

. BEAUTE ET VERITE

On entend dire souvent que la beauté est affaire de goût, et que « des goûts et des couleurs, on ne discute pas, entendant par là que le jugement sur le beau est subjectif, et donc qu'il n'y a pas de vérité dans le domaine de l'esthétique; il est parfaitement normal de mettre Eugène Sue avant Dostoïevski si celui-là plaît et celui-ci ennuie. Contrairement à cette opinion, on va défendre l'objectivité du beau: celui qui préfère un vulgaire mélo à *Oedipe roi* se trompe. Le Beau est vrai

D) La beauté est étrangère à tout intérêt subjectif, qu'il soit pratique ou affectif.

a/ — ce qui fait qu'une chose est belle, ce n'est pas qu'elle soit utile

b/ — ce n'est pas non plus qu'elle soit immédiatement agréable, plaisante: si certes certains beaux tableaux peuvent « plaire » immédiatement (la Joconde?) d'autres peuvent immédiatement déplaire (représentation par Goya de la famille royale espagnole, *les demoiselles d'Avignon...*) Il faut distinguer le beau de l'agréable: un agencement de couleurs peut être agréable à regarder, mais on ne saurait en faire une oeuvre esthétique; c'est là que règne la subjectivité. Le beau a une signification. Le beau ne saurait être défini simplement comme « l'agréable » Le joli et le beau

c/ — le beau n'est pas non plus seulement l'intéressant. On peut être passionné par la recherche du coupable dans un bon roman policier, on ne fera pas d'un roman d'Agatha Christie une oeuvre « belle ». Comparer *le Meurtre de Roger Acroyd* et *Oedipe Roi*; d'un certain point de vue, deux recherches policières; mais si tout l'intérêt du premier est dans la recherche et l'habileté de l'auteur dans l'inattendu de la solution, dans le second la recherche elle-même n'a pour le spectateur aucun intérêt: il sait d'avance qu'Oedipe est le coupable; le véritable intérêt est donc ailleurs. Question: *Les Trois mousquetaires* relèvent-ils de l'esthétique? Dans les grandes oeuvres, le dénouement n'est pas le plus important: dans la seconde version de la pièce Tartuffe triomphait à la fin; au contraire, dans les feuilletons on s'interroge toujours sur le dénouement

d/ — pour qu'une oeuvre soit belle, il ne suffit pas qu'elle permette l'« assouvissement » des passions. Exemples livres ou films érotiques qui ne sont qu'outils pour la masturbation; certains romanciers ont la bassesse d'utiliser l'érotisme pour « faire vendre » Cependant le sexuel est évidemment dans la vie, et des oeuvres à contenu érotique peuvent relever de l'esthétique. Mais c'est qu'elles sont habitées par une Intention à portée universelle: chez Sade la volonté de détruire les valeurs morales, de les dénoncer; dans « *Histoire d'O* » une sorte de passion de l'auto-avilissement, de la destruction de soi. L'érotisme chez Baudelaire: une sorte de drogue que l'auteur à la fois recherche et condamne; il transpose ce drame qui le déchire dans ses poésies. . Les nus: la *Vénus d'Urbin*, les « majas » de Goya la nue et l'habillée). Ce qui a fait le scandale de l'*Olympia* de Manet, c'est que le nu n'était pas une sorte d'idéal anonyme, mais une prostituée ordinaire dénudée (le bracelet, la servante noire et le bouquet de fleurs, qu'on pense envoyé par un amant, le petit chat noir à la queue dressée, le nom: Olympia); de plus, Foucault remarque que la lumière vient du côté du spectateur, ce qui suggère que c'est le spectateur qui déshabille) L'universel habitant le tableau serait la tentation, pour les hommes, de déshabiller les femmes, et, pour les femmes, de se montrer nues aux yeux masculins. Comparer avec le nu du Titien dans *la Tête d'obsidienne* 17ème page de l'appendice. Ceci explique le scandale.

e/ — ne peut prétendre à la beauté qu'une réalité objective; un journal intime peut être intéressant, passionnant, il n'est jamais « beau ». Il n'y a beauté que d'une « oeuvre »; mais de très grandes oeuvres sont la transposition d'un vécu très intime: Rimbaud, *Une saison en enfer*, *Bateau ivre.*; mais ce contenu prend la forme de l'objectivité grâce au style, à la composition: Rimbaud se traite comme un personnage extérieur à lui.

.L'idée que l'oeuvre d'art est détachée de tout intérêt pratique ou affectif semble s'opposer à la thèse aristotélicienne selon laquelle la tragédie, en inspirant la crainte et la pitié, opérerait la « purgation » (catharsis) des passions. Mais cette catharsis est une mutation, une purification si l'on veut, et non un assouvissement: on n'a pas pitié d'Oedipe ou d'Antigone comme on l'aurait d'un innocent réel condamné. Ou alors il n'y a plus d'oeuvre d'art: ainsi les acteurs qui jouaient le rôle dans les « mystères » du Moyen Age avaient souvent besoin d'être protégés. Cet imaginaire qui a tout de même une réalité psychologique est peut-être proche des sentiments qu'on peut avoir envers des malheurs éprouvés par des gens qui nous sont étrangers.

f/ — L'objectivité de l'oeuvre d'art s'oppose à toute intention moralisatrice. Gide: « on ne fait pas de l'art avec de bons sentiments », mais pas non plus avec de mauvais, avec l'intention de pervertir; l'esthétique ne s'accommode pas de la propagande. *La Princesse de Clèves* n'est pas

une oeuvre édifiante, mais peut-être une cruelle dénonciation de l'apparente vertu, et de l'immatûrité de la princesse.

Il faut aussi distinguer entre un artiste habile et un grand artiste. Ce qui ne veut pas dire que le grand artiste est nécessairement maladroit; il peut au contraire être d'une adresse extrême. Mais admirer l'adresse n'est pas admirer la beauté. Que penser d'Arcimboldo? On admire l'ingéniosité dans l'utilisation des représentations de végétaux pour représenter la figure humaine, on trouve agréable l'alliance des couleurs; mais finalement cela paraît assez vain; on a dit qu'il s'agissait de glorifier l'empereur Maximilien II qui régnait non seulement sur les hommes, mais aussi sur les éléments et les saisons: mais cette intention est trop extérieure à l'oeuvre pour être sentie comme sa signification. (peut-être opposer l'adresse de Hérédia dans l'usage de l'alexandrin à la relative maladresse de Baudelaire ou de Mallarmé; mais quelle différence!)

2) la beauté n'est pas « naturelle ».

a/ — Il est couramment affirmé que la beauté est l'imitation de la nature. Ce qui n'a pas grand sens pour l'architecture ou la musique. Pour la peinture ou la sculpture, il s'agirait de reproduire les formes et les couleurs « naturelles »; pour la danse, les gestes et postures spontanés; pour la littérature et la poésie, de décrire les choses et les événements tels qu'ils sont.

Certes, bien des peintures ou des sculptures, et parfois des chefs-d'oeuvre, ont été faites pour représenter des réalités et les rendre durables; mais il y a maintenant la photographie, qui d'ailleurs peut elle-même être un art. Hors de cette utilité maintenant obsolète, on peut se demander avec Hegel quel sens cela aurait d'imiter la nature, cette imitation ne pouvant être que très superficielle: la sculpture ou la peinture ne peuvent réaliser qu'un bloc de pierre ou de métal ou des couleurs sur une toile, et non pas des êtres de chair: imitation est alors dégradation.

b/ — « S'efforcer de rivaliser avec la nature en l'imitant abstraitement, c'est un tour de force comparable à celui de l'homme qui s'était entraîné à jeter des lentilles à travers un petit orifice sans jamais le rater. Alexandre, devant qui il exhibait son habileté, li fit donner un boisseau de lentilles, pour prix d'un talent si inutile et si vide de sens »¹. Surtout: il n'y a pas de beau naturel, mais une façon de regarder certains paysages qui les fait trouver beaux. La « nature en soi » n'existe pas pour nous: il n'y a, pour chacun, que la nature regardée, et toujours d'un certain point de vue, qui lui donne un sens: c'est apaisant ou effrayant, familier, ou écrasant; le sensible est toujours dépendant du sens que l'homme lui donne; contempler un « beau coucher de soleil » c'est laisser se faire en soi un tableau: il faut pour cela s'arrêter d'agir et « contempler », c'est-à-dire se laisser envahir, pénétrer par le paysage, être au spectacle. C'est en ce sens qu'on peut dire avec Oscar Wilde que « la nature imite l'art », d'abord en ce sens qu'on ne peut apprécier ce qu'on appelle « le beau naturel » qu'en prenant devant la nature l'attitude de contemplation qu'on a devant l'oeuvre d'art; et aussi parce que l'art nous apprend à voir la nature non pas, comme va le dire Proust, « telle qu'elle est » (la nature est toujours « pour nous ») mais telle qu'elle nous est donnée avant le travail organisateur de l'intelligence et de l'habitude. « Les rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement, c'était de ceux-là qu'était faite l'oeuvre d'Elstir. »² (peindre la terre et la mer ne se distinguant pas) On voit autrement le monde depuis l'impressionnisme. L'artiste n'est pas un copieur, mais un créateur: Elstir peint ce qu'il voit, mais il a choisi son point de vue, qui implique un refus du monde rigoureusement organisé de la perception habituelle, ce qui nous met devant l'étrangeté d'exister (voir les oeuvres de Monet) Ce qui réfute complètement la thèse du beau=imitation, c'est qu'on peut faire des oeuvres belles à partir de réalités naturellement laides « il n'est pas de serpent ni de monstre odieux / qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux » (le nain de *La ronde de nuit*, Goya, le dernier tableau de Franz Hals)

3) L'Art est l'Idée devenue sensible.

a/ — L'oeuvre belle implique une « mutation créatrice » à partir du sensible. Pas de beauté purement abstraite, toute oeuvre d'art a une réalité sensible; des formes, des couleurs, des gestes, des sons.. Mais cette réalité sensible est organisée à partir d'une Idée souvent implicite ou mal formulée, mais qui habite profondément l'âme de l'artiste. Kant: la conscience du Beau est « la sensation que produit dans le sujet le jeu harmonieux des deux pouvoirs de connaître de la faculté de juger, imagination et entendement »³ Ce jeu doit certes être harmonieux, c'est-à-dire

¹ p.Extraits de l'Esthétique de Hegel, p. 11

² La Recherche du temps perdu, A l'ombre des jeunes filles en fleur, 2ème partie Pléiade, I p.835

³ Kant: Critique de la faculté de juger p. 879

que le sensible s'accorde au spirituel, puisqu'il en est l'expression; mais cette harmonie se fait librement, et n'est pas, comme dans la perception, le résultat d'une contrainte: la réalité de l'objet présent qui impose sa forme, son « schème » à l'imagination. Dans l'imagination esthétique, les impressions se rassemblent, s'unissent, se séparent, se rassemblent jusqu'à ce qu'elles apparaissent comme l'expression vraie de l'Idée qui s'est elle-même cherchée dans ce tâtonnement: l'Idée ne se connaît que lorsqu'elle s'est réalisée dans une oeuvre; on ne sait ce qu'on dit que lorsqu'on l'a dit, et l'on n'a jamais fini de le dire. Kant: « Par Idée esthétique, j'entends cette représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser, sans pourtant qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire sans qu'aucun concept ne puisse lui être approprié et, par conséquent, qu'aucun langage ne peut exprimer complètement ni rendre intelligible »⁴ Pour l'artiste créateur, l'élaboration de l'oeuvre est la recherche tâtonnante de l'Idée; pour le spectateur, l'attitude est celle d'une réception docile, et l'on peut la caractériser d'un mot: la contemplation. La contemplation est si bien une attitude essentielle dans l'esthétique que Duchamp (par provocation sans doute) signait un casier à bouteille, voulant signifier par là qu'il le transformait en oeuvre esthétique., en invitant à le contempler. « Theorein » avait primitivement chez les Grecs un sens tout à fait spécial: « voir du pays, considérer les merveilles, les hommes, les événements »; dès avant Platon, le terme s'applique plus particulièrement à la connaissance des choses célestes et même à la vision durable d'une statue divine ou d'une fête culturelle. Le mot *theoria est* employé pour désigner les députations qu'on envoyait pour offrir, au nom d'une ville, des sacrifices à un dieu, ou demander un oracle; à Athènes, il était défendu d'exécuter aucun condamné durant le voyage de la « théorie ». En traduisant « theoria » par « contemplatio » les Latins ont montré qu'ils étaient parfaitement conscients des aspects religieux du concept: chez eux l'art ne se distinguait pas de la religion. La contemplation est une connaissance immédiate, une vision intellectuelle dans laquelle le sujet accueille librement un objet présent et s'éprouve comme transformé par cet objet, qui se découvre et se communique à lui. La contemplation s'aide de connaissances annexes pour éclairer ce qui, dans l'objet, apparaît d'abord énigmatique. Mais on n'a jamais fini de commenter les grandes oeuvres: chaque époque leur trouve une signification nouvelle; se demandant: « l'auteur a-t-il voulu dire cela? » n'a pas de sens.

Le Beau, c'est donc une Idée, c'est-à-dire un universel, non pas exposé dans le langage des mots, mais montré. Des Idées esthétiques: dans la Joconde, le mystère de l'Autre? dans les Ménines, la pluralité des points de vue et la nostalgie d'un point de vue unifiant? Etc... Le laid, c'est l'insignifiant, le convenu (l'art sulpicien, le pompier.). Entre le beau et le laid: des oeuvres correctes mais qui ne montrent que des banalités: les artistes et les écrivains de second ordre ..) Hérédia (« les ajoncs éclatants... ») et Baudelaire (« nous aurons des lits... ») Cette Idée fait

l'unité de l'oeuvre: pas d'oeuvre d'art qui n'ait un ordre, mais souvent plus ou moins caché; les derniers tableaux de Van Gogh paraissent à première vue désordonnés; mais, en les examinant bien, on y découvre un ordre; ce ne sont pas des gribouillages de fou.

Le génie artistique réside dans la faculté de trouver la matière et l'ordre du sensible pour montrer l'Idée. Ici: la Ronde de Nuit et ses voisins. (mon topo, p. 7) L'oeuvre de génie crée son public, ce qui explique que souvent le génie est méconnu par ses contemporains.

En tant qu'union du spirituel et du sensible, l'art est un besoin de l'esprit.. Hegel: dans l'art, « l'homme agit, de par sa liberté de sujet pour ôter au monde extérieur son caractère farouchement étranger et pour ne jouir des choses que parce qu'il y retrouve une forme extérieure de sa propre réalité ... Le besoin général d'art est donc le besoin rationnel qui pousse l'homme à prendre conscience du monde intérieur et extérieur et à un faire un objet dans lequel il se reconnaisse lui-même »⁵ Par-delà la diversité des interprétations qu'on a données de lui, l'« art » préhistorique témoigne de ce besoin

4) Les différents arts

Hegel classe les arts selon deux points de vue: celui du rapport entre la forme et la matière, et celui de la matière elle-même; Du premier point de vue: art symbolique, art classique, art romantique; du second: architecture, sculpture, peinture, poésie (ce serait plutôt: littérature) Dans l'art symbolique, la forme et le contenu ne sont qu'analogues; dans l'art classique, la forme « colle » au contenu; dans l'art romantique, le contenu réclame une autre forme.. D

⁴ ibid p. 1097

⁵ Hegel:op.cit. p.18

l'Art symbolique

a) Architecture

Dans les arts symboliques, il n'y a qu'une certaine ressemblance entre la forme et le contenu, entre l'extérieur et l'intérieur; leur rapport porte le nom de symbole. ; on n'est pas devant l'arbitraire, mais pas non plus devant l'adéquation (ex: la balance, symbole de la justice) Le symbole s'impose dans l'architecture: ici, la forme est fortement entravée par les exigences de la matière, le « libre jeu » doit compter avec elle (*symbole et signe*) Ce fut l'art dominant de l'Égypte. Les monuments des Égyptiens « restent encore mystérieux et muets, sans voix et sans mouvement, parce qu'ici même l'esprit n'a pas encore trouvé la vie qui lui est propre et ne sait pas encore parler le langage clair et intelligible de l'esprit »⁶ Les Pyramides; la forme gigantesque d'une intériorité cachée; le Sphinx est le symbole de l'art symbolique; il meurt lorsqu'il n'y a plus d'énigme. Le colosse de Memnon: il a besoin d'une extériorité pour signifier. Le symbole dans l'interprétation des hiéroglyphes. L'adoration des animaux chez les Égyptiens. « Tout à fait remarquables sont ces colossaux Memnons qui, repliés sur eux-mêmes, immobiles, les bras serrés contre le corps, les pieds rapprochés, rigides et sans vie, se trouvent placés face au soleil, afin d'en recevoir les rayons qui les touchent, les animent et les fassent résonner »⁷ (*on pense que l'effet sonore est dû à la dilatation de la quartzite sous l'effet des rayons du soleil*)

A l'époque classique, l'architecture aura plus de liberté avec la découverte de la voûte. Les colonnes: ionique, dorique et corinthien. Les temples grecs apparaissent, en même temps que simples et grandioses, ouverts et agréables, toute la construction étant aménagée en vue d'un va-et-vient, d'une libre circulation, d'une insouciant déambulation, et non pour servir de lieu de réunion où les hommes se trouvent, pendant qu'ils y séjournent, isolés du monde extérieur; »⁸ A l'époque romantique: « le sentiment que l'art gothique cherche à faire naître est, à la différence de celui qu'on éprouve en présence du temple grec, serein et ouvert, celui de paix, l'âme recueillie s'étant dégagée de la nature extérieure et de toutes les choses de ce monde en général, et celui de sublime solennité qui lui fait franchir toutes les bornes posées par l'entendement »⁹ Alors que le Grec et le Romain cherchent avant tout à jouir de ce monde avec joie et mesure, le chrétien cherche à s'isoler et tend vers un au-delà du monde (le recueillement chrétien). « Dans l'architecture romantique, les colonnes deviennent des piliers qui, au lieu d'une poutre transversale, supportent les arcs, mais d'une manière telle que ceux-ci apparaissent comme de simples prolongements du pilier et se rencontrent comme par hasard dans une ogive »¹⁰ Tout est agencé en vue d'une montée vers le ciel.

4) Art classique

La sculpture est chez Hegel l'art classique par excellence; sa représentation privilégiée, c'est l'homme, l'homme en tant qu'esprit, c'est-à-dire se libérant des contraintes de la matière. Les statues grecques sont plus libérées encore que les individualités réelles: c'est le « profil grec »; comme l'Égypte est le lieu privilégié de l'architecture, la Grèce est le lieu privilégié de la sculpture. (profil grec: extraits de Hegel p. 42) Dans la Grèce, l'homme est représenté en général debout et en action, et non pas passif. Il est souvent nu: les Grecs « rejetaient cette pudeur qui ne veut pas laisser voir ce qui est simplement corporel dans l'homme, et cela, non par oubli du sentiment moral, mais par indifférence pour les désirs purement sensibles et par intérêt pour la beauté »¹¹ L'art classique est l'expression de l'esprit, c'est-à-dire de la faculté supérieure de comprendre et par là de dominer et de s'assurer en soi. ; la sculpture représente le divin: « L'éternel, dans les dieux et dans les hommes, dépouillé de l'arbitraire et de la personnalité accidentelle, doit être représenté dans sa parfaite et inaltérable clarté »¹² Mais l'art grec refuse d'exprimer le sentiment, qui participe encore de la nature opposée à l'esprit. « Par cela même que la sculpture offre à nos yeux l'esprit absorbé dans la forme corporelle destinée à le manifester par son ensemble, il lui manque le point essentiel où se concentre l'expression de l'âme comme âme, le regard de l'oeil

⁶ Hegel: op.cit. p.36

⁷ Hegel: Esthétique, tome 2. trad. Jankélévitch p.69

⁸ ibid. tome 3, 1ère partie, p. 73

⁹ ibid. tome 3, 1ère partie, p.83

¹⁰ ibid p. 87

¹¹ Extraits de Hegel p.48

¹² ibid p. 52

L'art grec est la perfection en un sens; mais cette perfection ne peut délivrer une satisfaction complète; il donne au divin une existence sensible, mais le divin ne peut se montrer pleinement dans le sensible; celui-ci doit disparaître, bien qu'il soit un moment du divin. Aussi bien notre admiration pour lui le maintient dans le passé; l'art grec est dépassé: « Les statues sont maintenant des cadavres dont l'âme animatrice s'est enfuie, les hymnes sont des mots que la foi a quittés. Les tables des dieux sont sans la nourriture, et le breuvage spirituel, et les jeux et les fêtes ne restituent plus à la conscience la bienheureuse unité d'elle-même avec l'essence » Les oeuvres des Muses « sont désormais pour nous de beaux fruits détachés de l'arbre; un destin amical nous les a offerts, comme une jeune fille présente ces fruits; il n'y a plus la vie effective de leur être-là, ni l'arbre qui les porta, ni la terre, ni les moments qui constituaient leur substance »¹³

L'âge symbolique avait aussi ses sculptures; Mais « ce qui manque aux figures et à leurs formes, c'est la grâce et la vie qui résultent d'une vibration organique des lignes; les contours sont droits, faits de lignes qui s'écartent peu de leur direction initiale, l'attitude paraît contrainte et raide »¹⁴ Et ceci non à cause d'une maladresse du sculpteur, mais du fait du conservatisme et de l'absence de liberté de la société égyptienne Il y aura évidemment des sculpteurs à l'âge romantique; elle essaiera d'imiter la peinture dans l'expression de l'intériorité: « la sculpture revêt, vu la prédominance de l'expression intérieure, un caractère pictural »¹⁵ Le génie et l'habileté de Michel-Ange rendent la Pieta de Saint-Pierre aussi pathétique que pourrait l'être une peinture: la sculpture peut exprimer l'intériorité; (Rodin, Camille Claudel...)

c/ Les arts romantiques

La peinture

Hegel situe l'esprit humain entre le sensible et un stade ultime qui est l'Esprit absolu, correspondant en gros à l'épanouissement du chrétien en Dieu. Au stade symboliste, l'esprit humain cherche à s'élever au-dessus du sensible pour se saisir dans sa pureté, mais il en reste partiellement prisonnier. Au stade classique, celui de la sculpture grecque, il trouve son expression adéquate dans le sensible, et c'est le moment de la parfaite beauté: « L'art atteint son plus haut point de perfection lorsque s'accomplit cet heureux accord entre la forme et l'idée, lorsque l'esprit pénétra entièrement sa manifestation sensible, idéalisa la nature et en fit une image fidèle de lui-même. C'est ainsi que l'art classique fut la représentation parfaite de l'idéal, le règne de la beauté. Rien de plus beau ne s'est vu et ne se verra »¹⁶.

Mais pour Hegel l'esprit humain ne saurait se contenter de se saisir adéquatement dans le sensible, car celui-ci le fixe, l'immobilise dans une image limitée. L'esprit humain a une plus haute destinée: l'union à l'Absolu Il va donc se dégager de cette union avec le sensible en se retirant peu à peu de celui-ci, pour finalement s'en séparer. La domination de la peinture est le premier stade de cette évolution

La peinture exprime le sentiment, c'est-à-dire l'intériorité, et avec elle le rôle de l'extériorité diminue: il n'y a plus que deux dimensions; l'élément physique essentiel pour elle n'est pas la matière (bois, pierre, airain...), mais la lumière, c'est-à-dire la matière la moins « matérielle »; et, même si le rôle du dessin est important, ce qui est le plus caractéristique dans la peinture, c'est la couleur, si sensible à la lumière Comme le christianisme est dépassement de l'hellénisme, la peinture est dépassement de la sculpture. Exemple: Marie et Niobé. « Niobé a perdu tous ses enfants; elle conserve simplement de la grandeur et une inaltérable beauté. Ce qui se maintient chez cette infortunée, c'est l'existence... Son individualité et sa beauté ne peuvent que se pétrifier. La douleur de Marie a un tout autre caractère... Son coeur est brisé, mais non pétrifié. La perte de l'objet aimé ne lui enlève pas la paix de l'amour »¹⁷ Marie est tout amour de Dieu et l'amour de Dieu mène l'esprit humain hors de soi.

La peinture reproduit les paysages, les objets, pour signifier les sentiments qu'on peut éprouver devant ces paysages, ces objets, qui s'harmonisent avec l'âme humaine, elle tire ce qu'elle peint vers le spirituel: « la peinture nous met en présence du monde au milieu duquel nous vivons. Mais, en même temps, elle brise tous les fils qui nous y retiennent »¹⁸ car elle les spiritualise.

¹³ Hegel: Phénoménologie de l'Esprit, II p.261

¹⁴ Hegel; Esthétique, tome 3, 1ère partie, p.183

¹⁵ ibid p. 191

¹⁶ Extraits de Hegel, p 61

¹⁷ ibid p. 73.

¹⁸ ibid p. 75

Une analyse des « Ménines » de Vélasquez confirme peut-être ces vues. Le tableau représente une visite de l'infante Marguerite à ses parents dans l'atelier du peintre qui les peint ; l'infante est entourée de ses demoiselles d'honneur (les ménines), d'un garde du corps, d'une naine, d'un enfant et d'un chien. Derrière eux, Vélasquez se représente lui-même en train de peindre, regardant au-delà de sa peinture, c'est-à-dire regardant ses modèles, ou encore l'observateur de la toile. Un miroir, à l'arrière-plan, réfléchit les images de la reine et du roi en train d'être peints par Vélasquez. Par le jeu du miroir, le couple royal semble placé hors de la peinture, à l'endroit où un observateur se placerait pour voir celle-ci. Au fond, un courtisan apparaît à contre-jour, tenant d'une main un rideau qui s'ouvre sur un espace vide (ou un mur?) La peinture a trois points focaux principaux : l'infante, l'auto-portrait de Vélasquez, et les images réfléchies dans le miroir ; mais il y a des points de vue secondaires. Ce qui unifie l'ensemble, ce pourrait être le couple réel absent de la toile parce que c'est lui qui rassemble tous ces personnages ; mais n'est-ce pas plutôt la peinture dont le pouvoir est ainsi glorifié ? Le tableau dirait implicitement le pouvoir de dépassement de la peinture (dépassement de la profondeur par la perspective)

L'art chrétien. L'art chrétien dit cette volonté de dépassement. Ce qu'il présente à la subjectivité humaine, c'est non pas Dieu, qui est au-delà de toute représentation, mais la nostalgie de Dieu telle qu'elle habite Dieu lui-même (le Dieu trinitaire) ; Dieu est présent dans l'art vraiment chrétien comme une douloureuse absence. Le Dieu chrétien certes se manifeste, mais il n'est pas cette manifestation, contrairement aux dieux grecs, qui sont leurs formes belles. L'art chrétien doit communiquer aux fidèles à la fois la souffrance de l'absence de Dieu et la joyeuse espérance du salut. Dieu sera présent dans l'art à la fois comme une douloureuse absence et comme une espérance ; il devra montrer à la fois la misère d'un Dieu qui est allé au fond de la détresse humaine, et la puissance de ce Dieu qui dans et à travers cette négation de soi est l'Absolu éternel ; et dans ces oeuvres doivent se marquer l'ordre et l'unité qui sont les signes de l'Esprit. Tout cela fait la richesse, mais aussi la difficulté de l'art chrétien ; il est sans cesse menacé par le risque d'insister unilatéralement sur la gloire et la puissance du divin (comme à Byzance) ou au contraire sur la détresse de l'Homme-Dieu (comme dans le rétable de Grünewald ou ces Christs espagnols où s'inscrit tout le désespoir du monde. Sans compter le risque bien plus grand de l'in-signifiante : quel enrichissement spirituel peuvent donner les bondieuseries sulpiciennes ?

L'art hollandais Si pour Hegel la peinture est l'art chrétien par excellence, il s'interroge pourtant sur la qualité et la profondeur de l'art de la Hollande libérée, art bien laïque. Dans la Hollande du XVIIIe siècle, on passe de la représentation de sujets religieux à celle de scènes populaires ou d'intérieur tout à fait profanes (Rembrandt, Vermeer...) A la suite de leur victoire contre les Espagnols, ils ont conquis leur indépendance religieuse et politique, ils connaissent la prospérité économique, d'où une confiance en soi et une jubilation qui se marquent dans les oeuvres de leurs peintres. Hegel cependant n'a pas vu que pour Vermeer et surtout pour Rembrandt il y a davantage. Autour des années 60, il y avait à Amsterdam une exposition autour de la Ronde de nuit. Près de l'extraordinaire tableau de Rembrandt, on avait rassemblé plusieurs toiles de la même époque, représentant aussi des milices. Sur celles-ci, on voyait disposés de façon régulière de portraits ressemblant sans doute aux originaux, mais idéalisés ; la réalisation était fort honnête, ces toiles étaient fort honorables ; mais on n'avait pas envie de les contempler, elles ne disaient rien. Au milieu, c'était le choc du génie ; Rembrandt a bousculé toute ordonnance conventionnelle pour en trouver une autre, secrète et plus profonde ; il a transformé le groupe de braves bourgeois en une compagnie fantastique, surgissant, inquiétante bien que joyeuse, de l'obscurité ; des lances, des étendards, traversent la toile, négligeant en apparence toute symétrie ; tous les personnages sont en mouvement, un chapeau haut de forme coiffe un étrange holiarius ; on se demande ce qu'un nain vient faire dans le groupe, la lumière des lanternes éclaire brutalement certains, en laisse d'autres dans la nuit. Rembrandt a laissé libre cours à son imagination, disposant des lignes, des couleurs, de la lumière ; et, à partir de cela, il a dessiné et peint des personnes et des objets, rejoignant autant que possible l'univers réel à partir de l'univers de son rêve. Ce qu'il a dit dans cette oeuvre de commande, c'est son obsession de la précarité de la condition humaine, gaieté et sérieux aussi vains l'une que l'autre, la lumière de la vie étant toujours entourée par l'obscurité de la mort. Le déclin de la chrétienté, s'il a entraîné l'absence de référence aux dogmes chrétiens, a souvent plutôt accentué le sentiment que, comme le dira Rimbaud, « la vraie vie est absente ». C'est ce que crie douloureusement Van Gogh (la Chaise vide). Ce qui touche dans le Champ de blé au

cyprès, c'est cette fébrilité, cette agitation désordonnée marquée par les lignes tourmentées et les contrastes des couleurs; mais tout cela est secrètement ordonné à partir de la verticale de droite: le cyprès qui monte vers le ciel; cela signifie bien l'errance humaine encore secrètement habitée par un espoir qui n'ose s'avouer à lui-même

d/ — La musique.

Toute oeuvre d'art implique une intériorité se traduisant dans un élément objectif. Dans la musique, cet élément est réduit au minimum d'objectivité: c'est le son, bien moins installé dans l'objectivité que les formes ou les couleurs. L'âme produit spontanément des sons: ce sont les cris, de joie ou de douleur, ou d'indignation, ou d'enthousiasme. Mais le cri n'est pas esthétique, car il manque d'objectivité. La fonction de la musique sera donc de produire, par des associations de sons, les équivalents des différentes sortes de cris. « La musique ne doit pas reproduire l'expression des sentiments comme éruption naturelle de la passion; elle doit faire pénétrer dans les sons, combinés selon les rapports du nombre et de l'harmonie, une vie plus riche et plus animée; elle idéalise ainsi l'expression, lui donne une forme supérieure créée entièrement par l'art et pour lui seul. . Le simple cri se développe ainsi en une multitude de sons. »¹⁹ Malgré cela, la musique reste le plus affectif des arts: « comme l'expression musicale a pour contenu l'intériorité même (puisque la succession des sons et donc l'effet mélodique se fait dans le temps, qui est le vécu d'un sujet) elle pénètre avec tous ses mouvements immédiatement au foyer intérieur des mouvements de l'âme. Elle s'empare de la conscience; et celle-ci, n'étant plus en face d'aucun objet fixe, perd sa liberté contemplative, elle se trouve entraînée elle-même par le torrent rapide des sons »²⁰ Il faut cependant garder une distance, et c'est le rôle des règles musicales, qui définissent la mesure et par conséquent le rythme; un son instantané n'est pas une mélodie, et si la séquence sonore est trop longue, on ne peut la rassembler intérieurement et l'on est captif de la succession des sons; d'où le rôle essentiel du rythme dans la musique; « par la mesure, le moi fait un retour sur lui-même au milieu de la multiplicité des sons; il reconnaît sa propre identité émanée de lui »²¹ (les différentes espèces de mesures?) La mesure a pour fonction d'empêcher le moi de se perdre dans l'extériorité des sons produits.

Hegel estime que le meilleur des instruments est la voix humaine: « la voix humaine renferme un résumé idéal des sons dissimulés dans les autres instruments et qui y affectent des différences particulières. Par là elle est le son parfait, et c'est aussi ce qui fait qu'elle se marie avec les autres instruments de la manière la plus convenable et la plus belle »²²

Hegel observait que, parce que le son n'a qu'une existence instantanée, la musique, pour exister, a besoin d'une reproduction sans cesse renouvelée. Ceci donnait à l'effectuation musicale la forme d'une communication entre des personnes vivantes, mais l'apparition du disque doit contraindre à fortement nuancer cet aspect (encore que la variété des enregistrements amène à confronter la variété des interprétations, qui se révèlent comme diverses façons de comprendre autrui) La musique est le plus subjectif des arts, elle est la subjectivité se comprenant implicitement elle-même, et par là se dominant. « La musique adoucit les moeurs »

e/ — La littérature

En tant qu'expression de la subjectivité, la musique en reste cependant au stade symbolique; la subjectivité se transforme en sons, elle ne se pense pas. L'art aura atteint son sommet lorsqu'en même temps elle se dira par le langage articulé et se rendra présente sensiblement à elle-même, par l'alliance du son (ou même de l'écriture, comme avait tenté de le faire Mallarmé) et du sens, exprimé dans la forme du concept. C'est ce qui a lieu dans la littérature; Un documentaire peut émouvoir, mais ce n'est pas son but; le but de la littérature est au contraire de nous toucher.

L'épopée .

Selon Hegel, la première forme de littérature est la poésie épique, qui célèbre le courage. Le Ramayana, l'Iliade, la Chanson de Roland sont des récits de guerre. Achille est le type du héros épique, fort et courageux., sensible et fidèle, plein de respect pour la vieillesse. mais aussi irritable et parfois violent, capable cependant de grandeur d'âme et de pitié(sa conduite envers Priam).L'épopée est un conflit de forces. Le héros épique est ce qu'il est, il s'exprime spontanément, il ne balance pas, ne se met pas en question. Le héros épique est admiré, mais cependant un sentiment de tristesse règne sur l'épopée: quoi qu'il fasse, le héros est condamné;

¹⁹ Extraits de Hegel, p. 99

²⁰ ibid p. 101

²¹ ibid p106

²² ibid p. 109

le courage des héros finira par les conduire à la mort, qui est la fin de tous les hommes. Pour Hegel, le roman est l'épopée moderne, et pourtant il s'en distingue fortement. On n'a plus le héros épique, mais l'individu engagé dans la trame des rapports sociaux., et libre, avec le poids de sa liberté « Un des conflits les plus ordinaires, et qui conviennent le mieux au roman, est le conflit entre la poésie du cœur et la prose des relations sociales et du hasard des circonstances extérieures »²³ Mais le héros de roman est souvent le contraire du héros épique; il est déchiré, ambigu, ambivalent: Julien Sorel, Rubempré... *Germinal* est proche de l'épopée, et les personnages y sont tout d'une pièce.

Le théâtre

Comme l'épopée, l'art théâtral conte des événements imaginaires. Mais ces événements ne sont pas extérieurs aux personnages; au contraire, ils résultent de leurs passions et de leurs volontés. L'action théâtrale résulte des caractères et des décisions des individus qui s'y affrontent. « Le rapport perpétuel des événements avec le caractère moral des personnages, qui les explique, qui en fait le fond et la substance, est le principe de la poésie dramatique »²⁴. Le caractère des personnages doit avoir une certaine généralité pour que le spectateur se sente concerné; d'où le caractère assez schématique des héros du théâtre, (moins individualisés que les héros de romans) Tartuffe est « l'hypocrite », Alceste « le misanthrope »..

La tragédie.

La tragédie grecque a son origine dans le culte de Dionysos. cf Nietzsche: Apollon et Dionysos: selon Nietzsche, l'union de la violence aveugle de la vie symbolisée par Dionysos et de l'exigence de clarté symbolisée par Apollon aurait présidé à la naissance de la tragédie grecque; mais elles auraient été séparées par le triomphe de la rationalité avec Euripide et Socrate. Nietzsche avait un moment cru retrouver leur union en Wagner.

Le tragique suppose un conflit. Et un conflit tel que les deux partis opposés ont chacun la justice pour eux, de ce fait, le héros tragique est à la fois innocent et coupable; le conflit ne peut se résoudre que par la mort ou la condamnation du héros qui accepte son sort sans faiblir (pourquoi *le Cid* est-il une tragi-comédie?) Phèdre est-elle une héroïne tragique? Hamlet comme personnage tragique. ? Mais le tragique réside non seulement dans son destin, mais dans son conflit intérieur, ce qui caractérise le tragique moderne par opposition au tragique antique

La comédie. Bergson voyait dans le comique du mécanique plaqué sur du vivant. On peut aussi le présenter comme un contraste entre le dessein conscient poursuivi par un personnage et la réalité de sa situation (comment Arnolphe et Agnès sont tous deux comiques, mais très différemment : « Le petit chat est mort »)

La poésie lyrique Le lyrisme se présente comme une confidence de l'auteur au lecteur, il s'agit de communiquer des sentiments, mais pas simplement en les disant: en les rendant présents par la musique des vers (rimes, rythme, sonorités) et les images Ceci peut d'ailleurs se trouver aussi dans la grande prose (cf. Flaubert: , dans *Hérodias*: « comme elle était très lourde, ils la portaient alternativement »)

Le destin de l'Art.

Pour Hegel, l'Art étant l'Idée devenue sensible et, par là, efficace, joue un rôle essentiel dans l'évolution de l'humanité; mais, lorsque l'évolution étant arrivée à son terme, l'Esprit est devenu parfaitement conscient de lui-même, alors le rôle de l'Art est terminé; il n'a plus qu'un rang secondaire; « L'Art porte en lui-même sa limitation: aussi fait-il place à des formes plus hautes de la conscience... L'après de l'Art consiste en ce que l'Esprit est habité par le besoin de se satisfaire lui-même, de se retirer chez lui dans l'intimité de la conscience, comme dans le véritable sanctuaire de la vérité. L'art, en ses débuts, laisse encore une impression de mystère et de secret, de regret, parce que ses créations n'ont pas présenté intégralement à l'intuition sensible leur contenu dans toute sa richesse. Mais lorsque ce contenu entier trouve dans l'Art une représentation entière, l'esprit, qui regarde plus loin, se détourne de cette forme objective, la rejette, rentre en lui-même »²⁵ Marx: le charme que nous trouvons aux grandes oeuvres d'art est analogue au charme que nous trouvons dans les souvenirs d'enfance; « Des enfants normaux, voilà ce que furent les Grecs. Le charme que nous trouvons à leurs oeuvres d'art n'est pas contrarié par le peu d'avancement de la société où elles ont fleuri. Il en est plutôt le résultat; il est

²³ ibid p. 131

²⁴ ibid p. 136

²⁵ ibid p. 207

inséparable de la pensée que l'état d'immaturation sociale où cet art est né, où seul il pouvait naître, ne reviendra jamais »²⁶ Cependant, l'Art demeure, mais l'art moderne est sans doute différent de ce que l'art a été; jusque là.

La peinture. Les grands peintres, jusqu'à l'ère moderne, rejoignent toujours, à partir d'une idée esthétique encore simplement ébauchée, la perception ordinaire, qui était modifiée, souvent idéalisée, mais qui restait dans la continuité de la perception dite « normale » Sans doute, dans la Ronde de nuit, Rembrandt est-il parti d'une idée esthétique qui se montrait en lignes; mais il a complété les lignes en personnages d'ailleurs inattendus pour certains. Les impressionnistes ont contesté ce rapport au perceptif en faisant un monde antérieur à la mise en ordre de la vision ordinaire Avec Picasso et le cubisme, la transformation est différente, mais elle n'est peut-être pas aussi révolutionnaire qu'on le pense par rapport à la tradition.: ils suivent le même chemin que Rembrandt, mais cherchent bien moins que lui à retrouver autant que possible le perçu normal : d'où par exemple les étranges Demoiselles d'Avignon. Alors que le cubisme s'attache à réaliser l'idée en formes, le fauvisme préfère la couleur; mais le rapport à la perception commune n'est pas entièrement rompu (d'où des malentendus: qu'est-ce que cette guitare?) Avec l'art abstrait, la perception « normale », l'objet, sont mis hors jeu: les couleurs et les formes ont leurs significations propres.

La sculpture: tendance à utiliser les moyens modernes de transformation des objets (César)

La littérature dans le roman: des tentatives peu convaincantes de remplacer le plus possible le dire par le montrer (nouveau roman)

Mais la poésie moderne refuse d'être de la prose musicalisée, elle veut être autonome, parce que créatrice, par le rythme, les métaphores, d'un autre monde accessible à elle seule. Baudelaire: Mallarmé: se servir du pouvoir incantatoire du mot, en réalisant l'accord du son et du sens: « Je dis: « une fleur! » et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tout bouquet. »²⁷ Rimbaud: « J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges »²⁸ Le surréalisme: les « cadavres exquis », faire parler l'inconscient Rechercher les métaphores dépaysantes, mais créatrices: « la Terre est bleue comme une orange » (Eluard) :

²⁶ Marx: Introduction générale à la critique de l'économie politique. Oeuvres, Pléiade, tome 1, p. 266

²⁷ Mallarmé: Variations sur un sujet, dans Oeuvres complètes, Pléiade, p. 368

²⁸ Rimbaud: Une saison en enfer, Oeuvres complètes, Pléiade, p. 219