

Jacques Rancière

Les vertus de l'imparfait

Abstract

In front of both the classical perfection of the statue of the impassive god and the romantic dream of the dissolution of matter in the pure spirituality of music, Hegel's analysis gives a significant role to two arts of the space: Architecture, which embodies the incapacity of art to give a home to the divine, and painting, which allows the flame of the spirit to shine fleetingly over the most evanescent aspects of material reality. By so doing, Hegel highlights a new paradigm of art: a perfection of the imperfect, as it were. But he carefully ensures that it does not become too perfect.

Keywords

Hegel, imperfect, perfection

The Author of this article has been invited for his internationally relevant work on the topic of the issue.

Received: 15/04/2020

Editing by: Fabrizia Bandi

© 2020 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.
ranciere@gmail.com.

De place en place, dans les *Cours d'esthétique* (Hegel 1995-97)¹, la rigoureuse déduction des formes de l'art se voit coupée par des descriptions ou évocations où Hegel semble moins illustrer sa pensée que mettre en lumière le tissu sensible qui nourrit cette pensée. Tels sont, par exemple, la description des petits mendiants de Murillo ou le souvenir de cet artisan inculte qui mettait toute son âme dans la virtuosité avec laquelle il interprétait sur sa guitare des compositions dénuées de goût. Dans les deux cas, une apparente imperfection – un sujet prosaïque, une culture musicale pauvre – se prête à une perception privilégiée de ce qui fait l'essence de l'art. Aucun de ces excursus pourtant n'atteint le degré d'étrangeté que présente, au milieu de la section consacrée à l'architecture gothique, la description des activités auxquelles donne abri cette cathédrale qui est aussi bien une maison du peuple:

Tous les intérêts de la vie, pour peu qu'ils touchent en quelque point le religieux, y ont leur place, les uns à côté des autres. Il n'y a pas de délimitations fixes de bancs alignés pour diviser et rétrécir le vaste espace, mais chacun y va et vient sans embarras, loue une chaise, s'en saisit pour un usage momentané, s'agenouille, fait sa prière et repart. Si ce n'est pas l'heure de la grand-messe, les choses les plus diverses se passent en même temps sans entrave. Ici on prêche, là on transporte un malade; entre les deux, une procession avance lentement; ici on baptise, là on porte un mort à travers l'église; ailleurs encore, un prêtre dit sa messe ou donne une bénédiction nuptiale à un couple et partout le peuple se prosterne à la manière des nomades, devant les autels et les images des saints. Et c'est le même édifice qui enferme toute cette multiplicité. (Hegel 1995-97, II: 324)²

¹ Toutes les références seront données dans cette édition mais les traductions ont subi quelques modifications. Elles ont été complétées, dans certains cas, par des correspondances avec le cahier de Heimann 1828-29 ou d'autres cahiers. L'auteur a choisi, en effet, de renvoyer à l'édition de Hotho (traduite par J.P. Lefebvre), en général, car la part descriptive y est plus importante. Il a surtout travaillé sur le détail des exemples. De plus, sa familiarité avec les cours de Hegel s'est formée, au fil des décennies, à travers les traductions françaises de cette édition, qu'il a ensuite comparées avec l'édition elle-même. Il voit que l'on pourra trouver dans le cahier de Heimann à l'avenir encore de nouvelles pistes.

² Sur ce passage, voir Hegel 2017 [= Heimann 1828-29] Ms. 92: "Kirchenstühle findet man nicht, wie in den protestantischen Kirchen, weil die Ruhe bei der Predigt nicht erfordert wird. Ein nomadisches Leben führt man hier; jedes hat sein Geschäft. Leichen werden geweiht, andere beichten, verrichten ihre Andacht. Eine ganze Welt ist vorgestellt, eines lebt ungestört neben dem anderen" ("On ne trouve aucun banc d'église, car le prêche ne requiert pas le calme. On mène ici une vie nomade; chacun

Cette description est surprenante à plusieurs égards. Tout d'abord, y avait-il vraiment besoin, pour suggérer la vastitude de la cathédrale, de la peupler de toutes ces activités? Et quelle est l'utilité de ces détails qui aboutissent à la conclusion que, dans toutes ces occupations dont certaines ne font qu'effleurer l'élément religieux, seul compte finalement un aspect identique qui est la ferveur subjective de l'âme? On s'étonne ensuite que cette description, manifestement sympathique, d'une église catholique dont la population unit la prosternation des musulmans au culte païen des images, soit l'œuvre d'un philosophe protestant dont le livre est aussi une machine de guerre contre les théoriciens et poètes romantiques, ardents champions du catholicisme et de la piété médiévale. Il est vrai que cette activité du peuple catholique est affectée ici d'un caractère singulier: son caractère évanescent. Dans cette église on ne fait que passer: les fidèles prennent une chaise, font leur prière et s'en vont; ceux qui s'agenouillent au pied des autels sont semblables à des nomades qui auraient attaché non loin de là leurs montures; et les morts eux-mêmes ne font que traverser l'église. Si la vastitude de la cathédrale n'est pas menacée par l'affairement multiple de ce peuple nomade, et si sa majesté n'est pas atteinte par le prosaïsme de ses occupations, c'est que ces occupations ne sont jamais qu'éphémères: "Rien ne remplit le tout, tout se dépêche de passer; les individus affairés se perdent et se pulvérisent comme des points dans cet espace grandiose; le momentané ne devient visible que dans son caractère fugitif, et, au-dessus de cela s'élèvent les espaces immenses, infinis dans leur forme et leur construction stable et toujours semblable" (Hegel 1995-97, II: 324-5)³.

Plus que la grandeur et la permanence inviolées de l'édifice, ce qui nous retient dans ce texte est la condition qui les préserve – qu'il ne soit jamais rempli par le peuple qui l'occupe – et plus encore la condition de cette condition: que ce peuple passe son temps à se dissoudre dans le momentané et le fugitif. C'est là, apparemment, un étrange mérite pour

a son occupation. Les uns bénissent les cadavres, d'autres se confessent, font leur prière. Tout un monde est représenté, chacun vit sans gêne à côté de l'autre").

³ On trouve cette idée dans le cours de 1823. "Die gotischen Kirchen sind Werke für sich, die Menschen verlieren sich darin wie Punkte. Der Bau steht da, für sich fest und ewig" ("Les églises gothiques sont des œuvres pour soi, les hommes s'y perdent comme des points. Le bâtiment se tient là, pour soi, immobile et éternel") (Hegel 2003 = Ms. 212). Et, plus loin: "Die Menschen mit ihrem Treiben verlieren sich in diesem Grandiosen" ("Les hommes avec leurs occupations se perdent dans ce grandiose") (Hegel 2003 = Ms. 213).

une communauté de croyants. Or un édifice religieux ne prend son sens que comme expression de cette communauté. En revanche, c'est un mérite éminent pour un certain art, la peinture, et pour un certain type d'œuvre picturale: cette peinture dite de genre, longtemps méprisée pour le prosaïsme de ses sujets, mais devenue maintenant exemplaire parce que l'esprit s'y manifeste dans ce qui lui est apparemment le plus étranger et qu'il s'y manifeste justement comme dissolution de cette extériorité matérielle et prosaïque. Les traits qui caractérisent les manières d'être du peuple qui s'affaire dans la cathédrale sont exactement ceux qui caractérisent le pouvoir de la peinture: élever les activités et les spectacles les plus prosaïques – garçons d'écurie, paysans occupés à souffler la fumée de leurs pipe usées, gaillards vêtus de vestes sales en train de jouer avec de vieilles cartes (Hegel 1995-97, I: 218)⁴ – à la dignité de l'art, en les saisissant dans ce qu'ils ont de plus momentané, de plus fugitif. Le peuple qui habite la cathédrale élancée vers le ciel est proprement un peuple pictural. Et, de fait, c'est un tableau que Hegel brosse dans ce passage. On penserait d'abord que cet amateur de peinture hollandaise du Siècle d'or a en tête un de ces intérieurs d'église dont certains peintres s'étaient fait alors une spécialité. Mais aucun d'eux, même parmi les plus épris de pittoresque comme Emanuel de Witte, ne se serait permis de peupler de tant d'activités, mi prosaïques – mi idolâtres, les cathédrales converties au culte calviniste. C'est bien Hegel qui peint en imagination cet intérieur d'église transformé en un tableau de genre transfiguré par la lumière de l'instant fugitif et donne ainsi à l'architecture gothique, vaisseau tendu vers un ciel inaccessible, un peuple pictural qui se dissout dans l'atmosphère.

Cette apparente improvisation suggère alors une singulière complicité entre les deux arts extrêmes de l'espace: l'architecture, enchaînée à l'extériorité de la "matière pesante", et la peinture, l'art de la pure apparence qui dissout sur sa surface l'espace à trois dimensions, y recrée toutes choses par le pouvoir de la seule couleur et transforme les réalités les plus triviales en manifestations de la lumière. Cette complicité vient perturber la progression ordonnée des arts vers une expression toujours plus adéquate de l'esprit et donner un sens nouveau à la

⁴ Voir Heimann 1828-29, Ms. 25: "Sehen wir niederländische Maler, so malten sie Spieler am Tische, Frauen im Atlas, so interessiert uns der Schein, der hervorgebracht, wo Natur es nicht hervorbringt, diese Seide, Wein, etc." ("Si nous regardons les peintres hollandais, ils peignaient des joueurs à table, des femmes en atlas, ce qui nous intéresse est l'apparence qui est produite où la nature ne la produit pas, cette soie, ce vin, etc.").

déclaration apparemment anodine selon laquelle” la peinture, comparée à la sculpture, n’entretient qu’un rapport lointain avec l’architecture” (Hegel 1995-97, III: 25)⁵. Faisons l’hypothèse que ce rapport lointain établi, entre le plus imparfait et le plus parfait des arts de l’espace, une complicité qui les unit en passant par-dessus une certaine perfection, celle d’un art – la sculpture – et celle d’une figure de l’art – le classicisme – qui ont seuls su donner au contenu spirituel de l’art une forme qui lui corresponde. Et, par là-même, il pourrait bien accuser l’insuffisance de cette forme “parfaite” où l’esprit se sent chez lui dans une figure matérielle.

On dira que toute l’entreprise hégélienne vise précisément à marquer, contre la thèse romantique d’un art touchant seul un absolu inaccessible à la philosophie, l’incapacité de l’art à être jamais une expression adéquate de cet absolu. Il faut, pour cela, que la perfection de l’art ne soit qu’un point médian, entre une insuffisance première et un dépassement ultime. Et il faut aussi que cette perfection elle-même avoue clairement sa limite, que le temple et la statue ne donnent séjour et figure à la divinité qu’en raison du défaut d’intériorité de cette divinité. Il n’en reste pas moins un déséquilibre significatif dans la division tripartite qui donne une part belle aux arts et aux figures de l’art imparfaits, autorise des rapprochements imprévus et dessine finalement une perfection spécifique qui est justement la perfection de l’imparfait, laquelle se présente sous les deux figures de l’élan vers l’inaccessible et de l’éclat du fugitif.

Pour penser cette vertu spécifique de l’imparfait, le mieux est de partir de l’art imparfait par excellence, l’architecture, et de se demander en quoi consiste précisément son imperfection. Car Hegel innove par rapport aux raisons qui mettaient traditionnellement l’art de bâtir à l’extérieur ou aux marges des beaux-arts. Celui-ci se voyait traditionnellement reprocher deux défauts: d’une part, il était trop étroitement lié à des fins utilitaires; de l’autre, il était l’art de l’entendement calculateur, de l’idée exactement mise en œuvre qui ne laissait aucun espace à l’imagination du spectateur. Ces deux défauts se rejoignaient en un même vice fondamental de l’architecture, lequel était malheureusement identique à sa vertu: elle était l’art des fins bien calculées et exactement réalisées. C’est pourquoi Batteux la mettait, en compagnie de la rhétorique, aux marges

⁵ Voir Heimann 1828-29, Ms. 104: “Die Malerei erhält dadurch eine entferntere Beziehung auf die Architektur” (“La peinture entre ainsi dans une relation plus lointaine avec l’architecture”).

des Beaux-Arts. C'est pourquoi Kant soustrayait l'art des jardins à sa juridiction pour le ranger dans le domaine des "apparences" de la peinture. Or Hegel tranche tout autrement la question: l'architecture n'est pas aux marges des beaux-arts parce qu'elle est trop parfaite en son genre. Elle est absolument imparfaite, d'emblée inadéquate à la fin qu'elle se propose. Car cette fin n'est pas de construire des habitations pour abriter des individus mais de dire le divin. La pensée mathématique experte à réaliser ses idées dans la pierre devient ainsi l'aspiration religieuse incapable de s'incarner dans cette pierre. L'art fonctionnel entre tous devient l'art absolument non fonctionnel. Hegel ne se contente pas de trancher dans le débat qui a agité le 18^e siècle, en affirmant, contre Laugier et avec Viel de Saint-Maux, que l'origine de l'architecture est non le besoin pratique mais la pensée symbolique, qu'elle est née non de la cabane protectrice mais du temple. Il fait plus: il met en ruines le symbole et le temple. Le symbole était censé être le véhicule savant d'une pensée sublime, il va signifier chez lui l'impuissance de la pensée à se connaître elle-même et à se donner une forme extérieure. Symbole devient ainsi synonyme d'impuissance. Et le temple est d'abord un tas de pierres empilées. L'histoire de l'architecture commence avec la Tour de Babel. Celle-ci n'est pas l'œuvre d'un architecte mais d'un rassemblement des peuples qui demandent à la pierre non point simplement de s'élever audacieusement dans le ciel mais de dire cette unité, ce lien commun auquel Hegel, en suivant la douteuse étymologie proposée par Goethe, identifie la notion même de religion: ce qui relie. La dispersion des peuples et des langues n'est pas l'œuvre d'un Dieu courroucé. Elle sanctionne simplement l'incapacité du peuple assemblé à faire de la pierre l'expression d'une pensée et d'un langage communs. A cette incapacité première de l'art en tant qu'art Hegel oppose significativement non pas la perfection à venir du temple grec mais ce qui est au-delà de l'art: la rationalité de l'État moderne. L'architecture symbolique n'est pas seulement une architecture primitive, le premier état d'un art appelé à se perfectionner et à se voir dépassé par des arts plus parfaits. Elle est le symbole de l'imperfection de l'art en général. Et, pour cela, elle doit être radicalement dissociée au départ de ce qui fait sa perfection comme technique: la science des proportions et l'adaptation fonctionnelle à une fin. L'architecture se signale d'abord par des constructions bizarres, souvent disproportionnées et généralement dépourvues d'usage fonctionnel: empilement de tours ou alignements de colonnes qui ne supportent rien, de propylées, obélisques et statues gigantesques disposées en allées

sans fin, sans que nulle part un lieu clos ne se montre propre à accueillir ou le dieu ou les fidèles et moins encore les deux ensemble.

Or cette étrange architecture, privée des qualités de proportion et de fonctionnalité qui la font généralement louer par les esprits pratiques et mépriser par les amateurs de bel art reçoit un qualificatif étonnant. L'architecture symbolique est une architecture autonome. Cette appellation a de quoi perturber des esprits modernistes habitués à considérer l'autonomie comme le caractère d'un art qui a renoncé à se rapporter à toute signification extérieure et s'occupe seulement de réaliser l'œuvre qui accomplira au mieux l'essence propre de son médium et de ses moyens spécifiques. Clairement cette architecture autonome est tout le contraire: elle s'applique vainement à enfermer dans la pierre un divin dont elle n'a aucune perception claire. Et pour cela elle s'écarte systématiquement de ses moyens propres et emploie ou mime sans cesse ceux des autres. Ici, elle se réalise dans des statues colossales – Memnons ou Sphinx – qui relèveraient de la sculpture si leur disposition en rangées ne les privait pas de l'autonomie propre à cet art, en sorte que ces statues sont moins de l'architecture en marche vers la sculpture que de la sculpture ravalée au niveau de l'architecture. Ailleurs, elle érige des murs qui ne se reliait pas à d'autres murs transversaux mais semblent servir de galerie où s'appuient des Memnons et qui sont entièrement recouverts de hiéroglyphes et d'énormes "tableaux de pierre". Ces murs peints que les archéologues français ont comparés à du "coton imprimé" semblent réaliser, en fait d'autonomie, une synthèse des arts, une synthèse de ce chacun d'eux a de plus évanescent: "On peut les regarder comme des pages de livres qui, par cette délimitation spatiale sont comme des sons de cloche qui éveillent confusément l'esprit et l'âme à l'étonnement, à des sentiments et à des pensées" (Hegel 1995-97, II: 272)⁶. Sculpture, tableau, poème, son de cloches ou forêt: l'architecture "autonome" est un art hybride qui efface les frontières des arts et brouille leur succession temporelle. En tant que telle, elle s'oppose absolument au modèle d'autonomie – ou de perfection – de la statue grecque où la spiritualité du dieu est strictement explicitée et contenue dans la pierre. Et cependant elle est un art autonome en un sens bien

⁶ Cette référence aux sons de cloches est présente dans le cours de 1828-29, dans le passage cité sur l'architecture de la cathédrale gothique. Voir Heimann 1828-29, Ms. 92: "Das Glockenläute ist auch bezeichnend. Das bloße Tönen ist Affektion des Inneren, aber ein Unbestimmtes, worauf man zu Musik ins Innere tritt" ("Le son des cloches est également significatif. La pure sonorité est affection de l'intérieur, mais quelque chose d'indéterminé, par où l'on arrive à la musique dans l'intérieur").

précis: un art qui ne s'occupe de rien sinon de dire le divin qu'il pressent – de le dire et non de l'illustrer dans le cadre d'un culte bien établi. On dira qu'elle le fait d'une manière imparfaite. Mais pour parler d'imperfection en art, il faut marquer un écart entre ce que l'artiste a voulu et ce qu'il a réalisé. Et, pour cela, il faut présupposer une volonté à l'œuvre. Or il n'en est pas ainsi. Les constructions bizarres de l'art symbolique obéissent à un paradigme qui parcourt toute l'*Esthétique* de Hegel: celui de l'œuvre de nature, comme fin en soi, comme œuvre spontanée dénuée de toute finalité objective. Tel est le chant de l'alouette évoqué à propos de l'opéra italien ou le papillon voltigeant qui métaphorise l'art des grands peintres italiens (Hegel 1995-97, III: 105; 182). Tel est aussi le travail des abeilles. Or les Égyptiens, pour Hegel, ont justement "empilé" leurs édifices religieux instinctivement "comme les abeilles construisent leurs alvéoles" (Hegel 1995-97, II: 274). Et cette absence de finalité objective est justement ce qui permet au divin d'apparaître comme résultat de l'empilement même: en errant au milieu de ces constructions grandioses alignées qui se succèdent "pendant des heures" les hommes "se font dire et révéler par ces masses de pierre entassées ce qu'est le divin" (Hegel 1995-97, II: 273). L'architecture est cela en son origine: poème de pierres empilées qui s'élèvent vers le ciel. Et, par-delà la proportion et la fonctionnalité du temple grec, elle trouvera son achèvement dans cette cathédrale gothique où les murs s'élèveront librement vers le ciel comme les arbres d'une forêt dont les branches se rejoignent et forment une voûte par hasard tandis que la masse grouillante des fidèles se dissoudra en atomes de lumière. Des pierres empilées de la tour de Babel à la flèche gothique, mais aussi de l'architecture à la peinture, s'impose alors l'idée d'une autre perfection que celle du temple et de la statue grecque: une perfection de l'imparfait et du transitoire, en quoi se laisse mieux percevoir l'essence de l'art qui est de toujours faire signe vers son au-delà mais aussi de donner, en même temps, à ce signe l'éclat du présent auto-suffisant.

Tout est dit, en un sens, dans les quelques phrases qui marquent, dans le plan de l'ouvrage présenté dans l'Introduction, le passage de la sculpture à la peinture: "La solide unité en-soi du dieu propre à la sculpture se brise dans la multiplicité de l'intériorité singularisée dont l'unité n'est pas sensible mais tout simplement idéale. Et c'est ainsi d'abord que Dieu lui-même est esprit véritable, l'esprit dans son domaine: comme ce va-et-vient, cet aller-et-retour entre son unité en soi et son

effectuation dans le savoir subjectif et la particularisation, entre l'universalité et l'unification du multiple" (Hegel 1995-97, II: 118)⁷.

Tout est dit là, sous la forme du paradoxe: la perfection de la sculpture est liée au fait que son Dieu, "le" dieu de la religion polythéiste est parfaitement "un" – semblable à soi. Et, à l'inverse, la perfection imparfaite de la peinture est liée à ce que son Dieu, le Dieu du monothéisme chrétien, est un dieu brisé, un dieu qui va et vient entre l'unité en soi et l'unité comme unification du multiple. A son image, la peinture qui le représente et représente son monde aura son séjour dans le va-et-vient, dans le grand écart entre l'extrême de l'intériorité recueillie en elle-même et l'extrême de la particularisation. C'est ainsi que l'art de la peinture permet de tenir à égale distance les deux modèles qui s'affrontaient au temps de la jeunesse de Hegel: le classicisme gothéen du dieu au repos dans la belle forme sculpturale, inspiré de Winckelmann, et le privilège romantique de la pure spiritualité musicale, affirmé par Tieck et Wackenroder. La musique était pour ces derniers l'art chrétien et moderne de l'intériorité opposé à l'art extérieur et plastique du paganisme. Mais, pour Hegel, l'art chrétien et romantique par excellence n'est pas la musique. C'est la peinture, l'art "moderne" qui a commencé sa carrière en donnant vie et activité aux figures religieuses qu'elle avait trouvées "statufiées" dans l'icône byzantine. La peinture est l'art dont le principe de figuration est donné par le dieu fait homme, engagé dans des actions humaines et confronté à toutes les particularités et vicissitudes de l'existence humaine. Or la bonne représentation de ce Dieu-homme a des conditions précises. Il ne doit pas être représenté immobile et serein, dans la plénitude de son être divin. Il doit l'être non seulement en action mais aussi dans des circonstances où le divin et l'humain tendent à se séparer. Tel est le cas de la Passion où Dieu est, d'une part, outragé dans sa chair humaine mais commence aussi, d'autre part, à se séparer de son enveloppe mortelle. Tel est aussi le cas du Christ enfant: le Christ qui, pour devenir homme, se soumet à la lente croissance des individus; mais aussi le Christ en devenir dont il est "impossible de montrer déjà clairement ce qu'il est en lui-même" (Hegel 1995-97, III: 44). Cette impossibilité de montrer le divin pour ce qu'il est fait lointainement écho à l'incapacité architecturale à lui donner forme. Mais ce défaut du Dieu-enfant est précisément ce qui permet à la peinture de déployer sa puissance essentielle: sa capacité, comme art de la surface et de la lumière, de dépouiller les corps de leur "solidité", de les

⁷ Sur ce passage de l'architecture à la sculpture dans la division du cours, voir Heimmann 1828-29, Ms. 18.

réduire à être des formes de manifestation de l'esprit – de l'esprit en tant qu'il devient, qu'il n'a pas atteint encore la forme la plus haute de son incarnation et que, par là-même, il fait signe vers l'au-delà de cette incarnation. Telle est pour Hegel la vertu des Christs enfants de Raphaël qui font voir le divin dans l'enveloppe juvénile mais laissent aussi pressentir l'élargissement de cette divinité à la Révélation infinie tout en marquant que cette révélation n'est pas encore là dans sa perfection. En ce sens les peintures religieuses italiennes de la nativité et de l'enfance du Christ résumement ce pouvoir que la peinture développera jusqu'aux formes les plus profanes du "dimanche de la vie" hollandais: le pouvoir d'illuminer de la puissance de l'intériorité réfléchi en elle-même les scènes et les spectacles les plus ordinaires de l'existence humaine. La peinture est l'art de montrer ce qui est le plus haut dans ce qui est le plus ordinaire parce qu'elle est l'art de montrer ce qui n'est pas encore dans ce qui vient juste d'apparaître dans un cadre qui est comme "une porte du monde" (Hegel 1995-97, III: 78). La vertu des peintures du Christ enfant se transmet aux petits mendiants de Murillo dont la sérénité se laisse comparer à celle des dieux grecs, à une différence près: ils ne sont pas peints comme des êtres achevés mais comme des êtres en devenir vers une capacité plus haute: "On a l'idée que de tels jeunes on peut tout attendre" (Hegel 1995-97, I: 228)⁸.

C'est, bien sûr, de la peinture, et non de son sujet, que l'on peut tout attendre: toute manifestation du plus spirituel dans le plus prosaïque. Encore faut-il que ce tout, cette perfection de la peinture garde la mesure de son imperfection. La suite du texte précise, on le sait, que des tableaux comme ceux des petits mendiants "doivent rester de petit format et apparaître dans tout leur aspect sensible comme quelque chose de futile" (Hegel 1995-97, I: 229). On voit souvent là l'expression d'un attachement persistant du philosophe à la hiérarchie des genres picturaux. Mais ce n'est pas la peinture de genre qui doit rester à sa place. C'est la peinture en général qui doit se tenir à l'imperfection de sa perfection: celle de la surface qui donne son lieu à la spiritualité du dieu brisé et fait apparaître l'esprit dans toute chose triviale. Ce lien du parfait à l'imparfait peut se décliner en trois impératifs. Il faut que cette apparition ait toujours l'aspect d'un éclat transitoire, d'une puissance qui ne fait que passer un moment comme un rayon de soleil à travers une porte ou le scintillement du vin dans un verre. Il faut ensuite que

⁸ Voir Heimann 1828-29, Ms. 28: "Dass man glaubt, aus solchen Jungen wird alles werden können" ("De sorte que l'on croit que tout puisse advenir de tels garçons").

cet éclat se montre comme une puissance d'illusion, comme un jeu, une manière de flotter au-dessus de ses objets sans les prendre au sérieux. Il faut enfin que ce jeu se tienne bien exactement là seulement où il lui est donné d'exercer sa perfection: dans son cadre bien délimité, sur une surface qui montre bien qu'elle n'est qu'une surface. L'art romantique est un art qui, pour faire signe au-delà de lui-même, ne doit pas vouloir être plus que ce qu'il est.

La règle s'applique à la peinture: mis au format d'un tableau d'histoire pour mieux montrer la perfection de cet art, les petits mendiants retomberaient dans la simple trivialité. Mais elle s'applique tout particulièrement à l'art romantique par excellence, la musique: le plus immatériel de tous les arts matériels, le plus propre, pour cette raison, à jouer le rôle d'une pure langue des esprits exprimant la profondeur de cette intériorité subjective qui est inaccessible au langage des mots. Tout l'effort de Hegel est de contrarier cette prétention de la musique à être en même temps un art des sons parfaitement autonome et une pure langue de l'esprit. Il est de lier la musique à la parole de telle façon que sa perfection se tienne dans les limites de son imperfection. C'est pourquoi il lui faut d'emblée contester les pouvoirs de la forme musicale qui s'offre le mieux, en son temps, à incarner l'autonomie de la musique: la musique instrumentale, la musique émancipée du texte poétique, non asservie à rien d'extérieur à elle-même, et cependant évocatrice de mille représentations et sentiments divers, telle qu'Hoffmann la célébrait, en commentant la Cinquième Symphonie de Beethoven. Le nom de Beethoven n'apparaît nulle part dans la section consacrée à la musique. Et les symphonies de Mozart y sont louées pour une raison bien précise: l'usage alterné des instruments qui prend l'allure d'un dialogue entre des personnages. La valorisation romantique de la musique autonome où les instruments expriment l'indicible est strictement retournée: la musique pure, émancipée de tout contenu de pensée emprunté, est une musique de techniciens destinée à des spécialistes: "Le plaisir qu'elle peut offrir ne s'adresse qu'à un seul côté de l'art, à savoir le simple intérêt pour l'aspect purement musical de la composition et de son habileté, un aspect qui est seulement une affaire de connaisseurs et concerne moins l'intérêt artistique universellement humain" (Hegel 1995-97, III: 132-3)⁹.

⁹ Cette idée est présente dans Hotho 1823, Ms. 251-252: "Je selbständiger sie wird, desto mehr gehört sie nur dem Verstande an und ist bloße Künstlichkeit, die nur für

A la différence donc de l'architecture qui n'était autonome que là où elle se séparait de toute fonction auxiliaire, la musique atteint sa plus haute puissance d'expression artistique quand elle est "musique d'accompagnement", en relation d'interdépendance avec un texte. Mais elle ne l'atteint que dans des conditions paradoxales, où sa perfection d'expression propre est toujours sur le bord de tomber dans une insignifiance radicale. Et seule peut la sauver de cette insignifiance une alliance équilibrée avec la poésie, laquelle suppose que cette poésie ne soit pas elle-même trop parfaite. C'est comme chant – là donc où elle est liée à des paroles – que la musique peut attendre sa perfection mélodique. C'est là qu'elle se déploie librement pour elle-même, à la façon de l'oiseau qui chante pour chanter "sans autre finalité ni contenu déterminé" (Hegel 1995-97, III: 182)¹⁰. Tel est le chant de la musique d'opéra italienne, celle de Rossini en particulier, qui s'appuie certes sur le contenu déterminé d'une action et des sentiments éprouvés par les personnages de cette action, mais qui a tendance à s'abstraire de ce contenu déterminé pour viser "la jouissance de l'art en tant qu'art, l'euphonie de l'âme dans son contentement de soi" (Hegel 1995-97, III: 182)¹¹. Grâce à cet évanouissement du contenu déterminé le cœur trouve en lui-même "la contemplation de la pure lumière, la plus haute représentation de l'intériorité et de la réconciliation bienheureuses" (Hegel 1995-97, III: 182)¹². Mais cette béatitude, cette perfection de l'imparfait qui permet à l'âme de jouir d'elle-même en flottant au-dessus de ce que les couleurs peignent ou de ce que la parole exprime est toujours proche de tomber dans l'imperfection radicale, la pure et simple absence de sens. Fuir la trivialité du contenu, c'est tomber dans une autre trivialité, celle de la généralité vide. Telle est la "nostalgie", le sentiment de l'infini que les romantiques voient exprimé par la pure langue de la musique. Hegel y objecte que, dans la vie courante, ce que l'on regrette est tou-

den Kenner ist und dem Zweck der Kunst ungetreu ist" ("Plus elle devient autonome, plus elle s'adresse au seul entendement, n'est que simple artificialité intéressant seulement le connaisseur et étant infidèle au but de l'art") (Hegel 2003: 270).

¹⁰ Voir Heimann, 1828-29, Ms. 121-122.

¹¹ Voir aussi Heimann 1828-29, Ms. 121-122, où il est question de "la sensation et de la béatitude de la sensation" ("das Empfinden und die Seligkeit des Empfindens"), d'un "jeu avec cette perception" ("das Spiel mit diesem Vernehmen"), laquelle est "sans détermination" [*bestimmungslos*].

¹² Heimann, 1828-29, Ms. 121-122: "Es ist die Befriedigung der Versöhnung" ("C'est la satisfaction de la réconciliation").

jours une chose déterminée: jeunesse, bonheur, épouse, enfants, parents ou amis. Pour être un art "universellement humain", la musique doit exprimer les sentiments que les humains éprouvent, les exprimer sans les faire disparaître dans la pure béatitude de la mélodie. Elle doit donc se résoudre à accompagner la parole poétique. Non pas n'importe quelle parole poétique mais une poésie imparfaite, une poésie qui ait besoin de la musique pour exprimer ce qu'elle n'exprime pas elle-même, une poésie qui lui laisse donc l'espace nécessaire pour "jouer" avec son contenu et donner à ce contenu une forme d'élaboration nouvelle. Or il y a des formes de poésie qui n'offrent pas cet espace à la musique: non pas parce qu'elles sont trop mauvaises mais au contraire parce qu'elles sont trop bonnes. Telle est entre toutes la poésie de Schiller, inapte à la traduction musicale parce qu'elle est trop riche de pensées et de sentiments.

L'insistance de Hegel pour exclure la poésie trop parfaite de Schiller, jointe à son refus de prononcer le nom de Beethoven, est évidemment significative. Il est difficile de penser qu'il ait ignoré l'événement qu'avait été, pour les cercles cultivés de la ville où il enseignait, la création de la Neuvième Symphonie. On peut donc penser que, plutôt que de critiquer l'œuvre de Beethoven, il a préféré la déclarer *a priori* impossible. Comme s'il avait entendu le défi contenu dans l'appel par lequel commence la partie chorale de la symphonie: l'appel du baryton à ne plus se satisfaire des sons produits jusque-là et à entonner à leur place "des chants plus agréables et plus joyeux". Ce défi proclamé par la musique est de se servir de la poésie pour se dépasser elle-même, pour créer un dépassement de l'art qui soit aussi un nouvel art. C'est cet appel que Wagner traduira à sa manière en donnant à la musique un rôle de médiatrice, en faisant d'elle la puissance du cœur destinée à unir la puissance intellectuelle du poème à la puissance physique de la danse pour créer un art du drame qui soit plus qu'une œuvre d'art, l'action commune d'une humanité réconciliée. Si l'on accepte que la poésie de Schiller soit propre à s'unir à la musique, on accepte aussi un avenir de l'art où les arts s'unissent et perdent leur identité pour créer des formes nouvelles et imprévisibles de présence de l'esprit dans la matière visuelle et auditive et, par voie de conséquence, des formes nouvelles et imprévisibles de cette "éducation esthétique de l'homme" rêvée par le poète.

Tout se passe comme si Hegel s'employait à barrer la route de ce futur où l'art se dépasserait lui-même. La synthèse des arts n'est pas pour lui l'avenir de l'art mais son passé le plus lointain: ces bizarres créations de l'architecture symbolique qui étaient des sculptures sans l'être,

des poèmes de pierre émettant un lointain appel de cloches. Il n'y a pour l'art que deux formes de perfection: la perfection parfaite de la sculpture et du temple grecs où l'esprit est d'autant plus à l'aise qu'il est lui-même peu de chose; et la perfection imparfaite – ou la parfaite imperfection – de l'esprit qui traverse et anime fugitivement une matière qui ne lui ressemble en rien. La peinture trouvait son imparfaite perfection ultime dans les scènes domestiques du “dimanche de la vie” hollandais. La musique atteindra la sienne avec ce guitariste qui mettait toute son âme dans l'exécution virtuose de morceaux sans valeur et dont Hegel vante l'art en des termes qui reprennent étrangement le lexique de ces romantiques dont il se moque: “Avec ce genre d'exercice, nous jouissons du sommet le plus haut de la vitalité musicale, du secret merveilleux qui transforme un outil extérieur en organe entièrement animé, et nous avons devant nous, en un éclair, à la fois la conception intérieure et l'exécution de la fantaisie géniale dans leur fusion la plus instantanée et leur vie la plus évanescence” (Hegel 1995-97, III: 203)¹³. Ce qui viendra après cette évanescence, ce n'est aucun art de l'avenir, c'est la poésie, l'art qui n'a pas d'autre matière que la représentation elle-même. Et le succès ultime de la poésie ne sera pas l'ode schillérienne, la poésie qui se dépasse en pensée philosophique. Ce sera la comédie, l'art où l'esprit exerce en toute conscience la perfection imparfaite de l'art, sa capacité de se moquer de son contenu, et l'utilise pour mener l'art lui-même à sa dissolution.

Bibliographie

Hegel, G.W.F., *Cours d'esthétique* (Edition Hotho), tr. fr. J.P. Lefebvre, V. von Schenck, 3 vols., Paris, Aubier, 1995-97.

Hegel, G.W.F., *Vorlesungen zur Ästhetik. Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828-29)*, hrsg. A.P. Olivier, A. Gethmann-Siefert, München, Fink, 2017 [= Heimann 1828-29].

Hegel, G.W.F., *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, hrsg. A. Gethmann-Siefert, Hamburg, Meiner, 2003.

¹³ Voir Heimann 1828-29, Ms. 125: “Wir haben jetzt das wundervolle Geheimnis vor den Ohren, dass ein solches Instrument zu einem selbstlosen, beseelten Organ geworden ist, und das innerliche Produzieren der genialen Phantasie wie in keiner anderen Kunst” (“Nous avons maintenant présent à nos oreilles le secret merveilleux par lequel un tel instrument est devenu organe animé, dépourvu de soi, et comme dans aucun autre art le produire intérieur de l'imagination géniale”).