295, 299, 302, 313, 354, 515, 566, 615, 624

**destin**, 228-229, 390, 574, 655, 721, 744, 747, 751, 753, 755-756, 772, 780-782, 809, 812

**disjonction**

**disjonction**, 4, 5, 128-130, 132, 135, 139, 144-145, 160-164, 168-177, 180, 186, 188-190, 209, 210, 451, 480, 591, 595, 607, 619, 621, 625, 627, 653-654, 656, 659-663, 665-674, 677, 701-702, 717, 719, 726, 788, 804

disjonction du concept, 595, 619, 672

disjonction du jugement, 169, 789

disjonction du sentiment, 169-170

disjonction poétique, 661, 670, 672-674

**disposition**

**disposition**, 175-176, 193-194, 209-211, 241, 245, 247-248, 250, 255, 309, 318, 329, 332, 353, 376-378, 382, 402, 417, 426, 542, 629, 711, 756, 790

disposition d'esprit, 175, 245, 255, 329, 332, 376, 378, 402, 629, 756

**distance esthétique**, 231, 243, 344-345, 382, 454, 506, 509, 515, 523, 554, 589, 791, 793

**douleur**, 71-72, 163-164, 218, 244, 310, 405, 574, 684, 750, 781, 783

**drame, dramatique**, 5, 221, 227-228, 233, 235-236, 262, 281-283, 286-287, 289, 313, 484, 486, 574, 577-578, 605, 626, 630-632, 634, 636-637, 641, 650, 653-662, 664, 666, 667, 669, 670, 671, 672, 675-677, 679-680, 684-686, 690, 693, 697, 712-715, 718-720, 724-727, 729, 734-740, 743, 758, 769, 778-782, 786, 803-806

**dynamique**, 176, 180-183, 432, 466, 510, 693, 744, 789

## E

### effectivité

**effectivité (l')**, 5-6, 24, 129, 153, 178, 181, 189-190, 209, 211, 223-224, 261, 282, 287, 293, 303, 306-308, 338, 343-344, 357-360, 371, 383, 384, 394, 401, 417, 424, 426, 430, 435, 436, 473, 474, 489, 504, 513, 526, 528, 533, 554, 561, 584-585, 590, 592, 597, 602, 616-617, 643, 658, 668, 698, 701, 720-721, 727, 731, 736-744, 746-748, 750-751, 753-757, 759-766, 768-769, 771-773, 775-776, 778, 780-781, 784-785, 806-807

### effectivité (l')

effectivité absolue, 755

effectivité formelle, 747, 749

effectivité réelle, 742-743, 744-747

**éloquence**, 154, 574, 599, 607, 625, 632, 634-637

**émotion**, 146, 154, 156, 166, 172, 216, 218, 220-221, 224-225, 227-233, 239-242, 246, 249, 292, 301, 333-335, 401-404, 411-412, 417, 536-537, 544, 684, 688, 750, 793-794

**épopée**, 6, 281, 286, 487, 577, 636, 652-654, 656-658, 661, 665, 676-677, 679, 686, 712, 716, 720-723, 727, 736, 768, 769, 771, 773-781, 784, 786, 804, 807

**espèce**, 43, 51, 61, 83, 106, 112, 119, 129, 131, 134, 136-138, 140, 162, 210, 225, 227, 258-259, 267, 280, 282, 295, 298, 319, 346, 352, 355, 410, 466-467, 471, 481, 487, 508, 514, 536, 542, 566, 576, 583, 585, 587, 589, 591, 593, 595-596, 597-600, 602-608, 610, 618, 621, 628, 631, 633, 641, 642, 645, 653, 658, 660, 666, 670, 671, 673, 676, 685, 688-689, 693, 697, 699, 708, 709, 715, 717-719, 725, 729-730, 732, 734, 757, 763, 798

**esprit absolu**, 16, 20-21, 24-25, 111, 378-379, 491-492, 526, 600

**étonnement**, 265, 275, 277

**exactitude**, 252, 257, 259-260, 286, 304, 338, 467, 480, 515, 703

### expérience

expérience cognitive, 39

expérience de la conscience, 112, 285  
 expérience de la réflexion, 369  
 expérience du vrai, 109  
 expérience esthétique, 18, 22-23, 39, 49, 55-56,  
 59, 61, 63, 67, 71-72, 74, 95, 103, 105, 109-  
 112, 114, 117, 121-123, 126, 139, 143, 162,  
 165, 168, 171, 173-174, 177, 179-182, 185,  
 197, 199, 213, 215, 222-227, 233, 236, 239,  
 243, 246, 248, 269, 277-278, 294, 305, 311,  
 314, 318-319, 321-326, 328-330, 332, 334-  
 337, 341-345, 348-349, 352-353, 355, 360,  
 364, 366-368, 370, 371, 375-377, 379-380,  
 382, 385-389, 392, 397-399, 401, 406-407,  
 410-419, 422-423, 425-428, 432-435, 438-  
 439, 441, 443-444, 448, 457-461, 463, 468,  
 471, 475-477, 483, 486, 489, 587-588, 606,  
 609, 705, 789, 791, 793-795, 811, 819  
 expérience objective, 320

#### **exposition**

exposition de l'absolu, 503, 589, 768, 770-771,  
 807  
 exposition esthétique, 29, 43, 45-46, 49, 51, 78,  
 96, 122, 128, 160-162, 171, 182, 786

## **F**

**faveur**, 28, 46, 56, 165, 167, 171, 182, 205-206,  
 229, 248, 296, 307, 318-319, 321-325, 339, 341,  
 347, 349-350, 352-353, 453, 591, 634

#### **figure**

**figure**, 24-25, 42, 62, 97, 112, 114, 129, 140,  
 145, 149, 158, 176, 185, 190, 214, 226, 232-  
 233, 238-240, 242, 246-247, 249, 252, 257,  
 260, 263-264, 265, 267, 269-271, 273-276,  
 283-286, 288-290, 293, 295-298, 303, 306-  
 308, 311-313, 315, 325, 328-329, 331, 333,  
 338-339, 345, 348-349, 351, 359, 361-364,  
 366, 368, 370-374, 385, 387, 393, 401, 408,  
 426, 440, 447, 449-450, 458-459, 469-472,  
 477-481, 485, 489-493, 497, 502-504, 506,  
 510-512, 514-515, 517-518, 523, 525-526,  
 529-530, 533, 539-541, 543, 545-549, 552-  
 560, 562-566, 568, 570-571, 573, 576, 578-  
 581, 587, 599, 606, 610, 616, 618, 623, 631,  
 635, 638, 654-655, 671, 683, 685, 687-688,

692, 696, 699-701, 703, 706, 708, 710, 711,  
 717-720, 739, 745, 749, 755-756, 758-759,  
 762-763, 765-766, 768-769, 772, 774-775,  
 778, 780-781, 783, 785, 789, 792, 796, 800,  
 802, 807

figure animale, 459

figure artistique, 158, 238, 284, 289, 311, 331,  
 361, 497, 511, 518, 526, 546, 554, 563, 566,  
 568, 573, 581, 600, 706, 709, 719, 774, 807

figure belle, 303, 447, 556

figure concrète, 540, 654, 676

figure corporelle, 307, 545, 564, 565

figure extérieure, 247, 307, 315, 366, 373, 393,  
 450, 470, 517, 539, 541, 556, 559, 568, 570,  
 688, 700, 708

figure géométrique, 62, 269, 274-276

figure humaine, 257, 265, 491, 493, 539, 545,  
 556-557, 562, 564, 566, 576, 580, 606, 623

figure naturelle, 24, 112, 267, 285, 345, 449, 548,  
 554, 565, 580-581

figure sensible, 158, 290, 304, 307, 313, 359,  
 459, 470, 485, 492-493, 508, 516, 543, 546,  
 553, 563, 571

#### **finalité**

**finalité**, 5, 20, 22, 26, 39, 48-49, 62, 64, 72, 87-  
 88, 133, 148-150, 154-155, 157, 159-160,  
 166-168, 171-172, 175, 178-179, 181-182,  
 211, 220, 224, 236, 250, 253-254, 256, 258,  
 262-280, 288, 321-322, 326, 328, 334-335,  
 340-341, 343, 346, 348-349, 353, 359-360,  
 366, 369, 371-373, 380, 384, 413, 418-428,  
 430-433, 437-455, 458, 474, 479, 529, 531,  
 559, 567, 584-586, 588-589, 591, 608-609,  
 632, 634-635, 637, 665, 667, 775, 788, 795-  
 797

finalité artistique, 154, 157, 159, 224, 236, 266,  
 341, 384, 443, 584, 636, 788, 795

finalité du vivant, 269, 372, 437-439, 441, 443,  
 446, 448-450

finalité esthétique, 5, 147, 275, 371, 418, 420-  
 423, 425, 427, 438-439, 441-446, 448-449,  
 450-451, 455, 796

finalité externe, 87, 211, 269, 437, 440, 443, 666

finalité finie, 439, 440, 442-445, 450, 454-455,  
 796

- finalité formelle, 5, 88, 133, 168, 171-172, 182,  
220, 254, 262, 275, 278, 328, 353, 359, 419,  
421-422, 446, 448, 455, 666
- finalité intellectuelle, 275
- finalité interne, 64, 211, 250, 268-269, 288, 348,  
440, 444-446, 666, 795
- finalité logique, 426
- finalité matérielle, 262, 666
- finalité naturelle, 20, 26, 49, 148, 160, 426, 431,  
433, 443, 453, 454, 795
- finalité objective
- finalité objective, 64, 72, 148, 211, 250, 253-  
254, 256, 263-264, 268, 274-275, 371,  
419, 430, 441, 453-454, 796
  - finalité objective externe*, 263-264
  - finalité objective interne*, 64, 263, 268
- finalité réflexive, 443, 455, 796
- finalité sans fin, 50, 161, 322, 328, 341, 349, 353,  
373, 419, 420, 422, 425, 432, 439, 442, 443,  
444, 446, 448, 452-453, 455, 588, 795-796
- finalité spirituelle, 265-266, 531
- finalité subjective, 49, 62, 72, 133, 148, 160, 167,  
171, 253-254, 262-263, 269, 274-275, 328,  
334, 353, 420-422, 424-425, 426, 430, 441,  
447-448, 450, 453-454, 458, 474, 559, 796
- finalité téléologique, 444-446, 796
- idéalisme de la finalité, 148-149, 155, 452
- idéalité de la finalité, 5, 149, 451
- réalisme de la finalité, 147-149, 155, 441, 453
- fondement**
- fondement**, 16, 18, 38, 43, 53, 62, 80, 85, 100-  
101, 103-105, 111, 122, 136, 140, 143, 145-  
147, 149-152, 154-157, 163, 175, 180, 190,  
205, 213, 215-216, 233, 253, 272, 275-278,  
286, 298, 308, 315, 321, 334, 339, 368-369,  
373, 380-381, 387, 401, 403, 406-407, 413,  
415, 419, 422-426, 431, 433, 438, 446, 449-  
452, 454, 462, 473, 475, 478, 485, 496-502,  
504, 506-511, 515-516, 518, 521, 532-534,  
546, 551-553, 555, 557, 559, 565, 573, 578-  
579, 581-583, 592, 594, 597, 602, 610, 623,  
636, 658, 662, 682, 733, 737-738, 748-749,  
750, 751-752, 761, 766, 769, 779, 785, 788,  
798-799, 801-802
- fondement absolu, 5, 495-497, 506, 534, 578
- fondement complet, 502
- fondement déterminé, 496, 552-553, 557, 578
- fondement formel, 247, 498, 502, 507-508
- fondement logique, 496, 498-499, 533
- fondement réel, 496, 498, 500-502, 504
- forme**
- forme – contenu, 359, 493, 534-535, 538, 540-  
541, 544-545, 551-552, 554, 557, 559, 563-  
564, 570-571, 573, 578-579, 581, 582, 650,  
678, 702, 708, 800-802
- forme – essence, 507-508, 510, 554, 579, 581,  
799, 802
- forme – matière, 510, 512, 518, 526, 530, 532,  
534-535, 538, 541, 543-544, 558, 561, 563,  
579, 581-582, 799-802
- forme abstraite, 266-267, 269-271, 273, 279,  
297-298, 302, 471, 478, 526
- forme architecturale, 265, 560, 561
- forme artistique (la), 284, 305, 367, 385, 402,  
490-492, 506, 508-509, 513, 550, 555, 558-  
559, 567, 570, 578-580, 612, 618, 678, 683-  
684, 686, 689, 694, 695, 697-702, 706, 734,  
743, 801, 805
- forme belle, 22, 147, 245, 294, 304-305, 318,  
330, 340, 349, 351, 354, 365, 367-368, 371-  
372, 376, 377, 379, 382, 422-423, 428, 430,  
441, 450, 471, 792
- forme corporelle, 564
- forme esthétique, 5, 38, 206, 212, 331, 349-350,  
366-367, 369-370, 373, 377, 385-386, 401,  
470-471, 528, 559, 567, 576-577, 579, 633,  
719, 791, 802
- forme extérieure, 245, 268, 285, 330, 443, 494,  
551, 560-561, 730
- forme figurante, 470-471
- forme figurative, 503, 521, 580, 596, 699, 800
- forme géométrique, 274, 285
- forme immanente, 472
- forme infinie, 477, 563
- forme intellectuelle, 80
- forme libre, 267, 285, 309
- forme mathématique, 246, 248-249
- forme naturelle, 22, 104, 147, 149, 262, 266-268,  
270, 304, 308, 367, 371-376, 385-386, 392,

409, 420, 425-426, 430, 439, 449, 454,  
463, 468-469, 483, 536, 539, 608, 621, 792  
forme pure, 14, 21, 25, 234, 245, 294, 310, 348,  
385  
forme rationnelle, 267  
forme régulière, 62, 270, 273, 284-285  
forme sculpturale, 525, 562  
forme sensible, 25, 80, 112, 158, 234, 261, 293,  
303, 306-307, 313, 434, 468, 472, 476, 490,  
492, 529, 540, 545-546, 559, 562, 565, 567,  
568, 571-574, 586, 599, 649, 671, 679, 682,  
698, 705, 707, 710, 800  
forme singulière, 95, 374, 385, 515  
forme symétrique, 272  
forme vivante, 267, 284  
formes artistiques (les), 5, 284, 316, 490-492,  
496-497, 499-504, 506-507, 509, 513, 520,  
524, 527, 533, 535, 545-546, 554, 557, 580,  
582, 593, 596-603, 644, 658, 675-677, 679,  
682, 697, 699, 700, 702, 704-705, 707-709,  
712, 715, 718-719, 723, 725, 728, 733-734,  
799, 801-802, 805

## G

**génie**, 156, 295, 322, 339, 341, 360, 361, 364, 452-453, 503, 527, 529-530, 537-538, 571, 573-574, 629-630, 734, 800

**genre**

**genre**, 5, 59, 61, 62, 65, 83, 90, 99, 100, 102, 105, 123-124, 126, 129, 131, 134, 136-140, 162, 206, 281, 283, 286, 289, 399, 417, 429-430, 464, 468, 487, 513, 559, 566, 583, 585, 587, 589, 591-592, 594-597, 600-608, 610-619, 62-628, 630-631, 633-673, 675-681, 684-716, 718-725, 727-736, 776, 789, 802-806, 814, 816

**genre artistique**, 5, 538, 551, 559, 576, 583, 592, 594, 596, 597, 611, 624, 666, 696, 698, 700, 701, 707, 726, 736, 802, 804

**genre littéraire**, 5, 613, 626, 627, 641-643, 646, 647-657, 659, 661, 669, 676-678, 680-681, 685-689, 696, 702-706, 711, 714-716, 718, 722-723, 729, 730-733, 735, 804-806

genre pictural, 606, 609-611, 613-619, 621-624, 803

genre poétique, 5, 626-628, 631-633, 635, 639, 641, 657, 658, 659, 661, 663-666, 670, 672, 675-676, 679, 682, 686, 689-690, 694, 697, 704-705, 712, 727, 735, 803-804

**ût de la réflexion**, 212, 219, 221, 405-407, 793, 794

**ût des sens**, 116, 212, 219, 221, 223, 406, 793-794

**âce**, 42-43, 60, 72, 126, 149, 154, 218, 234-235, 238-240, 252, 256, 285, 289, 306-308, 310, 314-316, 320, 353, 487, 509, 514, 530, 608, 629, 641, 658, 665, 725, 738, 810

## H

## harmonie

**harmonie**, 39, 61, 70, 79, 165, 171, 185, 206,  
239, 246, 248, 266, 276, 279, 291, 293, 297-  
299, 302-303, 305-307, 331, 335-336, 352,  
358, 362, 370, 413, 415, 419-420, 423, 428,  
431, 441, 447, 478, 489, 519, 543-544, 559,  
569, 588, 619, 634, 693, 741, 747-748, 751,  
753, 786

harmonie des couleurs, 239, 297

harmonie musicale, 297

harmonie picturale, 297-298

harmonie poétique, 298

harmonie supérieure, 298, 544

**humour**, 230, 725, 766, 768

**hypothétique**, 4, 129, 132, 134, 139-147, 149-154,  
157-159, 175-176, 496-502, 504, 509, 517, 532,  
552, 557, 560, 573, 602, 636, 661, 662, 670, 788

# I

## Idéal

**Idéal**, 256-258, 347, 356, 401, 599, 655

Idéal de la beauté, 257-258, 401

**idéalité**

idéalisation, 305, 364, 374, 472, 482, 524, 535-538, 599

**idéalité**, 5, 149, 156, 287, 290, 300, 304, 312,  
316, 334, 373-374, 382, 395, 451, 458, 469-

470, 475, 476, 478-479, 481-482, 524, 536, 567, 742

idéalité de l'art, 287, 290, 382, 479

idéalité du beau, 458

idéalité poétique, 290, 479

idéalité subjective, 475

**Idée de la raison**, 257-258, 417, 426, 430, 434, 563, 571, 573

**Idée esthétique**, 16, 156, 164, 182-183, 247, 249, 259, 298, 340-341, 349, 430, 452-453, 467, 524-525, 529, 537-538, 540, 562, 565, 569, 571-573, 632, 635, 800

**Idée-norme**, 258-259, 466-468, 798, 850

**illusion**, 67, 118, 123, 156, 356, 358, 380, 384-385, 387-388, 451, 607-608, 617, 763-764

**image**

**image**, 149, 201, 258-259, 305, 329, 351, 466-467, 468, 548, 550, 562, 581, 646, 664, 681, 695, 699, 701-703, 706-708, 802

image-type, 258-259

**imitation**, 156-157, 308, 339, 380, 384, 386-387, 451, 557, 565, 593, 617, 621-622, 624, 658, 685, 792, 815

**impression**, 218, 221, 224, 226-227, 242-243, 245, 272-273, 280, 286, 301, 314, 320, 453, 466, 468, 716, 731

**inclination**, 165, 216, 220, 231, 321-322, 344, 350, 378, 379, 388, 747, 792-793

**inhérence**, 60, 65, 90, 98, 130-132, 136, 161

**inintentionnalité**, 441, 452, 456, 796

**inspiration**, 296, 346-347, 389, 404, 562, 793

**intelligence**, 18-19, 21, 223, 240, 318, 368, 384, 390, 394, 396, 408, 416-417, 423, 426, 486, 717, 765, 794

**intérêt**

**intérêt**, 3, 5, 15, 22, 34, 49, 103, 155, 167-168, 175, 216-218, 221-222, 230, 233, 235-236, 238, 248, 258, 279, 304, 307, 317, 319, 322, 327, 337, 340, 366, 368, 370-371, 375-392, 403, 420, 423, 434, 451-452, 458, 480, 484, 486-487, 526, 609, 622, 624, 631, 652, 685, 717, 758, 792-793

intérêt artistique, 368, 378, 383, 385-388

intérêt désintéressé, 382, 388, 392

intérêt empirique, 377-379, 381

intérêt esthétique, 5, 337, 375, 381, 384, 387, 391, 792-793

intérêt immédiat, 175, 372, 376, 377

intérêt intellectuel, 376-377, 382

intérêt libre, 380, 793

intérêt médiat, 155, 380, 385, 451

intérêt moral, 15, 22, 175, 376, 377

intérêt réfléchi, 389

intérêt spirituel, 358, 370, 377, 382, 390, 392, 482, 793

intérêt substantiel, 382, 388, 391, 792

intérêt universel, 233, 389-390, 486, 793

**ironie**, 809, 817

## J

**jardin**, 234, 257, 271-272, 283, 294, 566-567, 596, 606-608, 610, 708

**jouissance**, 109, 165-167, 175, 207, 214-216, 219-220, 223, 235, 241, 246, 249, 305, 321, 326-327, 328, 331, 333-334, 336-337, 353, 363, 370, 379, 384, 408, 484, 637, 663, 686, 793

**jugement**

fonction logique du jugement, 26-29, 31, 36-37, 39-41, 43-46, 48-49, 51-52, 76, 78, 80, 82, 171, 173, 197, 262, 787-788

jugement affirmatif, 27, 37, 57-58, 59-60, 62-63, 65, 67-68, 70-71, 74-75, 78, 81, 135

jugement analytique, 65

jugement apodictique, 187-188, 190, 207, 210, 213, 260, 790

jugement appréciatif, 32, 49, 86, 104, 116, 142, 147, 149, 155, 165, 168, 199, 242, 245, 252, 257-259, 262, 270, 274, 376, 401, 468, 486, 559

jugement assertorique, 4, 52, 142, 187-188, 190, 192, 207-213, 250-252, 254-255, 258-259, 262, 311, 504, 789-790

jugement catégorique, 4, 52, 129-130, 133-142, 144-145, 160-161, 429, 504, 583, 597, 600, 604, 632, 653, 661, 669, 675, 719, 729, 731, 790, 804

jugement d'expérience, 57, 462



- jugement de connaissance, 9, 37-38, 45, 66, 68-69, 84-85, 115, 119, 130, 197, 204, 205, 220, 447, 450, 462
- jugement de goût
- jugement de goût intellectualisé*, 255-256
  - jugement de goût négatif*, 72-75, 81, 271, 338, 462, 468
  - jugement de goût objectif*, 488, 794
  - jugement de goût positif*, 27, 74, 390, 478, 482, 486, 487
  - jugement de goût pur*, 53, 57, 62, 65, 82, 89, 91, 94, 100, 110, 122-123, 214, 217-218, 220-222, 245, 251-254, 258, 261-262, 264, 270, 275, 294, 296, 328, 344, 348, 355, 361, 380, 421, 446, 449, 452, 796
  - jugement de goût subjectif*, 488
- jugement de l'être-là, 57-59, 62, 68, 82, 90, 93-94, 98, 135
- jugement de la nécessité, 4, 62, 128-131, 134-135, 139-140, 186, 669-670, 674
- jugement de la réflexion, 82, 84-93, 97-98, 121, 126, 128, 133-134, 136, 170, 188-189, 222, 787, 793
- jugement de la sensibilité, 222, 793
- jugement de la somme totale, 100, 124, 788
- jugement de perception, 51, 55, 462
- jugement de perfection, 62, 77, 250-256, 260-263, 283, 284, 288-289, 291, 304, 308, 338, 372-373, 419, 790-791
- jugement des sens, 4, 41, 51, 64, 70, 86-88, 165, 169, 191, 203, 206-207, 209, 212, 215, 219-220, 222, 225, 241, 245, 250-251, 254, 406-407, 413, 462, 793
- jugement déterminant, 20, 40, 63, 69, 169, 202
- jugement disjonctif, 4, 129, 139, 144, 160-163, 168, 171-177, 180, 186-190, 209-210, 595, 621, 653, 659, 661, 662, 663, 666, 668-672, 674
- jugement du concept, 111, 674
- jugement empirique, 35, 55, 170, 462
- jugement esthétique
- jugement esthétique, 4, 7, 9-10, 16, 27-29, 31, 36, 38-46, 49, 51-52, 56, 62-67, 69, 72-73, 75, 79, 82-83, 85-88, 90-93, 95-97, 100, 103, 105, 115, 116, 118, 120, 122-126, 133, 137, 142, 146, 148, 151, 161-162, 165, 168-173, 191-195, 197-198, 200, 202-206, 211-212, 219-222, 250-255, 260, 262, 264, 268, 269-272, 284, 288, 291, 313-314, 352, 355, 372-373, 376, 378, 399, 409, 420, 422, 426-427, 433, 436, 446-447, 450-451, 453, 455, 462-463, 466, 469, 472-475, 483, 486-488, 495, 619, 663, 710, 722, 729, 787-790, 793, 797-798, 805, 818
  - jugement esthétique de la réflexion*, 29, 43, 63, 70, 84, 88, 90, 206, 788
  - jugement esthétique matériel*, 170, 220
  - jugement esthétique négatif*, 73, 271, 272, 847
  - jugement esthétique positif*, 72
- jugement hypothétique, 129, 132-135, 139-154, 157-160, 175-176, 188, 496-502, 504, 509, 517, 532, 552, 557, 560, 573, 602, 661-662, 670, 788
- jugement immédiat, 57, 60, 71, 74, 81-82, 86, 134-135, 139-140, 142, 194
- jugement indéfini, 73, 75, 80, 171, 173
- jugement infini, 54, 72, 75-81, 847
- jugement intellectuel, 275
- jugement logique, 36, 38, 45-46, 59, 62-65, 67, 69, 85, 89, 91-93, 95, 97, 100, 102, 104-105, 111, 113, 117-119, 122-125, 138, 141, 143, 168, 170, 399, 400, 463, 788, 790
- jugement logique fondé sur un jugement
- esthétique, 45, 95, 122, 123, 125, 790
- jugement moral, 168, 170, 254, 380, 382
- jugement négatif, 28, 71-75, 77, 79, 135, 138
- jugement objectif, 103, 115, 123, 137-139, 190, 197, 399, 409, 449
- jugement particulier, 40, 88, 93, 99, 121, 124, 193
- jugement positif, 52, 58, 65, 68, 69, 70, 73-75, 81, 135, 137-138, 790
- jugement pratique, 69, 170, 344
- jugement problématique, 4, 144, 148, 151, 162, 187-188, 190-195, 198, 206-208, 210, 212-213, 788-789
- jugement réfléchissant, 19, 50, 83-84, 88, 90, 449, 471, 814

jugement singulier, 38, 42, 45, 68-69, 74, 88, 93-99, 101-102, 120-122, 124, 133, 138, 423, 464, 472, 787-788

jugement subjectif, 63, 66, 82, 189, 436, 463, 486, 574

jugement synthétique, 13-14, 65, 504

jugement téléologique, 72, 268, 351, 438, 447

jugement théorique, 169, 206, 220

jugement universel, 4, 45, 83, 92-93, 99-103, 105, 107, 109, 114-116, 118, 121, 123-124, 126, 133, 137, 140, 210, 787-788

jugement-de-la-réflexion, 82, 84-93, 97, 121, 126, 787

jugement-du-concept, 92, 186, 188-190

## L

### laideur

laid, 71, 156, 225, 344, 405, 467, 469, 494, 556, 683, 725

**laideur**, 28, 71, 464, 468

**langage**, 34, 211, 247, 368, 452, 513, 538, 541, 552, 571-572, 629, 638-640, 669, 678, 689-690, 693, 707, 730, 805, 819, 851

**langue**, 67, 95, 213, 226, 247, 368, 395, 569, 606, 639, 655, 690

**légalité**, 10, 15, 20, 22, 26, 170, 177, 253-254, 278, 331, 426, 450, 455

### liberté

**liberté**, 4, 10-11, 14-15, 17-22, 24-26, 49, 132, 148, 157, 166-167, 175-177, 179, 184-185, 192, 229, 237, 249, 266-267, 272-274, 279, 283, 285, 290, 292, 304-306, 309, 315, 317-325, 327-337, 339-356, 360-366, 369, 376, 380, 384-389, 391, 404, 418, 423, 425, 427-431, 433, 436, 442, 450, 452-453, 455, 459-460, 478, 530, 536, 538, 555, 572, 574, 576, 584-585, 590, 609, 634-635, 639, 642, 665, 696, 718, 739, 743, 753, 760, 764, 767, 769, 772, 779, 781, 784, 791, 793, 795, 814, 818-819

liberté de l'imagination, 132, 177, 267, 283, 330, 332, 339, 341, 348, 352, 538, 572, 635

liberté du jugement, 322, 341, 343-344, 355, 453, 791

liberté du sujet, 320-321, 323-324, 353, 376, 791

liberté esthétique, 4, 185, 317, 319-325, 329-330, 332, 334, 336, 339-343, 345-349, 351-353, 355-356, 360-361, 363-364, 386, 388-389, 460, 791, 795, 818

liberté objective, 49, 342, 345-346, 348, 350, 352-353, 360-364, 376, 791

liberté spirituelle, 381

liberté subjective, 49, 185, 279, 320-321, 323, 331-332, 334, 343, 345, 352-353, 360, 363, 376, 478, 718, 760, 791

**littérature**, 226, 389, 613, 626, 638, 641, 644, 646, 648-649, 655-658, 678-679, 681, 688, 695, 703, 714-715, 718, 803, 805, 810, 813-814

### logique

logique de l'essence, 29, 30, 357, 492, 499, 503-507, 509, 736, 799, 801

logique de l'être, 505

logique du concept, 29, 503, 505, 587, 597-598, 601, 605, 655, 667, 674, 697, 709, 721, 731, 736, 799, 801

logique du jugement, 655, 732

logique formelle, 395, 726, 788

logique générale, 75-76, 92, 174, 503, 571

logique spéculative, 82, 396, 622, 726, 728, 803, 805

logique transcendantale, 75-76, 118, 174, 396, 788

**loi**, 23, 43, 142, 165, 167, 182, 247, 254, 266, 268, 273-274, 278-279, 281, 289, 291, 320-321, 368, 401, 455, 460, 463, 477-478, 530, 666, 768, 776

**ludique**, 325, 329, 334, 335, 336, 340, 729

**lumière**, 12, 144, 152, 195, 227, 284, 289, 295, 298, 301, 344, 353, 364, 368, 445, 481, 515-516, 535-536, 539, 543, 569, 578-579, 608, 616, 624, 804

**lyrisme**, 233, 281, 487, 576-577, 605, 626, 641, 653-654, 656, 661, 675, 679, 716, 719, 726, 730, 733-734, 736, 804

## M

**matériau**, 288, 291, 294-295, 300, 302, 311-312, 324, 338, 339, 351, 364, 366, 388, 395, 440, 443, 445, 471, 511-516, 519, 521-525, 527, 529-531, 533, 535-536, 538-539, 541-542, 544-545, 547,

549-550, 553, 560-561, 563-564, 566-567, 574-577, 593, 597-599, 611-612, 624, 635, 654, 683, 691, 800

**matière**, 213, 353, 364, 369, 511-512, 516, 524, 525, 529, 533, 535, 539-541, 552, 556, 562, 579

**mélodie**, 245-248, 332-333, 478, 569, 691

**métaphore**, 702-703, 707, 709, 719

**métaphysique**, 9, 14, 29, 36, 44, 51-52, 60, 128, 145, 149, 154, 181, 352, 358, 379, 440, 462, 498, 506, 590, 651, 808, 810, 813, 815

**méthode**, 9, 31, 44, 125, 152, 628, 652, 694, 810

**modalité**

**modalité**, 4, 18, 27-28, 37, 41, 49, 50, 53, 54, 74, 97, 121, 141, 154, 161, 165, 167, 176, 186-193, 196-198, 200, 202-205, 207-209, 212, 218, 240, 252, 255, 256, 278, 280, 297, 381, 400, 454-455, 457, 460, 483, 500, 502, 504, 573, 585, 648, 704-705, 707, 715, 775, 796, 811

modalité d'énonciation, 648, 650-652, 656-657, 703-705, 715-716

modalité du jugement, 188-190, 457, 811

modalité esthétique, 140, 152, 186, 197, 200, 202-205, 208, 255, 256

modalité logique, 196

modalité morale, 176, 255-256

modalité réelle, 208

**mode de présentation**, 14, 669, 679-682, 684, 686-688, 694, 698-699, 710, 720, 730, 731, 805, 851

**morale**, 10, 15, 23, 142, 157, 167, 170, 176, 220, 227, 230, 255-256, 258, 360, 375, 377, 414, 434-435, 704, 775

**musique**, 216, 218, 225, 241-249, 266-267, 274, 285, 295, 301, 306, 329-333, 348-349, 354, 524, 535-537, 539, 559, 562, 567-570, 593, 598-599, 601, 604-605, 626, 654, 691, 697, 706-707, 730

**mythe**, 233, 236, 618, 687, 704

## N

**nécessité**

catégorie de la nécessité, 254

nécessité absolue, 747, 759-760, 765-766, 768, 771, 807

nécessité artistique, 289, 293

nécessité aveugle, 131, 765-766, 768, 852

nécessité de l'appréciation esthétique, 459, 485, 487-488

nécessité de la beauté, 459, 478

nécessité du goût, 458-459, 463, 465, 468-469, 471-472, 475-477, 797

nécessité esthétique, 5, 49, 139, 266, 298, 373, 458, 460-463, 465, 469, 472-474, 476-479, 487, 492-493, 540, 797-798, 800, 850, 853

nécessité exemplaire, 465

nécessité formelle, 739, 742, 759, 762

nécessité inconditionnée, 462

nécessité intérieure, 112, 131, 269, 285, 449, 483

nécessité objective, 458-459, 463, 465, 469-470, 475-476, 478, 490, 797-798

nécessité pratique, 460

nécessité réelle, 751-752, 754-756, 760, 807

nécessité spirituelle, 379, 792

nécessité subjective, 5, 135, 282, 457-459, 462-463, 469-472, 475-479, 488, 490, 592, 797-798

nécessité théorique, 460

**négation**, 11, 28, 56, 73, 75-78, 161, 172, 186, 191, 207-09, 334, 355, 477, 519, 534, 601, 672, 708, 742, 749, 751, 755, 757, 759-760, 767-768, 777

**non beau**, 71, 76, 78

**norme**, 8, 258-259, 262, 280, 293, 350, 463, 465-467, 468, 612, 641, 705

## O

**objet esthétique**, 27, 53, 56, 60-61, 63, 77, 260, 317-318, 342, 345, 354, 366, 368, 371, 375-376, 436, 439, 474, 588, 792

**odorat**, 213-214, 370

**opéra**, 327

**opinion**, 202, 222, 224, 236, 290, 575

**organisme**, 268-269, 273, 279, 287, 329, 331, 345, 372-374, 437-440, 443, 446-450, 459, 467, 470, 474-475, 479-483, 539, 576-577, 645, 648, 707, 795, 797

**originalité**, 116, 175, 339, 355, 403-404, 579, 734

**ornement**, 158, 227, 280, 377, 517, 523, 701

**ouïe**, 213-214, 240, 242, 353, 370

## P

- panthéisme**, 550, 680, 682, 695
- parabole**, 273, 697, 702-704, 706
- paraître (le), (*Schein*)**, 341, 346, 350, 353, 356-364, 365, 387, 505, 601, 769, 771, 773
- passion**, 218, 335, 390, 637, 655, 672-673, 686, 719, 724, 727, 744, 746, 755-756, 758, 760, 774, 780, 812
- pathos**, 230, 232-233, 286, 335, 337-338, 389, 410, 486, 685, 710, 730, 741-742, 745-747, 749-750, 754, 758, 766, 769, 780, 794
- paysage**, 61, 280, 287, 343, 383, 384, 457, 458, 476-477, 542-544, 606, 608, 611, 614-616, 619-624, 707, 797, 804, 814-816
- peintre**
- peinture**, 5, 157, 231, 234, 236-237, 239, 242, 280, 287, 292-295, 297-298, 300-316, 326-327, 329, 331, 335, 343-344, 346, 350-354, 360, 364, 383-389, 397, 479, 484-485, 488, 514-516, 520, 535-536, 539, 542, 543, 559, 562, 566-568, 577, 593, 598-599, 601, 603-625, 685, 708, 712, 724, 760, 803-804, 811, 813, 815
- peinture animalière, 609, 611, 614, 620, 623
- peinture d'histoire, 609, 611, 614, 616-617, 620, 624
- peinture de fleurs, 614, 620
- peinture de genre, 231, 304, 305, 327, 354, 384-386, 485, 616, 621-623, 685
- peinture de nature morte, 327, 354, 384, 609, 611, 614-617, 620
- peinture hollandaise, 293, 354, 365, 484
- peinture italienne, 237, 239, 304, 309, 313-315
- peinture mythologique, 618
- peinture profane, 614, 620
- peinture religieuse, 305, 609, 613-614, 616-620, 622-623, 803-804
- penchant**, 231, 344, 404, 418
- perception**, 32, 51, 54-57, 64, 66, 73, 79-80, 88, 165, 180, 201, 203, 216-218, 227, 244, 257, 271, 369, 395, 403, 413-414, 459, 462, 536
- perfection**
- perfection**, 4, 9, 62, 64, 72, 77, 130, 141, 151, 186, 202, 211, 250-257, 260-263, 268, 270, 272-274, 276, 278-288, 290-293, 295, 297-300, 302-313, 315-316, 326-327, 338, 351, 354, 372, 373, 384, 387, 419, 428, 441, 458, 462, 519, 525, 527, 584, 596, 623, 625, 766, 775, 790-792
- perfection artistique, 255, 260-261, 279, 281, 283, 285, 287, 291-292, 298, 303, 305-306, 310, 315-316, 790
- perfection du goût, 272
- perfection esthétique, 4, 260-261, 263, 279, 293, 304, 308, 312, 458, 790-791
- perfection formelle, 288, 326-327
- perfection interne, 260, 268
- perfection objective, 272, 278
- perfection picturale, 297, 299, 302-303, 307-309, 312
- perfection poétique, 278-282, 849
- perfection qualitative, 263
- perfection quantitative, 263
- peuple**, 233, 236, 309, 338, 484-487, 553, 631, 657, 663, 667, 693, 720-722, 764, 771
- peur**, 218, 224, 403
- phénoménologie**, 285, 347, 463
- philosophie de l'art**, 7, 11-12, 16-17, 20-21, 24-25, 154, 217, 262, 381, 477
- plaire**, 61, 84, 103, 109, 142-143, 165, 168, 216, 218-219, 234-236, 241, 262, 266, 279, 285, 315, 318-320, 326, 377, 462, 485, 565, 567, 632
- plaisir**
- plaisir**, 48, 55, 63, 66, 70-72, 80-81, 85, 88, 93, 101, 103, 105, 110, 116, 143, 146-147, 153-156, 159, 163-168, 170, 172, 178-179, 181-182, 185, 191-192, 195-197, 204, 207-208, 212, 214-218, 220-223, 224, 231, 233-234, 237-238, 241, 246, 252, 254, 266, 273, 276-277, 294-295, 314, 317-321, 323, 325-328, 332-334, 336, 345, 349, 351, 368-369, 375-379, 381-382, 384-385, 387, 398-399, 401, 403, 405, 408, 411-414, 420-421, 423, 454, 461, 470, 475, 485, 559, 569, 586, 659, 664-666, 789, 791, 793, 796, 798
- plaisir artistique, 153, 587
- plaisir contemplatif, 214
- plaisir de l'imagination, 233

- plaisir de la réflexion, 165, 170, 213, 216, 325, 387, 663, 791
- plaisir des sens, 167, 216, 220, 241, 321, 421, 423
- plaisir esthétique, 63, 71, 93, 103, 146, 154-156, 165, 168, 179-182, 185, 197, 205, 213-216, 220, 228, 241, 248, 251, 254, 266, 294, 295, 305, 318, 321-323, 325, 327-328, 333-334, 336, 363, 369, 376, 381, 382, 386-387, 398, 405, 411, 413, 454, 485, 559, 586, 791
- plaisir intellectuel, 168, 176, 254
- plaisir négatif, 72, 166, 277
- plaisir positif, 166, 277
- plaisir pur, 165, 168, 214-216, 241, 332, 586
- plaisir subjectif, 155, 156, 335
- poème**, 213, 233, 239, 339, 453, 482, 484, 487-488, 576, 628, 633, 638-639, 644, 651, 656, 681, 690, 695, 702-703, 705, 711-712, 714-715, 721, 728, 730, 735, 775-776, 783
- poésie**
- poésie**, 5, 157, 226-228, 233, 243, 245, 262, 278-282, 286-287, 290-291, 298, 326-329, 332-335, 339-340, 345, 410-411, 452-453, 456, 479, 481-482, 530, 535-538, 540, 543, 552, 559, 562, 567, 571-577, 593, 598-599, 601, 604-605, 607, 619, 623, 625-641, 644-645, 650-659, 661-663, 665-700, 702-739, 743, 755, 757, 759, 769, 771-772, 774, 777-778, 782-784, 786, 804-807
- poésie classique, 5, 653, 669, 671, 675, 677-680, 682-685, 687-689, 694, 697-698, 700, 705, 709-713, 716, 719, 804-805
- poésie dramatique, 228, 233, 262, 281-282, 286, 577, 605, 626, 631-632, 634, 636, 641, 650, 653-657, 659-660, 666-667, 670-671, 675, 677, 679, 690, 697, 712, 719, 724, 726-727, 729, 734-739, 777-778, 782, 806
- poésie épique, 281, 286, 577, 619, 631-632, 637, 653-659, 663, 666, 670-673, 675, 677, 690, 697, 710, 712, 718-720, 722-724, 726-730, 733-734, 769, 771-772, 774, 777, 782-784, 786, 807
- poésie lyrique, 281, 575, 577, 605, 619, 631-632, 634, 636-637, 653-659, 661, 663, 666, 670-673, 675-677, 684, 686, 690, 694, 697, 710, 712, 719, 724-735, 783
- poésie romantique, 5, 640, 653, 669, 671, 675, 677-682, 684-691, 694, 697-698, 700, 705, 709, 712-713, 715-719, 804-805, 851-852
- poésie symbolique, 5, 669, 671, 675, 677-680, 682, 687-688, 694, 696-698, 700, 704-706, 708-709, 711-712, 719, 804-805
- poète**, 221, 226-228, 233, 235, 283-284, 298, 453, 486, 488, 571, 574-576, 629-630, 636-637, 654, 673, 680-681, 683, 687, 711, 719, 726, 731
- poétique**, 5, 226-227, 230, 239, 262, 278-280, 281-282, 286, 290, 298, 328-329, 345, 452-454, 479-483, 536, 540, 571-572, 574-576, 626-635, 637-642, 644-659, 661-668, 670-673, 675-676, 678-682, 684, 686-687, 689-690, 692-693, 697, 703, 704-708, 712-719, 722, 724, 727-728, 730-731, 735, 737, 771, 774, 776, 778, 783, 796, 803, 806-807, 815
- politique**, 264, 651, 722, 740, 752, 760, 765, 813-814, 816-817
- portrait**, 292, 304, 609, 611, 614, 616-617, 619-620, 623
- possibilité**
- catégorie de la possibilité, 197, 205-206
- possibilité absolue, 756
- possibilité formelle, 520, 738-739, 742, 745-747, 749, 806
- possibilité logique, 151, 191
- possibilité réelle, 746-751, 753, 756, 806
- prédicat**, 27, 33-34, 41-42, 45-46, 53-54, 57-61, 63-66, 68-79, 84, 86-87, 90, 93, 97-99, 111, 119, 121, 123, 129-138, 140-141, 145, 149, 151, 169, 187-189, 192-197, 199, 202-203, 206, 209-211, 263, 344, 399, 419, 429, 431, 460-461, 469-470, 475, 498-501, 587, 604, 611, 662, 664, 667-668, 670-672, 674, 729, 731, 787
- preuve**, 115, 139, 142, 177, 180, 195, 273, 283, 294, 312, 320, 400, 424, 475, 484, 496, 596, 667, 702, 717, 762, 790
- principe**
- principe constitutif, 10, 465
- principe de raison, 145-146, 149-150, 350, 499, 504, 508, 788, 812
- principe de raison suffisante, 508

principe esthétique, 143, 451, 574, 724, 729  
 principe logique, 29, 531, 610, 626, 715, 718,  
 802-803, 805  
 principe poétique, 573, 646  
 principe régulateur, 465  
**progrès**, 138, 145, 159, 181, 184, 208, 210, 269,  
 273, 296, 311-313, 316, 351, 416, 435, 503, 623,  
 662, 669, 682, 688, 709-710, 719  
**proportion**, 42, 220, 241, 245, 259, 265-267, 280,  
 321, 415, 464, 467-468, 559, 569  
**prosaïque**, 158, 227, 230, 292, 326, 345, 453, 481,  
 610, 626, 627-632, 634-636, 638-639, 641, 667,  
 671, 685, 690, 701, 705, 707-708, 711, 714, 768  
**prose**, 227, 281, 328, 481, 537, 605, 627-628, 630-  
 631, 633-635, 637-639, 678, 689-690, 692, 704,  
 706, 712  
**proverbe**, 695, 702-703, 706  
**public**, 106, 221-224, 227, 230, 232-233, 235-236,  
 241, 280, 292, 326, 335-338, 385, 484-485, 543,  
 669, 680, 683-684, 686, 704-705, 712, 764, 791,  
 805

## Q

**qualité**, 4, 27, 37, 47, 49, 51, 53-57, 62, 68, 71, 73-  
 75, 81, 97, 102, 107, 121, 128, 139, 161, 166,  
 171-173, 187, 196, 222, 260, 272, 282-283, 287,  
 291, 295, 305, 317, 325, 337, 347, 376, 421, 636-  
 637, 773-774, 793, 807, 814  
**quantité**  
**quantité**, 4, 27-28, 37, 40, 45-46, 49-50, 53, 56,  
 67, 69, 74-76, 82, 85, 92, 94, 97, 99, 102-103,  
 107, 109, 115, 117-122, 126-128, 136, 167,  
 187-188, 196, 218, 263, 265, 274, 279, 325,  
 392-393, 421, 423, 435, 522, 539, 595, 668,  
 729, 787, 814  
 quantité esthétique, 82, 118, 392  
 quantité logique, 102-103  
 quantité objective, 85, 109  
 quantité subjective, 85, 102-103, 117, 119, 121,  
 787  
 quantité universelle, 102, 119

## R

**rationalité**, 18, 210, 228, 246, 267, 272, 322, 334-  
 335, 381, 406, 412, 417, 423, 478, 751  
**réalisme**, 61, 147-150, 155, 441, 451, 453, 587  
**réalité**  
 catégorie de la réalité, 212, 251  
 réalité effective, 54, 279, 304, 315, 339, 343, 383,  
 391, 454, 482, 488, 493, 558-559, 575, 603,  
 612, 645-646, 673, 688, 696, 755, 764, 769  
 réalité esthétique, 207, 482  
**réceptivité**, 204, 217, 224, 292, 321, 327, 361, 369,  
 413, 415, 522  
**récit**, 389, 650-651, 680, 693, 702, 704, 713, 715-  
 716, 729, 770, 774, 781, 784, 807  
**réconciliation**  
**réconciliation**, 5, 19, 21, 25-26, 152, 159, 228,  
 293, 297-298, 304-305, 307, 315, 327, 329,  
 334, 340, 411, 417-418, 422-430, 432, 434-  
 436, 438, 444, 448, 454, 489, 516, 590, 618-  
 619, 629, 654-656, 667, 682, 708, 726, 751,  
 754, 756, 762, 767, 795, 817, 819  
 réconciliation esthétique, 5, 425-430, 432, 436,  
 795, 819  
**réflexion**  
 réflexion conceptuelle, 662  
 réflexion d'entendement, 343, 382, 385  
 réflexion de la faculté de juger, 28, 39, 48-49,  
 380, 433, 438  
 réflexion de la sensibilité, 326  
 réflexion déterminante, 771  
 réflexion du sujet sur lui-même, 100-101, 791  
 réflexion esthétique, 4, 15, 49, 82-84, 88, 101,  
 180, 254, 326, 332, 334-355  
 réflexion extérieure, 83, 100, 124, 189-190, 409,  
 647, 696, 738, 760, 770-771  
 réflexion formelle, 602  
 réflexion intellectuelle, 382  
 réflexion intérieure, 124  
 réflexion posante, 760  
 réflexion rationnelle, 584  
 réflexion subjective, 99, 101, 455  
 réflexion-dans-soi, 185, 737, 744-745, 760, 762,  
 774

- réflexivité, 322, 325-327, 334, 378, 381, 387,  
389, 664, 791
- réfutation**, 157, 673
- règle**
- règle**, 8, 28, 39, 41-42, 48, 60, 88, 115, 125-126,  
132-133, 143, 169, 176, 255, 259, 263, 270,  
274, 277, 285, 296, 318, 328-329, 340, 353,  
361, 380, 400, 407, 420, 453, 461, 463-466,  
468, 499-500
- règle du goût, 12, 117, 176, 255
- règle du jugement, 115, 259, 465, 468
- règle empirique, 41, 117, 453
- règle esthétique, 117
- règle générale, 41, 117, 223
- règle musicale, 274, 285
- règle universelle, 28, 39, 41, 48, 115, 117, 133,  
169, 461, 463, 465
- régularité**, 28, 46, 56, 62, 77, 143, 179, 205, 227,  
263, 266, 267, 269-274, 282-285, 295-296, 463,  
471, 539, 567, 640, 691-693
- relation**, 4, 49, 128-132, 160-161, 167, 171, 174,  
182, 186, 419, 422, 438, 778, 788, 848
- religion**, 23-26, 238, 303, 305-308, 313-315, 336,  
357, 378, 383, 392, 394, 396, 416, 487, 553, 558,  
585, 614-615, 622, 713, 763-764, 809
- représentation**
- représentation artistique, 157, 231, 233, 252, 283,  
289, 315, 335-338, 382, 403, 618, 625, 654-  
656, 670, 792
- représentation classique, 686
- représentation épique, 633
- représentation extérieure, 525, 545, 566, 670
- représentation intérieure, 248, 538, 571-572, 577,  
628, 667, 730
- représentation lyrique, 633, 655, 729
- représentation mentale, 330, 535, 537-538, 540,  
547, 574, 628, 703
- représentation organique, 632, 672
- représentation picturale, 303, 315, 365, 387, 515,  
618
- représentation poétique, 239, 244, 537, 540, 626,  
628, 632-633, 640-641, 671
- représentation prosaïque, 626-628, 631, 641, 667
- représentation rhétorique, 632
- représentation romantique, 558
- représentation scénique, 578
- représentation sensible, 25, 47, 58, 111, 183, 200,  
278, 285, 291, 449, 480, 490, 498, 509, 551,  
565, 571-573, 630
- représentation symbolique, 555, 638, 688, 801
- respect**, 164-166, 168, 224, 238, 254, 262, 277, 280,  
308, 332, 414, 434, 487, 767
- rhétorique**, 226, 452, 454, 632
- rime**, 239, 639-640, 689-693
- rire**, 229, 651, 764, 768
- roman**, 388-389, 651, 656, 677, 692, 712-714, 723,  
733
- romanesque**, 658, 718
- romantique**, 5, 238, 265, 281, 284, 293, 303, 305-  
306, 308-311, 340, 348, 387, 417, 482, 491, 492,  
533, 557-560, 565, 567, 582, 593, 598-599, 602-  
603, 606, 609, 612-613, 618-619, 638, 640, 649,  
653-654, 658, 661, 669, 671, 675-682, 684-691,  
694, 697-701, 705, 709, 711-719, 723, 726, 733-  
734, 743, 755-757, 761, 801, 804-805, 809, 813
- romantisme**, 681, 690, 715, 735, 810
- rythme**, 239, 246, 248, 281-282, 331-334, 411, 600,  
639, 640, 669, 678, 689-691, 693-694, 705, 711,  
730, 734, 802, 805

## S

**satire**, 710-712, 714

**satisfaction**

**satisfaction**, 4, 9, 18, 28, 40, 45-46, 49, 55-56,  
58, 61-62, 65-66, 69-72, 80, 84, 94-95, 98,  
103-105, 115, 133, 137, 147-148, 155-156,  
159-160, 164-168, 170-171, 176-177, 191,  
193, 196, 199, 205, 212-215, 217-220, 226,  
229, 235, 237, 240, 242, 248-249, 251, 253-  
256, 258, 260, 264, 268, 270-271, 273, 276-  
279, 285, 296-297, 301, 317-321, 325, 327-  
328, 332-333, 351, 358, 364, 367, 370-372,  
375, 378-380, 382, 387-392, 398-399, 401,  
408, 411, 413-415, 421-422, 447-448, 451-  
453, 460-461, 465, 470, 472, 474, 478, 486,  
561, 569, 587, 622, 664, 666, 692, 727, 755,  
758, 787, 791, 793-794, 796

satisfaction associée au beau, 664

satisfaction associée au sublime, 166, 664

- satisfaction des sens, 216, 666
- satisfaction désintéressée, 103, 196, 217, 318, 388
- satisfaction esthétique, 4, 71, 103, 105, 148, 176, 196, 251, 254-256, 264, 273, 279, 285, 317-318, 370, 380, 387, 389, 391, 399, 408, 413, 415, 422, 453, 478, 587, 788
- satisfaction intellectuelle, 164, 167, 176, 251, 253-255, 276, 321, 378, 401, 411, 413, 414
- satisfaction morale, 256
- satisfaction objective, 276
- satisfaction pathologiquement conditionnée, 214, 220, 317
- satisfaction sensible, 276
- satisfaction spirituelle, 378, 387, 791
- satisfaction subjective, 260
- savoir absolu**, 17, 21, 26, 30, 492
- schématisation**
- schématisation**, 176, 184, 198-200, 329, 349, 677
- schématisation transcendantal, 198-200, 329, 349
- schème**, 36, 79, 180, 199, 510, 571
- sculpture**, 157, 231, 234, 280, 288, 294, 308-312, 329, 331, 342, 351, 364, 385-386, 514, 519-523, 525, 528-530, 533, 535, 539, 545-546, 561-566, 576, 592-593, 598-599, 601, 603, 605-606, 613-614, 623-624, 654, 684, 707, 710, 712, 719-720, 726, 740, 800-801, 815
- séduction**, 231, 235, 237, 344
- sémantique**, 214, 650-652, 681, 685, 687, 703-705, 712-713, 722
- sens**
- sens commun, 59, 105, 202, 205, 462-465, 469, 477, 489, 797
- sens du beau, 219, 812
- sens externe, 41-42, 56, 71, 155, 165, 168, 204, 214, 216-218, 220, 223-224, 233, 242, 244, 248-249, 300-301, 337, 353, 370, 379, 403-405, 416, 418, 434, 471, 556, 581, 637
- sens interne, 52, 169, 177, 199, 466, 581
- sensation**
- sensation**, 9, 23, 27-28, 39-40, 46-47, 50, 54-56, 69-70, 72, 95, 116, 151, 153, 155, 159, 163-165, 169, 171, 199-201, 204-207, 216-219, 221, 226-227, 229-230, 234-235, 240-245, 247-249, 255-256, 288, 294-295, 303, 307, 309, 320-322, 333, 337, 369-370, 386, 396, 399, 401-404, 409, 412-418, 428, 455, 462, 536, 568-571, 585, 591, 594, 625, 681, 683, 793, 796
- sensation caractéristique, 219, 402
- sensation d'un plaisir, 217, 320
- sensation de satisfaction, 55, 56, 205
- sensation esthétique, 218, 402
- sensation objective, 217, 369
- sensation subjective, 217, 369, 402, 416
- sensibilité**
- sensibilité**, 7, 23, 36, 47, 64, 112, 153, 167, 195, 197, 200-201, 203, 216-217, 219, 222-224, 229, 236, 238, 240, 285, 289, 291, 295, 308, 326, 350, 354, 393, 402, 406, 408, 413, 422-423, 428, 434, 436, 449, 483, 487, 539, 658, 758, 791, 794-795, 811
- sensibilité sensorielle, 219, 240, 794
- sentiment**
- communicabilité universelle du sentiment, 23, 464
- sentiment**, 8-9, 23, 28, 29, 38, 39-41, 44, 46, 48-52, 55, 58-59, 65-67, 69, 71-72, 74, 85-88, 94, 109, 116-117, 119, 123, 132-133, 135, 155, 160-164, 166-171, 175, 180, 195-198, 202-208, 212-213, 215, 217-219, 224-225, 228-30, 236-241, 246, 251-254, 265-266, 274-275, 277, 305, 307-311, 316, 320-322, 326, 333-334, 336-337, 363, 368-369, 376, 378-382, 384, 392, 394, 397-398, 401-403, 406-407, 411-414, 416-417, 419, 421-422, 427, 429, 432-436, 441, 455, 458, 460-464, 466, 469, 484, 487, 489, 539, 568, 586, 618, 655, 658-659, 662-663, 665, 667-668, 686, 691, 711, 713, 719, 756, 788, 791, 794
- sentiment commun, 463
- sentiment d'agrément, 369
- sentiment de plaisir, 23, 28-29, 38-40, 46, 49-50, 55-56, 58, 65-66, 69, 71, 85-88, 94, 109, 116-117, 119, 123, 133, 155, 161-165, 168-170, 175, 180, 195, 197-208, 215, 218-219, 228-229, 251-254, 320-321, 382, 398, 412-414, 421-422, 428, 464, 586, 659, 662-663, 665, 667-668, 788
- sentiment de satisfaction, 196, 461



- sentiment des sens, 155
- sentiment du beau, 167, 175, 265, 392, 416, 664
- sentiment du respect, 168, 254
- sentiment du sublime, 28, 49, 72, 166, 167, 175, 277, 434
- sentiment esthétique, 49, 72, 166-168, 171, 176, 228, 240, 266, 275, 412, 417
- sentiment moral, 167, 170, 175, 180, 376, 378, 432, 663
- sentiment poétique, 658
- sentiment religieux, 307, 308
- sentiment spirituel, 164, 655
- sentiment vital, 69, 164, 664
- signe**, 116, 156, 200, 291, 323, 332, 338, 355, 377-378, 427, 506, 535-536, 540, 549-550, 561, 643, 664, 717
- singularité**
- singularité**, 4, 19, 33, 44, 64, 68, 76, 79, 94-96, 98, 100, 110, 119-121, 123, 126-127, 129, 151, 186, 194, 210, 250, 261, 330, 360, 368-369, 371, 394, 400, 406-407, 415-418, 423, 477, 493, 550, 590, 597, 599-603, 616-617, 661, 666, 671, 702, 732, 734, 786-787, 802, 805
- singularité esthétique, 4, 94, 96, 848
- singularité naturelle, 261
- singularité sensible, 19, 360, 368, 423, 671
- singularité spirituelle, 261
- sociabilité**, 216, 223, 379, 594, 792
- société**, 216, 327, 377, 379, 382, 685, 764, 816
- son**, 218, 227, 239, 241-244, 246-249, 291, 294-298, 300, 329, 330, 333, 349, 358, 370, 535-536, 539, 569-570, 691
- spectateur**, 234, 236, 260, 280, 283, 285, 315-316, 318, 320, 327, 335, 337, 339, 345, 363, 404, 448, 484-486, 606, 763
- spéculation, spéculatif**, 7, 8, 12-13, 16, 19, 25, 29-30, 82, 97, 118, 127, 180, 357, 358-359, 365, 376, 393, 396, 402, 440, 448-449, 468, 473, 505-506, 578, 597, 601-602, 616, 622, 629, 634, 638, 654, 682, 692, 699-700, 726, 728-729, 739, 788, 790, 794, 801, 803, 805-807, 813, 817
- spontanéité**, 185, 273, 283, 330, 360, 395, 441, 452
- statue**, 24, 208, 243, 291, 344, 386, 438
- style**
- style**, 226, 234, 267, 279, 302, 314-316, 385, 485-486, 488, 543, 625, 636, 638, 652, 692, 703, 708-709, 718
- style agréable, 234, 279, 314, 316, 486, 488
- style idéal, 234, 279, 314-316
- style sévère, 314-316, 485, 486
- subjectivité**
- intersubjectivité, 23, 594
- subjectivité**, 22, 113-114, 184-185, 189, 193, 195, 214, 217-218, 224, 230, 234, 244-245, 247, 249, 280, 288, 302, 309, 315, 343, 374, 386, 388, 390, 392-394, 396, 398, 402, 404-408, 410, 412, 416-417, 428, 431, 474-478, 516, 539, 565, 568, 574-576, 607, 609, 611-617, 621-622, 624, 631, 654, 658, 672, 681, 682, 685, 688-689, 718, 726-728, 731, 739, 747, 749, 755, 757-758, 761-766, 768, 782, 795
- subjectivité esthétique, 431
- subjectivité finie, 386, 410, 565, 682
- subjectivité idéelle, 243, 477
- subjectivité infinie, 333, 364, 393, 688, 689, 718, 764, 782
- subjectivité intérieure, 288, 309, 386, 566, 576, 610, 612, 616, 621, 689
- subjectivité spirituelle, 539
- subjectivité universelle, 393-394, 410, 416, 417, 794
- subjectivité vraie, 232, 399, 410, 412, 850
- sublime**
- sublime**, 16, 28, 40, 44, 49-50, 56-57, 62, 72, 74, 80, 94, 161-164, 166-167, 170-171, 175, 276-277, 350, 432-435, 447, 458, 481, 494, 549, 621, 663, 664, 666, 680-682, 694-695, 698-699, 700-701, 715, 725, 811, 813, 818
- sublime mathématique, 72, 435
- substance**
- substance**, 24-25, 37, 58-60, 101, 106, 129, 131-132, 173-174, 176, 178-182, 184-185, 228, 233, 258, 392, 398, 433-435, 489, 550, 580, 680, 682, 739-740, 742, 745-746, 751, 754, 768, 773, 775-780, 783-785, 789, 807
- substance éthique, 228, 258, 742
- substance spirituelle, 740

- substantialité, 129, 130, 131, 137, 145, 181, 185,  
238, 300, 488, 613, 743, 758, 769, 771, 772,  
775, 776, 778, 779, 783, 784, 785, 807
- sujet**  
sujet connaissant (théorique), 21, 24, 320  
sujet du goût, 72, 321, 406  
sujet du jugement, 29, 46-47, 50, 58, 67, 79, 83,  
98, 100, 103-104, 106-107, 113, 121, 124,  
138, 161, 182, 192-193, 196-197, 205, 211,  
399, 419, 461, 472, 670  
sujet esthétique, 62, 101, 105, 114, 139, 273, 320,  
323, 324, 334, 367, 408, 416, 474  
sujet grammatical, 34-35, 58, 60, 64, 66, 70, 95-  
97, 114, 122, 475  
sujet humain, 113, 394, 405-406  
sujet jugeant, 27, 46, 74, 87, 94, 98, 102, 117,  
122, 172, 197-198, 322, 353, 376, 419, 424,  
461, 465, 470, 475  
sujet logique, 212, 460, 461, 469, 558  
sujet lyrique, 728, 730  
sujet moral, 19, 21, 324  
sujet singulier, 68, 70, 95, 98, 100, 122, 368, 374,  
388, 392-393, 408, 422, 480, 574, 613, 622,  
674, 726  
sujet transcendantal, 69, 397  
sujet-objet, 423, 428, 795
- suprasensible**, 15, 18, 20, 23, 41, 50, 152, 166-167,  
278, 423-426, 428, 430-433, 435, 473, 475, 571
- syllogisme**, 42, 113, 140, 186, 188, 396, 449, 497-  
502, 760
- symbole**, 22, 23, 540, 548, 550, 700-701, 704
- symbolique**, 5, 264-266, 271, 284, 490-491, 497,  
533, 540-541, 544, 547, 548-551, 555, 559-561,  
571, 578, 582, 593, 598, 599, 602-603, 638, 653-  
655, 669, 671, 675-683, 686-688, 690, 694-700,  
702-707, 709, 711-712, 717-719, 723, 733, 784,  
801, 804-805, 813
- symétrie**, 71, 77, 207, 271-274, 284-285, 523, 531,  
539, 560, 563, 567, 691, 693
- sympathie**, 225, 227, 243-244, 247, 335, 337, 384,  
621
- syntaxe, syntaxique**, 650-652, 689, 703-705, 712,  
722
- synthèse**, 23, 27, 50, 55-56, 63, 76, 89, 135, 177,  
179, 196-197, 211, 376, 434, 469, 498, 630, 653,  
660, 676, 804, 810
- système**  
**système**, 9-17, 21, 23, 25-26, 30, 153, 180, 336,  
363, 423, 445, 496, 503, 513, 543-544, 570,  
588, 589, 591-593, 596, 599-604, 611, 613,  
626, 640, 643, 648, 654-657, 659, 661, 675-  
677, 679, 707, 710, 732, 804, 809, 816  
système de la connaissance, 14, 16  
système de la philosophie, 10, 12, 14-17, 25-26,  
153, 570, 588-589  
système des beaux-arts, 513, 570, 592-593, 596,  
599-603, 654
- T**
- talent**, 232, 236, 529, 629
- technique**, 136, 254, 258-259, 300, 302, 306-307,  
312-315, 321, 341, 354, 408, 485, 520, 527-528,  
544, 585, 705
- téléologie**, 12, 72, 253, 268, 274-275, 346, 351, 430,  
433, 437-441, 444, 445-447, 795-796, 818
- temps**, 56, 245, 248-249, 277, 312, 331-333, 349,  
357, 407-408, 417, 435, 466, 511, 524, 528-529,  
535, 537, 562, 569, 581, 593, 603, 676-677, 692,  
708-709, 711, 720, 723, 733, 813
- théâtre**, 227, 388, 625, 641, 687, 693, 712, 714,  
737-738, 743, 756, 782, 806
- théorie**  
théorie de l'art, 7-9, 570  
théorie de la sensibilité, 7, 64
- théorique**, 10, 14-26, 113, 118-119, 169, 185, 214,  
220, 246, 317-319, 322-323, 331, 341, 344, 347,  
360-361, 366-368, 375-376, 378, 383, 387, 408,  
423, 427-428, 429, 431, 460-461, 473, 506, 514,  
584, 588, 626, 646, 648-649, 652, 716, 719, 772,  
791, 797
- ton, tonalité**, 241, 479, 481, 485, 536, 559, 594,  
627, 638-639, 686, 693, 714-717, 724, 727, 728,  
734, 814
- toucher**, 213, 347, 370
- tragédie**, 6, 225-229, 246, 249, 281-282, 310, 331,  
389, 392, 488-489, 625, 651, 652, 657, 691, 710,

714-718, 725, 736-761, 765, 777, 782, 785, 794,  
806-807, 819  
**travail**, 3, 24, 83, 95, 226, 239, 303, 314, 346, 434,  
452, 511-512, 514, 516, 520-521, 523, 526, 529,  
549, 551, 560, 563, 585, 678, 683, 796

## U

**unanimité**, 9, 41, 117, 212, 223, 417, 462, 465, 793  
**universalité**  
    universalisation, 8, 68, 110, 215-216, 222, 231,  
        247-248, 337, 391, 396, 398, 402-404, 406-  
        408, 412, 416-418, 479, 787, 793-795  
    **universalité**, 5, 18, 30, 32-33, 41-42, 46, 49, 51-  
        52, 68, 73-76, 82, 84-86, 93, 98-127, 129,  
        131, 134, 136-139, 146-147, 151, 158, 186,  
        190, 192-194, 197, 209-212, 215-216, 223,  
        248-249, 255, 290, 319, 322, 368, 388-389,  
        390, 392-401, 403-413, 415-418, 422-423,  
        427, 430, 436, 462, 468, 475, 479, 489-491,  
        505, 559, 583, 587, 590, 595, 597, 600-601,  
        604, 613, 615, 617, 620, 631, 635, 643, 646,  
        650, 657, 661-669, 671-673, 680, 702, 708,  
        726, 729, 731-732, 784-785, 787-788, 793-  
        795, 802  
    universalité abstraite, 19, 58, 73, 84, 93, 102-103,  
        353, 398, 404, 423, 429, 480, 588-590, 627,  
        646, 649, 664-665, 668, 671  
    universalité conceptuelle, 85, 108-110, 115, 848  
    universalité concrète, 103, 190, 209, 661, 665,  
        668-669  
    universalité des voix, 85, 105, 110, 117, 398-401  
    universalité du jugement, 34, 85, 100, 102-110,  
        114-118, 120-124, 147, 409, 411-413, 415,  
        787-788, 793  
    universalité empirique, 114-117, 125-126, 138,  
        788, 793  
    universalité esthétique, 5, 30, 46, 85, 101, 106-  
        113, 118-119, 121, 123, 127, 389, 393, 397,  
        399-400, 412, 415, 418, 423, 468, 583, 787,  
        794  
    universalité générique, 657, 662  
    universalité logique, 119-120, 126, 400  
    universalité objective, 102, 105, 107-109, 113,  
        119, 123, 125, 131, 139, 186, 192, 399-400,

411, 583, 600, 605, 661-662, 672-673, 729,  
731-732  
    universalité quantitative, 109, 124-125, 392-393  
    universalité subjective, 5, 68, 85, 101, 103, 105,  
        107-110, 112-114, 117-122, 125, 319, 388,  
        392-393, 395-401, 404-406, 410, 411, 417-  
        418, 583, 788, 794  
    universalité substantielle, 604, 663, 726  
**utilité**, 88, 158, 211, 220, 263-265, 271, 343, 351,  
382, 419, 442, 561, 790

## V

**valeur**  
    valeur *a priori* du jugement, 115  
    valeur commune, 102-103, 107, 118-119, 121,  
        787  
    valeur d'universalité, 122-123, 139  
    valeur de la copule, 187-188, 196  
    valeur du jugement, 76, 102  
    valeur du prédicat, 139  
    valeur esthétique, 239, 282-283, 371, 460, 626,  
        776, 799-801, 803-805, 807  
    valeur individuelle, 401  
    valeur infinie, 393-394  
    valeur logique, 47, 97, 149  
    valeur morale, 377  
    valeur objective, 47, 96, 119, 398  
    valeur ontologique, 32, 142, 149, 800  
    valeur réelle, 149  
    valeur universelle, 94-95, 102, 104, 109, 116,  
        119, 122, 222, 380, 390, 399, 637, 787, 793  
**validité**  
    **validité**, 16, 30, 32, 37-38, 42, 44-45, 56, 64, 68,  
        94, 96, 99, 102-110, 115-120, 122, 125, 138,  
        140, 147-152, 159, 172, 176, 192, 212-213,  
        223, 311, 350, 368, 392, 399-401, 405, 407,  
        409, 411-412, 414-415, 424, 442, 450, 462,  
        468, 473-474, 510, 571, 608, 612-613, 626,  
        640, 652, 660, 671, 737-738, 787  
    validité universelle, 16, 38, 42, 44-45, 68, 94, 99,  
        102-110, 115-120, 122, 138, 140, 147, 150-  
        152, 176, 212, 401, 409, 411-412, 414-415,  
        424, 473  
**vérité**

- vérité**, 20, 23, 88, 143, 149, 151-152, 156, 187, 190, 207, 209, 212, 221, 225, 229, 233, 238, 258, 260, 286, 303, 308, 324, 357, 358, 360, 361, 363, 365-366, 392-393, 417, 442, 452, 454, 467, 480, 505, 507, 536, 562, 585, 613, 634, 635, 664, 740, 760, 762, 782
- vérité artistique, 233
- vérité de l'idéal, 252, 286, 467, 480
- vérité intérieure, 452, 454, 635
- vérité logique, 143
- versification**, 629, 638-640, 690, 693, 704, 714
- vertu**, 13, 115, 223, 230, 248, 264, 332, 395, 428, 457, 462, 499, 504, 541, 558, 571, 643, 812
- vie**
- idéalité de la vie, 469, 476
- vie**, 18, 25, 72, 163-164, 166, 183, 224-226, 230-232, 238, 242-243, 256, 260, 269, 278, 281-282, 284-286, 288, 291, 296, 299, 304, 306-308, 310, 313-315, 327, 332, 340, 343-346, 349, 354, 357, 362, 366, 367, 371-372, 374, 383-388, 416, 437, 440, 445, 447-449, 457-459, 462, 468, 470, 472, 476-479, 481-483, 487-488, 520, 524, 543, 560, 564, 568, 572, 574, 577, 609-611, 614, 616-618, 621, 624-625, 631, 664, 681, 685, 688, 715, 718, 722, 734, 740, 742, 750, 756-758, 760, 764, 774-776, 780, 784, 792, 798, 803
- vie de l'apparence, 384
- vie de l'esprit, 25, 288, 345
- vie de la conscience, 256
- vie éthique, 225, 416
- vie infinie, 362
- vie intérieure, 242, 300, 568
- vie naturelle, 308, 345, 371-372, 384, 440, 447, 449, 477, 560, 621, 622, 792
- vie ordinaire, 231, 305, 313, 344, 387, 543, 624, 757
- vie poétique, 775-776
- vie politique, 722, 740, 774
- vie quotidienne, 230, 232, 304, 343, 354, 609, 611, 614, 616, 621, 685, 803
- vie spirituelle, 291, 307, 310, 387
- vie subjective, 366-367
- vie totale, 362
- vivant, 5, 28, 46, 55, 69, 112, 205-206, 226, 232, 236, 247, 258, 268-269, 273, 278-280, 282-284, 286-287, 296, 300, 316, 345, 371-372, 374-375, 384-385, 410, 412, 423, 428-429, 432, 436-440, 442-443, 445-452, 454, 457, 459, 463, 468, 470-472, 475-476, 479-483, 515, 520, 576, 578, 603, 621, 623, 632, 641-642, 645, 707, 740, 745-746, 750, 756, 773, 781, 795-797
- vision du monde**, 238, 327, 378, 600, 630-631, 634, 656-658, 663, 667, 680-681, 683, 685, 698, 707-708, 710, 720, 722-723, 805
- volonté**, 18-19, 21-22, 37, 168, 218, 221, 226, 232, 254, 280, 286, 317, 319, 322, 335, 337, 350, 390, 397, 409, 416, 420, 423, 438, 508, 724, 740, 743, 747, 749, 754, 758, 759, 769, 773-774, 779, 814
- vraisemblance**, 466
- vue**, 214, 240, 242, 277, 298, 300, 344, 353, 370, 446, 566, 606-609

## TABLE DES MATIERES

<b>AVANT-PROPOS</b>	<b>3</b>
<b>SOMMAIRE</b>	<b>4</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>7</b>
De Kant à Hegel : un tournant esthétique.	7
L'esthétique dans le système de la philosophie.	10
L'esthétique, médiation du subjectif et de l'objectif.	15
Logique et esthétique.	26
 <b><u>PREMIERE PARTIE : RÉMANENCE DES JUGEMENTS ESTHÉTIQUES KANTIENS</u></b>	 <b><u>31</u></b>
 <b>CHAPITRE 1 : LE JUGEMENT DE GOUT SELON LA QUALITÉ</b>	 <b>31</b>
I- L'ANALYSE LOGIQUE DU JUGEMENT ESTHETIQUE.	31
A- Application esthétique des fonctions de la pensée.	32
B- Fonction de l'entendement dans le jugement de goût.	39
C- Définition logique et exposition esthétique.	43
1- Analytique et esthétique du goût.	43
2- Exposition esthétique du jugement de goût.	46
II- LE JUGEMENT DE GOUT SELON LE MOMENT LOGIQUE DE LA QUALITE.	54
A- Le jugement de goût est-il un jugement affirmatif ?	57
1- Le prédicat esthétique	59
a) Un prédicat relationnel non générique.	59
b) La forme de l'objet.	61
c) Un prédicat esthétique non conceptuel.	63
d) Le prédicat du jugement de goût est une satisfaction.	64
2- Le jugement de goût a l'apparence logique d'un jugement affirmatif.	67
B- Le sens esthétique du jugement négatif.	71
1- Jugement négatif et absence de plaisir esthétique.	71
2- Pour un jugement esthétique négatif.	73
C- Exposition du jugement de goût comme jugement infini.	75
1- Le jugement de goût comme jugement infini : les enjeux.	75
2- Un jugement infini esthétique ?	76
3- Jugement de goût est-il un jugement infini ?	78

<b>CHAPITRE 2 : JUGEMENT DE GOUT SELON LA QUANTITÉ</b>	<b>82</b>
I- LA REFLEXION ESTHETIQUE.	82
A- De la réflexion à la notion de réflexion esthétique.	82
B- La réflexion esthétique est sans concept.	84
1- Un prédicat non conceptuel.	84
2- Détermination-de-forme-réfléchie et détermination-en-relation.	86
C- La subsumption esthétique est antérieure au concept.	89
D- Le jugement de goût ne va pas jusqu'au concept.	92
II- JUGEMENT DE GOUT ET SINGULARITE ESTHETIQUE.	94
III- LE JUGEMENT DE GOUT EST-IL UN JUGEMENT UNIVERSEL ?	99
A- Le jugement universel.	99
B- Quelle est la nature de l'universalité subjective ?	107
1- L'universalité du jugement de goût n'est pas transcendantale.	108
2- L'universalité subjective n'est pas une universalité conceptuelle.	108
3- L'universalité subjective n'est pas une universalité empirique.	114
4- Universalité esthétique subjective et universalité subjective du jugement de connaissance.	119
5- L'universalité du jugement de goût n'est pas l'universalité des jugements-de-la-réflexion.	121
C- Le jugement universel dans l'esthétique kantienne.	123
<b>CHAPITRE 3 : JUGEMENT DE GOUT SELON LA RELATION</b>	<b>128</b>
I- JUGEMENT DE GOUT ET JUGEMENT DE LA NECESSITE.	128
II- LE JUGEMENT DE GOUT EST UN JUGEMENT CATEGORIQUE.	133
III- JUGEMENT HYPOTHETIQUE ET JUGEMENT DE GOUT.	141
A- Le jugement de goût n'est pas hypothétique.	141
B- L'esthétique selon la forme logique du jugement hypothétique.	146
1- Le goût selon la forme hypothétique du jugement.	146
2- L'art selon la forme hypothétique du jugement.	152
IV- LE JUGEMENT DE GOUT EST, D'UN POINT DE VUE ESTHETIQUE, UN JUGEMENT DISJONCTIF.	160
A- Détermination du jugement de goût selon la relation.	160
B- Le sens esthétique de la catégorie de la communauté.	162
<b>CHAPITRE 4 : JUGEMENTS ESTHÉTIQUES SELON LA MODALITÉ</b>	<b>186</b>
I- LE SENS DE LA MODALITE DANS LA LOGIQUE DE KANT ET DE HEGEL.	187
II- L'ESTHETIQUE SELON LA FORME PROBLEMATIQUE DU JUGEMENT.	191
<b>CHAPITRE 5 : L'ESTHÉTIQUE SELON LA FORME ASSERTORIQUE KANTIENNE DU JUGEMENT</b>	<b>208</b>
I- LE JUGEMENT ASSERTORIQUE.	208
II- JUGEMENT ASSERTORIQUE ET JUGEMENT DES SENS.	212

A- Le plaisir esthétique entre agrément des sens et plaisir de la réflexion.	213
B- Produire une impression.	224
C- L'attrait de l'agréable.	234
D- Dualité de l'expérience esthétique.	239
E- La musique, « art du beau jeu des sensations ».	241
<b>CHAPITRE 6 : L'ESTHÉTIQUE SELON LA FORME ASSERTORIQUE HÉGÉLIENNE DU JUGEMENT</b>	<b>250</b>
I- JUGEMENT ASSERTORIQUE ET JUGEMENT DE GOUT APPLIQUE.	250
A- Le jugement de perfection est-il un jugement esthétique ?	250
B- Le jugement de perfection est un jugement de goût intellectualisé.	255
II- LA PERFECTION ESTHETIQUE	261
A- Le concept esthétique de perfection	262
1- L'appréciation esthétique de la finalité objective externe (utilité).	264
2- L'appréciation esthétique de la finalité objective interne.	268
3- L'appréciation esthétique des formes abstraites.	269
4- La perfection est vie.	278
B- La perfection artistique.	281
1-La perfection poétique et la vie.	281
2- La perfection est convenance.	286
3- La perfection de la forme sensible.	293
4- La perfection picturale.	302
5- Perfection romantique et idéal classique du beau.	306
6- Perfection et historicité.	312
<b><u>DEUXIEME PARTIE : RÉMANENCE DES CONCEPTS ESTHÉTIQUES KANTIENS DANS LE HÉGÉLIANISME</u></b>	<b><u>317</u></b>
<b>CHAPITRE 7 : DU DÉSINTÉRESSEMENT A LA LIBERTÉ ESTHÉTIQUE</b>	<b>317</b>
I- FAVEUR ET LIBRE SATISFACTION ESTHETIQUE.	317
II- LIBERTE ESTHETIQUE SUBJECTIVE.	320
A- La libération du sujet esthétique : désintéressement et désaliénation du désir.	320
B- Le libre jeu de l'esprit subjectif.	325
1- Jouissance et réflexivité esthétiques.	325
2- La liberté permise par l'indétermination conceptuelle.	329
3- La réconciliation du sujet esthétique avec lui-même.	334
III- LIBERTE ESTHETIQUE OBJECTIVE.	342
A- La libération de l'objet esthétique.	342
B- Liberté phénoménale.	345

1- La liberté esthétique objective est vie de l'objet.	345
2- Lecture phénoménologique de la liberté esthétique de l'objet.	346
3- Lecture logique de l'apparaître phénoménal.	356
IV- LA FORME ESTHETIQUE BELLE.	366
A- La belle forme artistique.	367
B- La beauté des formes naturelles.	371
V- L'INTERET ESTHETIQUE.	375
A- L'intérêt de l'esthétique : l'unification du subjectif et de l'objectif.	375
B- L'intérêt de l'art.	378
<b>CHAPITRE 8 : L'UNIVERSALITÉ ESTHÉTIQUE</b>	<b>392</b>
I- L'UNIVERSALITE SUBJECTIVE.	392
A- Le sens hégélien de l'universalité subjective.	392
B- L'universalité subjective du sujet de la réflexion.	397
II- L'EXPERIENCE DE L'UNIVERSALITE SUBJECTIVE.	399
A- Sentiment esthétique et subjectivité vraie.	399
B- L'universalisation esthétique du « simplement subjectif ».	416
<b>CHAPITRE 9 : LA FINALITÉ ESTHÉTIQUE</b>	<b>419</b>
I- UNE FINALITE SIMPLEMENT FORMELLE.	419
II- LECTURE HEGELIENNE DE LA FINALITE ESTHETIQUE SELON KANT.	423
III- L'EFFECTIVITE DE LA RECONCILIATION ESTHETIQUE : ŒUVRES DE L'ART ET VIVANT NATUREL.	436
A- Finalité des œuvres et finalité du vivant.	437
B- L'immédiateté de l'expérience de la finalité.	439
C- Le concept de finalité esthétique.	442
IV- FINALITE SANS FIN ET IDEALITE DE LA FINALITE.	451
<b>CHAPITRE 10 : LA NÉCESSITÉ ESTHÉTIQUE</b>	<b>457</b>
I- LA NECESSITE SEULEMENT SUBJECTIVE DU GOUT.	457
II- LA NECESSITE ESTHETIQUE EST SINGULIERE.	460
III- PRINCIPES DE LA NECESSITE ESTHETIQUE.	462
A- Sens commun et pressentiment du concept.	462
B- L'Idée-norme de la beauté.	466
C- Forme et concept : la nécessité du goût.	469
IV- LE CONCEPT HEGELIEN DE NECESSITE ESTHETIQUE.	476
A- Nécessité subjective.	476
B- Fondement objectif de la nécessité de l'appréciation artistique.	479
C- L'universellement humain et la nécessité du jugement esthétique.	484
D- Nécessité objective.	490



<b>TROISIEME PARTIE : ESTHÉTIQUE DU CONCEPT</b>	<b>495</b>
<b>CHAPITRE 11 : FONDEMENT ABSOLU ET ESTHÉTIQUE</b>	<b>495</b>
I- LE FONDEMENT ABSOLU : IDEE DU BEAU ET FORMES ARTISTIQUES.	496
II- ESTHETIQUE DE LA FORME ET DE L'ESSENCE.	506
III- FORME ET MATIERE DANS L'ESTHETIQUE.	509
A- Le continuum matériel.	510
B- Détermination formelle du continuum matériel.	512
C- La forme présuppose la matière.	517
D- La forme est négativité.	518
IV- FORME ET CONTENU.	535
A- Du couple matière – forme au couple forme – contenu.	535
1- L'idéalisation du matériau sensible.	535
2- Contenu et matériau.	541
3- Déplacement de la problématique forme – matière vers la problématique matière – contenu.	543
4- Convergence et divergence de l'esthétique et de la logique.	545
B- Premier moment du déploiement logico-esthétique du couple forme-contenu.	547
C- Second moment du déploiement logico-esthétique du rapport forme-contenu.	551
1- Forme et contenu des formes artistiques.	554
2- Forme et contenu des arts singuliers.	560
D- Forme logique et forme esthétique.	579
<b>CHAPITRE 12 : LOGIQUE DES GENRES ARTISTIQUES</b>	<b>583</b>
I- LOGIQUE DU BEAU ARTISTIQUE.	583
A- L'art et la logique de l'universel.	583
B- Les beaux-arts et la particularisation de soi du concept.	585
II- ARTS SINGULIERS ET GENRES ARTISTIQUES.	592
III- LA PEINTURE.	606
A- Le genre « peinture ».	606
B- Les genres de la peinture.	618
<b>CHAPITRE 13 : GENRE ET POÉSIE</b>	<b>626</b>
I- CARACTERES DISTINCTIFS DU GENRE « POESIE ».	627
A- Représentation poétique et représentation prosaïque.	627
B- Langage poétique et langage prosaïque.	638
II- LES GENRES LITTERAIRES.	641
III- POETIQUE DE LA DISJONCTION.	653

<b>CHAPITRE 14 : POÉSIE ET FORMES ARTISTIQUES</b>	<b>675</b>
I- SPECIFICATION DU GENRE POETIQUE EN POESIE SYMBOLIQUE, CLASSIQUE ET ROMANTIQUE.	675
A- Forme et contenu.	678
B- Le mode de présentation.	680
C- La thématique.	688
D- La forme rythmique du langage.	689
II- ESPECES DES GENRES POETIQUES SYMBOLIQUE, CLASSIQUE ET ROMANTIQUE.	694
A- Espèces de la poésie symbolique.	694
1- Prolégomènes méthodologiques.	694
2- Différences essentielles de la poésie symbolique.	698
B- Espèces de la poésie classique.	709
C- Espèces de la poésie romantique.	713
III- DES CATEGORIES ESTHETIQUES : L'EPIQUE, LE LYRIQUE ET LE DRAMATIQUE.	719
A- L'épique.	720
B- Le lyrique.	725
<b>CHAPITRE 15 : ESTHÉTIQUE DE L'EFFECTIVITÉ</b>	<b>736</b>
I- LOGIQUE DE LA TRAGEDIE.	736
A- L'effectivité.	736
B- Possibilité formelle et tragédie originelle.	739
C- Effectivité réelle et circonstances tragiques.	743
D- Possibilité réelle et tragique antique.	745
E- Nécessité réelle de l'issue tragique.	751
F- Nécessité absolue et tragédie moderne.	755
II- NECESSAIRE CONTINGENCE DU COMIQUE.	761
A- Comédie et contingence.	761
B- Comédie moderne et nécessité aveugle.	765
III- SUBSTANTIALITE ET EPOPEE.	768
<b>CONCLUSION</b>	<b>787</b>
Logique et esthétique.	787
Héritage kantien dans le hégélianisme : l'Aufhebung esthétique.	791
Plasticité de la logique et de l'esthétique hégéliennes.	798
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>808</b>
<b>INDEX NOMINUM</b>	<b>820</b>
<b>INDEX RERUM</b>	<b>823</b>
<b>TABLE DES MATIERES</b>	<b>843</b>

## RESUME en français :

Esthétique kantienne et esthétique hégélienne se présentent comme l'origine duale de cette discipline, en tant que théorie de la sensibilité et philosophie de l'art. Tout semble les opposer. Pourtant le fil conducteur d'une analyse logique permet de saisir, entre elles, une filiation. L'unité du subjectif et de l'objectif, qui se dessine dans le jugement de goût kantien et dont l'intuition donne toute sa valeur, aux yeux de Hegel, à la Critique de la faculté de juger esthétique, peut être élucidée à partir de la table des moments logiques du jugement. La conversion esthétique de ceux-ci est au principe d'une esthétique du jugement, explicitement posée par le kantisme et sous-jacente aux *Leçons d'esthétique* de Hegel. Elle manifeste la plasticité des deux logiques. La filiation de Kant à Hegel est plus évidente encore, à partir de l'actualisation esthétique de la table des catégories, résumée dans les notions de désintéressement et de liberté esthétiques, d'universalité, de finalité et de nécessité esthétiques. Cette esthétique du concept, à laquelle la *Critique de la faculté de juger* donne ses principes, s'accomplit dans le hégélianisme. Non seulement les catégories de *La doctrine de l'essence* (forme, matière, contenu, effectivité, possibilité, nécessité) sous-tendent les développements des *Leçons d'esthétique*, mais celles-ci reposent encore, en leurs structures et prémisses, sur la logique du concept. L'enracinement logique de l'interprétation hégélienne du beau et de l'art ne réduit pas sa valeur esthétique, mais démontre la plasticité de la *Science de la logique*.

---

## TITRE et RESUME en anglais :

AESTHETIC OF JUDGEMENT AND AESTHETIC OF CONCEPT: KANT – HEGEL.

Kant's and Hegel's aesthetics seem to be the dual origin of aesthetic, as theory of sensibility and philosophy of art. Even if they seem antagonists, the guideline of a logic analysis shows continuity between them. The unity of subjective and objective, that can be revealed in the Kantian judgement of taste, give – from Hegel's point of view – its genuine value at the Critique of aesthetic judgement. This unity can be analysed from the table of logic moments of judgement. The aesthetic conversion of these moments is at the principle of an "aesthetic of judgement", explicitly set up by Kantianism and underlain in Hegel's *Aesthetic lectures*. It shows the plasticity of both logics. The continuity from Kant to Hegel is more obvious from the aesthetic actualization of the table of categories, summed up in the notions of aesthetics disinterest and liberty, aesthetics universality, finality and necessity. The *Critique of judgment* gives its principles to this "aesthetic of concept", which is fulfilled by Hegelianism. Not only the *Aesthetic lectures*' developments are supported by the *Doctrine of essence*'s categories (form, material, content, actuality, possibility, necessity), but they are also based, in their structures and premises, on the logic of concept. The logic's principles of Hegel's interpretation of beauty and art do not reduce its aesthetic value, but attest the *Science of Logic* plasticity.

---

## DISCIPLINE : Philosophie

---

## MOTS-CLES : [Esthétique, logique, jugement, concept,...]

---

## INTITULE et ADRESSE de l'U.F.R. :

Université de Paris-I Panthéon-Sorbonne  
UFR de Philosophie  
17 rue de la Sorbonne  
75231 Paris Cedex 05

