

[PL. LIII]

UN GENOU SANS PLASTICITÉ

« Mais de même que l'art a son avant dans la nature et les domaines finis de la vie, de même il a aussi un après, c'est-à-dire une sphère qui déborde à son tour son mode d'appréhension et d'exposition de l'absolu. Car l'art a encore en lui-même une borne et c'est pourquoi il passe dans des formes supérieures de la conscience. Cette restriction détermine d'ailleurs le statut qu'aujourd'hui, dans notre vie présente, nous avons coutume d'assigner à l'art. L'art ne vaut plus pour nous comme le mode suprême sous lequel la vérité se procure l'existence¹¹⁸. »

L'art se révèle finalement impuissant à exprimer l'absolu et, malgré leur excellence, les œuvres d'art qui sont conservées dans les plus beaux musées du monde ne parviennent plus à émouvoir le spectateur contemporain qui les juge froidement : « Nous avons beau trouver toute l'excellence que nous voulons aux images des dieux grecs, et voir exposer Dieu le Père, le Christ et Marie avec toute la perfection et toute la dignité possibles — rien n'y fait, nous ne ployons plus pour autant le genou¹¹⁹. » La magie de l'art s'en est allée, l'esprit quittant le monde sensible de l'art et se réfugiant dans celui, représentatif, de la religion. Dès lors que les œuvres d'art sont désertées par l'esprit, perdant de ce fait toute effectivité, elles ne parviennent plus à solliciter l'engouement du spectateur. Et il s'avère inutile de vouloir ressusciter une œuvre qui n'est plus que l'ombre d'elle-même.

C'est en ce sens que Hegel récuse toute entreprise artistique qui se proposerait de réanimer un courant stylistique daté. Ce fut ainsi le cas des nazaréens (tels Overbeck ou Cornelius) qui tentèrent de reproduire une esthétique moyenâgeuse et qui se fourvoyèrent dans l'imitation d'un style de vie monastique hérité du passé. Hegel ne comprend pas que des artistes puissent, suivant la formule de Goethe, marcher à reculons : « Il ne sert à pas grand chose, en l'espèce, de se réapproprier de manière en quelque sorte substantielle des visions du monde passées, c'est-à-dire de vouloir se réintégrer fermement dans l'une de ces conceptions, comme par exemple de se faire catholique¹²⁰. »

Le désenchantement de l'art est une certitude qui relève d'une nécessité logique et non chronologique. Hegel ne cherche pas à le nier

pour sauver une vision idéalisée de l'art : celui-ci continuera toujours à exister mais sur un mode désormais empirique et non plus rationnel. Les œuvres créées ne constitueront plus les expressions privilégiées de l'absolu, dont les faveurs iront ailleurs, l'esprit portant son regard plus loin, dans une sphère supérieure qui est celle de la religion : « On peut bien espérer que l'art poursuivra toujours son ascension et deviendra toujours plus parfait, mais sa forme a cessé d'être le besoin suprême de l'esprit¹²¹. » ♦

121. CE, I, 143



[PL. LIII]

135

134

118. CE, I, 142

119. CE, I, 143

120. CE, II, 223



| PL. LIV |

L'ABSOLU MIS EN BOUTEILLE

Que faire de ces œuvres orphelines qui envahissent les musées et encomrent leurs sous-sols ? Pour Hegel le musée ou la galerie d'art ressemble à un vaste ossuaire qui met en scène des œuvres venues d'horizons différents et qui perdent leurs significations en étant arrachées brutalement à leur lieu originel. Il évoque ainsi « les galeries de tableaux, où sont exposées toutes les œuvres d'art de qualité faisant partie d'une collection ou proposées à la vente : le tableau en perd assurément son lien d'appartenance individuel à un local déterminé, ainsi que l'intelligibilité que lui confère le lieu ¹²² ». Que vient faire le code d'Hammourabi à Paris ou encore une métope du Parthénon à Londres ? Et que dire du buste de Néfertiti à Berlin ? Pourquoi mettre en situation de dialogue forcé des œuvres qui n'entretiennent entre elles aucune intelligibilité ? L'incongruité de leur exposition frappe Hegel qui préférerait les apprécier *in situ*. Mais les campagnes napoléoniennes, entre autres choses, en ont décidé autrement...

Quoi qu'il en soit, pas question pour Hegel d'assister passivement à la mise en bouteille de l'absolu ! Hegel, qui est l'homme du concept, se proclame l'homme du dernier mot ! Conserver les œuvres d'art dans un musée est une chose ; les consacrer dans un discours en est une autre. Voilà la fonction dévolue aux *Cours d'esthétique* : exposer scientifiquement le monde des arts ! Et le savoir absolu constitue ce « Panthéon unique » qui capitalise en lui toutes les figures de l'esprit : « Une galerie d'images dont chacune est pourvue de la richesse complète de l'esprit et ne se meut précisément de si indolente façon que parce que le Soi-même doit pénétrer et digérer toute cette richesse de sa substance ¹²³. »

Cette exposition philosophique du beau ou encore cette retranscription généalogique de l'art est donc supérieure aux yeux de Hegel à celle que réalisent les musées dans des scénographies à son goût trop peu dialectiques. Dans ce « Panthéon unique » — qui conserve le patrimoine de l'humanité « dans la nuit de la conscience de soi ¹²⁴ » — où Hegel, après nous avoir ligaturé l'œil, nous conduit par la main, il ne s'agit plus de voir, mais de savoir ! ♦

| PL. LV |

OÙ PLATON ARRÊTE SON CHAR

« Mais venons-en maintenant à l'indignité supposée de l'élément artistique en général, indignité de l'apparence et de ses illusions ; il y aurait, assurément, quelque chose de vrai dans cette objection s'il était légitime d'aborder l'apparence comme ce qui n'est pas censé être. Mais l'apparence elle-même est essentielle à l'essence, et la vérité ne serait pas si elle ne paraissait pas et n'apparaissait pas, si elle n'était pas pour une instance quelconque, tant pour elle-même que pour l'esprit tout court ¹²⁵. »

Le domaine artistique n'est pas l'asile de l'illusion ou de l'ignorance. Hegel rejette en bloc la problématique platonicienne qui faisait de l'art une réalité dégradée à la valeur ontologique nulle. Au contraire de ce qu'affirmait Platon, l'art, bien qu'il relève d'un mode d'être évidemment sensible, possède une indéniabilité réelle. Mieux, l'art participe du domaine spirituel. Identifiant l'art et le beau, Hegel, dont l'intention est de constituer une « philosophie du bel art », fait du beau une réalisation sensible de l'Idée. Mais qu'est-ce au juste que l'idée du beau ou l'idéal (Hegel signifiant par ces deux expressions conceptuelles la même chose) ? Au contraire de Kant qui définissait l'Idée esthétique comme une production de l'imagination dépassant toute expérience possible, l'idéal artistique n'est pas une visée ni une projection idéalisée ou même fantasmagorique du réel ; c'est le concept réalisé dans l'art, le beau artistique surpassant le beau naturel : « Car la beauté artistique est la beauté née de l'esprit et renaissant toujours à partir de l'esprit, et dans la mesure même où l'esprit et ses productions sont supérieurs à la nature et à ses manifestations, le beau artistique est lui aussi supérieur à la beauté de la nature ¹²⁶. » Parce qu'elles sont dépourvues d'esprit, les productions de la nature ne peuvent en effet être qualifiées de belles, malgré les états d'âme particuliers qu'elles causent parfois au voyageur qui les contemple énigmatiquement. Farouche adversaire à la fois de Kant, qui considérait la nature esthétiquement supérieure à l'art en ce sens qu'elle était plus libre, et des romantiques qui la divinisaient, Hegel cherche à asseoir la supériorité de l'esprit et sa victoire inconditionnelle sur la nature. ♦

122. CE, III, 87

123. PE, 523

124. PE, 523

125. CE, I, 14

126. CE, I, 6



| PL. LVI |

LES ALCHEMISTES DU PINCEAU

Bien que Hegel le charge d'une mission substantielle, l'art procure un plaisir particulier qui n'est pas comparable avec celui de l'étude : « Un plaisir qui doit passer par l'étude, la réflexion, la connaissance érudite et des observations répétées, n'est pas la fin immédiate de l'art¹²⁷. » Hegel ne néglige pas l'importance du plaisir esthétique, le moment réceptif dont il fait un élément constitutif de l'art : « La structure de ce savoir est, en tant qu'immédiate (le moment de la finitude de l'art), [...] un mouvement-de-décomposition dans une œuvre de présence extérieure et commune, dans le sujet qui produit l'œuvre et celui qui la saisit-intuitivement et la vénère¹²⁸. » Ce plaisir est la sensation qui accompagne la vision du beau, lequel jouit d'une puissance d'attraction intense sur l'esprit fini de l'homme, risquant même de le placer dans un état de divine folie à en croire Platon.

Si le beau attire, le laid repousse. Hegel, à la suite de Winckelmann et de Goethe, demeure classique dans ses goûts et la laideur — qui consiste selon lui à un affaissement de l'idée dans la matière — n'a aucune place dans son esthétique. Il est clair qu'en identifiant apodictiquement l'art et le beau (l'art est nécessairement beau et le beau est nécessairement art), Hegel ne peut envisager que la laideur ou la non conformité aux lois du beau puisse un jour prétendre à l'art. Il n'anticipe en rien les expérimentations à l'aube du vingtième siècle des dadaïstes (Marcel Duchamp, Francis Picabia), qui désacraliseront les pratiques artistiques. Inutile d'imaginer Hegel devant l'urinoir ou le porte-bouteilles de Duchamp ! L'idéalisme de Hegel lui interdit de prêter une attention trop soutenue à des créations vulgaires qui risquent de faire perdre de vue à l'homme des intérêts plus hauts. Tout en refusant de faire de l'art l'antichambre de la morale, Hegel rappelle cependant que « l'art en son principe ne saurait avoir pour intention d'encourager ce qui est immoral¹²⁹ ».

C'est d'ailleurs à propos de la peinture hollandaise du dix-septième siècle, son âge d'or, que Hegel prévient des risques encourus par l'homme de s'attarder devant des scènes licencieuses et de conti-

nuer à considérer de telles représentations comme d'authentiques créations artistiques. Néanmoins, par la joie qui se dégage de certaines scènes, la vulgarité représentée est dépassée ; elle devient gaieté, théâtre de l'insouciance et emporte sans effort l'assentiment du spectateur qui ne peut qu'être charmé par tant de frivolité. La peinture hollandaise transforme le plomb en or :

« Et quand, ensuite, elle passe de la représentation de l'insignifiant et du contingent à celle de la sphère paysanne, de la nature rustique et vulgaire, ces scènes paraissent si complètement empreintes d'une gaieté et d'une jovialité ingénues, que ce n'est pas le vulgaire, qui lui est seulement vulgaire et mauvais, mais bien cette gaieté et cette ingénuité qui constituent l'objet et le contenu proprement dit. Aussi n'avons-nous pas sous les yeux de sensations et de passions vulgaires, mais la rusticité gaie, malicieuse, comique¹³⁰. » ♦

130. CE, III, 118



127. CE, I, 15

128. ESPA, § 556

129. CE, I, 74