

L'ESTHÉTIQUE DANS LE SYSTEME HÉGÉLIEN

Caroline Guibet Lafaye et Jean-Louis Vieillard-Baron

L'ESTHÉTIQUE DANS LE SYSTEME HÉGÉLIEN

L'Harmattan
Collection Ouverture philosophique
7, rue de l'Ecole Polytechnique 75005 Paris

Liste des abréviations utilisées

Hegel, *Werke [in 20 Bänden]*, Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main, 1986 (abrégée *Werke* ou GW).

**L'INSERTION DE L'ART DANS LE SYSTEME HEGELIEN :
« PHENOMENOLOGIE DE L'ESPRIT » ET « ENCYCLOPEDIE » DE 1817.**

Jean-Louis Vieillard-Baron

Le problème du rapport entre art et religion chez Hegel est capital, dans la mesure où un lien interne et externe est affirmé entre les deux domaines¹. Si l'on considère le système achevé et qu'on part de la dernière édition de l'*Encyclopédie* (1830) pour comprendre la place de l'art dans ce système, c'est la théorie de l'Esprit absolu qui donne la réponse, dans la mesure où l'art est le premier élément de cet Esprit absolu, en relation avec la religion et la philosophie. Ce qui nous frappe par ailleurs dans les cours d'Esthétique sous leur forme la plus authentique, à savoir celle de la *Nachschrift* de Heinrich Gustav Hotho en 1823, c'est le rapport constant entre art et religion. L'art donne sous la forme de l'intuition ce que la religion donne sous la forme de la représentation et la philosophie sous la forme du concept. On a beaucoup discuté sur cette façon de situer l'art, que certains trouvent trop avantageuse et d'autres insuffisante. Le problème est précisément celui d'une conception de l'art comme réalité ou comme sphère indépendante. Nous sommes tellement habitués à comprendre l'art dans son autonomie que nous avons tendance à projeter cette préconception sur le texte hégélien ; André Malraux a fait justice de ce préjugé en montrant combien notre concept d'art est daté, en ce sens qu'il n'apparaît qu'à l'époque romantique et ne peut pas être projeté sans illusion sur les époques antérieures de notre civilisation ni sur les autres civilisations.

¹ Cf. Walter Jaeschke, « Kunst und Religion », in *Die Flucht in den Begriff. Materialien zu Hegels Religionsphilosophie*, publié par F. W. Graf et F. Wagner, Stuttgart, 1982.

1 - Art et religion en 1805-1806.

Or il semble que Hegel ait d'abord pensé l'art en le subsumant sous le concept de religion, avant de parvenir à la théorie encyclopédique de l'art comme premier terme de la triade composant l'esprit absolu. Le premier texte où apparaît l'idée de « l'Esprit absolument libre », (*Der absolut freye Geist*) qui a ramené en soi ses déterminations, et crée un autre monde, est la fin du projet de système de 1805-1806 (*Naturphilosophie und Philosophie des Geistes*). Hegel écrit :

« *Die Kunst ist in ihrer Wahrheit vielmehr Religion. Erhebung der Kunstwelt in die Einheit des absoluten Geistes ; — in jener gewinnt jedes Einzelne durch die Schönheit freyes eignes Leben — aber die Wahrheit der einzelnen Geister ist, Moment in der Bewegung des Ganzen zu seyn — Wissen des absoluten Geistes von sich als absoluten Geiste ; er selbst ist der Inhalt der Kunst, die nur die Selbstproduction seiner, als in sich reflectirten selbstbewußten Lebens überhaupt ist —* »¹.

« En sa vérité, l'art est bien plutôt religion »², écrit Hegel. C'est la religion qui élève le monde de l'art à l'unité de l'Esprit absolu. Car le monde de l'art est fait d'êtres singuliers (les œuvres ?). Grâce à la beauté, chacun de ces êtres parvient à la vie libre qui lui est propre. La vérité des esprits singuliers est d'être un moment dans le mouvement du tout. C'est alors que l'Esprit absolu se sait lui-même comme esprit absolu. En effet il est lui-même le contenu de l'art, qui n'est que son auto-production de soi en tant que vie consciente de soi et réfléchie en soi. En sa présence immédiate, l'art est l'Esprit absolu dans l'immédiateté donnée à l'intuition ; il présente le divin sous des figures comme Bacchus, esprit en proie à l'enthousiasme, ou comme des statues. La vérité de l'art est donc la religion en tant qu'elle présente le divin pour lui-même, à savoir Dieu comme la profondeur de l'Esprit qui se sait lui-même. Mais la religion elle-même ne présente pas le divin de façon adéquate, avant la religion absolue.

Comment Hegel en vient-il à découvrir l'autonomie de l'art par rapport à la religion, et à penser l'art comme un monde, le « monde de

¹ GW 8 280, lignes 7-12.

² Cf. Walter Jaeschke, *Die Vernunft in der Religion*, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1986, p.157-198, sur le rapport de la philosophie de la religion à l'esthétique et à la vie éthique, dans la période d'Iéna, et surtout dans le troisième *Systementwurf*, (1805-1806, GW 8).

l'art » doté d'une histoire propre ? Pour répondre, il faut s'appuyer, selon une méthode génétique, sur les premiers textes où Hegel traite de l'art, à savoir la *Phénoménologie de l'esprit* et l'*Encyclopédie de Heidelberg*, donc de 1807 à 1817.

2 - La « *Kunstreligion* » dans la *Phénoménologie de l'esprit*.

Il faut interroger la seconde section du chapitre VII, la Religion, à savoir la *Kunstreligion*. Ce terme fait pendant au terme de *Naturreligion*, qui est le titre de la première section du chapitre. On peut traduire religion naturelle et religion artistique ; il ne s'agit pas de « religion de l'art » au sens où l'art serait l'objet du culte religieux. Hegel, très significativement, écrit *Kunstreligion* en un seul mot (et sans tiret, sauf dans le sous-titre). C'est donc la religion-art, ou religion artistique. L'objet du chapitre VII est l'automanifestation de Dieu ou de l'Esprit absolu dans la religion ; et en un long préambule, Hegel expose ce fait que « dans la religion, l'Esprit qui se sait lui-même est immédiatement sa propre conscience pure de soi »¹. Ainsi la religion est phénomène, non de la conscience mais de l'Esprit ; elle est l'attestation de la présence du dieu, ou de l'esprit absolu, dans la communauté des consciences de soi ; elle présuppose la communauté éthique que constitue la figure de l'aveu du mal et de son pardon, à savoir la transparence des consciences qui se reconnaissent mutuellement. Le concept de religion n'est rien d'autre que la façon dont l'Esprit prend conscience de lui-même en se manifestant dans la religion.

Le concept de *Kunstreligion* pose la question du rapport de ce que dit Hegel à l'art grec proprement dit². On sait l'admiration de Hegel pour la Grèce en général et pour sa culture. D'une part le philosophe est chez lui en Grèce ; et dès avant 1805, Hegel a réfléchi sur la philosophie antique, selon le principe exposé dans la *Differenzschrift* de 1801, à savoir que seul le philosophe, c'est-à-dire celui qui a une idée de la philosophie, peut retrouver dans les philosophies passées la philosophie vivante. Et à cet égard, la philosophie grecque, comme la tragédie grecque, sont des objets privilégiés. Dans le *System der*

¹ GW 9 364; er sich selbst wissende Geist ist in der Religion unmittelbar sein eignes reines Selbstbewußtsein.

² Cf. Reinhard Leuze, *Die außerchristlichen Religionen bei Hegel*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1975, p. 189-203.

Sittlichkeit (entièrement rédigé mais non publié), la cité grecque, connue à travers les tragiques et Platon, fait figure de la « belle totalité », alors que dans la *Phénoménologie* elle se dissout au profit de l'uniformité juridique du règne de la personne dans le monde romain ; la belle vie éthique n'existe plus que dans la communauté morale. Il ne faut pas cependant s'imaginer que Hegel traite explicitement de l'art grec quand il analyse la *Kunstreligion* ; de la même façon qu'il ne mentionne jamais le nom d'Eschyle ou de Sophocle quand il décrit l'Esprit vrai et le monde de la vie éthique, de la même façon l'art grec en tant que tel n'est pas mentionné. C'est seulement dans les cours d'esthétique à Berlin que les références précises apparaissent.

Quoi qu'il en soit, l'analyse hégélienne met d'abord en évidence une distinction qui n'était pas claire au dix-huitième siècle, celle de l'artisanat et de l'art. L'artisanat est encore soumis à la naturalité, alors que, dans la religion artistique, l'esprit, renonçant au travail instinctif, abandonne la nature pour produire sa propre essence à partir de lui-même. Ceci étant dit, Hegel insistera beaucoup sur le fait que l'art est le produit d'un travail ; la statue est faite de mains d'hommes ; et cela n'est pas contingent mais appartient à son essence.

Il faut donc interroger le texte en repérant les hésitations conceptuelles de Hegel entre ce qui est proprement artistique et ce qui est religieux, entre ce qui donne à l'art une dimension absolue et ce qui la lui refuse, entre ce qui provient directement de son ami, grand poète génial et esprit profondément religieux, Hölderlin, et ce qui lui est propre. Le lien entre art et religion chez les Grecs avait été fortement souligné par Herder dans ses *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-1791), qui montrait l'importance des poètes, Homère, Hésiode, Pindare, pour la statuaire grecque, et le rôle pédagogique de la mythologie¹. Et l'on verra que c'est seulement quand il aborde la religion révélée, ou manifeste, que Hegel jette un regard proprement esthétique sur la statue grecque, avec la page admirable sur la jeune Canéphore, page commentée avec brio par Jacques D'Hondt sur le thème de la nostalgie du passé qui ne revit pas², et par Xavier Tilliette sur le thème de la mort des dieux antiques³.

¹ *Ideen...*, édition Gerhart Schmidt, Darmstadt, WBG, 1966, p.338-339.

² Hegel philosophe de l'histoire vivante, Paris, PUF, 1966, p.352-354.

³ *La semaine sainte des philosophes*, Paris, Desclée, 1992, p. 72 ; « La désertion de l'Esprit dans ces nécropoles de marbre, ces mausolées de la

mais généralement négligée par les interprètes de Hegel. Or c'est précisément dans la mesure où nous ne plions plus le genou devant les statues grecques, dans la mesure où la table des dieux est desservie, et où il faut confesser la dure parole que Dieu même est mort, c'est dans cette exacte mesure que nous pouvons considérer ces statues comme des œuvres d'art, et comme le plus beau cadeau que le Destin nous ait fait. Ce cadeau est aussi, comme l'écrivait Plutarque dans sa vie de Périclès, « l'unique témoignage qui nous prouve, aujourd'hui, que la fameuse puissance et l'antique splendeur de la Grèce ne sont pas des inventions »¹.

3 - L'art absolu et sa situation éphémère.

La religion artistique a deux présupposés ; le premier est la religion naturelle qui aboutit à la figure de l'artisan maître d'œuvre, sous laquelle Hegel pense l'architecture et le hiéroglyphe, autrement dit une production humaine inconsciente de sa propre signification mais néanmoins inféodée à la religion (qui ici, très allusivement, serait la religion égyptienne). Le second présupposé est l'esprit éthique ou esprit vrai – ce qui nous renvoie à la Cité grecque et aux rapports entre loi humaine et loi divine. L'Esprit vrai ou esprit éthique (celui que la tragédie grecque a mis en œuvre) est l'Esprit effectif de la religion artistique. La différence entre ce dernier et l'Esprit éthique pur et simple est que, dans la religion artistique, l'Esprit éthique a conscience de son essence absolue mais de telle façon que l'individualité caractérise la substance de celle-ci. En effet l'Esprit absolu ne se sait pas lui-même comme absolu sans passer par les individus singuliers qui ont conscience de leur substance absolue comme de leur propre essence mais aussi de leur propre ouvrage. Cependant, cette situation n'est ni simple ni sereine. La vérité de l'Esprit éthique ne se sait pas comme singularité libre. En devenant libre, le Soi la fait périr. Pour que naisse la religion artistique, il faut que la vie éthique disparaisse du fait qu'en elle le Soi ne se sait pas comme singularité libre. C'est seulement quand la substance du peuple est cassée, quand la confiance est brisée (autrement dit quand

mémoire, s'éclaire aussitôt après du sourire et du regard limpide de la jeune canéphore ».

¹ *Vies parallèles*, Périclès, ch. XII ; trad. française, Paris, Gallimard, p.333-334.

la Cité n'est plus la belle totalité éthique) que l'esprit certain de lui-même peut élever son essence au-dessus de la réalité effective.

C'est alors que Hegel emploie une expression forte : *l'art absolu*. « *In solcher Epoche tritt die absolute Kunst hervor* »¹. Que désigne l'expression *solche Epoche* ? C'est l'époque où le principe de l'individualité singulière a suffisamment affirmé sa liberté pour dissoudre l'unité substantielle de la communauté, sans toutefois passer à l'universalité entière. La vie de l'esprit éthique est déstabilisée par le libre Soi, qui exprime l'essence négative de l'Esprit, et « ramène la confiance tranquille et *immédiate* en la substance à la confiance *en soi* et à la *certitude de soi-même* »². Josef Schmidt considère cette époque comme l'époque du passage, l'accomplissement de la vie morale (*Sittlichkeit*) étant son destin, autrement dit son anéantissement ; le passage de la confiance à la confiance en soi est cependant un progrès de la certitude morale du Moi qui possède souverainement ce qui lui était donné auparavant. Toutefois le mouvement de réflexion du moi ne peut pas compenser la chute de la vie morale et de l'Esprit éthique.

L'art absolu apparaît dans la religion artistique, tout en supposant ces conditions historiques particulières. Cette expression d'art absolu évoque très fortement les essais poétologiques de Hölderlin, *Das untergehende Vaterland* et *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig*. Les deux thèmes principaux de Hölderlin sont le caractère temporel de l'art, au sens du lien intime de l'art avec l'époque (historique ou personnelle du poète), et l'absoluité de l'art en tant qu'expression des plus hautes exigences de l'esprit, supérieure à la philosophie elle-même parce que directement liée à la vie. L'idée que l'essence de l'art est le *Übergang*, le passage, est exprimée par Hölderlin lorsqu'il dit que l'acte créateur de l'esprit consiste dans l'anamnèse et l'idéalisation de la dissolution. Abolir le passage au profit du repos, c'est ce que – fait le mythe ; mais l'essence de l'art est en fait le tragique, en lequel repos et inquiétude sont maintenus en « une unité où les opposés s'harmonisent »³. Il ne s'agit donc pas seulement de distinguer des époques dans l'histoire de l'art – ce qu'avait déjà fait Winckelmann à propos de l'art antique –, même si

¹ GW 9 377, ligne 22. Tout ce paragraphe est essentiel.

² GW 9 376-377 : Aber jenes ruhige *unmittelbare* Vertrauen zur Substanz geht in das Vertrauen/ zu sich und in die *Gewißheit seiner selbst* zurück...

³ *Sämtliche Werke*, FHA (Frankfurter Historisch-kritische Ausgabe), t.14, *Entwürfe zur Poetik*, p.176-177; traduction française in Jean-Louis Vieillard-Baron, *Hegel et l'idéalisme allemand*, Paris, Vrin, 1999, p.361-365.

Hölderlin tente d'esquisser une telle entreprise à partir des rapports entre fini et infini ; il s'agit, plus profondément, de considérer l'art en son essence comme passage. Dire que l'art est passage, et qu'il est tragique, cela n'enlève rien pour Hölderlin à la supériorité de l'art sur tout autre acte de l'esprit ; mais cela signifie que l'art exprime par excellence l'essence précaire de l'homme qui lui-même est passage. Où est la différence avec Hegel ? En fait il faut d'abord noter que Hegel a renoncé à l'idéal d'harmonie qui est présent chez Hölderlin en 1799 au profit d'un schéma de réconciliation dialectique des opposés. Ensuite, la situation spéculative de l'art est tout à fait différente dans la *Phénoménologie de l'esprit*. L'*art absolu* désigne l'art en tant qu'absolu. C'est seulement cet art, et non pas toute l'activité artistique, qui est passage entre deux étapes spéculatives.

Mais, là où Hölderlin évoque l'art sous la forme du tragique extrême, unité de repos et d'inquiétude, Hegel montre dans la religion artistique un phénomène passager : l'art absolu n'est qu'un passage entre l'art de l'artisan, production artistique sans profondeur, dénuée de la connaissance du Soi, et la certitude de soi de l'Esprit apparaissant sous la forme d'un Soi singulier comme manifestation phénoménale de l'absolu. Entre l'artisanat et la religion manifeste se situe donc l'art absolu, autrement dit l'art en tant qu'absolu. La différence précise entre Hölderlin et Hegel est que le poète attribue à la poésie le rôle que le philosophe attribue à la philosophie, à savoir l'*Erinnerung* idéale qui ouvre l'avenir. La considération de l'art dans la *Phénoménologie de l'esprit* ne constitue donc pas une esthétique spéculative, ni un système des beaux-arts ; Hegel se borne à analyser le processus dialectique de l'art en tant qu'*expression absolue du divin à l'intérieur de la sphère de la religion comme phénomène de l'Esprit conscient de soi*. En ce sens on est encore loin des cours d'esthétique de Berlin – l'art ayant pris une place de plus en plus importante dans la philosophie hégélienne.

Le problème de la naissance de l'art absolu est un *problème historique* ; il relève de l'histoire de l'Esprit. La situation énochale de la religion artistique renvoie à une périodisation historico-systématique, entre une pratique de la fabrication artisanale (sans laquelle l'art ne saurait exister mais qui n'est pas consciente d'elle-même) et une religion manifeste où l'Esprit absolu se révèle dans la singularité d'un Homme-Dieu. En ceci Hegel s'oppose à la thèse finale de Schelling dans son *Système de l'idéalisme transcendantal* de 1800, à savoir l'art comme organon de la philosophie et dépassement définitif de l'opposition du subjectif et de l'objectif. En tant qu'expression de l'Esprit absolu, l'art n'est qu'un moment de la

religion, et celle-ci doit être pensée dans le Savoir absolu qui est savoir philosophique. L'art ne saurait donc être la plus haute forme de présentation de l'absolu. D'autre part, les époques de l'art ne sont pas encore thématiques par Hegel. Ce qu'il affirme fortement, c'est le caractère restrictif de la conception de l'art comme absolu ; ce n'est à ses yeux que dans une époque où disparaît l'harmonie vivante de la Cité comme belle totalité que l'art peut apparaître comme absolu, c'est-à-dire sous la forme d'une religion artistique.

Le fait que Hegel envisage l'art seulement comme religion artistique apparaît clairement dans la première partie de la *Kunstreligion*, à savoir l'« œuvre d'art abstraite » (au sens d'isolée ou séparée) qui traite de la statue des dieux, du langage (et en particulier de l'hymne et de l'oracle) et du culte. On ne parlerait en effet pas du culte s'il ne s'agissait ici que de l'art mais le culte a sa place légitime dans la *Kunstreligion*. De plus il ne faut pas oublier que Schiller avait traité du sacrifice d'un point de vue esthétique dans la *Theosophie des Julius* de ses *Philosophische Briefe*. Ce qui nous surprend pouvait bien ne pas surprendre autant les contemporains de Hegel, qui furent fort peu nombreux à lire son beau livre.

4 - Le devenir dialectique de l'art absolu.

La religion étant la conscience de soi de l'Esprit absolu, la religion artistique sera nécessairement la seconde forme de cette conscience de soi. Dès lors Hegel peut écrire que l'esprit a son concept lui-même pour figure :

so daß der Begriff und das erzeugte Kunstwerk sich gegenseitig als ein und dasselbe wissen. (GW 9 377, 1.29-30)

L'identité totale entre la dimension subjective (la créativité de l'esprit) et la dimension objective (l'œuvre d'art) provient de ce que les œuvres d'art ne sont que les formes multiples de la prise de conscience de soi de l'Esprit dans la religion. Le fait que l'œuvre d'art ne fasse qu'un avec son concept implique qu'elle a par elle-même une signification philosophico-religieuse. On a vu que la religion comme telle présuppose la communauté éthique ; la religion artistique n'abandonne donc pas l'esprit éthique au profit de la beauté. La vie morale y devient « pure forme », en ce sens que la libération de la substance éthique par rapport à la naturalité présente dans la *Naturreligion* présuppose la fluidification de toutes les déterminations substantielles, et le passage par la *nuit*. La nuit est ici le symbole du négatif, et nous savons que l'essence de l'esprit est la négativité. Les

déterminations substantielles doivent être niées par la nuit pour que la religion artistique puisse poser sa dimension spirituelle. Avec l'art absolu, la vie morale (*Sittlichkeit*) n'est pas éliminée mais la substance de cette vie morale devient sujet. Pour que l'esprit éthique puisse devenir la statue grecque ou toute autre figure de la religion artistique, il faut qu'il se libère de la nature et devienne cette forme qui « est la nuit dans laquelle le secret de la substance a été trahi, et où elle s'est faite sujet ». Les trois facteurs de la *Kunstreligion*, à savoir l'œuvre d'art abstraite ou isolée, l'œuvre d'art vivante ou la fête religieuse, et l'œuvre d'art spirituelle (épopée, tragédie et comédie), ne sont que les modalités par lesquelles l'art absolu exprime la façon dont l'Esprit absolu passe de la religion naturelle à la religion révélée. Pour que l'œuvre d'art devienne la statue d'un dieu olympien, il faut que la nature soit vaincue au profit de l'individualité subjective. Et l'extrême pointe de la subjectivation de l'art sera le Soi singulier du comédien qui coïncide avec son personnage et manifeste l'extrême négativité du Soi libre, autrement dit la mort de l'art comme absolu.

La manifestation du divin dans l'art doit d'abord écarter la chose, le cristal mort ou la plante, qui relèvent seulement de l'entendement. La figure du dieu quitte l'apparence de la pierre noire ou de l'animalité pour prendre la forme humaine de l'individualité tranquille. Le divin a d'abord une forme sauvage, naturelle, une existence qui contredit son essence ; c'est le Titan, que le dieu doit vaincre. La statue est la forme de l'individualité sereine du divin ; elle ne garde donc aucune trace de l'*Unruhe* qui affecte l'activité de l'artiste au travail. L'artiste s'efface entièrement derrière son œuvre, de telle sorte que la statue est vraiment l'image du dieu, et non plus l'expression de la douleur du labeur de l'artiste. Mais un second élément de manifestation apparaît nécessaire, à savoir le langage. Ici, Hegel reprend à sa façon une analyse de Hölderlin dans son long essai sur l'esprit poétique (*Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig...*). Sans le langage, la statue serait-elle habitée par une âme ? Non, car le dieu existe dans le langage, grâce à la ferveur (*Andacht*). C'est l'hymne religieux qui va exprimer la ferveur ; il est singularité universelle, œuvre de l'esprit comme conscience de soi générale de tous. À l'hymne s'oppose une autre expression du divin, l'oracle ; mais il exprime la contingence historique en s'opposant, comme pure liberté sans figure, à la choséité de la statue. C'est le culte qui unifie les deux expressions artistiques du divin, en donnant à la ferveur une stabilité, et en rendant nécessaire la construction d'une demeure pour le dieu. Hegel a très bien compris que le temple grec est la demeure du dieu et non un lieu de culte ; mais il sait aussi que le dieu qui demeure

dans le temple est l'objet de cultes hors du temple. Le temple apparaît alors comme l'œuvre d'art digne du divin ; ce n'est pas seulement l'utilité du culte qui produit les temples mais l'homme s'honore lui-même en honorant le dieu et en ornant ses temples.

La réflexion de Hegel sur le culte est approfondie. Le rite du sacrifice est la forme première et essentielle du culte. L'esprit effectif d'un peuple se manifeste dans les fêtes cultuelles. Le culte unit et médiatise l'être divin et le Soi humain. Avec les cultes à mystère, c'est la nature qui perd sa sauvagerie immédiate et entre dans l'esprit. Le *Lichtwesen* (l'essence lumineuse) devient sujet, en étant dévoilé dans le sujet. Le mystère n'est pas la chute de la religion dans la nuit de l'inconscience mais au contraire la spiritualisation de la nature. Cependant la présentation cultuelle du divin garde une ambiguïté, que Hegel exprime en soulignant que dans la danse bachique, le divin disparaît au profit de l'humain ; c'est le culte que l'homme se rend à lui-même. Dès lors, certes l'homme remplace la statue ; mais la vie de l'esprit absolu n'est encore que « le mystère du pain et du vin, de Cérès et de Bacchus » mais pas encore « le mystère de la chair et du sang »¹, parce que l'Esprit ne s'est pas encore sacrifié en tant qu'esprit conscient de soi².

Avec l'œuvre d'art spirituelle, Hegel retrouve la dimension de *Sittlichkeit* du peuple dans une collectivité qui rassemble les individualités. L'activité effective du culte cède la place à l'universalité du langage au niveau de la représentation. On a déjà vu que le langage est le médiateur de l'Esprit ; mais il prend maintenant une forme artistique spécifique, et c'est le langage de l'épopée. La poésie épique est l'objet de réflexions spéculatives chez les compagnons de Tübingen, sous l'influence de Schiller et de Goethe. Selon Kroner, Hegel donne ici « une phénoménologie du monde homérique, traduisant le langage du poète en celui du penseur »³. Il

¹ GW 9 387: Noch hat sich ihm also der Geist als selbstbewußter Geist nicht geopfert, und das Mysterium des Brods und Weins ist noch nicht Mysterium des Fleisches und Blutes.

² Le lecteur actuel pense évidemment à la grande ode de Hölderlin *Brod und Wein*, rédigée en 1800 («*Homburger Folioheft*») où le pain et le vin, Bacchus et Cérès préfigurent le sacrifice du Christ. Mais ce long poème ne fut pas publié par son auteur. Il faut donc plutôt penser que le poète et le philosophe puisent à une source commune et superposent aisément la Bible et la Grèce. C'est sans doute à l'esprit de Heinse (l'auteur d'*Ardinghello* auquel le poème est dédié) que s'oppose Hegel.

³ *Von Kant bis Hegel*, Tübingen, 2ème édition, Mohr, 1961, t. 2, p. 408.

faut toutefois remarquer que l'analyse hégélienne est critique¹. Le monde épique est commun aux dieux et aux hommes, la différence étant seulement l'immortalité divine. Dans l'épopée un peuple se retrouve ; c'est l'unité du peuple éthique qui se fait œuvre d'art. L'aède perd son Soi dans son chant. Le syllogisme épique part de la singularité du chanteur, qui est médiatisée par le peuple dans ses héros (qui sont des dieux finis et naturels), pour aboutir au libre extrême de l'universalité, à savoir les dieux².

Mais les dieux épiques révèlent vite leur inconsistance. Hegel note premièrement leur boursoufflure (*ein lächerlicher Überfluß*) et secondement leur irresponsabilité, leur légèreté, l'absence de sérieux qui provient de l'absence du négatif. Ils ne connaissent pas le sérieux mortel du conflit :

Ils sont les individus éternels et beaux qui, reposant dans leur propre existence, sont soustraits au caractère périssable et à la violence étrangère³.

Chez Hölderlin, de même, les dieux sont sans destin, sans souffrance, de telle sorte que leur action n'a pas de but.

Plus haute est la langue de la tragédie. On ne reviendra pas sur l'importance du tragique pour Hegel. Qu'il suffise de souligner que le divin se présente ici, dans la représentation théâtrale, sous une forme disloquée, entre les héros tragiques, qui sont des personnages individuels dont la signification est universelle, et la foule indéterminée des spectateurs. Ce que Hegel met en avant, c'est que la tragédie n'existe pas sans les acteurs, qui ne font qu'un avec leur masque. Or la comédie, précisément, est la vérité de la tragédie en ce sens que l'acteur y jette son masque, et apparaît dans la nudité de son Soi. Ainsi l'aboutissement de la *Kunstreligion* est la perte totale du divin au profit du Soi humain de l'acteur comique. Toute la mise en scène tragique n'était en fin de compte que du théâtre. Le passage à la religion manifeste se fait alors dans une sublime analyse de la façon dont la table des dieux est desservie. Il faut que le polythéisme de l'art absolu qui caractérise la religion artistique soit liquidé pour que le vrai Dieu, unique, puisse se manifester.

Mais ceci ne signifie pas la fin de l'art, au contraire. La considération esthétique ne se produit que lorsque la dimension

¹ En ce sens Richard Leuze (*op. cit.*, p.196-197) a raison de considérer l'analyse hégélienne comme une critique de l'épopée homérique.

² GW 9 390, lignes 5-8.

³ GW 9 391.

religieuse s'est effacée. D'un côté les statues des dieux grecs ne sont plus pour nous que des cadavres sans vie, car nous ne plions plus le genou devant elles. Mais d'un autre côté, la jeune fille qui offre les fruits, la Canéphore que la Grèce nous a laissée, est plus que toute la nature des fruits vivants ; elle est même plus que la vie morale du peuple grec. Car elle est, avec l'esprit du destin qui nous l'offre, l'*Erinnerung*, la réminiscence de cet Esprit en un unique Panthéon, à savoir « l'Esprit conscient de soi en tant qu'Esprit »¹. On admirera au passage la grande culture grecque de Hegel qui connaissait la représentation plastique de la Canéphore, la jeune fille qui porte sur la tête une corbeille d'offrande dans les processions où la Cité grecque, en particulier athénienne, célèbre ses dieux. Aucune source précise de cette information n'a été trouvée jusqu'à présent². Avec la Canéphore (à laquelle Aristophane fait allusion dans la comédie), on a chez Hegel l'inverse des Bacchantes (héroïnes de la tragédie d'Euripide du même nom). La danse de Bacchantes, avec l'ivresse et la transe dont elles font preuve, est pour Hegel caractéristique de l'œuvre d'art vivante, c'est-à-dire de la fête religieuse. Mais cette fête, où le désordre et l'irrationalité se montrent pleinement, est le moment négatif de la *Kunst-religion*. Au contraire, la Canéphore manifeste la supériorité de l'art sur la vie éthique, autrement dit sur les coutumes du peuple qui justifiait son existence par des processions rituelles. La supériorité de l'art est avérée et nostalgique en même temps ; nous ne retrouverons plus la piété qui entourait la Canéphore mais pour nous elle est un merveilleux témoignage de l'Esprit absolu. On peut même soutenir que Hegel en fait un symbole de la rationalité nostalgique de l'attitude philosophique en face de l'art. Face à l'art, le philosophe ressemble à l'Athéna pensive des Grecs. La jeune Canéphore est en fait une servante d'Athéna dont elle escorte le cortège aux fêtes de la déesse.

Au terme de cette analyse, il semble que la conception de l'art chez Hegel soit doublement affectée de temporalité historique. D'une part, Hegel garde de Hölderlin l'idée que l'art est *passage*, et donc *passager*, lié à une époque de changement. Mais d'autre part, l'art en tant qu'absolu doit céder la place à la religion manifeste pour devenir art proprement dit, pour n'être plus qu'art, et être alors manifestation éternelle ou du moins perdurable de l'Esprit absolu. Cette première

¹ GW 9 402, lignes 24-33.

² Cf. Dominique Janicaud, *Hegel et le destin de la Grèce*, Paris, Vrin, 1975, p.30-45.

antinomie de l'art pourrait s'énoncer de la façon suivante : passagèreté de l'art et éternité de l'art.

Une seconde antinomie de l'art est celle de la sculpture et de la tragédie. Si l'art est passage, et si le passage est tragique, alors c'est la tragédie qui exprime l'essence de l'art, ou, si l'on veut, qui est l'art absolu en sa forme adéquate. Hegel ne le précise pas. Il ne faut sans doute pas le faire plus hœlderlinien qu'il n'est. Mais si, quand on est passé à la religion manifeste, ce qui reste des dieux une fois le polythéisme liquidé, une fois desservie la table des dieux, c'est la statue symbolique de la Canéphore, alors la statuaire, l'art plastique est supérieur à la tragédie. Hegel ne nous donne pas la solution de cette antinomie non plus. Ce qui est certain toutefois, c'est que, pour nous, l'art conserve une signification comme phénomène de l'Esprit absolu, même quand la vie morale du peuple qui créait cet art a disparu. L'imprégnation de Hegel par la culture esthétique grecque est omniprésente.

5 - *L'art dans l'Encyclopédie de Heidelberg*¹.

La théorie ultime de l'Esprit Absolu, celle qu'exprime l'*Encyclopédie des sciences philosophiques* de 1827 et de 1830, avec le syllogisme Art, Religion, Philosophie, est délibérément anhistorique. En 1817, l'Esprit absolu se différencie en Religion de l'art, Religion révélée et Philosophie. Y a-t-il ici une dimension historique qui persisterait alors qu'elle s'effacerait par la suite ? C'est, en quelque sorte, ce que soutient Bernard Bourgeois quand il écrit qu'en 1817 « L'art est l'expression privilégiée de la religion "déterminée", en tant que conscience de soi substantielle d'un peuple particulier »², et qu'il souligne que par la suite, intitulant la même section "art" tout simplement, Hegel limitera la dimension éthique et la dimension religieuse de l'art. En réalité il y a dépassement (*Aufhebung*) de l'Esprit du peuple dans l'Esprit absolu (§ 545). Si M.

¹ Nous suivons le texte du tome 13 des *Gesammelte Werke*; la numérotation des paragraphes est corrigée dans la traduction Bourgeois, avec une unité de plus. La numérotation originale est portée par Bourgeois entre crochets en haut à gauche de chaque paragraphe.

² *Encyclopédie III Philosophie de l'esprit*, traduction française, Paris, Vrin, 1988, p. 166, note a) 1.

Bourgeois avait raison, la religion ferait partie de l'esprit du peuple et ne le dépasserait pas ; il n'y aurait donc plus d'art pour nous dès le moment que les œuvres d'art ne seraient plus intégrées à l'esprit de la communauté qui les a suscitées. Or nous avons vu que, dès la *Phénoménologie de l'esprit*, ce n'est pas le cas, car nous jouissons comme d'un cadeau du destin de ces statues antiques qui n'ont plus pour nous de valeur religieuse. Quelle est donc la situation en 1817 ?

D'une part, l'histoire, comme tribunal du monde, est ce qui juge les esprits-des-peuples en tant que formes diverses et singulières de l'esprit objectif. La notion d'histoire s'est donc affinée chez Hegel (§ 448). C'est dans la mesure où l'esprit-du-peuple a une existence effective que sa liberté est en tant que nature (seconde) ou droit, et qu'elle a un développement, donc une histoire. Dans la mesure où les événements de l'histoire mondiale universelle ont un sens, ils constituent la dialectique des esprits des peuples particuliers. Mais l'Esprit absolu n'est pas soumis à la juridiction de ce tribunal du monde. C'est ce qu'expose avec force le § 454 :

Dès le moment que la singularité subjective [...] a considéré toute existence d'un monde comme un néant et une chose à sacrifier, la substance morale a obtenu la signification de puissance absolue et d'âme absolue, et d'essence de la nature aussi bien que de l'esprit.¹

On ne doit pas minimiser l'importance de cette rupture systématique. L'Esprit absolu, en tant que puissance absolue et âme absolue, est l'essence de la nature et de l'esprit ; il est la substance morale qui sacrifie les esprits de peuples et l'existence d'un monde. Hegel dit encore que « l'Esprit par son activité a dépassé sa subjectivité dans l'Esprit absolu » (§ 457). Ainsi l'Esprit absolu s'élève au-dessus de l'opposition de la Nature et de l'Esprit. Il apparaît alors comme l'absolument premier, ou Dieu.

Cette position de Hegel n'était pas celle qu'il soutenait dans le *System der Sittlichkeit* (1802-1803), où la vie du peuple était encore l'accomplissement de la vie de l'esprit. Art, religion et philosophie étant l'expression immédiate du *Volksgeist*, la religion ne faisait qu'exprimer le Dieu du peuple. L'apport clair de l'*Encyclopédie de Heidelberg*, c'est que l'Esprit absolu relaie l'esprit des peuples dans l'histoire. On a même pu soutenir qu'« il n'y a aucun passage de

¹ GW 13 240 ; trad. modifiée, p. 165.

l'esprit objectif à l'esprit absolu »¹. Ce qui est certain, c'est que l'Esprit absolu se dédouble en lui-même et en un savoir philosophique de lui-même et pour lequel il est. Les notes manuscrites de Hegel insistent sur le fait qu'« en tant qu'Esprit absolu, c'est-à-dire esprit qui se sait pur – il EST seulement en tant qu'art, religion et science »². Et il ajoute, en commentaire au § 459, que l'époque « où l'art intervient dans un peuple moral qui pleure le déclin de son monde effectif, et, ayant élevé son essence au-dessus de l'effectivité, crée maintenant à partir de la pureté de son Soi » est celle où l'art est considéré comme *Darstellung des Göttlichen* (présentation du divin). Ceci correspond exactement à l'analyse de la *Phénoménologie* mais pose la question de l'historicité de l'art.

Le savoir de soi de l'Esprit absolu est sous sa forme immédiate *intuition* et *représentation*. On pourrait penser que la *Religion der Kunst* correspond à l'intuition, et que la *geoffenbarte Religion* correspond à la représentation. En fait il n'en est rien. La différence entre l'intuition et la représentation est que la première est appréhension directe, alors que la seconde passe par des images. Les deux sont présentes dans la religion de l'art. Dans cette immédiateté, ce savoir est la figure concrète née de l'Esprit, figure de la beauté, qui est pénétration de l'intuition et de l'image par la pensée. La beauté est l'expression de l'Idée ; elle est soumise à la pensée ; et à son tour la nature lui est soumise et l'imité. Les images sont les figures de la beauté, et elles se présentent de la façon la plus diverse (§ 460). Il est particulièrement frappant que pour expliquer la compénétration de l'image et de l'idée, et l'œuvre d'art comme une *vorbildliche Gedanke* (une pensée figurée), Hegel reprenne textuellement la phrase de la *Phénoménologie* que nous avons déjà citée, et qui est destinée à expliquer comment l'art absolu cède la place à l'esprit absolu dans le christianisme, à savoir

« nicht nur aus seinem Begriffe sich zu erzeugen, sondern seinen Begriff selbst zur Gestalt zu haben, so daß der Begriff

¹ Remo Bodei, « La transition de l'esprit objectif à l'esprit absolu », in *Hegel. L'esprit absolu, the Absolute Spirit*, sous la direction de Théodore F. Geraets, Ottawa, Éditions de l'université d'Ottawa, 1984, p. 46.

² GW 13 503.

*und das erzeugte Kunstwerk sich gegenseitig als ein und dasselbe wissen ».*¹

Tant que l'œuvre ne fait pas un avec le concept, tant qu'ils ne se savent pas comme un, il reste un élément formel dans la beauté, une extériorité et une finitude dans la figure artistique. C'est là ce qui rattache la religion de l'art à l'histoire et à la particularité ; c'est là ce qui constitue son défaut par rapport à la révélation chrétienne comme religion universelle. Hegel explique la limitation du matériau dont est faite la belle figure (§ 462) en rappelant dans ses notes manuscrites que « L'art a ses époques et ses peuples déterminés », que les dieux et la tragédie sont faits de mains d'hommes et que c'est leur grandeur. Dans les religions antiques, l'homme se donne la plus haute éducation, s'élève au-dessus de la particularité subjective mais c'est seulement dans le mystère que l'Idée spéculative apparaît. Et l'Idée unifie Dieu ; la multiplicité des dieux de la religion de l'art s'unifie en un Dieu unique. La révélation sera la manifestation de l'universalité de l'Idée par delà l'intuition immédiate.

Conclusion

La religion de l'art telle que Hegel la traite en 1807 et en 1817 montre que le concept de l'Esprit absolu n'est pas encore bien déterminé, et qu'il ne le sera qu'à Berlin, lorsque l'art aura trouvé sa juste place. C'est sans doute l'analyse de l'art romantique qui va permettre une plus rigoureuse délimitation entre art et religion. Mais même alors, l'art sera toujours lié, du moins en ses formes les plus fortes, à la religion. L'idée d'un art purement profane est pour Hegel quelque chose de difficile à accepter dans la mesure où l'art est présentation du divin.

Une thèse reste constante, c'est que l'art absolu a pour contenu la vie morale (*Sittlichkeit*) d'un peuple, même s'il dépasse cette vie morale en son aspect objectif. Dans l'art la *Sittlichkeit* est transfigurée. Pour que l'œuvre d'art trouve sa plénitude, il faut qu'elle renie la particularité de son contenu comme particularité d'un peuple déterminé, de même qu'elle efface toute trace de la subjectivité de

¹ GW 13 511. « Non pas seulement se créer à partir de son concept, mais avoir son concept même pour figure, de telle sorte que le concept et l'œuvre d'art se sachent réciproquement comme une et même chose ».

l'artiste qui l'a créée dans la douleur et la contingence. Mais, dès lors que la finitude et la particularité sont dépassées, alors l'Esprit absolu se sait lui-même dans la religion révélée, et nous sommes donc passés dans une autre sphère de l'Esprit absolu. Car seul l'acte de révéler permet au savoir de se médiatiser et de passer dans une existence (*Dasein*) qui est elle-même savoir. La *Kunstreligion* exprime, sous une forme ramassée, le fait que l'art n'est pleinement expression du divin qu'en Grèce, quand il ne fait qu'un avec la religion. Les cours de Berlin développeront largement tous les autres aspects de l'art, l'importance de l'artiste, l'existence d'un art profane (en particulier la peinture hollandaise), la pérexistence de l'art hors du monde grec.

Plus programmatiques que didactiques, et plus problématiques qu'assertoriques, les réflexions qui suivent visent davantage à ouvrir des perspectives de recherche qu'à exposer les résultats de travaux déjà menés à leur terme ; et en restant à dessein au seuil du système hégélien, elles posent davantage de questions, assurément, qu'elles n'apportent de solutions au problème posé. D'où leur caractère introductif, matinal ou diurne, tandis que la véritable philosophie, de tendance hégélienne, serait plutôt d'essence vespérale, voire nocturne.

Soit donc la question de la place de l'esthétique dans le système hégélien. La réponse ne semble pas poser problème : l'esthétique est l'un des moments du développement de l'esprit, pensé philosophiquement comme absolu et totalité de ses figures – plus précisément la première figure de l'esprit non plus subjectif ni objectif mais *absolu*, antépénultième figure, qui ne sera plus suivie que par celles de la religion et, pour finir, de la philosophie, qui effectivement achève, réalise et rassemble dans sa totalité le déploiement dialectique du système. Voilà qui est clair au moins dès le tout début de la première partie du *Cours*¹, intitulé « Position de l'art par rapport à l'effectivité finie et à la religion et la philosophie » – et sans parler même de l'*Introduction*, à laquelle nous viendrons dans un instant. Hegel écrit ainsi :

« L'art, du fait qu'il a affaire au vrai comme à l'objet absolu de la conscience, appartient lui aussi à la sphère absolue de l'esprit et c'est pourquoi il se tient quant à son contenu sur un seul et même sol avec la religion au sens spécifique du terme et avec la philosophie. Car la philosophie n'a elle non plus pas d'autre objet que Dieu et est ainsi essentiellement théologie rationnelle et, en ce qu'elle est au service de la vérité, service divin permanent.

¹ Hegel, *Cours d'esthétique*, édition Hotho, traduction de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Paris, Aubier, 1995-1997, 3 vol.

Cette identité de contenu étant posée, les trois royaumes de l'esprit absolu ne diffèrent que par les formes dans lesquelles ils portent leur objet, l'absolu, à la conscience.

[...] Or la première forme de cette appréhension est un savoir immédiat et donc par là sensible, un savoir sous la forme et la figure du sensible et de l'objectif lui-même, en lequel l'absolu accède à la contemplation et à la sensation. La deuxième forme, ensuite, est la conscience représentante, la troisième, enfin, la pensée libre de l'esprit absolu »¹.

Art, religion et philosophie ont même contenu (le vrai, l'absolu, l'esprit ou Dieu, le divin), ils ne diffèrent que par leurs formes, qui reproduisent la tripartition habituelle chez Hegel, qui va de l'objectif à l'absolu en passant par le subjectif, d'où la place de l'esthétique dans le système : le premier moment, objectif, de l'esprit absolu.

Ou plutôt la place de l'*art* dans le système. Car s'agit-il encore d'esthétique ? Certes la forme de ce premier moment de l'esprit absolu est-elle bien décrite comme « savoir *immédiat* et donc par là *sensible* », un savoir « en lequel l'absolu accède [...] à la sensation », autant de termes qui semblent bien renvoyer toujours à l'*esthétique* en tant que théorie ou doctrine de l'*aisthesis*, c'est-à-dire de la sensation ou du sensible, par opposition à l'intelligible, que ce dernier prenne la forme de la représentation ou de la pensée. Mais cette soit-disant immédiateté du sensible sert à caractériser, il faut déjà le rappeler, la première figure de l'esprit absolu, elle est donc déjà le résultat d'un long et complexe processus de médiatisation sans lequel l'esprit ne pourrait pas se penser comme absolu. Immédiateté donc, et sensibilité, toutes relatives, et qui n'acquièrent leur sens, précisément, comme l'esthétique, que de la place qu'ils occupent au sein du système. C'est la place de l'esthétique dans le système qui lui donne non seulement son statut mais son contenu, sa définition même, c'est-à-dire finalement son évacuation au profit de l'art.

Finalement, ou plutôt d'emblée, c'est-à-dire en fait dès la première phrase de l'*Introduction*, comme chacun sait :

« Ces cours sont consacrés à l'esthétique ; leur objet est le vaste royaume du beau, et ils ont plus précisément l'art, et même le bel art pour domaine »².

Arrêtons-nous un peu à cette déclaration préliminaire, qui, au premier abord, peut sembler tautologique et par conséquent

¹ *Cours d'esthétique*, I, p. 139-140

² *Cours d'esthétique*, I, p. 5.

insignifiante. Qui traite d'esthétique va donc nécessairement nous parler des beaux-arts, nous expliquer en quoi consiste la beauté des œuvres d'art, cela va de soi. Pourtant le royaume du beau est si *vaste* qu'il va falloir *préciser*. Or c'est toujours lorsqu'on précise que les choses se compliquent, que les problèmes apparaissent, et qu'on finit par *prendre* position. La *précision* *précipite* souvent la *décision*, elle résiste rarement au passage en force.

Hegel est si conscient de ce que rien ne va de soi dans la déclaration qu'il vient de faire – ni le passage ou l'équivalence de l'esthétique au royaume du beau, ni celui du beau à l'art, ni celui de l'art au bel art – qu'il s'empresse d'ajouter le commentaire suivant :

« Certes, pour cet objet le nom d'esthétique n'est pas tout à fait adéquat, car l'«esthétique» désigne plus exactement la science de la sensibilité [*Wissenschaft des Sinnes*], la science du ressentir, et lorsque avec l'école de Wolff elle est apparue sous cette acception comme une science nouvelle, ou plutôt comme quelque chose qui devait seulement alors devenir une discipline philosophique, on considérait alors en Allemagne les œuvres d'art sous le rapport des sensations qu'elles étaient censées susciter, par exemple les sensations d'agrément, d'admiration, de terreur, de pitié, etc. Considérant l'impropriété, ou pour mieux dire le caractère superficiel de ce nom, on n'a d'ailleurs pas manqué de vouloir en forger de nouveaux, ainsi celui de « callistique ». Mais même celui-ci s'avère insatisfaisant, car la science que l'on a en vue n'examine pas le beau en général mais uniquement le beau artistique. Si nous préférons quant à nous en rester au nom d'« esthétique », c'est parce que, comme simple nom, il est pour nous indifférent, et que de plus il est dorénavant si bien passé dans la langue courante que, comme nom, il peut être conservé. Cependant, la formule qui, en toute rigueur, convient à notre science, est 'philosophie de l'art', et plus exactement 'philosophie du bel art' »¹.

Fin de l'introduction de l'*Introduction*, consacrée à la justification du titre du *Cours*. S'il y a une *esthétique* de Hegel – et pas seulement une philosophie hégélienne du bel art – et si donc l'esthétique a sa place dans le système hégélien, c'est donc, semble-t-il, pour deux raisons avouées :

1) L'indifférence du nom d'« esthétique » : l'esthétique n'est qu'un « simple nom ». Un tel nominalisme laisse ici perplexe, pour le moins ! Et pourquoi *préférer* ce qui est indifférent ? Pourquoi en

¹ *Cours d'esthétique*, I, p. 5-6.

rester là, et préférer ne pas dépasser l'inadéquation du nom à l'objet, alors même qu'une formule rigoureuse est possible, puisqu'il finit par la proposer ("« *philosophie de l'art* », et plus exactement « *philosophie du bel art* ») ? Ou bien serait-ce que cette formule elle-même n'est pas si adéquate que le voudrait Hegel, qui d'ailleurs continue à se reprendre – remarquons-le – au moment même où il fournit enfin cette « formule qui, en toute rigueur, convient à notre science » ? Qu'on puisse – peut-être – imputer en fin de compte l'ensemble de ces hésitations et de ces incertitudes à l'inauthenticité d'un texte que Hegel n'aurait jamais prononcé ou laissé en l'état, n'exclut pas, bien au contraire, d'y voir les marques d'un embarras, c'est-à-dire d'une problématique, que d'autres mouvements du texte viendront confirmer : celle de la place de l'esthétique kantienne, de sa résistance au sein du système. – Mais n'allons pas trop vite, car il existe aussi...

2) Une autre raison de la préférence accordée au nom d'« esthétique », c'est son passage dans la langue courante, résultat d'une histoire que Hegel retrace brièvement – histoire qui a conduit l'esthétique de l'examen des sensations et de la sensibilité, ce qu'elle fut à sa naissance et de façon adéquate, à l'examen des œuvres d'art, pour lequel aucun nouveau nom adéquat n'a pu être forgé. Du moins est-ce ainsi que Hegel résume les soixante-dix premières années de l'esthétique comme discipline philosophique, qui se soldent selon lui par un échec : l'impossibilité de se trouver un nom propre ou adéquat. Mais cette impropriété de l'esthétique est-elle bien celle de son nom ou au contraire de son objet ? L'attention au texte montre qu'elle ne renvoie qu'à l'insatisfaction de Hegel, d'abord devant une science qui ne traite que de sensations, et même pas de sensations de beauté (ce qui est injuste pour Baumgarten), puis devant une discipline superficielle (la callistique), qui n'examinerait que le beau en général alors que seul le beau artistique mérite qu'on s'y consacre. Bref toutes ces tentatives avortées d'esthétique restent en dehors du système, qui n'accorde de place qu'à l'art et qui ne conservera à l'esthétique une place qu'à condition de la redéfinir en termes de philosophie de l'art.

Or cette redéfinition de l'esthétique suppose non pas seulement *une* exclusion – celle du beau naturel, comme le précise immédiatement le paragraphe suivant de l'*Introduction* – mais au moins trois exclusions :

- 1) l'exclusion du sensible en tant que tel au profit du beau ;
- 2) l'exclusion du beau naturel au profit du beau artistique ;
- 3) l'exclusion des arts non beaux (ceux qui ne peuvent prétendre à la beauté) au profit du bel art – définir l'esthétique de Hegel comme

une philosophie de l'art ne suffit pas : il s'agit, Hegel y insiste, d'une philosophie du *bel art*.

Or derrière ces trois exclusions, il en existe une autre encore, qui, d'une certaine façon, les résume et les fonde : celle de l'esthétique kantienne. Quoi de plus naturel d'ailleurs, dès lors que la critique du goût, telle que la développe Kant, semble au contraire privilégier la sensibilité sous les espèces de l'imagination, ainsi que la beauté naturelle au détriment des beaux-arts mis au compte de la beauté adhérente et abordés très tard dans la *Critique de la faculté de juger*, dans une sorte d'appendice ou de prolongement inessentiels des analytiques du beau et du sublime ? On aura remarqué, du reste, l'absence totale de références, même indirectes, à Kant dans le rappel de la brève histoire de l'esthétique qui sert de justification à sa redéfinition, qui ouvre l'*Introduction* du *Cours* : si l'esthétique a sa place dans le système hégélien, si elle peut, malgré son impropriété, y conserver sa place, ce ne sera sûrement pas en tant que kantienne, sous la forme d'une survivance, d'un retour ou d'une reprise de l'esthétique kantienne. La question ainsi posée paraît d'emblée saugrenue.

Et pourtant, juste avant que soit détaillé le plan du *Cours*, l'*Introduction* s'achève sur une « Dédution historique du vrai concept de l'art » (p. 79) qui confère à Kant et à son esthétique la place capitale de « point de départ de la vraie compréhension du beau artistique » (p. 85), même si, ajoute Hegel, « c'est seulement par le dépassement des insuffisances kantienne que cette compréhension a pu s'imposer comme l'appréhension supérieure de la véritable unité entre la nécessité et la liberté, le particulier et l'universel, le sensible et le rationnel ». Ce point de départ, Hegel le nomme également, non sans rappeler une expression que Kant s'appliquait à lui-même en parlant de l'influence qu'avait eue Hume sur sa pensée, un *réveil*, « le réveil de la philosophie en général », qui constitue « en même temps le réveil de la science de l'art : et il faudrait même dire, en toute exactitude, précise Hegel, que seul ce réveil a donné à l'esthétique comme science sa véritable naissance et à l'art la considération supérieure dont il jouit à présent » (p. 79). L'esthétique est peut-être née avec Baumgarten mais il ne s'agissait encore à l'époque que de ce que Hegel appelle, juste un peu plus haut, « la culture universelle de la réflexion » et non de philosophie comme telle ; celle-ci continuait à sommeiller, jusqu'à ce que la troisième *Critique*, en la réveillant, donne à l'esthétique sa « véritable naissance ». La place de l'esthétique kantienne dans le système, c'est donc son lieu de naissance, ou plus précisément le lieu d'où elle se révèle enfin comme science, discipline ou philosophie à l'état naissant.

Ce qui veut dire aussi que l'esthétique kantienne *ne naît que dans le système*. Hors du système, point de salut : hors du système elle ne serait jamais arrivée à terme, elle aurait à coup sûr avorté. Mon hypothèse ici est que Hegel a sans doute doublement raison.

Il a en effet raison de son point de vue, qui est celui du système et de la totalité, par conséquent à tous points de vue (car le point de vue de la totalité est-il encore *un* point de vue parmi d'autres ?). Après avoir donné un exposé assez fidèle et parfois presque scolaire de la *Critique de la faculté de juger* ramenée aux quatre moments de l'*Analytique du beau*, Hegel conclut alors en ces termes :

« Mais ce que nous trouvons dans toutes ces propositions kantiennees n'est autre qu'une indivision de ce qui d'ordinaire est supposé être séparé dans notre conscience. Cette séparation se trouve abolie dans le beau dès lors que l'universel et le particulier, la fin et le moyen, le concept et l'objet s'interpénètrent parfaitement. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Kant considère le beau artistique comme une concordance dans laquelle le particulier lui-même est adéquat au concept. Le particulier en tant que tel est d'abord, tant par rapport aux autres choses particulières que par rapport à l'universel, contingent ; or toute cette contingence, justement, que représentent les sens, le sentiment, le cœur [*Gemüt*], le penchant, est non seulement subsumée sous des catégories de l'entendement et dominée par le concept de liberté dans son universalité abstraite mais se trouve à ce point liée à l'universel qu'elle se montre intérieurement et en soi et pour soi adéquate à lui. La pensée est de la sorte incarnée dans le beau artistique, et la matière n'est pas extérieurement déterminée par elle mais existe elle-même librement, dès lors que le naturel, le sensible, le cœur [*Gemüt*], etc., ont en eux-mêmes une mesure, une fin et un accord, et que l'intuition et la sensation sont élevées à l'universalité spirituelle, tandis que de son côté la pensée, non seulement renonce à son hostilité à l'égard de la nature mais puise en elle une heureuse sérénité, et que la sensation, le plaisir et la jouissance sont justifiés et sanctifiés ; si bien que nature et liberté, sensibilité et concept trouvent en une seule et même chose leur droit et leur satisfaction. Mais là encore, cette réconciliation apparemment parfaite n'est censée être finalement que subjective, relative au jugement porté sur les œuvres et à leur production, et n'est pas considérée comme le vrai et l'effectif lui-même en soi et pour soi.

[89] Tels seraient les principaux résultats de la critique kantienne, dans la mesure où elle peut présenter ici de l'intérêt pour nous. Elle constitue le point de départ de la vraie compréhension du beau artistique mais c'est seulement par le dépassement des insuffisances

kantiennes que cette compréhension a pu s'imposer comme l'appréhension supérieure de la véritable unité entre la nécessité et la liberté, le particulier et l'universel, le sensible et le rationnel »¹.

Il s'agit bien du point de vue hégélien. Si l'on admet un tel accouchement au forceps (pour ne pas dire forcé), alors certes la naissance a bien lieu, et elle ne peut avoir lieu ailleurs puisqu'elle suppose la réduction de l'esthétique à une théorie du beau artistique, point de départ et condition de possibilité même d'une philosophie systématique de l'art comme manifestation de l'absolu. En d'autres termes Hegel a forcément raison dès que l'on adopte d'emblée une interprétation hégélienne de l'esthétique kantienne.

Mais il a également raison dans la mesure où l'esthétique de la troisième *Critique* a réellement avorté et n'a pas donné naissance à une philosophie de l'art, mais seulement à quelques tentatives dont on pourrait montrer qu'elles sont elles-mêmes autant d'avortements. D'un point de vue cette fois résolument non hégélien, il fallait bien éviter autant que possible de donner vie à des monstres et tout faire pour préserver la mère (à savoir la critique ou plus précisément la théorie de la réflexion esthétique). Bien évidemment une telle perspective suppose une autre interprétation, non plus hégélienne mais peut-être pas pour autant strictement kantienne, de l'esthétique kantienne.

*

Vu l'impossibilité d'exposer ici en détail les tenants et les aboutissants d'une relecture de la *Critique de la faculté de juger esthétique* que j'ai commencée il y a quelques années déjà², je me bornerai à insister sur son caractère nécessairement hétérogène, ce pourquoi elle ne saurait être kantienne au sens strict. Lire la troisième *Critique* dans une perspective kantienne, cela supposerait qu'on possède déjà une Idée de ce qu'est ou de ce que doit être la philosophie kantienne ; or une telle idée tend toujours, inéluctablement, à être hégélienne – sauf à rappeler l'exigence de s'en tenir à un usage régulateur ou subjectif des principes mais telle est précisément la critique que Hegel adresse toujours aux positions

¹ *Cours d'esthétique*, I, p. 84-85.

² Cf., par exemple, Serge Trottein, « Esthétique ou philosophie de l'art ? », in H. Parret (dir.), *Kants Ästhetik / Kant's Aesthetics / L'esthétique de Kant* (Berlin / New York : Walter de Gruyter, 1998), p. 660-673.

kantiennes. La seule manière, me semble-t-il, d'échapper à une telle interprétation de la philosophie kantienne, que je qualifierai de naturellement téléologique, c'est-à-dire déterminante en même temps que réfléchissante, consiste dès lors à favoriser une lecture esthétique, c'est-à-dire purement réfléchissante, de la *Critique de la faculté de juger* – soit à insister sur chacun des passages du texte qui *résistent* justement au mouvement téléologique général qui l'entraîne vers le système, en d'autres termes vers la détermination métaphysique maximale, par exemple en réduisant la théorie de la réflexion esthétique à une philosophie des beaux-arts ou en cherchant dans la *Critique de la faculté de juger* une doctrine du passage du sensible au suprasensible, c'est-à-dire de la subordination, subsumption et domination de l'un par l'autre. Cette résistance du texte implique son hétérogénéité, et en fin de compte l'impossibilité d'une interprétation globale et homogénéisante qui rende compte de tous ses aspects et finisse par en supprimer le libre jeu – qui est le fondement même ou la condition de possibilité même de l'esthétique kantienne (et sa principale originalité).

Pour le dire d'une autre façon encore, parler de la place de l'esthétique (kantienne) dans le système, c'est d'avance privilégier les liens de continuité qui rapprochent les deux philosophies au point de faire de la première le point de départ de l'autre, et de l'autre le dépassement, la forme achevée de la première, sa vérité si l'on veut, comme s'il n'y avait au fond de l'une à l'autre qu'une seule pensée en gestation, celle de l'idéalisme allemand comme totalité du pensable, réalisation de l'absolu, fin de la philosophie, ou encore achèvement de la philosophie, comme le dira Heidegger. Distinguer le système de la formation du système n'y change rien et n'a pour effet que de multiplier les liens, alors que ce qu'inaugure l'esthétique kantienne c'est au contraire une pensée de la distinction radicale, de l'absence de liens, de la liberté comme ce qui empêche l'adhérence, l'ajout, la fixation et en général toute détermination : une pensée non pas du *comme si* (téléologique) mais du *sans* (simplement esthétique), du « sans de la coupure pure » pour reprendre une expression de Derrida qui y consacre plusieurs pages éclairantes¹.

Dès lors la question initiale se renverse : à quoi sert de s'efforcer à caractériser finement la place de l'esthétique, initialement kantienne, dans le système hégélien, si cela revient à répéter une tradition, à

¹ Cf. Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 95 et suivantes, et toute la première partie (*Parergon*).

renforcer une tendance, à collaborer à une domination *déjà* à l'œuvre dans le discours kantien ? Kant aurait bien eu l'intuition de l'absolu mais effrayé par cette formidable découverte, il serait retombé dans une pensée de la subjectivité et de la finitude : Heidegger, en inventant le scénario d'un *Schritt zurück*, d'un pas en arrière de Kant, prétendra à son tour dépasser ou du moins reprendre à son compte ce qu'il considère lui aussi être une sorte de réveil de la pensée chez Kant, d'une pensée sortie pour un temps de l'oubli de l'Être mais qui ne peut s'empêcher de retomber dans la métaphysique, même si Heidegger, au rebours de Hegel, oppose métaphysique de la subjectivité et pensée de la finitude. Mais si tout a sa véritable naissance chez Kant, qu'il s'agisse de la philosophie de l'esprit ou de la pensée de l'Être, ne serait-il pas préférable *au contraire* de s'interroger à l'inverse sur la place du système hégélien [ou de la pensée heideggerienne de l'Être, que nous réserverons pour une autre fois] au sein de l'esthétique kantienne ?

Un tel renversement de la question initiale conduit à s'intéresser non seulement à la manière dont l'esthétique, *dans le texte kantien*, résiste aux apparitions du système ou à ses anticipations, sous la forme des divers liens, obligations et intérêts de la raison qui peu à peu envahissent son territoire et entravent la liberté du jeu ; mais également *dans le texte hégélien* aux moindres lieux de résistance au système, où la dialectique hégélienne semble se gripper ou s'emballer à force de vouloir penser l'esthétique dans le cadre homogène d'une philosophie du bel art. Car s'il est de nombreux endroits du texte kantien, et ils se multiplient au fur et à mesure que ce dernier progresse, où Kant en arrive à être parfois plus hégélien que Hegel (je pense aux sections concernant l'idéal du beau, la théorie des idées esthétiques ou la thèse finale de la beauté symbole de la moralité), il se trouve également maints passages du texte hégélien dont les objets paraissent échapper à la pensée du système : ce sont évidemment ceux sur lesquels l'analyse doit se concentrer, d'autant plus qu'ils reproduisent ou reprennent souvent, parfois presque littéralement, les développements retors, les *excroissances* pourrait-on dire, qui embarrassaient déjà le texte kantien dans son effort à produire une pensée non encore soumise au système ou arraisonnée par la métaphysique.

Faute de pouvoir y consacrer un examen suffisamment exhaustif, je conclurai ces réflexions par la simple indication de quelques pistes qu'il conviendrait à mon sens de privilégier dans cette quête des lieux de résistance au système, par où se manifeste diversement la place de ce qu'il vaudrait peut-être mieux dorénavant nommer *l'élément*

esthétique au sein de la philosophie hégélienne – et d’abord des *Cours d’esthétique*. Il en est au moins trois (en laissant de côté le sublime, qui exigerait à lui seul un traitement particulier) :

- 1) la piste des sons et des couleurs pures ;
- 2) la piste de l’art des jardins ;
- 3) la piste de l’ornement.

1. Il serait en effet instructif de relire en parallèle le § 14 de la *Critique de la faculté de juger* (« Éclaircissement par des exemples ») et les passages de la première partie des *Cours* « concernant l’unité abstraite de la forme et la simplicité et la pureté du matériau sensible » (*Cours d’esthétique*, I, p. 193, mais aussi p. 148), dont on se demandera quel rôle ils peuvent bien jouer dans une philosophie du bel art ; de façon semblable chez Kant, loin de fournir seulement des exemples à l’appui du paragraphe précédent, le § 14 en vient à brouiller complètement tout un système d’oppositions apparemment bien établies pour aboutir d’une part à une théorie du jeu des sensations, d’autre part à une théorie de l’ornement, qui remettent en question l’interprétation traditionnelle de l’esthétique kantienne comme formalisme esthétique ou comme philosophie des beaux-arts.

2. Lorsque Kant en vient finalement et comme malgré lui à considérer les beaux-arts dans leur division, c’est-à-dire dans leur système, la multiplication des tensions qui surgissent au sein du texte de la troisième *Critique* est telle que l’analyse aboutit à une remise en question complète de l’opposition entre art et nature, qui ne se manifeste nulle part aussi clairement qu’au moment d’aborder le statut de l’art des jardins ; Kant est alors conduit à une nouvelle distinction, entre les beaux-arts et les arts simplement *esthétiques*, dont la théorisation, restée inachevée, montrerait plus clairement encore la possibilité d’une voie autre que celle du système pour penser les arts d’un point de vue esthétique et non plus métaphysique. Inversement, on ne sera guère surpris d’apprendre que de la philosophie hégélienne du bel art l’art des jardins, en particulier, se trouve d’emblée exclu. Et pourtant, c’est un long développement sur l’art des jardins qui sert bizarrement de conclusion à toute la section du *Cours* consacrée à l’architecture ; et il ne renferme pas moins de circonvolutions retorses que celles dont use Kant pour intégrer cet art de manière explosive, car impossible, à son système des beaux-arts. Exemple à méditer : dans un certain type de parcs, nous explique Hegel, « tout est censé conserver la liberté de la nature, et d’autre part, tout est cependant

travaillé et fabriqué de manière artificielle et conditionné par une région donnée, ce qui engendre une scission qui ne trouve jamais de solution complète »¹.

3. Ce développement sur l'art des jardins, « en manière d'annexe » dit bien Hegel, vient lui-même à la suite du dernier moment de l'architecture, qui, étrangement, ne traite presque que d'ornementation. Or l'ornement, lui aussi, et en premier lieu l'art des grotesques, est en principe exclu d'une philosophie des beaux-arts, il en est même le principal exclu, et ce pour des raisons essentielles que Hegel n'hésite pas à donner – par exemple :

« Ces cinq arts [architecture, sculpture, peinture, musique, poésie] constituent le système déterminé et articulé en lui-même de l'art effectif réel. Il y a bien encore, outre ceux-là, d'autres arts imparfaits, l'art des jardins, la danse, etc., dont cependant nous ne ferons mention que de manière occasionnelle. L'examen philosophique, en effet, doit uniquement se tenir aux différences conceptuelles, et développer et concevoir les configurations véritables adéquates à celles-ci. [263] Certes la nature et la réalité effective n'en restent pas à ces délimitations déterminées mais s'en écartent dans une liberté plus vaste, et à cet égard on entend plus souvent qu'à son tour chanter la gloire du fait que les productions géniales doivent précisément s'élever au-dessus de ce genre de démarcations. Mais de même que dans la nature les espèces hybrides, les amphibies 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 »².

Mais alors pourquoi néanmoins en faire mention, même de manière occasionnelle ? Et comment expliquer la persistance d'une si forte adhésion au modèle naturaliste au sein d'une « esthétique » qui prétend n'avoir pour objet que le beau artistique ? Il semble bien qu'une fois de plus la simple mention de l'ornemental ou du décoratif en vienne à brouiller immédiatement les oppositions en apparence les plus tranchées et les mieux assurées, comme celle de l'art et de la

¹ *Cours d'esthétique*, II, p. 332.

² *Cours d'esthétique*, II, p. 251.

nature. Or l'esthétique kantienne ne s'oppose pas à l'esthétique hégélienne comme une théorie de la beauté naturelle à une théorie de la beauté artistique ; loin d'être principalement une théorie du beau naturel, elle se constitue plutôt, en dépit des contraintes du système, comme une théorie du beau ornemental, et c'est à ce titre qu'elle oppose une résistance invincible à toute métaphysique des beaux-arts. Dès lors chaque réapparition, forcément intempestive, de l'ornement dans le texte de Hegel ne peut qu'éveiller l'intérêt d'un lecteur attentif à la place de l'esthétique, c'est-à-dire à la résistance de l'élément esthétique, forcément kantien, et de tout jeu en général s'apprêtant à naître au sein même de l'inéluctable système hégélien.

**REMANENCE DE LA LOGIQUE DANS L'ESTHÉTIQUE DE HEGEL :
L'EXEMPLE DE LA TRAGÉDIE**

Caroline Guibet Lafaye

La dette de la science de l'art à l'égard du système est affirmée dès les premières pages de l'Introduction des *Leçons d'esthétique* : « Si donc on est censé faire apparaître la nécessité de notre objet, à savoir le beau artistique, 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 concept vrai, fait passer avec une nécessité scientifique au concept du bel art. Mais, dès lors que nous partons de *l'art*, que nous voulons traiter de *son* concept et de la réalité (*Realität*) de ce concept [...], l'art a pour nous en tant qu'objet scientifique particulier un présupposé qui reste extérieur à notre examen et qui, traité scientifiquement comme contenu différent, ressortit à une autre discipline philosophique »¹. Le concept de l'art est donc un présupposé, un « lemme »² que la philosophie de l'art hérite du système. L'idée du beau résulte du « déploiement encyclopédique de la philosophie en sa totalité et de ses disciplines particulières »³.

Dans cette mesure, on peut dire, avec J.-M. Schaeffer, que *l'esthétique* hégélienne est conçue comme *l'une des faces du système ontologique global*. Le commentateur radicalise la thèse en soutenant que « ce que l'Art est et peut être lui est octroyé de manière *apriorique* par la place qu'il occupe dans le système global »⁴. Nous nous accordons avec J.-M. Schaeffer pour dire que « les analyses de l'art dans l'*Esthétique* n'ont pas de statut indépendant. [Et qu'] elles sont fondées en dernière instance dans la *Logique*, dont la théorie de

¹ Hegel, *Esthétique*, trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Paris, Aubier, 1995, tome I, p. 36.

² Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 36. Ou encore : « pour nous le concept du beau et de l'art est un présupposé donné par le système de la philosophie » (*Esthétique*, tome I, p. 36).

³ Hegel, *Esthétique*, tome I, p. 36. Voir tome I, p. 36, bas.

⁴ J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992, p. 194.

l'art présuppose la pertinence »¹ mais notre propos est de montrer que ce fondement logique n'invalide aucunement la pertinence de la pensée esthétique hégélienne. Il ne fait pas de doute que le champ de l'esthétique n'est pas, dans la philosophie hégélienne, autonome. Il est fondé dans le système global, sans pourtant autant, comme le voudrait J.-M. Schaeffer, que l'*Esthétique* soit « tiraillée entre la logique artistique et la logique générale du système ontologique »² – comme nous voudrions le montrer à partir de l'exemple de la tragédie.

Les *Leçons*, tout en déployant une réflexion de nature spécifiquement esthétique, mettent en œuvre des concepts tirés de *La doctrine de l'essence*, à travers le déploiement d'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, aussi bien que de la comédie et de l'épopée.

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 »³. La poésie dramatique, à laquelle la tragédie appartient, réunit en elle l'objectivité de l'épopée et le principe subjectif du lyrisme. Elle représente, selon Hegel, « 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 »⁴. Pris en cette détermination, le drame phénoménalise l'absolu, entendu comme « unité de l'intérieur et de [l']extérieur comme unité première, étant-en-soi »⁵. Dès lors, il est possible de mettre en parallèle, de façon pertinente, les dernières pages de l'*Esthétique* et l'avant-dernier

¹ J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 194.

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

³ Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 448.

⁴ 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).

⁵ Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 246.

chapitre de *La doctrine de l'essence*, puisque la poésie dramatique, et par conséquent la tragédie, consistent dans le déploiement d'une action qui entre dans la réalité extérieure¹.

L'essence de la poésie dramatique, et *a fortiori* de la tragédie constitue, comme le souligne *La doctrine de l'essence*, le terme à partir duquel l'existence vient au jour. Le drame trouve son effectivité 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. Les formes concrètes que revêt la poésie dramatique en sont la « manifestation », c'est-à-dire l'effectivité², laquelle s'entend comme l'« unité, dans laquelle [l']existence ou, immédiate, et l'être-en-soi, le fondement ou le réfléchi, sont purement-et-simplement moments »³.

Le développement historique effectif de la poésie dramatique, notamment dans la tragédie, 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 »⁴.

L'advenue à soi de la poésie dramatique en son effectivité, à partir de son essence, 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.

¹ Voir Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 489-490.

² « L'effectif est pour cette raison *manifestation* » (Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 247).

³ Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 247.

⁴ 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).

Nécessité du conflit tragique.

a) Possibilité formelle et tragédie originelle.

La *déterminité* du rapport dans lequel les individus se trouvent quant à leur fin et à son contenu est « 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 »¹, à partir duquel les *espèces* de la poésie dramatique se déduisent. 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*². L'agir dramatique a alors 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, et par conséquent toute action tragique 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'essentialité³. Dans la possibilité *formelle* ainsi conçue, *est possible*

¹ Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 491.

² Voir Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 249.

³ « 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).

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 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 »¹. Pris en sa simplicité, le contenu de l'action tragique 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 assumer². Les caractères ainsi décrits sont bien des essentialités, car ils ne sont plus soumis aux *contingences* de l'individualité immédiate³.

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-ci⁴. *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*⁵.

¹ Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 491-492.

² Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 492.

³ « 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).

⁴ Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 249.

⁵ 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 »

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*).

Entrant dans l'objectivité, les puissances éthiques sont soumises à un principe de *particularisation*. Elles apparaissent alors *diverses* quant à leur contenu 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 »¹. 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 impossibilité². 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 »³. 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*.

(Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 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).

¹ Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 250.

² Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 251.

³ Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 251.

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'autre¹, 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*². 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 possible³.

L'action tragique, en son type substantiel, développe ce qui dans la Logique a le 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 »⁴, 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 différences⁵. 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

¹ Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 251.

² Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 493.

³ C'est ce rapport lui-même qui détermine les deux comme termes possibles.

⁴ Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 251.

⁵ Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 255.

d'abord encore abstraite jusqu'à l'*effectivité réelle* et jusqu'à la *phénoménalité du monde* »¹.

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 »² (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 autrui³. Le concept d'*effectivité réelle* trouve donc un contenu et une détermination au plan esthétique.

b) 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 »⁴. 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 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. Elles ne sont pas encore constituées et

¹ Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 493.

² Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 255.

³ Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 494.

⁴ Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 527.

figées dans des lois politiques, ni dans des commandements et devoirs moraux.

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 particuliers¹. 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 »², 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 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-mêmes³. Surgit alors la *possibilité réelle*. Ce passage en tant que tel est analysé 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 »⁴. 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. Ces individus sont porteurs d'un pathos éthique, de telle sorte qu'ils ne sont ni des caractères au sens moderne du terme, ni de simples abstractions mais des caractères

¹ Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 508.

² Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 256.

³ Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 508.

⁴ 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.

nobles, absolument déterminés, par cette puissance éthique particulière¹.

Le terrain sur lequel se dresse l'opposition des individus dont l'action est elle-même justifiée est ce que Hegel nomme la *réalité humaine*, qui figure, au plan esthétique, la notion de possibilité réelle – celui-ci ayant en elle la détermination d'être existence immédiate. Nous entrons ici dans le cœur même du tragique. Hegel identifie explicitement cette réalité humaine, faite de la variété des circonstances, à la possibilité réelle, dont on peut dire qu'elle est, concernant une Chose, « la variété étant-là de circonstances qui se rapportent à elle »². Les « circonstances déterminées » dans lesquelles l'agir tragique prend place, sont « déjà porteuses en elles-mêmes de la *possibilité réelle* de conflits »³. 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.

Seule la réalité humaine, en son essence tragique, 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 intérêts⁴. Lorsqu'advient 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), l'individu 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 »⁵. Cette réalité n'est autre que la possibilité réelle, le tout des conditions pensé par la Logique.

¹ 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).

² « 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).

³ Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 512.

⁴ 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.

⁵ Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 513.

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 abstrait¹. Conçue comme ce tout des conditions², 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 pas³. Le pathos déterminé qu'accomplit l'agir individuel est entièrement légitime et sa justification doit être essentielle en soi et pour soi⁴. Cet identique à soi, lorsqu'il entre dans des circonstances développées et différenciées, doit demeurer identique à soi et ne pas se

¹ 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'expose 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).

² *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.

³ Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 257.

⁴ « 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).

contredire¹. Cette exigence, exprimée par *La doctrine de l'essence*, constitue la raison *logique* du conflit tragique.

La décision individuelle, éthiquement parfaitement légitime, dès lors qu'elle se réalise, offense un autre vouloir éthique, que « le caractère opposé maintient fermement comme son pathos effectif et réalise réactivement »². 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* »³.

La littéralité du texte de *La doctrine de l'essence* permet ainsi 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 »⁴. La contradiction immanente à l'agir tragique individuel tient au fait que le substantiel véritable, qui doit parvenir à l'effectivité, ne peut en rester au combat des particularités⁵. 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 »⁶. La particularité unilatérale,

¹ Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 257.

² Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 512.

³ Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 258.

⁴ Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 494. La contradiction surgit dans la mesure où le contenu légitime manifeste en lui-même une variété, c'est-à-dire une « existence conditionnante ».

⁵ La notion de possibilité réelle joue un rôle fondamental dans le développement tragique, comme Hegel lui-même le souligne, car ce combat des particularités « trouve son fondement essentiel dans le concept de *réalité profane* et d'*agir humain* » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 494).

⁶ 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.

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'effectivité¹. 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*². Telle est la situation, 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 »³.

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 transparait 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 »⁴. 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

¹ 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.

² Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 258.

³ 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.

⁴ Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 514.

sursumée mais, d'autre part, ce qui était simple possibilité se sursume également et passe dans l'effectivité¹. 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 »². 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 présents³, 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 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'admiration⁴.

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

¹ Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 259.

² Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 514.

³ Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 259.

⁴ 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).

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)¹.

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 possibilité², autrement dit s'abolit (le fait que) la possibilité (réelle) est possibilité d'une autre réalité qu'elle-même³.

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 sursumption de la possibilité réelle, qui est la totalité des conditions, et par 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 fonde.

¹ 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.

² Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 259. La réalité est sursumption 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.

³ « 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).

Nécessité réelle de l'issue tragique et de la réconciliation.

La négation de la possibilité réelle est son *identité* à soi et, en tant que ce *sursumer dans soi-même*, elle est la nécessité réelle¹. 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. 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 »².

Le conflit tragique, comme nous l'avons vu, consiste en une « *contradiction sans médiation* »³, 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*⁴.

La possibilité réelle a en elle l'autre moment, l'effectivité qui « est déjà elle-même la nécessité »⁵. 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'installe⁶. « De ces conditions et circonstances ne peut s'ensuivre quelque-chose d'autre » que la résolution de l'opposition⁷.

¹ 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.

² Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 515.

³ Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 494.

⁴ Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 260.

⁵ Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 260.

⁶ Voir Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 515.

⁷ Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 260.

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 »¹. La nécessité réelle est donc 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 »². 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*³, 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 »⁴.

¹ Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 515.

² Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 515.

³ Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 260.

⁴ « 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 relative¹, 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 un 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 »².

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). Toutefois et 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*³. 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 »⁴. 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 *sursomption 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

¹ 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.

² Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 260.

³ Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 261.

⁴ Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 519.

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 »¹. Ce présupposer et ce mouvement retournant dans soi sont encore séparés. Le destin d'Œdipe montre que la nécessité ne s'est pas encore déterminée à partir de soi-même en contingence², 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 déterminé³. 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 contingent⁴. Il faut donc admettre que la nécessité réelle est en soi aussi contingence⁵. 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

¹ Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 261.

² 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).

³ « 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).

⁴ Cette argumentation peut également s'alimenter des pages de la *Phénoménologie de l'esprit*, tome II, consacrées à ce conflit.

⁵ *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.

esthétique, dans le fait que la réconciliation tragique, de façon générale, libère 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 variés¹. 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 dieu².

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 l'effectivité et de [la] possibilité l'une en regard de l'autre mais non pas à partir de soi-même à soi »³. 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 »⁴. 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*.

Contingence et nécessité absolue dans la tragédie moderne.

La nécessité réelle est une nécessité déterminée. Sa détermination consiste dans le fait qu'elle a sa négation (la contingence) en elle⁵.

¹ Voir Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 517.

² 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).

³ 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.

⁴ Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 496.

⁵ Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 262.

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 »¹. Celle-ci ne devient ce qu'elle est qu'en éveillant en elle cette contingence qu'elle n'est pas (ou 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 »². 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 »³. Pourtant ils parviennent, dans la grandeur de leur nature, à une *réconciliation*.

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

¹ *La doctrine de l'essence*, note 68 des traducteurs, p. 263.

² Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 506.

³ Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 505.

possibilité que comme effectivité »¹. 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 »². Un sentiment effectif et une constance du caractère les animent. Le théâtre de Shakespeare conjoint ainsi la grandeur d'âme intérieure de ces caractères et la vie immédiate.

Une deuxième différence entre les caractères modernes et les personnages de la tragédie antique se signale dans l'hésitation et le décontentement 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 gouverner³. Bien des figures modernes sont 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 autre⁴. Ces personnages manifestent magistralement que la possibilité est tout aussi bien possibilité qu'effectivité. La possibilité, qui est cette *indifférence en regard de soi-même*, est posée comme détermination vide, contingente⁵, 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, comme le montrent des œuvres telles que *Misanthropie et remords*⁶ de Kotzebue ou dans les drames d'Iffland.

¹ Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 263.

² Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 529.

³ Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 529.

⁴ Les œuvres de jeunesse de Goethe présentent beaucoup de personnages de cette espèce (Weislingen dans *Clavigo*, Fernando dans *Stella*, mais surtout Clavigo dans *Götz von Berlichingen*). Ce sont des êtres doubles qui ne peuvent parvenir à une individualité achevée et donc solide (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 530).

⁵ Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 263.

⁶ *Menschenhaß und Reue, ein Schauspiel*, 1789.

La possibilité est immédiatement déterminée comme possibilité, c'est-à-dire comme quelque chose de *médiatisé* par sa négation. Elle « n'est ainsi immédiatement rien d'autre que *ce médiatiser* dans lequel l'être-en-soi, savoir elle-même, et l'immédiateté sont tous deux d'égale manière être-posé »¹. 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, le corrélat de l'être-en-soi. D'un côté, la subjectivité 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. D'un autre côté, 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 (la subjectivité avec ses souffrances et ses passions)².

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. Dans la tragédie moderne, les fins particulières acquièrent une figure entièrement transformée³. 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 antique⁴.

Dans la mesure où la prééminence du principe de subjectivité, corrélatrice de l'art romantique, fait survenir de nouveaux moments

¹ Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 264.

² Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 264.

³ Ainsi se trouve vérifié, au plan esthétique, le fait que l'analyse logique de *La doctrine de l'essence* selon laquelle la nécessité est *déterminer* de ce sursumer comme d'un être-posé.

⁴ 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.

dans toutes les sphères d'action de l'homme moderne, force est d'admettre qu'avec la tragédie romantique, la nécessité se détermine en contingence¹. 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. Toutefois même lorsque les individus tragiques modernes poursuivent des fins 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 nécessité est alors convertie en contingence. La conversion de la nécessité en contingence est aussi 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 subjectifs². Il apparaît donc que dans la tragédie romantique, le mouvement par lequel la nécessité, dans son être, se repousse de soi se phénoménalise esthétiquement.

La *nécessité absolue* est « identité à soi-même simple de l'être dans sa négation ou dans l'essence »³. Cette identité à soi se retrouve, avec la tragédie moderne, dans la constance et la fermeté du caractère. En effet la poésie moderne ne présente pas seulement des caractères hésitants et clivés en eux-mêmes, puisque 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 »⁴. Ils agissent selon et en tant que cette identité à soi, qui permane, dans la négation qu'elle subit. Ces individualités se précipitent aveuglément dans l'action (en courant à leur perte), persistent dans la force de leur

¹ Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 264.

² Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 526.

³ Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 264.

⁴ Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 531.

volonté¹. 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 »². L'unité de la possibilité dans l'effectivité est alors manifeste. L'advenue de l'action du caractère tragique, dans des circonstances extérieures, reproduit le mouvement dialectique par lequel *la nécessité absolue se déploie*. Celle-ci est l'identité *réfléchie* des deux déterminations (possibilité et effectivité, en l'occurrence le caractère individuel et les conditions extérieures), à l'égard desquelles elle est indifférente.

La source de l'agir tragique individuel est double, justifiant ainsi son interprétation à partir du paradigme de la 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 »³, 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, comme « la dissolution de cette différence entre l'être-en-soi et l'être-posé », traverse les tragédies de Shakespeare. Dans *Macbeth*, *Richard III* et *Intrigue et amour*, les filles aînées, les gendres de Lear, le président et 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 »⁴. Wallenstein, par exemple, périt de la fermeté

¹ 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 » (Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 531).

² Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 532.

³ Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 264.

⁴ Hegel, *Esthétique*, tome III, p. 532.

du pouvoir impérial¹. 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 »². 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, par leur fermeté et leur énergie, de préserver leur liberté subjective, envers et contre toutes les réalités concrètes et revers de fortune. La tragédie moderne manifeste donc, sur le mode artistique, que la nécessité est tout aussi bien être pur, ou immédiateté simple, que réflexion-dans-soi simple, *essence pure*³.

Le personnage tragique peut, en effet, 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*. Néanmoins et en dépit de celles-ci, *il est parce qu'il est*. Or la nécessité absolue est le fait qu'une seule et même chose est présente en deux termes (l'individualité tragique en son intériorité réflexive et l'individualité tragique agissante). Le sort qui emporte la subjectivité moderne tragique, bien qu'il soit amer, est *conforme* à son action. La subjectivité moderne agit conformément à ce qu'elle est et, comme réflexion, n'a pour fondement et condition qu'elle-même. Or le purement-et-simplement nécessaire *est* seulement parce qu'il *est*, sans autre condition ou fondement. 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 est⁴. Agissant conformément à ce qu'elle est, son être-en-soi est son immédiateté, et par conséquent sa possibilité est son effectivité. Elle se conçoit donc à la fois comme l'acte-de-coïncider de l'être avec soi, c'est-à-dire

¹ 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.

² 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, p. 264-265).

³ Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 265.

⁴ Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 265.

comme essence et, puisque ce terme simple est tout autant la simplicité immédiate, elle est aussi être.

Ces analyses ont donc permis de montrer que Hegel interprétait le phénomène esthétique tragique, à partir de concepts tels que la possibilité, l'effectivité ou la nécessité. En ce sens il est incontestable que « les analyses de l'art dans l'*Esthétique* [...] sont fondées en dernière instance dans la *Logique* »¹. Dans la mesure où la tragédie mais aussi – comme on pourrait le montrer – la comédie et l'épopée *figurent artistiquement* ces concepts, les *Leçons* se déploient, à strictement parler, comme une esthétique du concept, comme une *esthétisation du concept*, évidente dans le traitement hégélien de la tragédie. L'universel véritable, infini, considéré dans *La logique de l'essence*, se détermine librement et laisse se déployer le « créer du concept »², selon l'articulation dialectique de l'universel, du particulier et du singulier, instituant un « rythme du concept »³. 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. En dépit des critiques qui ont été portées contre cette logique esthétique du concept, l'appréhension hégélienne de l'art est intrinsèquement esthétique.

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 »⁴. 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

¹ J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, p. 194.

² Hegel, *La logique subjective ou doctrine du concept*, p. 74.

³ A. Doz, *La logique de Hegel*, p. 178.

⁴ Hegel, *La doctrine de l'essence*, Troisième section.

réelle, qui est, relativement à la Chose, « la variété étant-là de circonstances qui se rapportent à elle »¹. Le texte de *La doctrine de l'essence*, en sa littéralité, pose la nécessité du conflit tragique. De la sorte 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 étant découverte, l'existence variée s'avère être, « en soi-même, le fait de se sursumer et d'aller au gouffre »². 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 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 extérieures³. Le mouvement de la nécessité est donc *exposition de l'absolu*, qui prend figure artistique dans l'œuvre dramatique. *L'esthétique hégélienne du concept s'accomplit dans la phénoménalisation tragique* mais aussi comique et épique de la possibilité, de la réalité et de l'effectivité. Le concept, l'absolu s'expose esthétiquement.

Toutefois la coïncidence de l'esthétique et de la logique n'est pas seulement pertinente *structurellement* mais également *esthétiquement*. La référence implicite à la Logique pouvant être la raison d'exigences intrinsèquement esthétiques, relatives, par exemple, à la nature du récit ou aux caractères, elle n'entame pas le caractère spécifiquement esthétique des analyses hégéliennes. La conjonction systématique de déterminations logiques et d'exigences esthétiques, présente dans l'analyse de la tragédie, de la comédie et du drame, établit la *pertinence esthétique de la logique conceptuelle*, mise en œuvre dans les *Leçons d'esthétique*. En dépit des accusations portées à l'encontre de Hegel, on peut montrer que les concepts issus de la Logique ont une réelle pertinence esthétique, la logique spéculative de Hegel

¹ Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 257.

² Hegel, *La doctrine de l'essence*, p. 258.

³ 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. La comédie moderne, pour sa part, exploite une détermination de l'effectivité associée à l'explicitation logique de la nécessité absolue.

prouvant sa validité artistique, dans la mesure où elle offre les moyens de penser l'esthétique et l'artistique comme tels et en général. C'est pourquoi on ne peut dire, comme J.-M. Schaeffer l'affirme, que l'articulation logique de l'esthétique n'a qu'une valeur « négative et anti-esthétique »¹. Bien au contraire, la logique hégélienne, en sa portée et dimension ontologiques, démontre une incontestable plasticité ainsi qu'une réelle valeur esthétique². La mise en œuvre du logique par Hegel n'est donc pas « anti-esthétique ».

¹ J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*.

² La plasticité de la notion de forme par exemple, découverte dans la *Logique*, se vérifie dans l'esthétique.

LES CARACTERES DE L'ŒUVRE : POUR UNE ANALYSE ESTHETIQUE

Jérôme Lèbre

Dans la recherche du sens unitaire de l'art et de ses produits, Hegel est incontournable. Mais on ne voit pas assez que le philosophe de la synthèse absolue est également à la recherche d'une *analyse* absolue ; que sa réflexion sur la notion de système est au service d'une saisie précise des composantes de l'œuvre.

Et pourtant, depuis Leibniz jusqu'à Hegel et au-delà, en passant par le romantisme (nullement fondé, comme on le croit souvent, sur une esthétique de la contemplation immédiate et ineffable), l'analyse systématique a un nom : la *caractéristique*. Celle-ci a pour but de dégager et d'articuler les éléments matériels ou les concepts qui entrent en jeu dans un être composé. Elle est, au sens propre, une *caractérisation*, qui dégage la singularité de son objet et montre comment ce dernier, en impliquant dynamiquement la diversité de ses propriétés, *devient* une œuvre. Ce dynamisme englobe l'acte de création et de contemplation et se retrouve jusque dans les qualités subjectives d'une personne représentée dans un portrait ou un drame (le personnage, en allemand comme en anglais, est aussi un « *Charak/cter* »). La caractéristique montre alors sa pertinence dans son refus catégorique de toute approche psychologisante de l'œuvre : elle est à l'opposé de la caractérologie que pourfendront à juste titre la psychanalyse et le structuralisme. Elle s'ancre bien plutôt (comme peut le souhaiter la critique artistique contemporaine) sur les propriétés du signe, du langage, du discours.

Une nouvelle science de l'art ?

Dans l'introduction aux *Leçons sur l'esthétique* mais aussi dans le corps du texte, Hegel affirme la teneur scientifique de l'observation philosophique, qui développe toujours la nécessité intérieure ou la nature « logico-métaphysique » de l'objet¹. Il écarte les descriptions

¹ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* [*Leçons sur l'Esthétique*], *Werke* (voir abréviations utilisées) 13, p. 26-27.

prétendument esthétiques, mais sans concept, qui s'en tiennent à des affirmations vagues (le ciel, les fleurs, les animaux sont beaux...) ou se perdent dans une infinité de détails¹. Il critique plus précisément l'observation empirique qui prétend dégager par analyse des déterminations universelles, mais n'obtient paradoxalement qu'un nombre indéfini de déterminations particulières, isolées, sans lien logique, donc non-vraies². C'est ainsi que l'« analyse d'entendement »³, en décomposant un poème, le vide de sa substance, et n'obtient qu'un commentaire prosaïque. La prose est d'ailleurs toujours proche de la psychologie empirique : l'entendement analytique ne peut comprendre un personnage (*Charakter*) de Homère ou de Shakespeare, parce qu'il le saisit d'une manière unilatérale, et en déduit une loi formelle sur la psychologie humaine qui dénature le contenu esthétique.

Au-delà de la polémique et dès la toute première approche *positive* de l'observation scientifique du beau et de l'art, il est déjà question de caractéristique⁴. Hegel attribue l'usage du terme à Aloys Hirt, un historien de l'art contemporain, auteur d'un article dans *Die Horen*, la revue fondée par Schiller : « la base d'une évaluation juste du beau et d'une formation du goût serait le concept du *Caractéristique* (*der Begriff des Charakteristischen*) ». Hegel résume ainsi l'article : nous devons diriger notre attention sur les marques individuelles (*die individuellen Merkmale*) qui constituent l'essence d'une œuvre. Ces marques, ces caractères, expriment la loi de l'art (*Kunstgesetz*). Chacun d'eux est « une individualité déterminée, par laquelle se distinguent les formes, le mouvement et les gestes, la figure et l'expression, la couleur locale, la lumière et l'ombre, le contraste et la posture, et cela comme l'exige la pensée préalable de l'objet ». Le caractère est ici un *aspect* particulier du mode d'expression de l'œuvre. Il sert de tracé indicatif (*Bezeichnung*) pour l'ensemble du contenu exprimé : ainsi, dans une œuvre dramatique, tous les détails doivent être soumis à l'unité de l'action. Le caractéristique s'oppose donc à la présence du détail « oiseux » et « superflu ».

Hegel cite ensuite une critique adressée à cette caractéristique par J. H. Meyer : rien n'empêche que les caractères d'une œuvre soient exagérés, qu'ils soient poussés jusqu'à la caricature, et donc jusqu'à la

¹ *Ibid.*, *Werke* 13, p. 14-15 ; cf. *Werke* 14, p. 264.

² *Ibid.*, *Werke* 13, p. 152, p. 174.

³ *Ibid.*, *Werke* 13, p. 281 ; sur la suite, cf. p. 311.

⁴ *Ibid.*, *Werke* 13, p. 33.

laideur. La cohérence formelle d'une œuvre n'est pas garante de sa beauté, si bien que Hirt ne dit pas ce qui est caractéristique *du beau*. A l'opposé, l'idéalisme esthétique de Meyer prétend évaluer l'œuvre en fonction de sa *signification* esthétique. Il mène ainsi à une conception purement symbolique de l'art : l'œuvre se voit dotée (comme le mot, précise Hegel) d'une âme et d'un sens situés au-delà d'elle. Nous nous trouvons donc en présence d'une contradiction dialectique : la caractéristique détermine l'œuvre mais seul l'idéalisme esthétique caractérise le beau¹.

Caractère, signe, symbole.

Hegel tranche sans ménagement cette contradiction : « Avec cette exigence de la signification de l'œuvre, on ne va pas plus loin, et on ne dit pas grand chose d'autre, qu'avec le principe du caractère formulé par Hirt »². Phrase étonnante : pour Hegel lui-même, l'œuvre n'est-elle pas le signe de l'esprit ? L'art n'a-t-il pas sa signification, sa *Bedeutung*, au-delà de ses productions, dans l'idée philosophique qu'il tente d'exprimer sensiblement ? L'*Encyclopédie*³ définit elle-même la beauté comme le signe de l'idée, en tant qu'elle unit immédiatement (trop naturellement) la nature et l'esprit, et contient en elle-même son dépassement par l'unité *spirituelle*, absolue, de ces deux extrêmes. Cependant, l'idéal de la signification a beau s'opposer *formellement* à la recherche des caractères de l'œuvre, cette contradiction, dit ici Hegel, n'a pas de contenu.

On avancera en se demandant en quoi l'œuvre est symbole. Certes, elle s'oppose au signe arbitraire, immotivé ou prosaïque, qui renvoie, grâce à la suppression immédiate de sa face sensible, à une signification spirituelle. Une précision s'impose cependant. Le symbole est, dans la sémiologie hégélienne, déficient par rapport au signe arbitraire : il soumet le langage au lien naturel, à la fois figé et ambigu, entre signifiant et signifié, comme le lion renvoie au courage. Mais le symbole *est également déficient dans le domaine de l'art*. Il ne correspond qu'à son balbutiement au cœur de la nature, l'esprit

¹ *Ibid.*, Werke 13, p. 37.

² *Id.*, *Vorlesungen über die Ästhetik [Leçons sur l'Esthétique]*, Werke 13, p.37.

³ *Id.*, *Encyclopédie*, § 556.

commençant à s'exprimer à travers ce qui n'est pas lui : une matière inerte (la pierre, le métal) ou une organisation vivante (l'organisme). L'architecture, essentiellement symbolique, ne peut signifier l'esprit qu'à travers les caractères généraux et abstraits de l'organisation naturelle (l'équilibre, l'harmonie des formes) ou à travers les formes élaborées, pré-spirituelles, de cette organisation (les volutes végétales).

Il se crée alors un écart entre l'art proprement symbolique et le symbolisme inhérent à l'ensemble de l'art, selon lequel *toute* œuvre est un signe motivé de l'esprit : cet aspect marginal, puis central du symbole serait bien dangereux à notre époque où seule la sémiologie nous garde de l'interprétation oiseuse, en particulier psychologique¹. Mais pour Hegel, la sémiologie elle-même n'est qu'un moment de la *psychologie spéculative*, qui garantit la maîtrise du signe.

Que nous apprend cette psychologie ? Que chaque sujet se définit, non par son *tempérament*, déterminé par sa constitution corporelle, ni par son *caractère naturel*, inscrit dans sa physionomie mais par son *caractère essentiel*. Ce dernier est l'intensification sensible de toute l'activité humaine² ; il se manifeste activement dans tous les actes d'un sujet. Il a donc un côté formel (énergétique, intensif) et un contenu, une *œuvre*, c'est-à-dire qu'il tend vers la réalisation d'un certain nombre de buts³. Par son caractère essentiel, chaque homme donne une teneur singulière plus ou moins forte à ce qui n'était, chez l'animal, qu'un habitus spécifique.

Or ce passage du caractère naturel au caractère essentiel change le statut même du *signe*⁴. Tant que chaque individu est caractérisé par son aspect physique, sa physionomie, on ne quitte pas l'économie *naturelle* du signe : on considère le corps comme son « *être originaire* »⁵, et on interprète les traits physiques comme autant de symboles d'une détermination psychologique. Mais ces symboles ne

¹ Cf. Paolo d'Angelo, *Simbolo et arte in Hegel*, Roma, Laterza, 1989 ; Derrida, « le Puits et la pyramide », in *Marges de la philosophie*, Paris, Editions de Minuit, 1970, p. 79-127 ; André Hirt, *Versus : Hegel et la philosophie à l'épreuve de la poésie*, Paris, Kimé, 1999.

² Cf. *ibid.*, § 400, Remarque.

³ Cf. *ibid.*, § 401, Addition.

⁴ C. Malabou, *L'Avenir de Hegel*, Paris, Vrin, 1996, IV, p. 95-110.

⁵ Hegel, *Die Phänomenologie des Geistes* [La Phénoménologie de l'esprit], Werke 3, p. 234 ; trad. fr., I, p. 258.

disent rien de la capacité à agir, à œuvrer, de chacun. Par suite, *l'essentiel est toujours l'œuvre elle-même* comme processus qui se caractérise de lui-même en se développant¹. Tels sont les principes de l'économie *spirituelle* du signe² : le corps est bien signe de l'âme mais seulement en tant qu'il est façonné par elle, qu'il est son œuvre, « un *signe* qui n'est pas resté une chose immédiate »³. C'est ainsi que se différencient, d'une manière générale, le signe arbitraire comme œuvre de la pensée et véhicule des significations spirituelles et le symbole, qui présuppose toujours un lien naturel entre signifié et signifiant. Le passage du caractère naturel au caractère substantiel est donc bien un passage par le signe, du naturel à l'arbitraire : c'est l'esprit qui donne sens au signe, et non le signe qui comprend naturellement l'esprit. C'est là toute la différence entre l'interprétation psychologisante de l'œuvre, incluant l'interprétation symbolique du corps de l'individu (physiognomonie, phrénologie de Gall) et son interprétation spéculative.

Or cette différence est reformulée très précisément dans *l'Esthétique*, à propos de la statuaire grecque⁴. La statue humaine, dit Hegel, ne peut s'interpréter comme on interprète la « mine » des personnes pour découvrir leur caractère particulier et inessentiel. Toute interprétation directement symbolique des traits de caractères (*Charakterzüge*)⁵ fait obstacle à la saisie de la signification (*Bedeutung*) spirituelle de l'œuvre, laquelle réside dans l'*activité* de l'esprit qui a donné naissance à l'œuvre. Par exemple, la tristesse hiératique d'une statue d'Athéna ne découle pas d'une humeur triste : elle a une signification spirituelle, elle traduit l'aspect objectif d'une foi qui ne laisse pas encore s'exprimer la subjectivité et la liberté individuelle.

Saisir l'esprit comme signification de l'œuvre, ce n'est donc pas partir du principe psychologisant selon lequel chaque trait de l'œuvre a une signification symbolique et nous livre le caractère du personnage représenté ou pire, de l'artiste. Chaque trait n'a de valeur que comme aspect particulier d'un tout singulier ; il est un caractère

¹ *Ibid.*, p. 242 ; trad. fr., I, p. 267.

² Cf. *Encyclopédie*, § 411.

³ *Ibid.*, p. 233 ; trad. fr., I, p. 257.

⁴ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik [Leçons sur l'Esthétique]*, *Werke* 14, p. 365-370.

⁵ *Ibid.*, *Werke* 14, p. 101

mais comme partie constituante (non-signifiante en elle-même) de l'œuvre. Par réciproque, seule l'œuvre, cette individualité vivante constituée d'un certain nombre de traits, est un signe de l'esprit.

Le propre et la limite de l'art symbolique (en particulier l'architecture) c'est alors justement de confondre *Zug* et *Zeichen*, trait et signe. Quand Hegel dit « le symbole est maintenant d'abord un signe »¹, il n'introduit pas une considération sémiologique valable pour toute œuvre d'art : il souligne bien plutôt l'échec de l'art symbolique dans son élaboration de l'œuvre, en tant qu'il la conçoit comme un langage, et veut que *chaque* trait signifie quelque chose. Cet art *cherche* donc l'esprit mais ne le trouve pas, la signification de chaque trait étant naturelle, anthropologique, psychologique mais non spirituelle. Il se perd dans l'inessentiel. Par réciproque, toute œuvre imparfaite, ébauchée ou créée par l'ébauche d'un sujet (l'enfant), est une évocation symbolique de l'esprit mais n'en est pas encore le vrai signe esthétique².

L'art symbolique fait de chaque trait un signe ; quant au langage symbolique, il commet la même confusion mais en inversant les termes : il donne à chaque signe la motivation d'un trait descriptif. C'est pourquoi la poésie symbolique, qui tente d'indiquer en chaque signe une apparition de l'esprit³, échoue à se constituer comme œuvre. Cette ébauche de langage doit donc logiquement s'effacer devant la prose, qui réduit le trait à son rôle purement fonctionnel : le caractère n'est alors plus qu'une lettre dans un système alphabétique, un tracé arbitraire. Mais la prose elle-même ne supprime pas le poème comme œuvre non symbolique, en lequel tous les mots sont les traits constitutifs d'un tout, et ne prennent sens que par rapport à lui. C'est alors l'œuvre en son ensemble qui *fait* signe – et sens.

Nous en savons assez pour passer du signe au personnage (d'un *Charakter* à l'autre). A notre époque, nous tendons à faire directement du personnage un signe⁴, donc un élément immanent du récit. Ce point rend aussi manifeste que possible la résistance de la sémiologie (structurale) à toute interprétation psychologique, ou symbolique.

¹ *Ibid.*, *Werke* 13, p. 394 ; nous renvoyons sur ce point à l'ouvrage cité de Paolo d'Angelo.

² *Ibid.*, *Werke* 14, p. 375.

³ *Ibid.*, *Werke* 13, p. 428.

⁴ Cf. Ph. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Coll., Poétique du récit*, Paris, Points, 1977.

Mais dans un contexte hégélien, tout s'inverse : c'est en considérant le personnage comme un signe que l'on risque d'autoriser une interprétation symbolique et psychologisante. Il faut d'abord le considérer comme l'un des *traits* d'une œuvre (dans le groupe sculptural ou pictural, dans la poésie épique ou dramatique) ou comme une *œuvre* (sculpture, sujet lyrique, sujet de portrait). Seule l'œuvre *en sa totalité* fait alors signe vers l'activité de l'esprit.

Au niveau de la totalité, de l'aspect absolu de l'œuvre, il n'y a plus de contradiction entre la symbolique, comme saisie de l'activité de l'esprit à travers ses signes esthétiques (c'est-à-dire ses œuvres) et la caractéristique, comme saisie des traits qui, sans être signifiants en eux-mêmes, constituent *chaque* œuvre. Le concept du beau et de l'art suppose un contenu idéal, une signification, et tout aussi bien (*sodann*) l'expression qui seule *présente* ce contenu¹. Cette présentation est alors un *tracé* de caractères qui constitue le sens de l'œuvre : une *Charakterzeichnung*², le terme *Zeichnung* signifiant à la fois le dessin, le tracé comme *totalité* de traits, et la signature, la marque, le signe qui en émerge (comme dans *Bezeichnung* et *Kennzeichnung* équivalents germaniques de la *Charakterisierung*).

La caractéristique esthétique se doit alors de saisir les caractères essentiels, spirituels, qui permettent la saisie intensive de l'œuvre comme signe de l'esprit : elle ne doit pas les confondre avec des caractères contingents et superflus. Et ici, c'est précisément l'intensité, la subjectivité de l'œuvre qui fera loi : « cette subjectivité est le point, que nous avons essentiellement à tenir »³. L'œuvre d'art, qui doit être intéressante en chaque point⁴ se présente comme l'organisation *vivante* de traits caractéristiques.

Les caractères physiques naturels.

La vie fait ainsi son apparition dans l'Esthétique⁵. Dans la Logique de Hegel, elle s'invitait déjà au cœur d'une réflexion sur la

¹ *Ibid.*, Werke 13, p. 132.

² *Ibid.*, Werke 15, p. 105.

³ *Ibid.*, Werke 13, p. 191.

⁴ *Ibid.*, Werke 13, p. 251.

⁵ *Ibid.*, Werke 13, p. 129-151.

connaissance¹. Cette intrusion permettait d'éviter que la méthode (analytique ou synthétique) soit seulement « disposée comme *outil*, comme un moyen qui se tient du côté subjectif »² ; C'était l'anti-psychologisme hégélien qui exigeait une référence à la *tendance vitale* du sujet connaissant.

Détaillons ce passage de la *Logique*. Le dynamisme vital, la tendance (*Trieb*) anime tout être vivant : celui-ci agit en modifiant à son profit son milieu naturel ; il intériorise, réorganise la nature en fonction de ses propres fins. Cette concentration ou intensification des déterminations naturelles fait de l'organisme « le moyen et l'outil » de la finalité vitale, et tout autant, la réalisation de cette fin³. Et il en va de même pour chaque organe : il permet à l'individualité vivante dont il est (le) membre de s'insérer dans son milieu naturel. On peut donc dire que l'acte crée l'organe⁴ : les dents, les griffes, des animaux développés sont autant de solutions *spécifiques* trouvées pour résoudre le problème du vivant - sa subsistance dans un milieu défini. Le lien objectif entre l'organisme singulier et l'espèce passe donc par les organes extérieurs, qui sont les véritables *points* intensifs de la tendance vitale, et les *points* d'insertion de l'animal dans son milieu⁵. Il appartient à la *vraie* caractéristique de tenir compte de ces points intensifs de l'individualité vivante ; et si cette caractéristique est déjà logique, elle est également déjà esthétique, elle offre la définition dynamique de l'animal, ou par son *habitus* (sa capacité à transformer la nature avec ces instruments organiques), ou par l'*œuvre* qui en résulte, comme les gîtes ou les tanières. La tendance vitale est déjà une tendance formatrice (*Bildungstrieb*) ou même une tendance artistique (*Kunsttrieb*)⁶.

¹ *Ibid.*, p. 469 ; trad. fr., p. 283.

² *Ibid.*, p. 552 ; trad. fr., p. 372.

³ *Ibid.*, p. 476 ; trad. fr., p. 290.

⁴ *Id.*, *Die Phänomenologie des Geistes* [La *Phénoménologie de l'esprit*], *Werke* 3, p. 234-235 ; trad. fr. J. Hyppolite, Paris, Aubier, 1941, I, p. 258. *Id.*, *Encyclopédie des sciences philosophiques* (1830), § 230, addition, trad. fr. B. Bourgeois, Paris, Vrin, 1986, I, p. 620 [Les additions ne sont pas comprises dans notre édition de référence allemande].

⁵ *Id.*, *Encyclopédie des sciences philosophiques* (1830), § 230, addition, trad. fr. B. Bourgeois, Paris, Vrin, 1986, I, p. 620 [Les additions ne sont pas comprises dans notre édition de référence allemande].

⁶ *Id.*, *Encyclopédie des sciences philosophiques* (1830), § 366, addition, cité et commenté par C. Malabou, *op. cit.*, p. 92 sq.

Revenons alors à l'esthétique. Hegel a rejeté d'emblée toutes les formes de beauté naturelle hors du domaine de l'esthétique, laquelle ne s'intéresse qu'aux œuvres de l'esprit ; mais il reste que la *tendance* qui s'exprime dynamiquement dans toute œuvre est bien une tendance vitale avant d'être une tendance spirituelle. En ce sens, la nature et la vie précèdent l'art¹. La beauté naturelle du cristal, puis des organismes tient justement à l'intensification progressive de l'extériorité naturelle, qui prépare l'apparition de l'esprit. Cela ne veut pas dire que l'unité organique est forcément garante de la beauté naturelle : il y a des bêtes laides, des poissons monstrueux qui ont les deux yeux du même côté². La beauté organique émane plutôt de l'intériorité formelle de l'animal, de sa *liberté* de mouvement³, et cette même liberté entraîne une certaine indétermination dans l'agencement des caractères physiques, une certaine incohérence⁴. Toujours en raison du caractère indéterminé de son âme, l'animal n'est pas beau pour lui mais pour un autre, plus spirituel que lui ; en l'animal se trouve donc seulement le « premier commencement d'un caractère particulier »⁵.

L'analyse ou la caractéristique du vivant peut alors bien dégager des caractères universels propres à la nature (la régularité, la légalité, l'harmonie)⁶ ; mais les caractères physiques particuliers restent inessentiels, ils n'indiquent pas encore une âme particulière⁷. C'est bien pourquoi l'art symbolique, quand il cherche les traits de l'esprit dans la représentation figée (souvent architecturale et rupestre) de l'organisation végétale ou animale, oscille entre l'abstraction et l'inessentiel. C'est pourquoi également les vrais caractères du beau ne commencent qu'avec la figure humaine, qui est l'objet même de l'art classique, en particulier de la sculpture grecque.

¹ *Ibid.*, Werke 13, p., 141.

² *Ibid.*, Werke 13, p. 171.

³ *Ibid.*, Werke 13, p. 174

⁴ Cf. *id.*, *Die Phänomenologie des Geistes [La Phénoménologie de l'esprit]*, p.141-142 ; trad. fr., I, p. 150-151.

⁵ *Id.*, *Vorlesungen über die Ästhetik [Leçons sur l'Esthétique]*, Werke 13, p.178.

⁶ *Ibid.*, Werke 13, p. 179.

⁷ *Ibid.*, Werke 13, p. 193.

Le corps humain et la statuaire classique : les caractères physiques essentiels.

Dans l'œuvre d'art, dit Hegel, la spiritualité doit se voir en tout *point* : dans la figure physique mais aussi dans le mouvement, les actions, etc. L'œuvre doit être aussi intensive qu'une myriade d'yeux¹ : c'est dans le regard que l'âme se concentre, les yeux sont les deux points physiques d'intensité maximale mais chaque caractère doit être un œil d'intensité moindre. Les bases de cette caractéristique intensive se trouvent dans l'observation du corps humain, conçu comme une totalité d'intensités variables : tous les organes sont en effet traversés par l'esprit, qui se rapporte au monde (et le regarde plus ou moins intensivement) à travers eux² (donc œuvre *et* signe).

Il revient précisément à la statuaire de se donner pour objet le corps humain, comme production inconsciente³, encore naturelle, de l'esprit. Chaque espèce animale a une forme corporelle, pourvue de certains traits et en excluant d'autres ; de même, le corps humain est doté de certains caractères physiques *essentiels*, qui expriment tous le même *type* humain⁴ ; la perfection *sans ambiguïté* de l'art grec se trouve alors expliquée par le fait que ces caractères essentiels n'ont aucune signification symbolique immédiate mais entrent en jeu dans l'équilibre intensif du corps sculpté, composant ainsi son harmonie, sa « fluidité », bref, sa *vie*⁵. C'est ainsi seulement que le corps est œuvre et signe. Selon Hegel, c'est Winckelmann qui a « caractérisé d'une manière déterminée »⁶ la beauté de la sculpture grecque, donnant par là même un contenu à l'*idéal* du beau : on voit à quel point la précision de la caractéristique s'accorde avec la visée de l'idéal.

Parce qu'il est bien question de caractères *physiques* essentiels, même le caractère le plus intensif du corps sculpté n'a pas encore l'intensité de l'esprit comme tel. En clair, ces yeux sont encore sans regard⁷. Mais *pour cette raison même*, la forme *toute entière* du corps a pour charge d'exprimer l'intensité subjective, marquant ainsi la différence de l'homme et des autres espèces animales ; la spiritualité

¹ *Ibid.*, Werke 14, p. 203.

² *Ibid.*, Werke 14, p. 399.

³ *Ibid.*, Werke 14, p. 369 ; cf. p. 351 sq.

⁴ *Ibid.*, Werke 14, p. 199 sq.

⁵ *Ibid.*, Werke 14, p. 208.

⁶ *Ibid.*, Werke 14, p. 378.

⁷ *Ibid.*, Werke 14, p. 357, p. 389.

n'est pas concentrée en un point mais elle est en toute clarté répartie harmonieusement à partir de ce point : toute la statue (sa figure, son attitude corporelle, son mouvement) s'organisent donc autour de la position et de la forme des *yeux*. A partir d'eux se créent l'harmonie formelle de la tête comme *tout*¹, puis l'accord entre la tête et la position du corps, entre l'expression et le mouvement. Dans cette caractéristique, tout est fluide, tout exprime d'une manière continue la même force. La différence abrupte du signe symbolique et de sa signification est supprimée par les degrés continus qui mènent des organes les plus spirituels (les yeux) aux organes les plus animaux (les parties génitales). Quand la statue est drapée, cette continuité elle-même devient visible : les points d'intensité du corps (les muscles, les articulations) sont reliés par le tracé dynamique des plis, les organes les moins spirituels sont voilés dans les creux du tissu, la forme et le mouvement de tout le corps deviennent l'explication directe du visage.

Les moyens sont ici réunis pour qu'un simple *geste* soit l'expression la plus spirituelle de la nature, et qu'une suite de caractères essentiels se dégage de toutes les formes d'inessentialité. Dépassant alors le point d'achoppement de la caractéristique proposée par Hirt, la caractéristique de Hegel (inspirée de Winckelmann) parvient à retracer ce geste et à considérer l'inessentiel *comme tel*, qu'il soit visible ou non. L'inessentiel, c'est d'abord la part animale du corps humain : et si la peau cache déjà tous les organes intérieurs indispensables à la vie, le drapé est encore supérieur au nu, car le tissu est comme une peau intensive qui non seulement cache les organes vitaux extérieurs mais voile même « *le superflu des organes* »², donc tout ce qui ne se rapporte pas à la position et au mouvement d'ensemble. L'inessentiel, c'est ensuite la part symbolique du corps humain, donc les signes indiciels (*Kennzeichnen*)³ d'un caractère particulier : et si la naturalité de la matière sculptée exclut toute caractérisation spirituelle (en premier lieu, elle exclut le regard), les statues qui expriment un simple mouvement sont encore supérieures à celles qui font reconnaître un personnage divin par son attribut symbolique (l'aigle de Zeus, le trident de Poséidon, etc.). L'inessentiel, c'est enfin l'ornemental (l'insertion de matières précieuses, la polychromie), rémanence d'un symbolisme premier qui

¹ *Ibid.*, *Werke* 14, p. 396.

² *Ibid.*, *Werke* 14, p. 405.

³ *Ibid.*, *Werke* 14, p. 414, p. 415.

entendait figurer l'activité de l'esprit par l'intensité lumineuse des teintes ou des cristaux. Or, on ne s'en étonnera pas, la statue la plus intensive est de marbre blanc.

Tous les caractères physiques de la statue doivent donc s'unifier dans l'expression d'une même essence, laquelle n'est ni un concept abstrait, ni une espèce naturelle mais bien une *individualité vivante* ainsi caractérisée. Il faut donc parler plutôt de *traits physiques*, constituant ensemble le *caractère individuel* du corps sculpté. Cette individualité épurée de toute contingence, de toute inessentialité, cette « extériorité sans tâche »¹ qui exprime en chacun de ses traits l'équilibre de la nature et de l'esprit, ne peut être que celle d'un *Dieu*. Mais les dieux sculptés flottent alors entre la pure universalité et la singularité abstraite dans une attitude d'infini repos ; leur mouvement exprime une virtualité tout aussi infinie mais ne se réalise dans aucune action effective. Bref, si la statue est l'unité intensive de caractères *physiques* essentiels, elle ne peut rendre compte de l'essentialité d'un caractère vraiment *spirituel*, attribuable à un individu qui vit et se mêle activement au mouvement du monde, au risque de découvrir ses propres limites, sa propre finitude². Il revient à un autre art, la peinture, et en particulier à un autre type d'œuvre, le portrait, d'offrir un champ nouveau à la caractérisation esthétique.

Le portrait peint : le caractère spirituel essentiel et ses particularités physiques.

Le « mode de caractérisation (*Charakterisierungsweise*) »³ de la peinture est radicalement différent de celui de la sculpture. Hegel l'explique dans un texte qui peut sembler incident à la lecture des *Leçons d'esthétique* mais dont l'importance cruciale ressort dans l'édition du cours de 1820-21, où il est explicitement question du « Caractéristique en général »⁴. Suivons l'argumentation : la sculpture

¹ *Ibid.*, *Werke* 14, p. 83

² *Ibid.*, *Werke* 14, p. 364.

³ *Ibid.*, *Werke* 15, p. 99.

⁴ *Id.*, *Vorlesungen über die Ästhetik [Leçons sur l'Esthétique]*, Berlin 1820-21, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1995, p. 263-267 ; cf. *Werke* 15, p. 99-107.

grecque réalise un « idéal plastique »¹ mais pour nous, l'individualité idéale est trop abstraite ; nous avons même tendance à penser (à tort) que les dieux où les héros grecs n'ont pas de caractère. Il faut donc maintenant tenir compte de ce que « nous appelons dans un sens nouveau caractéristique », et donc également du caractère « dans le sens moderne du mot »². La modernité n'a certes pas inventé les différences entre individus, ni même (comme elle le croit) la caractérisation esthétique ; mais elle seule tente vraiment de rendre esthétique les caractères individuels. Tel est le véritable défi d'une période marquée par le christianisme, donc par la divinisation paradoxale de l'individu comme tel ; la beauté individuelle fait partie des mystères dont notre âme demande l'explication, et que les peintres tentent de figurer. Et si la peinture peut relever ce défi, c'est parce qu'elle n'est pas comme la sculpture objectivement contrainte à présenter physiquement le type de l'humanité. Elle a la possibilité réelle de montrer l'intensification de ce type, de faire apparaître l'intériorité concentrée en soi de l'esprit individuel³ : le volume du bloc taillé s'intensifie dans le plan bidimensionnel du tableau, la figuration des formes ne dépend plus de leur reproduction dans la réalité d'un volume mais d'un simple jeu idéal entre des différences de teinte et de luminosité.

« Dans la peinture [...] l'intériorité de l'âme et sa subjectivité vivante forment le point médian (*Mittelpunkt*) »⁴, dit Hegel. Ce « point de la subjectivité intérieure », qui ne pouvait, dans la sculpture, réunir intensivement (*zusammenfassen*) « la forme sans regard » du corps et la concentration de l'intériorité⁵, organise donc maintenant à la surface du tableau les couleurs et les formes. Or ce point n'est rien d'autre que la version intensive du caractère individuel. Celui-ci, dit Hegel, n'apparaît que d'une manière fragmentaire au fil de la série d'actions et de passions qui constitue la vie quotidienne : « dans cette série, qui exprime sa réalité, le point concentré de l'unité n'est pas visible ni saisissable comme centre de réunion intensive »⁶. La peinture est donc le premier art qui puisse rendre visible l'invisible : « nous voyons dans

¹ *Id.*, *Vorlesungen über die Ästhetik [Leçons sur l'Esthétique]*, *Werke* 15, p.100.

² *Ibid.*, *Werke* 15, p. 100, p. 540.

³ *Ibid.*, *Werke* 15, p. 16-17, p. 26.

⁴ *Ibid.*, *Werke* 15, p. 101.

⁵ *Ibid.*, *Werke* 15, p. 17.

⁶ *Ibid.*, *Werke* 13, p. 195.

ses images ce qui en nous-mêmes est actif et nous fait agir »¹. Pour résumer, dans cette caractéristique picturale, le point de la subjectivité individuelle devient le point médian du tableau, lequel n'est rien d'autre que le point intensif qui se développe en lignes et en nuances à la surface de la toile, et donne à voir l'intensité spirituelle : ainsi est prise en compte « l'exigence, qu'un caractère se développe »².

Le mode de caractérisation propre à la peinture, c'est alors le tracé de caractère (*Charakterzeichnung*)³ poussé jusqu'à l'individuel, tel qu'il culmine dans le portrait. Le stade du portrait ne pouvait en aucun cas concerner la sculpture, même chromatique⁴. L'ensemble des caractères physiques essentiels qui composent la forme sculptée s'unifie en un signe de l'esprit mais ne contient jamais un seul trait spirituel. En revanche, la peinture, qui par définition ne peut jamais montrer les trois dimensions de la forme, donne d'emblée une teneur spirituelle à chaque trait physique. Elle ne le prouve jamais autant que quand elle se concentre sur la surface la plus intensive et la plus spirituelle du corps, c'est-à-dire le visage. Le visage n'est pas la tête : ce n'est pas un volume mais une composition de traits ordonnés autour des points physiques les plus intensifs, les yeux, et expliquant d'une manière immanente une caractéristique individuelle concentrée dans le regard⁵. Le visage, dit Hegel, est ainsi travaillé (*verarbeitet*) par l'esprit. C'est le sourire qui le montre au mieux, car il exprime la présence la plus intensive d'une activité spirituelle, et caractérise au mieux l'individu : il est d'abord dans le regard, puis il se trace sur les lèvres, accentue la forme du nez, illumine les joues, le menton et le front.

¹ *Ibid.*, *Werke* 15, p. 17.

² *Ibid.*, *Werke* 15, p. 17 ; cf. p. 40-41.

³ *Ibid.*, *Werke* 15, p. 105.

⁴ *Ibid.*, *Werke* 14, p. 426.

⁵ Cf. sur ce point l'essai de J.-L. Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000 : « il ne suffit pas que le tableau s'organise autour d'une figure, celle-ci doit encore s'organiser autour du regard » (p. 18). J.-L. Nancy est ici comme toujours en discussion constante avec Hegel. Nous dirions cependant qu'il l'accuse à tort d'avoir renoncé à l'analyse immanente du portrait au profit d'une conception abstraite du sens (la vie de l'esprit, exprimée et imitée par la figure peinte). L'esthétique hégélienne déploie elle aussi toutes les implications de l'affirmation : « le sujet est l'œuvre du portrait » (p. 33). Sur le fait que le regard est intensification, mais aussi visée vide d'un dehors, voir *infra* (à propos de la subjectivité réelle de l'artiste).

On voit bien ici que les traits de caractères (*Charakterzüge*) ne sont pas en eux-mêmes des signes (*Zeichen*). Ils composent tous ensemble une expression, et c'est cette expression qui trace le signe de l'esprit. Si le défi de la peinture consiste bien à rendre esthétique le caractère individuel, cela veut dire que la composition d'ensemble du tableau doit être entièrement déterminée par l'unité intensive de l'expression. Alors tous les traits deviennent des traits spirituels essentiels, c'est-à-dire liés au caractère fondamental de l'individu.

Ici encore, l'inessentiel peut faire irruption. Tout trait qui échappe à l'unité de composition devient un trait physique. On pourrait certes prétendre que celui-ci est partie intégrante d'un tracé naturel (*Zeichnung der Natur*¹) qui modèle le visage avant même que ne s'y trace un caractère spirituel. Mais s'il y a une unité naturelle du volume corporel, qui sert de principe à la sculpture, il n'y a pas d'harmonie naturelle du visage et a fortiori, du portrait. La recherche de la fidélité ou du naturel en peinture (c'est la même exigence, pour laquelle l'allemand a un adjectif : *naturnreu*) ne peut donc que retrouver l'aporie de la physiognomonie : elle n'atteint pas un être originaire mais scinde l'individu en une figure immédiate et une intériorité psychologique, si bien que chaque trait physique renvoie symboliquement au côté contingent, inessentiel, de l'individualité finie. La peinture devient alors laide, ou même caricaturale, puisque la caricature consiste toujours à forcer les traits au détriment de l'unité d'ensemble, à rajouter du superflu et à faire baisser l'intensité de l'expression (elle peut faire rire ; mais le rire est toujours moins intensif que le sourire). Dans la vie quotidienne, nous sommes d'ailleurs tous des caricatures de nous-mêmes, parce que notre physionomie est aux prises avec une foule de contingences impossibles à unifier. On trouve donc chez Hegel un sens dépréciatif de la caractéristique individuelle², désignant tout portrait qui vise la fidélité au physique (ou pire, l'exagération du physique) plutôt que la cohérence intensive. Au portrait fidèle, s'oppose alors la simple esquisse d'un maître³ ; au rendu obstiné des détails, s'oppose la stylisation du tracé, de la *Zeichnung*, que l'on trouve chez Raphaël, le Titien ou Dürer. Hegel lui-même ne donne-t-il pas d'ailleurs une

¹ *Ibid.*, Werke 15, p. 105.

² *Ibid.*, Werke 15, p. 44.

³ *Ibid.*, Werke 15, p. 103.

esquisse de toute sa pensée dans l'intensité d'un fragment berlinois ?
« *Idee – Zeichnung, skizzenhafte...* »... « Idée – Tracé, esquissé »¹.

Il faut insister sur un dernier aspect de cette caractéristique picturale, qui complète et résume tous les autres : si la beauté d'une œuvre repose sur la composition unifiée de traits spirituels essentiels, et si les traits inessentiels (qui font ressortir le physique au détriment de l'intensité spirituelle) sont source de laideur, il arrive que la laideur du trait soit utilisée dans la peinture pour signifier la négation de l'esprit par le physique, la résistance de la nature à l'intensif, bref, la souffrance et le mal. Le caractère mauvais d'un personnage (les figures du diable, les bourreaux dans les tableaux de martyrs) devient lui-même esthétique, il est élevé à une signification spirituelle, s'il découle intentionnellement de la composition d'ensemble, comme c'est le cas, dit Hegel, chez Michel-Ange². Quant à la souffrance (du Christ, des martyrs), elle apparaît toujours dans la peinture sous une forme divinisée ou inspirée : elle déforme les traits mais de telle manière que la forme et l'harmonie intensive de l'esprit s'avèrent toujours supérieures à ce pouvoir physique négatif³. Selon cette perspective, la peinture ne culmine pas dans le portrait souriant mais dans la variation d'intensité de la figuration. Cette variation peut reposer sur une multiplicité de personnages : dans une même composition, sont présents les martyrs, les bourreaux et les donateurs pieux et effrayés... Mais elle n'est vraiment une variation d'intensité que dans une expression affirmant la force de la spiritualité à travers toutes les douleurs et tous les sacrifices : cette expression est alors celle de l'amour, comme passion substantielle, à la fois naturelle et spirituelle, donc familiale : l'amour de Marie pour son fils sacrifié est ainsi l'objet privilégié de la caractéristique picturale⁴.

¹ *Id.*, *Notizen und Aphorismen (1818-1831)* in *Werke* 11, p. 564.

² *Id.*, *Vorlesungen über die Ästhetik [Leçons sur l'Esthétique]*, *Werke* 15, p. 101.

³ *Ibid.*, *Werke* 15, p. 50.

⁴ *Ibid.*, *Werke* 15, p. 51.

Le caractère comme personnage : de la musique à la poésie.

Le portrait peint est l'esquisse d'un caractère spirituel ; mais il faut que le trait s'intensifie à nouveau, il faut qu'il se libère de la couleur et du dessin réels, pour que l'expression esthétique puisse rendre compte de tous les aspects d'un *Charakter* – alors compris comme personnage fictif, individualité produite par l'art.

Ce « personnage » joue un rôle précis dès la première partie des *Leçons*¹. Hegel y traite d'abord de l'idéal esthétique comme tel, dont la forme abstraite et sensible n'est rien d'autre que la belle forme du corps humain, rendue au mieux par la sculpture grecque. Mais dès qu'il est question de donner à cet idéal une détermination, tous les arts se placent dans l'horizon du *Charakter*. Un mouvement intensif, l'action, est rapporté à des forces abstraites, puis elle s'intensifie et se singularise dans des individualités agissantes. Le sommet de détermination de l'idéal esthétique réside alors dans le tracé philosophique du caractère, « point médian »² de l'œuvre.

En d'autres termes, l'esthétique se donne pour horizon une poétique : elle tend vers la possibilité du récit, épique, dramatique ou comique. Et cette poétique est elle-même fondamentalement une caractéristique. Depuis Aristote, le sommet de l'art consiste à faire naître une relation intensive entre un caractère et une situation, à déployer une histoire en une série d'actions qui révèlent en retour l'ensemble des passions composant la richesse d'un personnage³. Les traits pathétiques, sont, on l'aura compris, des traits spirituels non

¹ *Ibid.*, *Werke* 15, p. 306-315.

² *Ibid.*, *Werke* 13, p. 306.

³ On objectera que pour Aristote, l'histoire est plus importante que les caractères : « bien loin d'imiter des caractères grâce à des personnes en action, les auteurs conçoivent au contraire les caractères à travers les actions » (*Poétique*, 1450a, trad. fr. M. Magnien, Paris, Librairie générale française, 1990, p. 94). Mais premièrement, la poétique d'Aristote reste exclusivement grecque, et insiste donc évidemment sur la teneur substantielle de la subjectivité. Deuxièmement, l'idée même de caractéristique intensive repose sur le point d'identification entre l'histoire et le caractère, c'est-à-dire sur l'action (Hegel souligne cet aspect, en faisant du caractère le dernier moment dialectique de l'action). Enfin, il existe chez Aristote un autre point d'identification entre l'histoire et la caractéristique, qui mériterait à lui seul un développement : la reconnaissance des personnages grâce à leurs signes distinctifs (1452b, 1454b).

signifiants en eux-mêmes mais dont la composition livre le signe, la signature même, du caractère individuel.

Certes, il revient d'abord à la musique de faire comprendre ce qu'est un trait pathétique : « le pouvoir propre de la musique est une force élémentaire »¹, qui joue, non sur la relation spirituelle entre signe et sens mais sur la relation extérieure, matérielle, entre l'intensité du son et la réceptivité humaine. Le son est par essence un trait non signifiant mais temporel et intensif, si bien qu'il peut être l'élément d'une suite de différences quantitatives, ou simultanées (harmoniques) ou successives (mélodiques). La composition musicale, comme ensemble de thèmes mélodiques eux-mêmes composés de sons simples ou d'accords, rend donc abstraitement compte de ce qu'est une structure signifiante reposant sur des éléments non-signifiants².

Il reste que cette structure abstraite de la symphonie pathétique forme un signe qui ne signifie rien : elle est un symbole pur et même un symbole plein qui développe en nous un sentiment plein d'esprit³, tout en n'offrant que « l'extériorisation symbolique » d'une « concentration subjective inexpliquée »⁴. Développement de l'élémentaire, elle livre un pathos sans *Charakter*. La preuve en est son incapacité à « rendre en une caractéristique complète les mots d'un texte »⁵. Par suite, la musique peut bien accompagner le texte, ou même faire appel à lui pour « l'expression caractéristique du contenu »⁶ ; mais elle ne vaut vraiment que dans sa liberté vis-à-vis de toute détermination poétique.

La conséquence est nette : la beauté de l'œuvre exige fondamentalement la présentation d'un sujet individuel mais cette subjectivité intensive ne peut elle-même se présenter, se développer, que grâce au langage articulé ; la caractérisation de l'œuvre exige un personnage qui ne se livre lui-même que dans des caractères linguistiques.

¹ *Ibid.*, *Werke* 15, p. 155.

² *Ibid.*, *Werke* 15, p. 142.

³ *Ibid.*, *Werke* 15, p. 157.

⁴ *Ibid.*, *Werke* 15, p. 223.

⁵ *Ibid.*, *Werke* 15, p. 195.

⁶ *Ibid.*, *Werke* 15, p. 224.

Qui ne voit dans cette articulation dernière du personnage et du signe, la réalisation esthétique du lien, affirmé dans l'*Encyclopédie*, entre psychologie spéculative et sémiologie ? Le plan même des *Leçons* indique que toute forme d'art a pour horizon une poétique centrée sur le personnage ; quant au volumineux chapitre qu'elles consacrent à la poésie, il traite de la différence entre la prose et l'expression poétique mais en subordonnant cette réflexion à une théorie des genres qui s'achève par l'étude de la poésie dramatique : la sémiologie est ainsi entièrement subordonnée à la mise en scène du (ou des) personnage(s). L'affirmation de l'*Encyclopédie* selon laquelle le Moi est « la puissance disposant des divers noms »¹ est ainsi développée dans toutes ses implications esthétiques, jusqu'au jeu de tous les « moi » impliqués dans un drame.

La sémiologie, subordonnée à la poétique, présente précisément le langage articulé comme le dépassement intensif de la tonalité musicale : le son devient profération d'un terme lié, non sensiblement mais spirituellement, à une signification apprise et retenue par ceux qui parlent la langue. Le symbolisme vide de la musique est supprimé, et c'est maintenant l'esprit lui-même qui se déclare dans les mots². Il en découle que la consistance de la poésie ne repose pas sur une résistance sémiologiquement irréductible de la face sensible du signe, qui ferait éclater la conceptualisation de l'art (ce serait, rappelons-le, la thèse de Derrida). Elle se développe au contraire selon une logique qui ordonne tous les traits pathétiques relevant de la musicalité de la langue (sa « résonance sensible ») à un pathos d'ensemble, et finalement, à la cohérence d'une œuvre qui fait signe pour l'esprit. La tâche poétique consiste à « se tracer pour soi-même (*sich hinzuzeichnen*)... une sorte de contour ferme et de cadre sonore »³.

Loin de privilégier une poésie symbolique surchargeant chaque terme de sens allégoriques, la poétique hégélienne fait donc du trait pathétique un simple élément matériel, un moyen au service d'un ensemble⁴ : la tonalité du mot ne fait sens que selon sa position, laquelle renvoie à la construction des périodes, et ensuite à la

¹ *Id.*, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften [Encyclopédie des sciences philosophiques]* (1830), § 463, *Werke* 10 ; trad. fr. B. Bourgeois, Paris, Vrin, 1986, III, p. 262.

² *Id.*, *Vorlesungen über die Ästhetik [Leçons sur l'Esthétique]*, *Werke* 15, p. 227 ; cf. p. 274-275.

³ *Ibid.*, *Werke* 15, p. 291.

⁴ *Ibid.*, *Werke* 15, p. 284 sq.

versification, comme unité structurelle du son et du rythme. L'agencement des traits matériels ou sensibles de la langue ne fait qu'un avec le sens unitaire de l'œuvre : la suppression du sensible que suppose chaque terme du langage articulé, en tant qu'il renvoie à une signification idéale, n'entre nullement en tension avec la poésie, laquelle effectue d'elle-même cette relève en chaque œuvre.

C'est pourquoi l'ennemi de la poésie, ce n'est pas le langage articulé mais bien l'analyse prosaïque de l'entendement, qui détruit la cohérence de l'œuvre en cherchant pour chaque élément une représentation fixe¹. C'est précisément cette même analyse que la sémiologie hégélienne condamne, en tant qu'elle relie chaque signe de la langue à une représentation élémentaire, bridant ainsi les propriétés structurelles de la langue². Parlons en termes logiques : les écueils de l'analyse ou de la caractéristique finie (limitée à la langue hiéroglyphique ou à la logique leibnizienne) se voient opposer une caractéristique spéculative ou infinie, qui saisit les caractères en fonction d'une totalité vivante, centrée sur un ou plusieurs points subjectifs : une totalité pathétique et dramatique, structurée par les passions et les actions de ses personnages.

Le personnage structure l'œuvre et garantit son statut poétique. A l'inverse, la « détermination extérieure » de l'idéal esthétique n'est autre que la « prose commune de la vie »³, c'est-à-dire la vie réelle avec toutes ses contingences. Le rôle du poète consiste bien alors à intensifier cette prose du monde pour forger en chaque œuvre un monde fictif⁴ : l'intensité dramatique de l'œuvre devient le critère structurel de la différence entre poésie et prose, englobant et dépassant le critère sémiologique du symbole et du signe arbitraire.

Il apparaît alors que l'oscillation entre l'aspect sensible et non-sensible du signe, entre sa musicalité et sa fonction sémantique, est moins un défi pour la caractéristique esthétique que le lieu d'un blocage de la forme artistique : blocage de la « musique dramatique actuelle »⁵, qui manque l'« union du mélodique et du caractéristique » et de la poésie lyrique, qui, vouée à la « simple concentration du

¹ *Ibid.*, *Werke* 15, p. 281.

² Cf. *id.*, *Encyclopédie*, § 459, Remarque.

³ *Id.*, *Vorlesungen über die Ästhetik [Leçons sur l'Esthétique]*, *Werke* 13, p.317.

⁴ *Ibid.*, *Werke* 15, p. 271, p. 279.

⁵ *Ibid.*, *Werke* 15, p. 209.

cœur »¹, transforme les mots en « véhicules plus ou moins indifférents de l'extériorisation de la gaîté ou de la douleur »², bref, en symboles.

L'intensité supérieure des poésies épiques et dramatiques surmonte l'obstacle. L'épopée montre comment un cœur humain, une individualité intensive (Achille par exemple³) peut concentrer en elle, sans les absorber totalement, une multiplicité de forces, de pathoi⁴. Le caractère est alors le « commencement vivant de propriétés et de traits de caractères »⁵, leur « point-source »⁶, qui conjure par son intensité propre « l'abstraction allégorique de quelque trait de caractère singularisé ». La tragédie, quant à elle, donne au caractère héroïque et à tous ses traits une structure de détermination, un destin (Œdipe ou Antigone chez Sophocle).

Il reste que l'individu total, dans l'épopée ou le drame classique, n'est pas encore une individualité finie : il personnifie des forces universelles, sans être l'origine de forces proprement individuelles. C'est ce qu'exprime, négativement, la force corrosive de la comédie classique (chez Aristophane), qui dissout chaque personnage en présentant dans l'action des traits de caractères contradictoires. Ici se fixe alors la tâche de la modernité : caractériser le sujet individuel, lequel est capable de dissoudre toute détermination objective pour se poser lui-même comme totalité vivante de déterminations diverses. La caractérisation dépasse ainsi la simple personnification symbolique de forces extérieures, en voyant toute situation à travers le prisme de l'individualité contingente, poursuivant ses propres buts subjectifs.

L'enjeu du drame moderne est alors de caractériser intensivement une signification universelle, au lieu de la personnifier symboliquement : « L'authentiquement poétique consiste à élever le caractéristique et l'individuel de la réalité immédiate à l'élément pur de l'universalité et à médiatiser ces deux côtés l'un avec l'autre »⁷. L'individu caractéristique, c'est alors le Faust de Goethe, les personnages de Schiller – tandis que ceux des tragédies françaises,

¹ *Ibid.*, Werke 15, p. 431 ; cf. p. 417, p. 441-450.

² *Ibid.*, Werke 15, p. 429.

³ *Ibid.*, Werke 13, p. 308.

⁴ Cf. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, trad. fr., Paris, Flammarion, rééd. 1977.

⁵ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik [Leçons sur l'Esthétique]*, Werke 13, p. 308.

⁶ *Ibid.*, Werke 15, p. 500.

⁷ *Ibid.*, Werke 15, p. 492.

tout comme des comédies italiennes, s'avèrent incapables de dépasser une forme figée et artificielle de personnification¹. Mais le grand artiste de la caractérisation moderne, c'est Shakespeare. Les personnages shakespeariens sont vivants et concrets, simples et complexes, ils expriment le plus universel de la manière la plus singulière. Ainsi, Roméo a une seule passion, son amour pour Juliette mais il révèle au fil de la pièce la richesse et les nuances de son caractère (son honneur, sa fidélité de fils, etc.). Ces personnages peuvent être à la fois tragiques et comiques, ils semblent contempler leurs images dans une œuvre d'art objective.

Certaines affirmations hégéliennes semblent soumettre l'esthétique à une forme assumée de psychologie moralisante. Dans la comédie comme dans le drame, « le plus haut principe reste la subjectivité ferme en elle-même »² : les caractères doivent être affirmés et stables. Mais ce qui se joue ici, c'est bien le sens de l'œuvre : la poésie ne peut échapper à la personnification et au symbolisme allégorique que grâce au déroulement intensif de sa force dramatique, intensifiée comme telle dans la force d'autodétermination de ses personnages. L'autodétermination, principe de la liberté et de l'activité spirituelle, devient ici principe d'immanence poétique.

Ainsi, la forme d'artificialisme non-poétique qui gouverne l'imitation française de la tragédie ne se ressent pas seulement dans la rigidité mais aussi dans la faiblesse des personnages : ceux de Corneille n'ont pas de consistance en dehors du trait qu'ils personnifient (l'amour, l'honneur), ceux de Racine (comme Phèdre) ne peuvent prendre de décisions sans être éclairés sur leur destin par leurs confidents. La passion unique qui définit extérieurement le personnage tragique ne se contente pas d'en faire son simple « représentant »³ : elle le rend toujours faible, et parfois fou.

Certains personnages dramatiques, plus profonds, expriment la limite de l'esthétique : le Roi Lear, qui passe de la faiblesse à la folie ; Hamlet, entièrement défini par une action qu'il ne peut accomplir et ballotté par les circonstances ; ou encore Werther. Alors que selon le préambule de *Werther*, on ne peut refuser à ce personnage « admiration et amour pour son esprit et son caractère », Hegel refuse bien ce mode d'implication dans l'œuvre, et voit plutôt dans son

¹ *Ibid.*, *Werke* 15, p. 516.

² *Ibid.*, *Werke* 15, p. 531.

³ *Ibid.*, *Werke* 15, p. 500.

affectivité malade une forme d'expression de l'invincible faiblesse esthétique qui marque même les grands caractères et s'étend à tout le drame romantique¹.

Echouant à se caractériser, les personnages romantiques représentent une passion, tout en se laissant déchirer par la diversité des situations et des sentiments. Leurs déterminations varient en fonction des circonstances, leurs actes sont contingents, leur destinée inexplicable. Hegel formule alors une remarque profonde sur le drame moderne, qui, plus qu'un Danois condamné par le destin (Hamlet) en toucherait bien un autre, toujours prompt à condamner ses personnages (Lars von Trier) : puisque le drame est devenu contingent, puisque les caractères changent de manière imprévisible et pour des raisons accidentelles, il est également contingent que le drame finisse mal...

Nous touchons là à la fin de l'art lui-même, vue selon la perspective de la caractéristique. A la faiblesse malade du personnage moderne, Hegel ne peut en effet opposer que la détermination tragique d'Oreste (ou même la complétude épique d'Achille). Et le modèle du caractère ferme, ce sera toujours Antigone, qui reste absolument déterminée face à une situation absolument contradictoire. Shakespeare peut donc bien être le plus grand auteur de la caractérisation dramatique : ses personnages n'atteignent jamais la valeur propre des héros classiques. Mais d'un autre côté, on l'a vu, les personnages de la tragédie grecque sont fermement déterminés parce qu'ils ne se déterminent pas eux-mêmes : ils sont toujours l'expression d'une force qui les dépassent. L'œuvre grecque elle-même n'est pas autonome, elle découle d'une nécessité qui n'est pas esthétique : l'expression de forces divines mythiques, qui attendent d'être reconnues comme des forces purement éthiques et spirituelles. Autant dire que l'auto-détermination du caractère, comme principe de toute la caractéristique hégélienne, est une contradiction pour l'esthétique, qui ne connaît que la tension sans conciliation entre la détermination

¹ Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, éd. bilingue Gallimard, 1954, p. 32 ; Hegel, *op. cit.*, *Werke* 13, p. 313. Goethe, qui est aussi attaché que Hegel à l'expression esthétique d'une subjectivité substantielle, considère également le romantisme comme une forme de la maladie affective. Cf. E. Behler, *Le premier Romantisme allemand*, Paris, PUF, p. 96, et O. Pöggeler, *Hegels Kritik der Romantik*, München, Fink, 1998, p. 36 et p. 219-220.

épique ou tragique et l'autonomie contingente de la subjectivité dramatique moderne.

C'est pourquoi la caractéristique esthétique s'achève dans la faiblesse ou la folie des caractères, et souvent dans la tristesse : les héros tragiques meurent sans nécessité, et quant aux personnages comiques, ils n'ont pas la force de rire de leurs propres défauts : ils sont seulement ridicules pour les autres (tels Tartuffe, l'Avare). Il faudrait, laisse entendre Hegel, que l'art soit plus heureux de sa propre fin : mais c'est le confronter à nouveau à sa propre contradiction. Il faut alors simplement que la caractéristique esthétique se comprenne en fonction d'une caractéristique plus large, qui englobe l'intensité des sujets réels. Ce dépassement a lieu à l'intérieur de l'esthétique même : l'artiste et l'acteur sont bien des subjectivités réelles.

Les personnages réels : l'artiste et l'acteur.

Quand une caractéristique esthétique prend l'artiste pour objet, elle se mue en théorie déterminée du *génie*.

Le *Genius* est dans la théorie de l'esprit subjectif un équivalent du caractère spirituel. Intériorisation du caractère inné¹, il implique un individu singulier qui s'est façonné lui-même par son activité. Ce *Genius*, dans l'Esthétique, devient *Genie* (génie artistique). Le côté naturel du génie n'est alors rien sans son développement actif et culturel². Autrement dit, le génie est absolument singulier (« ce mot n'a pas de pluriel » selon l'*Athenaeum*³) mais c'est en tant qu'unité singulière, active et intensive, du talent naturel de l'individu, de la technique universelle liée à chaque art et de la particularité de l'existence de l'artiste. Le génie s'avère alors d'autant plus précoce et naturel que l'art est déficient, dans sa capacité à déterminer une signification spirituelle : le talent musical se révèle ainsi dès l'enfance mais se satisfait d'une « tête vide », et d'une « pauvreté significative

¹ Cf. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften [Encyclopédie des sciences philosophiques]* (1830), § 405, remarque et addition.

² Nous paraphrasons ici l'indépassable définition de Kant, § 46 de la *Critique de la faculté de juger*.

³ Coll., *Athenaeum*, frag. 119, trad. fr., in Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 113.

d'esprit et de caractère »¹. En revanche, la poésie demande des hommes mûrs et de grands caractères spirituels, qui ont fait des poèmes naïfs avant d'atteindre le sommet de leur art, et qui ont été marqués par les événements de leurs vies au point de pouvoir en faire la matière de leur écriture (Goethe).

La capacité propre au génie, la fantaisie, est alors comme une *force purifiante* qui donne un sens universel à une affectivité singulière, à des tendances et des passions propres². Grâce à elle, l'artiste ne se contente jamais de reproduire un sujet réel, ni d'exprimer son propre caractère individuel. Il *modère* la force extérieure de ses passions pour en faire une force intérieure, laquelle ne s'objective pas en une suite de détails contingents mais bien selon des lignes d'intensités qui forment un ensemble doté d'une signification spirituelle. La fantaisie artistique, réalisant ce que l'*Encyclopédie* nommerait la « purification de l'esprit vis-à-vis de la non-liberté »³ est fondamentalement *esquisse* de soi.

L'artiste est alors le *Genius* extérieur de chacun de ses personnages, tout comme la mère est le *Genius* de son enfant, ou comme les êtres forts deviennent les *Genien* des êtres nerveusement faibles : l'influence magique du roi Lear sur Kent⁴ fait comprendre l'influence magique de Shakespeare sur Lear et Kent. Mais il y a alors une contradiction entre le *Genie* de l'artiste qui s'exprime dans l'œuvre romantique en affaiblissant l'autonomie et la beauté de ses personnages, et le *Genius* comme puissance spirituelle extérieure qui donne sens à l'œuvre grecque en niant l'individualité de l'artiste⁵. Cette contradiction est celle même de l'art.

On peut alors dire que la *pointe* intensive de la caractéristique hégélienne se trouve dans l'artiste, comme « simple *organe*, par lequel

¹ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* [Leçons sur l'Esthétique], *Werke* 13, p. 47 ; *id.*, *Encyclopédie*, § 396 addition, trad. fr., III, p. 431.

² *Ibid.*, *Werke* 13, p. 63, p. 74.

³ *Ibidem.*, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* [Encyclopédie des sciences philosophiques] (1830), § 562 anm., *Werke* 10 ; trad. fr., III, p. 350.

⁴ *Ibid.*, § 405 addition, trad. fr., p. 466.

⁵ Cf. *Id.*, *Encyclopédie*, § 560.

la vie d'une nation s'extériorise dans son sentiment lyrique et sa manière d'intuitionner »¹.

Mais d'un autre côté, cette pointe intensive se trouve plutôt dans l'œuvre, quand elle est *jouée* par une subjectivité réelle : l'*acteur* du drame. Concentrant en lui le *Genius* du personnage et le *Genie* du dramaturge, l'acteur est bien, selon Hegel, l'« organe vivant du poète »². Il doit réaliser un équilibre fragile, entre la personnification figée d'un être abstrait (figurée par le masque de la tragédie grecque – et de la comédie italienne) et la mimique (*Minenspiel*) contingente de l'individualité moderne. En clair, son jeu doit être à la fois *singulier* et *essentiel*. L'acteur a ainsi le droit « de compléter en de nombreux points par sa productivité propre »³ l'œuvre dramatique, quitte à inventer la ligne intensive qui donnera à l'action sa pleine continuité. Mais dans le domaine de l'intensité, compléter veut surtout dire purifier et simplifier : le personnage écrit n'est pas reproduit mais *esquissé* par les gestes de l'acteur. « L'honneur entier du métier artistique »⁴ revient ainsi à celui qui donne vie au *Charakter* de l'œuvre.

Conclusion

Les traits caractéristiques découlent d'une répartition organique d'intensités, et s'organisent autour d'un point, d'une pointe subjective, d'un organe actif (griffe ou œil)⁵. L'œuvre d'art elle-même est une multiplicité de traits, qui sont autant d'yeux organisés autour des points exprimant au mieux la subjectivité de l'œuvre (les « vrais » yeux de la statue, du portrait, de l'acteur...). Les traits caractéristiques expriment alors un caractère unique, propre à l'œuvre, qui fait signe vers cette activité d'unification subjective que Hegel nomme esprit. Toute la dialectique n'est rien d'autre que la relation entre les traits et le signe (ou caractère), relevée par la relation entre le signe et l'esprit.

La caractéristique hégélienne permet ainsi d'aborder autrement l'articulation entre la sémiologie et la psychologie de l'art. Hegel

¹ *Id.*, *Vorlesungen über die Ästhetik [Leçons sur l'Esthétique]*, *Werke* 15, p.432, p. 502.

² *Ibid.*, *Werke* 15, p. 515-516.

³ *Ibid.*, *Werke* 15, p. 515.

⁴ *Ibid.*, *Werke* 15, p. 515.

⁵ C'est un aspect que nous ne pouvons aborder ici.

pourfend toute psychologie empirique qui viserait à découvrir sous les personnages d'un portrait ou d'un drame, dans une mélodie ou l'attitude d'une statue, les traits contingents d'une personne réelle, ou pire, de l'artiste. Il voit en elle l'écueil d'une *interprétation symbolique trait par trait*, qui repose sur une analyse finie de l'œuvre-signe en représentations figées. Or l'œuvre, pas plus que le signe comme tel, n'est un simple hiéroglyphe. L'activité linguistique, qui consiste à lier un signe arbitraire (non-signifiant en lui-même) à sa signification spirituelle, s'articule sans s'opposer à l'activité artistique, qui consiste à produire (ou à saisir) une unité symbolique d'ensemble ordonnant des traits non-signifiants en eux-mêmes. L'art n'est pas supprimé par le langage arbitraire mais s'accomplit dans la production la plus intensive possible d'une signification subjective.

C'est ainsi que l'*auto-détermination* du caractère peut devenir une catégorie esthétique. Le caractère (comme signe ou, dans le portrait ou le drame, comme personnage) doit être assez déterminé en lui-même, assez intensif ou assez « ferme » pour se présenter comme la pointe subjective de l'œuvre à partir de laquelle s'esquisse un tracé continu, une *Charakterzeichnung*. Cette exigence est à la fois structurelle et conceptuelle. Par suite la caractéristique hégélienne, très loin de s'en tenir à une conception idéaliste du beau, tente plutôt de saisir la frontière entre le laid (qui joue souvent un rôle essentiel, dans le tracé du caractère de l'œuvre) et le superflu. Il n'y aurait d'ailleurs rien de pire qu'une esthétique de la beauté intensive qui ne tracerait pas cette frontière, c'est-à-dire qui éliminerait comme superflue l'intensité de la souffrance. Mais sur ce point, Hegel est sans ambiguïté. Le non-esthétique, l'inessentiel, le superflu, ce ne peut donc être pour lui que le *Charakterlos* : ce qui manque de caractère, l'indéfinissable, le flou, le contingent.

Si l'on considérait tout ce que Hegel nomme sans caractère, « *charakterlos* », dans ses *Leçons sur l'esthétique*, on serait surpris du résultat. On trouverait dans cet ensemble toutes les singularités contingentes du caractère réel de chacun, qui s'interprètent symboliquement trait par trait mais n'ont comme telles aucune valeur esthétique¹ ; puis toute la vie - pauvre, abstraite et sans contenu, de l'animal mais aussi la vie encore virtuelle et indéterminée de l'enfant qui passe du rire au larmes ; puis tout l'univers musical, qui reste versatile et indéterminé, donc profondément enfantin, dans le

¹ *Ibid.*, *Werke* 15, p. 44, p. 200, p. 249.

déploiement de ses thèmes¹. On inclurait enfin la poésie romantique, fondée sur « l'ironie de l'absence de caractère »², qui fait que chaque personnage, renonçant à unir les morceaux épars de son existence, sombre dans la maladie ou la folie : « chaque caractère se détruit comme caractère »³.

Cette absence de caractère désigne le superflu mais peut-être tout aussi bien un essentiel que l'esthétique hégélienne ne pourrait saisir, dans la mesure même où pour elle la subjectivité fait *œuvre*. Hegel dit lui-même que si l'œuvre se caractérise en fonction d'une pointe subjective, elle est par là même toujours déficiente et faible : elle pointe *vers* le caractère vivant d'une subjectivité réelle (celle de l'acteur, celle de l'artiste). Cette contradiction de l'art demandait peut-être, non le dépassement de l'esthétique mais son dépassement esthétique. Or les premiers romantiques allemands tentèrent justement de *tenir* cette contradiction *dans* l'art, sans la dépasser. Ceux que Hegel juge sans caractère écrivent : « Caractériser, c'est bien là ce que recherche toute sculpture humaine »⁴. Et ils font de la caractéristique « une œuvre d'art de la critique »⁵, dont le principe premier est que la vie de chaque *Charakter* se présente elle-même comme une œuvre dont le moi est le centre⁶. A ce stade, le *Charakter* devient vraiment une subjectivité *constituante*, qui crée l'œuvre, l'intensifie de l'intérieur et l'évalue : une subjectivité qui trace, qui saisit d'un trait et qui détermine les traits distinctifs d'un tout⁷. Et pourtant, cette constitution sans cesse ramenée à sa source, à sa *pointe* spirituelle,

¹ *Ibid.*, *Werke* 13, p. 177-178 (animal) ; *Werke* 15, p. 49 (enfant) ; *Werke* 14, p. 47 (musique).

² *Ibid.*, *Werke* 13, p. 97.

³ *Ibid.*, *Werke* 13, p. 315.

⁴ *Athenaeum*, fragment 310, trad. cit., p. 144.

⁵ *Ibid.*, fragment 439, *ed. cit.*, p. 175. Cf. également F. Schlegel, *L'essence de la critique*, *op. cit.*, p. 416 : « Et cette compréhension fondamentale qui se nomme, si l'on s'exprime en termes précis, caractériser, constitue la tâche propre et l'essence intime de la critique ».

⁶ Cf. Julius dans la *Lucinde* de Schlegel.

⁷ « Lorsque l'on veut saisir d'un trait l'esprit d'une chose, on ne nomme pas ce qui va de soi ou ce qu'elle a en commun avec d'autres, mais ce qui désigne sa propriété essentielle » (*Ibid.*, fragment 310, *op. cit.*, p. 144). Sur l'auto-caractérisation dans le romantisme, cf. le commentaire de Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *op. cit.*, p. 386-389.

montre sa tendance *essentielle* à n'œuvrer que sous forme programmatique, fragmentaire ou ironique¹.

Il ne reste alors qu'un point d'accord entre le jugement hégélien et l'expérience romantique : il se trouve dans la nécessité, pour une caractéristique entièrement fondée sur l'intensité subjective, de saisir l'unité de l'œuvre dans un tracé dynamique proche de l'esquisse. Tout le système hégélien pourrait appuyer cette sentence de l'*Athenaeum* : « celui qui ne sait pas esquisser au crayon des mondes philosophiques, caractériser en trois traits de plume chaque pensée douée de physionomie, ne fera jamais de la philosophie un art, et donc pas davantage une science »². Le fragment, le système, et la structure s'accordent en ce point ; Saussure, dans ses notes personnelles sur les *Niebelungen*, ne définira-t-il pas le personnage en *autant* de traits ? « un fantôme obtenu par la combinaison fuyante de deux ou trois idées [...] un état momentané d'assemblage,... la combinaison de trois ou quatre traits qui peuvent se dissocier à tout moment »³.

¹ Jean Paul, *Jubilé*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1963, p. 216.

² *Ibid.*, fragment 302, *ed. cit.*, p. 142.

³ Cité par Ph. Hamon, *art. cit.*, note 22, p. 170.

**REFLEXIONS SUR LA PLACE DE L'ART DANS L'ENCYCLOPEDIE DE
HEGEL**

Jean-Marie Vaysse

La *Philosophie de l'Esprit* de l'*Encyclopédie* présente l'art comme le premier moment de l'Esprit absolu, qui est lui-même l'unité de l'Esprit subjectif et de l'esprit objectif. À la différence de ce qui se passe dans la *Phénoménologie de l'esprit* et dans les *Leçons d'esthétique*, l'art semble ici réduit à sa plus simple expression, à savoir l'art grec, lui-même compris comme religion esthétique. Une telle réduction semble nécessaire pour intégrer l'art dans le système mais en même temps elle ne laisse pas de soulever certaines questions. Au premier chef, il s'agit de considérer l'art, non du point de vue de la théorie de l'art, de l'esthétique mais comme une certaine figure du savoir au sein de l'esprit absolu. Celui-ci est le savoir de l'Idée absolue en tant qu'elle est adéquate à la réalité, opérant la réconciliation du fini et de l'infini. C'est pourquoi l'esprit absolu est par son aspect objectif lié à une communauté historique et en son aspect subjectif lié à la fois à l'immédiateté de l'intuition dans l'art, à l'intériorisation de la représentation dans la religion et à l'infinie médiation du concept dans la philosophie. Dès lors, dans la présentation ultime du système, Hegel ne retient que l'art classique grec, que la religion révélée chrétienne, que la philosophie spéculative, en tant que tous trois sont respectivement l'art véritable, la religion véritable et la philosophie véritable. De même donc que les philosophies pré-spéculatives et les religions pré-révélatées ont échoué à exprimer l'absolu, les arts pré-classiques ont également échoué. Il convient alors d'interroger la fonction du paradigme grec à ce niveau précis.

Le paradigme grec.

C'est en Grèce que, pour la première fois, l'Absolu a pu se saisir comme esprit, et c'est donc avec les Grecs que commence l'odyssée

de l'esprit absolu. Pour le jeune Hegel l'être est, comme pour Schelling et Hölderlin, lumière et beauté, la question de la beauté étant étroitement solidaire de celle de la religion. Or, s'il est de l'essence de l'être de se manifester, il lui appartient en même temps de se scinder, la scission n'étant rien d'autre que le nécessaire mouvement de l'épiphanie ontologique. Telle est la position de Hegel à Iéna qui vient clore l'itinéraire des années de Berne et de Francfort et qui implique en même temps un débat avec le christianisme réinterprété à la lumière de Kant. Toutefois, même si le jeune Hegel commence par voir dans le Christ l'expression éminente de l'autonomie de la raison pratique, il ne tardera pas à rejeter l'inconditionnalité de cette autonomie morale au nom de la beauté. La critique du kantisme recoupe alors celle du judaïsme, en tant qu'ils instaurent une scission dans la vie opposant le sujet et l'objet, l'universel et le particulier. Néanmoins, cette opposition interfère avec une autre, celle de la foi positive et de la moralité. Il est alors clair que la moralité au sens kantien, qui pose comme principe l'agir libre indépendamment de tout terme opposé, s'oppose à la foi positive qui pose comme principe une réalité objective. Alors que la moralité anéantit l'objet et se pose comme totalement subjective, la foi positive dépend d'un objet totalement opposé au sujet. Cependant, elles procèdent toutes deux d'une logique de la servitude, puisque dans un cas c'est le sujet qui domine et dans l'autre c'est l'objet. Soumise à un objet sublime, la foi positive est une subjectivité qui vit dans la crainte et le tremblement, alors que la moralité, soumise à sa seule législation, voit se dérober devant elle un objet transcendant inaccessible. S'établit ainsi une stricte équivalence du judaïsme et du kantisme dans le sublime de la loi et du ciel vide.

À cela Hegel oppose l'être ou la vie comme conciliation, écrivant que « conciliation et être ont le même sens », car « dans toute proposition, la copule 'est' exprime la conciliation du sujet et du prédicat, c'est-à-dire un être » ; en ce sens, « l'être ne peut être qu'objet de foi », car « croire présuppose un être » et il est donc « contradictoire de dire : pour pouvoir croire, on doit d'abord s'assurer de l'être »¹. Dès lors, l'identification de l'être et de la conciliation donne à l'amour chrétien une signification ontologique qui permet de remonter de Jésus vers Platon. Affirmant l'identité de la religion et de l'amour, Hegel cite en effet un passage du *Phèdre* :

¹ *L'esprit du christianisme et son destin*, Appendice, trad. J. Martin, Paris, Vrin, 1971, p. 147-148.

L'initié qui a joui une fois de la vue de la beauté éternelle, s'il voit un visage à l'image du divin, offrant une belle reproduction de la beauté ou de quelque autre idée incorporelle, commence par s'effrayer et un antique frémissement le saisit ; puis il regarde de plus près et adore cet être comme un Dieu ; et s'il ne redoutait l'appel de la folie, il offrirait un sacrifice à l'aimé comme à une statue et à un Dieu¹.

Ce que Hegel retient alors de Platon n'est nullement le dualisme du modèle et de la copie mais au contraire l'immanence d'une épiphanie où l'être se manifeste comme sensible. La beauté c'est donc bien l'Idée rendue sensible, et le sens ontologique de l'amour c'est d'incarner la beauté, de la déployer comme vérité. Les déterminations finies sont ainsi immanentes à la vie infinie. Jésus comme Dieu manifesté rejoint ainsi la pleine présence grecque où la beauté est manifestation de la vérité. Tous deux accomplissent alors le sens de l'ontologie comme phénoménologie. Hegel ne se contente donc pas d'opposer le sentiment chrétien au formalisme judéo-kantien. Une pensée de la phénoménalisation de l'être est donc en même temps une pensée de la beauté opposée à la sublimité éthique de la conscience malheureuse. Au secret du Dieu caché s'oppose ainsi le mystère des Dieux d'Éleusis, et déjà la poème du même nom, écrit par Hegel à la fin de son séjour à Berne, était un hymne à la lumière et à la présence grecque, parlant de ce « sacré » et de cette « patrie » à laquelle reste aveugle le simple entendement pétrifiant la vie dans l'objectivité. Hegel oppose ainsi au judaïsme et au kantisme la lumière chrétienne et grecque.

Toutefois, la limite du christianisme est de ne pas parvenir au niveau ontologique de la conciliation, Jésus ne pouvant alors loger le royaume de Dieu que dans le cœur. C'est ainsi que le destin de l'Église chrétienne sera tel que « l'Église et l'État, le culte et la vie, la piété et la vertu, l'action divine et l'action dans le monde ne puissent jamais se fondre en une seule réalité »². À l'abstraction de la communion chrétienne Hegel oppose alors les sacrifices des Grecs à Apollon et Vénus. Par là c'est donc la Grèce qui, au niveau de *L'esprit du christianisme et son destin*, a accompli l'essence de la religion comme conciliation du vrai et du beau. Pour Hegel donc, comme pour Schelling à la même époque, c'est à l'art qu'il appartient d'accomplir

¹ *Ibid.*, p. 140.

² *Ibid.*, p. 125.

la plus haute synthèse. À Iéna, dans la *Differenzschrift*, Hegel conçoit cette synthèse en termes schellingiens comme une identité dont le processus engendre et abolit à la fois les opposés, les objectivant pour mieux les reprendre en soi. C'est ainsi que peut se manifester dans l'art l'intuition de l'auto-objectivation de l'Absolu. C'est ce qui permet à Hegel d'écrire que « l'art et la spéculation sont tous deux le service divin, tous deux l'intuition vivante de la vie absolue, avec laquelle ils ne font qu'un »¹. Il ne distingue pas encore ici entre l'art, la religion et la philosophie mais distingue art et spéculation pour mieux les réunir. En effet, l'art semble désigner, d'une part, la production artistique au sens strict et, d'autre part, la religion qui lui est corrélatrice, réunissant ainsi l'extériorité de l'œuvre et l'intériorité du sentiment. L'art est donc d'essence religieuse, car il met en œuvre l'Absolu. Réciproquement la religion est d'essence artistique. Pas plus que l'œuvre n'est simple extériorité, la religion n'est simple intériorité, car ils forment tous deux une unité supérieure où l'extériorité s'intériorise et où l'intériorité s'extériorise.

Néanmoins, ce qui distingue alors l'art de la spéculation c'est qu'en celle-ci l'intuition de l'Absolu « se manifeste plus comme conscience et déploiement dans la conscience, comme un acte de la raison subjective, qui dépasse l'objectivité et l'inconscient »². Si à l'art « l'Absolu apparaît plutôt sous la forme de l'être absolu », à la spéculation « il paraît plutôt s'engendrer lui-même en son intuition infinie »³. Schelling a montré comment, en objectivant l'intuition intellectuelle, l'art est une activité consciente aboutissant à un produit inconscient. Il peut ainsi assurer l'unité du sentiment et de la matière, du culte et de l'œuvre. Cependant, la conscience est alors comme hypnotisée par l'inconscient, de sorte que l'Absolu soit identité pure et simple. Or, la spéculation quant à elle conçoit l'Absolu comme un devenir et pose « l'identité du devenir et de l'être », de sorte que « ce qui lui semble s'engendrer soi-même est aussi posé comme l'être originel absolu ». Par là, « la spéculation parvient donc à se défaire de la prépondérance, de toute manière inessentielle, qu'elle donne à la conscience »⁴. Avec la spéculation la conscience n'est plus hypnotisée par l'objectivité de l'œuvre ni immergée dans l'inconscience du

¹ *La différence entre les systèmes philosophiques de Fichte et de Schelling*, trad. B. Gilson, Paris, Vrin, 1986, p. 182.

² *Ibid.*, p. 181.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 182.

sentiment. En devenant activité de la raison l'intuition peut supprimer l'objectivité de la matière et l'inconscience du sentiment et, du même coup, elle évite de revenir à la pure activité de la conscience abolissant l'extériorité à la manière fichtéenne. Il s'agit bien davantage de concevoir l'identité comme identité de l'identité et de la différence en posant l'identité de l'être et du devenir. La limite de l'art, et avec lui de la religion esthétique, c'est donc de ne pas accéder véritablement à la mobilité de l'Absolu et, par conséquent, de ne pas parvenir à en révéler pleinement l'absoluité.

La critique adressée au christianisme vaut donc aussi pour l'art, car ils témoignent tous deux d'un même échec ontologique. Dans les deux cas, la conscience obnubilée par l'objectivité retombe dans la sphère de l'entendement. L'être ne peut être conciliation que par une scission qui, loin d'être une chute, est sa manière d'être conciliation, se présupposant au sein de ce qui est scindé pour mieux se rassembler à travers lui. En tant que rassemblement dans la scission par laquelle il se révèle l'être est bien le Logos johannique qui établit l'égalisation de l'être et du penser. Une telle égalisation signifie alors que l'être est à la fois l'origine des déterminités finies, en lesquelles il se manifeste, et fin de ces déterminités, en lesquelles il se rassemble et se pense, de sorte que, ne demeurant en aucune d'elles il est à la fois leur genèse et leur suppression. Or, le christianisme ne parvient pas à tenir simultanément cette genèse et cette suppression, tantôt fuyant le fini, tantôt s'accrochant à lui sous la forme d'un individu. L'art n'y parvient pas mieux, car lui aussi tantôt se complaît dans des œuvres finies, tantôt s'en détourne. Tous deux demeurent donc les otages de la finitude.

Aussi faut-il concevoir la raison comme identité des termes opposés, de l'être et de la pensée, comme le mouvement du concept. Le concept est ainsi l'acte de l'Absolu engendrant son autre pour, en l'abolissant, se saisir en son absoluité. Un tel acte n'a pu être dès lors exprimé que par la religion chrétienne, non comme foi positive mais comme religion du Dieu s'immergeant dans la finitude et la mort pour en ressusciter. Une telle expérience n'est rien d'autre que la compréhension de la double face positive et négative de l'Absolu tel qu'il se déploie en son triple mouvement de genèse, de suppression et de manifestation. Le concept conçoit ainsi le Vendredi-Saint spéculatif tel qu'il fut jadis historique, nous dit Hegel à la fin de *Foi et savoir*. C'est bien cette passion que la religion esthétique ne parvient pas à concevoir. C'est à ce moment que Hegel peut commencer à mettre en place sa triade art, religion, philosophie et que, du même

coup, l'art grec peut être considéré comme l'art par excellence, l'art classique.

L'art classique.

L'art par excellence c'est donc, au niveau de l'*Encyclopédie*, l'art classique grec en ce sens qu'il unifie le religieux, l'esthétique et le politique. Il peut être considéré comme le premier moment de l'esprit absolu tel qu'il fait suite à la vie éthique comme dernier moment de l'esprit objectif, et plus précisément au dernier moment de celui-ci, à savoir l'État. En effet, l'art grec est l'art par excellence, dans la mesure où il est l'art théologico-politique. Cette esthétisation du théologico-politique, en quoi consiste le classicisme, est le moment de la figuration sensible de l'Idée. L'art est alors manifestation des dieux de la cité. On comprend donc pourquoi l'esprit absolu ne peut devenir effectif qu'à partir de la vie éthique de l'État, dont le fondement est l'esprit absolu lui-même, et c'est la raison pour laquelle la Grèce a inauguré l'histoire de l'esprit absolu. Toutefois, l'art classique est aussi celui qui permet le mieux de saisir la contradiction qui affecte l'essence de l'art pris entre l'universalité de l'Idée et la singularité de l'œuvre, entre donc une universalité visée et la pluralité de ses incarnations singulières. Aussi cet art a-t-il eu un passé et est-il attendu par un avenir. En sa sublimité exprimant l'inadéquation de l'Idée et du sensible l'art symbolique ne parvient pas à trouver la forme spirituelle de ce contenu qu'est la liberté, tandis que le classicisme se caractérise par cette adéquation du contenu et de la forme. Cependant, il n'a accès qu'à une liberté immédiate qui n'est que l'identité naturelle et non l'identité spirituelle de l'esprit et de la nature. L'art romantique sera ainsi ce destin de l'art qui est comme la négation artistique de l'art, le développement de sa contradiction immanente, qui ne peut être elle-même niée que dans la religion.

La limite propre au classicisme comme esthétisation du théologico-politique c'est alors d'ignorer la face négative de l'Absolu, la nuit supposée par toute lumière. Si l'art révèle donc l'esprit absolu, il ne peut le faire que de façon immédiate. Dans la mesure où son élément est l'intuition il n'est pas adapté à l'esprit, et c'est ce qui permet à Hegel d'écrire à Iéna que « la beauté est le voile, qui

recouvre la vérité, bien plutôt que l'exhibition de celle-ci »¹. En effet, la beauté est forme et, comme telle, elle implique la limite qui ne permet pas d'appréhender l'infini. Si c'est à cette limitation que l'art a dû son absoluité, c'est aussi à elle qu'il doit sa disparition comme art absolu. L'art grec n'a donc pas pu trouver sa vérité dans une autre forme d'art mais seulement dans la religion. À cet égard on peut alors dire que Hegel ne considère l'art que dans son rapport à l'Absolu et dans la manière dont il peut se loger dans le système. La question est ainsi de savoir si l'art ne déborde pas lui-même son concept ou son essence qui est d'exprimer à un moment l'absolu, moment qui est nous l'avons dit celui de l'esthétisation du théologico-politique.

Art et système.

Les questions de l'art et de la beauté sont décisives dans le débat de l'idéalisme allemand avec Kant mais peut-être plus essentiellement avec Fichte. En effet, pour ce dernier la fin de la philosophie est pratique et s'accomplit dans une philosophie du droit. En revanche, pour Schelling et, dans une certaine mesure pour le Hegel de Iéna, elle doit plutôt s'accomplir dans une philosophie de l'art. On assiste alors à la même époque à une ontologisation de la beauté. Pour Hölderlin, Schelling et Hegel, à la suite de Schiller, la beauté définit le sens de l'être comme déploiement de la présence et, à cet égard, la nostalgie de la Grèce relève d'abord d'un souci ontologique². La nostalgie est alors solidaire d'une pensée de l'exil dont le kantisme est la figure emblématique, en ce sens qu'avec Kant l'homme, séparé de l'Absolu, est installé dans la scission et la réflexion. Il s'agit donc de surmonter l'aporie de la patrie et de l'exil, de l'absence de patrie qui caractérise l'homme moderne³. Dans son *Système de l'idéalisme transcendantal* Schelling opte pour une solution extrême, consistant à voir dans l'art le dépassement de la philosophie elle-même. Toutefois, l'élaboration d'une théorie des puissances, dont le laboratoire est la *Naturphilosophie*, va permettre de constituer une philosophie de l'identité. En ce sens les cours sur la philosophie de l'art professés de

¹ Realphilosophie d'Iéna (1805-1806) in J. Taminiaux, *Naissance de la philosophie hégélienne de l'État*, Paris, Payot, 1984, p. 282.

² Voir sur ce point J. Taminiaux, *La nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand*, La Haye, Nijhoff, 1967.

³ *Ibid.*, p. 249 sqq.

1802 à 1805 à Iéna et à Würzburg sont une pièce essentielle de ce système : puissance de la philosophie, l'art est le côté réel du monde idéal et il est l'effigie (*Gegenbild*) parfaite de la philosophie. Il en résulte que les multiples œuvres n'expriment qu'un même Absolu, et le problème qu'il s'agit de résoudre est celui du passage de l'infini au fini. Pour ce faire, il convient d'aménager une théorie des Idées permettant l'uni-formation (*Einbildung*) de l'idéal dans le réel et d'expliquer comment la nuit de l'Absolu peut devenir le jour de la connaissance. Les Dieux sont alors à l'art ce que les Idées sont à la philosophie. Aussi peut-on dire que si le monde de la philosophie est celui des Idées c'est à la mythologie qu'il appartient d'en donner le fondement. La philosophie de l'art n'a en fait de sens pour Schelling que dans le cadre d'un système de l'idéalisme absolu, car elle est un élément de ce système permettant de dépasser l'aporie de la patrie et de l'exil, de surmonter l'aliénation de la conscience moderne par le recours au spéculatif. Aussi y renoncera-t-il lorsqu'il renoncera au système, et à la philosophie de l'art va se substituer une philosophie de la mythologie

Or, à Iéna la solution envisagée par Hegel est d'abord proche de celle de Schelling : l'issue se trouve dans la spéculation où l'art occupe une place insigne. Toutefois, très vite la dialectique spéculative s'affirmera comme théo-logique et l'unité de la patrie et de l'exil s'opère par le concept en tant qu'il est capable d'être à la fois le mouvement de son exil ou aliénation et celui de sa reprise et de son retour à soi. L'art n'aura plus alors de place que comme un moment de l'Absolu dans un système qui appelle son *Aufhebung*. Dès lors, il n'y a plus de place pour une philosophie de l'art au sens où Schelling affirme que « le complément art, dans 'philosophie de l'art', ne fait que limiter la concept général de la philosophie, sans le supprimer car, la philosophie étant unique, « les appellations diverses des sciences philosophiques [...] ne sont que des présentations de l'un et du tout indivis de la philosophie, à des puissances diverses ou sous diverses déterminations idéelles »¹. Pour Hegel la philosophie de l'art sera supplée par une philosophie de la religion et l'art fera l'objet de l'esthétique qui suppose alors la mort de l'art, la philosophie de la religion occupant peut-être alors une place analogue à la philosophie de l'art dans le système schellingien de l'identité.

Néanmoins l'art n'est pas seulement un moment de l'Absolu mais il est aussi, comme le montre la *Phénoménologie de l'esprit*, une

¹ *Philosophie de l'art*, trad. C. Sulzer, Millon, 1999, p. 55-56.

figure historique de la conscience, exprimant une inquiétude, une inégalité à soi de l'esprit qui doit être dépassée. Il n'atteint alors sa perfection que lorsqu'il est sa propre fin, n'étant pas simplement un moyen d'exprimer la religion mais exprimant de façon adéquate le vrai. En ce sens, l'art est parfait non quand il se subordonne à la religion mais quand il parvient à lui donner un contenu précis. Tel fut le cas de l'art grec, moment précis où l'Absolu ne pouvait faire autrement que de s'exprimer sous la forme artistique. La religion esthétique des Grecs fut ainsi le savoir de soi de l'esprit éthique et la religion d'un peuple libre. Si un tel savoir de l'individualité fut au principe d'une harmonie dans la finitude, il a dû cependant se déployer dans son historicité immanente. De l'intériorité de l'hymne jusqu'à la dérision de la comédie se donne à voir la genèse d'une subjectivité allant de la vie du jour à la profondeur de la nuit, jusqu'au point où l'harmonie du divin et de l'humain devient leur dérisoire égalisation dans le ricanement d'une subjectivité trop humaine pour ne pas être risible et superficielle dans la comédie. Advient alors la dure parole : « Dieu est mort ». La mort de Dieu c'est donc d'abord la mort de l'art comme religion esthétique, la fuite des dieux de la Grèce, moment aussi où les œuvres vont rejoindre le musée et les Muses se faire gardiennes de musée. Dès lors l'art trouve sa vérité dans la religion, la mort des dieux de l'art appelant la mort du Dieu vivant qui ressuscite dans l'élément de l'esprit et dans l'expérience de la négativité de l'Absolu.

Toutefois, l'art grec a aussi son avant et son après. Son insuffisance signifie en même temps une insuffisance de l'art en général, qui lui permet de durer, d'être à chaque fois un moment fragile de toute formation spirituelle, et c'est ainsi que le christianisme a pu favoriser une renaissance de l'art. L'art se manifeste donc à chaque fois comme une sorte de laboratoire de la subjectivité, dont l'approfondissement vient en même temps dénoncer à un moment la superfluité. Moment de l'immédiateté comme défaut de médiation, l'art est foncièrement abstrait. On peut même dire que le mouvement de l'art est un devenir abstrait qui, allant de l'architecture à la poésie, s'élève vers le concept en exerçant sur le sensible une puissance croissante aboutissant à sa négation. Si ce processus implique le dépérissement de l'art, il est aussi au principe de son incessant renouvellement, sorte de phœnix renaissant de ses cendres qui vient inquiéter le processus dialectique. L'art semble en effet être transversal à la dialectique de l'Absolu, dont il est tout autant le premier moment qu'une forme d'effectuation toujours recommencée. Alors que la religion succombe pleinement sous l'*Aufhebung*, dans la

mesure où ce qu'elle représente la philosophie peut l'élever au concept, l'art semble lui résister, seul l'art grec comme religion esthétique s'y soumettant¹. En ce sens il serait permis de dire que la situation de l'esthétique dans le système serait l'autre nom d'une aporie de l'idéalisme spéculatif.

Pour conclure il serait intéressant de comparer les positions respectives de Schelling et de Hegel. Pour le premier la philosophie de l'art est une pièce de la philosophie de l'identité, dans la mesure où l'art est une puissance de l'Absolu. Schelling est resté fidèle au *Plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand* qui annonçait une réconciliation de l'art et de la philosophie, au point de voir dans la poésie la vérité et de l'art et de la science, la véritable éducatrice de l'humanité, préconisant « monothéisme de la raison et du cœur, polythéisme de l'imagination et de l'art ». Toutefois, rompant avec le projet de constitution d'une philosophie de l'identité et d'un système de l'idéalisme absolu, Schelling abandonnera la question de la philosophie de l'art comme tel, se tournant alors vers l'idée d'une épopée spéculative. Avec les trois versions successives des *Âges du monde*, il s'agit en effet d'opposer à une déduction de l'Absolu une narration. Si le sujet de la philosophie est l'*Urwesen*, sa tâche est, selon l'excellente formule de J. F. Marquet de « raconter Dieu comme les paysans de Balzac racontent l'Empereur »². La philosophie doit alors être à la fois réminiscence et dialectique, sans que celle-ci soit le procès d'exposition de l'Absolu mais bien plutôt une propédeutique à la première, de sorte que comme, l'affirmait déjà le *Système de l'idéalisme transcendantal*, les sciences « refluent comme autant de courants isolés, dans l'universel océan de la poésie d'où elles avaient émané »³. Née de la poésie et nourrie par elle la science peut ainsi retrouver son origine dans la narration de l'Absolu, dans l'exposition de l'histoire de l'*Urwesen*. Le seul fil conducteur est dès lors l'anthropomorphisme auquel conduit la réminiscence, Schelling trouvant des accents qui ne sont pas sans faire songer à Proust, lorsqu'il écrit dans l'*Introduction* à la version de 1813 :

« Dans quelles merveilleuses correspondances, dans quels intimes nœuds de relations [l'homme] ne se voit-il pas souvent transposé par

¹ Voir sur ce point J. L. Nancy, *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994.

² *Liberté et existence*, Paris, Gallimard, 1973, p. 504.

³ *Les âges du monde*, trad. P. David, Paris, P.U.F, 1992, p. 260.

ce lien intime, lorsqu'un instant présent lui semble s'être déjà produit il y a fort longtemps, ou quand il a l'impression d'avoir été témoin d'un événement ayant eu lieu dans un lointain passé »¹.

Parce que l'homme a un être supérieur au monde, il peut entrer en relation avec le passé le plus ancien et l'avenir le plus lointain, car « il contient le temps à l'état d'enveloppement » et c'est « en lui que repose l'insondable temps primitif »². C'est dès lors le Livre du temps qu'il s'agit d'écrire à la croisée, pourrait-t-on dire de la Bible et du Livre de Mallarmé. Or, ce livre du temps n'advient pas, Schelling ayant sans doute caressé l'espoir d'écrire le livre qui serait à la fois le livre de la refondation de l'Allemagne après les *Discours à la nation allemande* de Fichte et une nouvelle épopée pour les Temps Modernes comme le furent en leur temps les Poèmes d'Homère et de Dante, livre que chacun pourrait lire comme « l'œuvre d'un auteur inconnu »³, livre qui est la dictée du temps lui-même. Dans ce que d'aucuns ont pu caractériser comme l'échec des *Weltalter*, on peut voir également une tentative qui rejoint la littérature moderne, le projet mallarméen du Livre.

À l'opposé pour Hegel, l'art trouve une place dans un système où l'Absolu doit se manifester sans retrait ni réserve. Une esthétique est alors concevable comme théorie de l'art, qui vient après l'art, lorsque celui-ci devenu chose du passé, n'est plus capable de présenter l'Absolu comme ce fut le cas du grand art. L'art est donc encore une pièce du système mais il ne peut plus y être considéré que de façon rétrospective du point de vue de l'esthétique. Tel est ce qui distingue une esthétique d'une philosophie de l'art à la manière de Schelling où l'art n'est pas subordonné de la même façon à la religion et à la philosophie mais peut libérer le possible qui s'effectue dans la dernière philosophie. La philosophie de l'art est alors relayée par une philosophie de la mythologie, elle-même en relation avec la *Naturphilosophie* tout comme l'était l'art. En effet, la *Naturphilosophie* développe l'idée d'une nature recluse dans son mystère parce que le christianisme a refoulé la mythologie païenne. Par ailleurs la *Philosophie der Kunst* insiste sur le fait que l'œuvre d'art est une totalité, un organisme. La théorie du mythe, qui s'inscrira

¹ *Âges...* (1813), éd. cit., p. 134. Voir également à ce sujet la remarque de P. David, p. 319.

² *Ibid.*, p. 134-135.

³ *Ibid.*, p. 229.

dans ce sillage, permettrait peut-être alors de développer une pensée de l'art tout à fait différente de la théorie esthétique hégélienne. Or cela supposera aussi une conception de l'Absolu tout à fait différente de celle de Hegel : au lieu de relever d'une ontothéophanie spéculative où il se manifeste sans retrait ni réserve, l'Absolu est le point d'articulation d'une théophanie et d'une théocryptique, impliquant donc en sa manifestation un retrait, une réserve. L'art serait ainsi le lieu privilégié de la métamorphose des dieux.

Dès lors, Hegel n'a pu, en l'ultime formulation de son système, ne retenir que l'art grec, dans la mesure où il exprime l'essence de l'art en son aptitude à présenter l'Absolu, tout comme il n'a retenu que le christianisme comme religion et la philosophie spéculative, c'est-à-dire en définitive le hégélianisme, comme philosophie. Or, s'il est vrai qu'il n'est point d'autre religion après la religion révélée, du moins qu'il n'est plus de polythéisme après le monothéisme révélé (car il faudrait prendre en compte le cas complexe de l'Islam dans son rapport au christianisme), il est également vrai qu'il est un art après l'art. Dès lors, si le hégélianisme lui-même se donne comme la relève de la religion révélée, il semble que l'art échappe en partie à cette *Aufhebung*. La question sur laquelle nous débouchons alors est la suivante : qu'en est-il du hégélianisme lui-même comme achèvement et vérité de la philosophie ? Est-ce que la résistance de l'art à la relève spéculative ne serait pas alors ce qui viendrait inquiéter l'entreprise hégélienne dans son cœur même ?

BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvres de Hegel citées.

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.

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.

La différence entre les systèmes philosophiques de Fichte et de Schelling, trad. B. Gilson, Paris, Vrin, 1986.

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.

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.

II. Autres travaux.

Behler E., *Le premier Romantisme allemand*, Paris, PUF, 1996.

Benjamin W., *Le concept critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion, 1986.

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.
- Bras G., *Hegel et l'art*, Paris, PUF, 1989.
- Fabbri V. et J.-L. Vieillard-Baron, *Esthétique de Hegel*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Gethmann-Siefert A., *Die Funktion der Kunst in der Geschichte*, *Hegel-Studien*, 25, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1984.
- Gethmann-Siefert A., *Phänomen versus System*, *Hegel-Studien*, 34, Bonn, Bouvier Verlag, 1992.
- Gethmann-Siefert A. et O. Pöggeler, *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, *Hegel-Studien*, 27, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1986.
- Gethmann-Siefert A., « Kunst und Philosophie. Zur Kritik der Hegelschen Ästhetik », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. 28, n° 1, Bonn, 1983.
- Gethmann-Siefert A., « Hegels These vom Ende der Kunst und der 'Klassizismus' der 'Ästhetik' », *Hegel-Studien*, 19, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1984.
- Guibet Lafaye C., *L'esthétique de Hegel*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Hirt A., *Versus : Hegel et la philosophie à l'épreuve de la poésie*, Paris, Kimé, 1999.
- Janicaud D., *Hegel et le destin de la Grèce*, Paris, Vrin, 1975.
- Knox I., *The aesthetic theories of Kant, Hegel and Schopenhauer*, New Jersey, Hamilton Press, 1936.
- Kroner R., *Von Kant bis Hegel*, 2 tomes, Tübingen, Mohr, 1977.
- Legros R., *Le jeune Hegel et la naissance de la pensée romantique*, Bruxelles, Ousia, 1980.
- Malabou C., *L'avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*, Paris, Vrin, 1996.
- Pöggeler O., *Hegels Kritik der Romantik*, München, Fink, 1998.
- Schaeffer J.-M., *L'art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992.
- 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.
- Taminiaux J., « La pensée esthétique du jeune Hegel », *Revue philosophique de Louvain*, tome 56, 3^{ème} série, n° 50, mai 1958.
- Vieillard-Baron J.-L., *Hegel et l'idéalisme allemand*, Paris, Vrin, 1999
- 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.

AUTEURS des CONTRIBUTIONS

Guibet Lafaye (Caroline) est agrégée et docteur en philosophie. Elle a enseigné l'esthétique et la philosophie de l'art à l'Université de Paris I et de Toulouse II ainsi qu'à la Faculté des Arts de Picardie. Spécialiste de Kant et de Hegel, elle est l'auteur d'un ouvrage consacré aux *Leçons d'esthétique*, « *Les formes artistiques* », Hegel, publié aux éditions Ellipses et d'un ouvrage portant sur *L'esthétique de Hegel* publié chez L'Harmattan.

Lèbre (Jérôme) enseigne la philosophie en classes préparatoires (Lycée Camille Vernet, Valence). Ses travaux portent principalement sur Hegel (*Hegel à l'épreuve de la Philosophie contemporaine - Deleuze, Lyotard, Derrida*, Paris, Ellipses, 2002) et parfois sur des questions d'esthétique (direction de l'ouvrage *Représentation de l'espace, répartition dans l'espace : sur différentes manières d'habiter*, Copenhague, Ministère français des affaires étrangères, 2000).

Trottein (Serge) est chargé de recherche au CNRS et directeur adjoint du Centre d'Histoire de la Philosophie Moderne. Ses travaux portent sur l'esthétique philosophique, de la Renaissance aux Lumières et dans la pensée postmoderne. Il a notamment publié *L'esthétique naît-elle au XVIIIe siècle ?* (Paris, PUF, 2000) et prépare une nouvelle lecture de l'esthétique kantienne.

Vaysse (Jean-Marie) est professeur de philosophie à l'Université de Toulouse II le Mirail. Il dirige l'ERRAPHIS (Equipe de Recherche sur les Rationalités Philosophique et les Savoirs). Jean-Marie Vaysse travaille sur la philosophie moderne et contemporaine. Principales publications : *Totalité et subjectivité - Spinoza dans l'Idéalisme allemand*, Paris, Vrin, 1994, *Le vocabulaire de Kant*, Paris, Ellipses, 1998, *Hegel. Temps et histoire*, Paris, PUF, 1998, *L'inconscient des Modernes*, Paris, Gallimard, 1999, *Kant et la finalité*, Paris, Ellipses, 1999, *Le vocabulaire de Heidegger*, Paris, Ellipses, 2000.

Vieillard-Baron (Jean-Louis), professeur de philosophie à l'université de Poitiers depuis 1989 ET directeur du CRHIA (Centre de Recherche sur Hegel et l'Idéalisme Allemand). Spécialiste de Hegel, de la philosophie française et de philosophie de la religion. Il a publié de nombreux ouvrages, dont les plus récents sont *Hegel et l'idéalisme allemand*, Paris, Vrin, 1999, *La religion et la cité*, Paris, PUF, 2001. Il prépare actuellement un *Hegel, les structures théologiques du système*, Paris, Le Cerf, collection « Philosophie et

théologie », et un collectif sur *Hegel et la vie*, I, publications du CRHIA, Paris, Vrin, 2004.

TABLE DES MATIÈRES

L'INSERTION DE L'ART DANS LE SYSTEME HEGELIEN : « PHENOMENOLOGIE DE L'ESPRIT » ET « ENCYCLOPEDIE » DE 1817	7
<i>Jean-Louis Vieillard-Baron</i>	
1 - Art et religion en 1805-1806.	8
2 - La « Kunstreligion » dans la <i>Phénoménologie de l'esprit</i> .	9
3 - L'art absolu et sa situation énochale.	11
4 - Le devenir dialectique de l'art absolu.	14
5 - L'art dans l' <i>Encyclopédie</i> de Heidelberg.	19
Conclusion	22
L'ESTHETIQUE KANTIENNE DANS LE SYSTEME HEGELIEN ..	25
<i>Serge Trottein</i>	
REMANENCE DE LA LOGIQUE DANS L'ESTHETIQUE DE HEGEL : L'EXEMPLE DE LA TRAGEDIE	37
<i>Caroline Guibet Lafaye</i>	
Nécessité du conflit tragique.	40
Nécessité réelle de l'issue tragique et de la réconciliation.	52
Contingence et nécessité absolue dans la tragédie moderne.	56
LES CARACTERES DE L'ŒUVRE : POUR UNE ANALYSE ESTHETIQUE.....	67
<i>Jérôme Lèbre</i>	
Une nouvelle science de l'art ?	67
Caractère, signe, symbole.	69
Les caractères physiques naturels.	73
Le corps humain et la statuaire classique : les caractères physiques essentiels.	76
Le portrait peint : le caractère spirituel essentiel et ses particularités physiques.	78
Le caractère comme personnage : de la musique à la poésie.	83
Les personnages réels : l'artiste et l'acteur.	90
Conclusion	92

REFLEXIONS SUR LA PLACE DE L'ART DANS L'ENCYCLOPEDIE	
DE HEGEL	97
<i>Jean-Marie Vaysse</i>	
Le paradigme grec.	97
L'art classique.	102
Art et système.	103
BIBLIOGRAPHIE	109
AUTEURS DES CONTRIBUTIONS	111
TABLE DES MATIÈRES	113

