



P h i l o

t e x t e s

collection dirigée par Jean-Pierre Zarader

# Leçons d'esthétique

(Les formes artistiques)

HEGEL

Caroline Guibet Lafaye





# *Traduction*

---

## ***Hegel, Leçons d'esthétique – [Les formes artistiques]***

Mais parce que l'Idée est, dans ce mode d'être, une unité concrète, cette unité ne peut entrer dans la conscience artistique que par le déploiement et la médiation renouvelée des particularités de l'Idée, et par ce développement la beauté artistique acquiert une *totalité d'étapes et de formes particulières*. Après avoir examiné le beau artistique en et pour soi, nous devons voir comment le beau en sa totalité se décompose dans ses déterminations particulières. Cela donne, comme *deuxième partie, la théorie des formes artistiques*. Ces formes trouvent leur origine dans les différentes manières de saisir l'Idée comme contenu, ce qui conditionne une différence de la figuration dans laquelle [l'Idée] apparaît. Par conséquent les formes artistiques ne sont rien d'autre que les différents rapports du contenu à la figure, rapports qui proviennent de l'Idée même et qui donnent ainsi le vrai principe de division de cette sphère. Car la division doit toujours se trouver dans *le* concept, dont elle est la particularisation et la division.

Nous devons ici considérer *trois* rapports de l'Idée à sa figuration.

1) En effet l'Idée constitue *premièrement le commencement* pour autant que, encore dans son indéterminité et son obscurité ou bien dans une détermination mauvaise et non vraie, elle est prise pour contenu des figures artistiques. En tant qu'indéterminée elle n'a pas encore en elle-même cette individualité qu'exige l'idéal ; son abstraction et son unilatéralité laissent la figure extérieurement insuffisante et accidentelle. C'est pourquoi la première forme artistique est davantage une *simple recherche* de la figuration qu'une capacité de présentation véritable. L'Idée n'a pas encore trouvé en elle-même la forme et ne demeure ainsi que la lutte et l'aspiration vers la forme. Nous pouvons nommer

cette forme, en général, la forme artistique *symbolique*. L'Idée abstraite a, dans cette forme, sa figure hors d'elle-même dans le matériau naturel sensible, duquel donc la figure procède et auquel elle apparaît liée. D'un côté, les objets des intuitions naturelles sont d'abord laissés comme ils sont, mais en même temps l'Idée substantielle est déposée en eux comme leur signification, de sorte qu'ils reçoivent ainsi la tâche de l'exprimer et ils doivent être interprétés comme si l'Idée elle-même était présente en eux. Pour cela il faut que les objets de l'effectivité aient en eux un côté par lequel ils sont à même de représenter une signification universelle. Mais comme une correspondance totale n'est pas encore possible, cette mise en relation peut seulement concerner une *déterminité abstraite*, comme par exemple lorsque dans le lion on signifie la force.

D'un autre côté, par cette abstraction de la relation, l'*étrangeté* mutuelle de l'Idée et des manifestations naturelles entre aussi dans la conscience et même si l'Idée, qui n'a pas d'autre effectivité pour son expression, paraît dans toutes ces figures, se cherche en elles, en son inquiétude et sa démesure, mais pourtant ne les trouve pas adéquates à elle-même, elle élève alors ainsi les figures naturelles et les manifestations de l'effectivité elle-même à l'indéterminé et à la démesure ; elle titube en elles, elle brasse et fermente en elles, elle leur fait violence, les tord et les distend en les dénaturant et tente d'élever la manifestation sensible à l'Idée par la dispersion, l'immensité et la magnificence des images. Car l'Idée y est encore le plus ou moins indéterminé, le non figurable, alors que les objets naturels sont de part en part déterminés dans leur figure.

Du fait de l'inadéquation réciproque des deux, le rapport à l'objectivité devient pour cette raison un rapport négatif, car l'Idée en tant qu'intérieur (*Innere*) est elle-même insatisfaite d'une telle extériorité et se pose, comme sublime, en tant que la substance universelle intérieure de cette extériorité, par-delà toute cette abondance de figures qui ne lui correspondent pas. Dans cette sublimité, la manifestation naturelle, la figure et l'événement humains sont alors, à vrai dire, pris et laissés comme ils sont, mais sont en même temps reconnus comme

inadéquats à leur signification, qui s'élève au-dessus de tout contenu du monde.

Ces côtés constituent en général le caractère du premier panthéisme artistique des pays orientaux, qui place d'une part la signification absolue également dans les objets les plus simples, [et] d'autre part, contraint violemment les phénomènes à exprimer sa vision du monde et devient de ce fait bizarre, grotesque et dépourvu de goût ou bien retourne la liberté infinie, mais abstraite de la substance contre les phénomènes qu'elle méprise et tient pour néant et évanescents. Ainsi la signification ne peut pas être conformée parfaitement à l'expression, et malgré tout effort et toute recherche, l'inadéquation de l'Idée et du contenu demeure pourtant insurmontée. — Ceci serait la première forme artistique, la forme symbolique avec sa recherche, son effervescence, son caractère énigmatique et sa sublimité.

2) Dans la deuxième forme artistique à présent, que nous désignons comme la forme artistique classique, le double défaut du symbolique est supprimé. La figure symbolique est imparfaite, parce que d'un côté en elle l'Idée entre dans la conscience seulement dans une détermination *abstraite* ou une indétermination et de l'autre côté par conséquent, l'accord de la signification et de la figure reste nécessairement toujours insuffisant et même seulement abstrait. Comme dissolution de ce double défaut, la forme artistique classique est la libre formation adéquate en une unité de l'Idée dans la figure, lui appartenant de façon appropriée selon son concept, avec laquelle par conséquent elle est capable de parvenir librement à un accord accompli. Ainsi la forme classique donne en premier lieu la production et l'intuition de l'idéal accompli et le pose comme effectivé.

Cependant l'adéquation du concept et de la réalité dans le classique doit aussi peu être prise que cela devait être le cas avec l'idéal, au sens simplement *formel* de l'accord d'un contenu avec sa figuration extérieure. Sinon tous les portraits faits d'après nature, visage, paysage, fleur, scène, qui constituent la fin et le contenu de la présentation (*Darstellung*), seraient déjà classiques par la simple congruence du contenu et de la forme. Le propre du contenu tient au contraire en cela dans le classique, qu'il est lui-même Idée concrète et en tant que tel le

spirituel concret ; car seul le spirituel est l'intérieur vrai. Pour un tel contenu il faut ensuite interroger dans le naturel ce qui, pour soi-même, revient en soi et pour soi au spirituel. Ce doit être le concept *originel* lui-même qui ait inventé la figure pour la spiritualité concrète de telle sorte que maintenant, le concept subjectif — ici l'esprit de l'art — l'ait seulement *trouvé* et l'ait rendue conforme en tant qu'être-là naturel configuré à la spiritualité individuelle libre. Cette figure que l'Idée comme spirituelle — et à la vérité la spiritualité individuelle déterminée — a en elle-même, quand elle doit s'extérioriser dans un phénomène temporel, est la figure humaine. On a certes souvent décrié la personnification et l'anthropomorphisme comme une dégradation du spirituel ; mais l'art, pour autant qu'il doit porter, de façon sensible, le spirituel à l'intuition, doit poursuivre cette humanisation, car l'esprit n'apparaît sensible de manière satisfaisante que dans son corps. Sous ce rapport, la métempsychose est une représentation abstraite et la physiologie devrait faire d'un de ses principes fondamentaux que la vitalité (*Lebendigkeit*) doit nécessairement aller, dans son développement, jusqu'à la figure humaine en tant qu'unique phénomène sensible conforme à l'esprit.

Le corps humain dans ses formes ne vaut maintenant plus, dans la forme artistique classique, simplement comme être-là sensible, mais seulement comme être-là et figure naturelle de l'esprit et doit, par conséquent, être arraché à toute l'indigence de ce qui est seulement sensible et à la finitude contingente de l'apparaître (*Erscheinens*). Lorsque la figure est de cette façon purifiée pour exprimer en elle le contenu qui lui est conforme, alors de l'autre côté, si l'accord de la signification et de la figure doit être accompli, tout autant la spiritualité, qui constitue le contenu, doit également être de *telle* nature qu'elle soit à même de s'exprimer complètement dans la figure humaine naturelle, sans s'élever au-dessus de cette expression dans le sensible et dans le corporel. Par là l'esprit est en même temps déterminé ici comme esprit particulier, comme humain, et non pas comme esprit purement et simplement absolu et éternel, attendu que celui-ci ne peut se manifester et s'exprimer que comme la spiritualité même.

Ce dernier point devient à nouveau le défaut au contact duquel la forme artistique classique se dissout et exige le passage dans une troisième forme plus haute, à savoir la forme artistique romantique.

3) La forme artistique romantique sursume une nouvelle fois l'accord accompli de l'Idée et de sa réalité et se replace elle-même bien que d'une façon supérieure, dans la différence et l'opposition des deux côtés, qui étaient restées insurmontées dans l'art symbolique. En effet la forme artistique classique a atteint la forme la plus haute que la matérialisation sensible de l'art peut produire, et si en elle quelque chose est insuffisant, alors ce n'est que l'art lui-même et la limitation de la sphère artistique. Cette limitation est à poser en ceci que l'art en général objective l'universel concret infini selon son concept, l'esprit, dans une forme concrète *sensible*, et l'élaboration en une unité achevée de l'être-là spirituel et de l'être-là sensible, en tant que correspondance des deux, se pose dans le classique. Mais dans cette fusion l'esprit, en effet, ne vient pas à la représentation selon son concept vrai. Car l'esprit est la subjectivité infinie de l'Idée qui, en tant qu'intériorité absolue, ne peut se figurer comme libre pour soi, si elle doit rester moulée dans le corporel comme dans son être-là propre. À partir de ce principe la forme artistique romantique sursume de nouveau cette unité indissociée du classique, parce qu'elle a gagné un contenu qui dépasse la forme artistique classique et son mode d'expression. Ce contenu — pour rappeler des représentations bien connues — coïncide avec ce que le Christianisme affirmait de Dieu comme esprit, à la différence de la croyance religieuse des Grecs, qui constitue pour l'art classique le contenu essentiel et le plus approprié. En celui-là<sup>1</sup>, le contenu concret de l'art est *en soi* l'unité de la nature humaine et de la nature divine, une unité, qui, précisément parce qu'elle est seulement *immédiate* et *en soi*, vient également à la manifestation adéquate de façon immédiate et *sensible*. Le dieu grec est pour l'intuition spontanée et la représentation sensible et pour cette raison sa figure est la figure corporelle de l'homme, la sphère de sa puissance et de son essence est une sphère particulière individuelle et face au sujet, une substance et une puissance

---

1. C'est-à-dire dans l'art classique.

avec lesquelles l'intérieur subjectif est seulement en soi en unité, mais n'a pas cette unité comme savoir intérieur subjectif même. Le degré supérieur est maintenant le savoir de cette unité étant en soi, telle que la forme artistique classique a pour contenu cette unité, présentable parfaitement dans le corporel. Mais cette élévation de l'en-soi au savoir conscient de soi fait surgir une énorme différence. C'est la différence infinie qui par exemple sépare en général l'homme de l'animal. L'homme est animal, mais il ne reste pas comme l'animal dans ses fonctions comme dans un en-soi, mais il en prend conscience, les reconnaît et les élève, comme par exemple la digestion, à une science consciente de soi. Par là l'homme dissout la limite de son immédiateté étant en soi de telle sorte que justement, parce qu'il sait qu'il est animal, il cesse d'être animal et se donne le savoir de lui-même comme esprit. — Lorsque de cette manière l'en-soi du degré précédent, l'unité de la nature humaine et de la nature divine est élevé d'une unité *immédiate* à une unité *consciente*, alors l'élément *vrai* pour la réalité de ce contenu n'est plus l'être-là sensible immédiat du spirituel, la figure corporelle humaine, mais l'*intérieurité consciente de soi*. Pour cette raison le Christianisme maintenant, parce qu'il porte Dieu à la représentation, en *esprit* et en *vérité*, en *tant qu'esprit* et non comme esprit individuel, particulier, mais comme [esprit] *absolu*, se retire de la sensibilité de la représentation dans l'intérieurité spirituelle et fait de celle-ci, et non du corporel, le matériau et l'être-là de son contenu. De la même façon l'unité de la nature humaine et de la nature divine est une unité *sue* et à réaliser seulement par le savoir *spirituel* et *en esprit*. Le nouveau contenu ainsi conquis n'est pas pour cela lié à la présentation (*Darstellung*) sensible comme à quelque chose lui correspondant, mais libéré de cet être-là immédiat, qui doit être posé négativement, surmonté et réfléchi dans l'unité spirituelle. De cette façon l'art romantique est le dépassement de l'art au-delà de lui-même, mais à l'intérieur de son propre domaine et dans la forme de l'art même.

Pour cette raison nous pouvons nous arrêter brièvement à cette troisième étape, qui a pour objet la *spiritualité concrète libre*, qui comme *spiritualité* doit apparaître pour l'*intérieur spirituel*. L'art, conformément à cet objet, d'un côté ne peut par conséquent pas travailler pour l'intuition sensible, mais [travaille] pour l'intérieurité qui, se joint à son



objet simplement comme avec elle-même, pour la profondeur subjective, le *cœur*, la sensation qui, comme spirituelle, tend en elle-même vers la liberté et ne cherche et n'a sa réconciliation que dans l'esprit intérieur. Ce monde *intérieur* constitue le contenu du romantique et devra pour cette raison être porté à la représentation comme cet intérieur et dans l'apparence de cette profondeur. L'intériorité célèbre son triomphe sur l'extérieur et laisse paraître dans l'extérieur lui-même et à même celui-ci sa victoire, par laquelle ce qui apparaît de façon sensible sombre dans la futilité.

Mais d'un autre côté cette forme a aussi, comme tout art, besoin de l'extériorité pour son expression. Du fait donc que la spiritualité s'est retirée de l'extérieur et de l'unité immédiate avec lui, [pour rentrer] en elle-même, l'extériorité sensible de l'acte de configurer est admise et portée à la représentation justement à cause de cela, comme dans le symbolique, en tant qu'inessentielle, transitoire et de cette façon l'esprit subjectif fini et le vouloir [le sont] jusqu'à la particularité, l'arbitraire de l'individualité, du caractère, de l'agir, etc., de l'événement et de l'intrigue, etc. Le côté de l'être-là extérieur est livré à la contingence et abandonné aux aventures de l'imagination, dont l'arbitraire peut aussi bien refléter ce qui est présent de la façon dont il est présent, que mélanger pêle-mêle par un coup de dés les figures du monde extérieur et les déformer de façon grotesque. — Car cet extérieur n'a plus comme dans le classique son concept et sa signification dans lui-même et en lui-même, mais dans l'âme [humaine], qui au lieu de trouver son phénomène sensible dans l'extérieur et la forme de sa réalité, [le trouve] en soi-même, et cet être-réconcilié avec soi peut se révéler ou se reconquérir dans tout hasard, dans tout événement accidentel se figurant pour soi, dans tout malheur et dans toute douleur, même dans le crime.

Ainsi l'indifférence, l'inadéquation et la séparation de l'Idée et de la figure — comme dans le symbolique — apparaissent de nouveau, mais avec la *différence* essentielle, que dans le romantique, l'Idée, dont l'insuffisance causait dans le symbole les défauts de la figuration, doit maintenant apparaître comme esprit et âme, accomplie en elle-même et elle se retire en raison de cet accomplissement supérieur de l'union cor-

respondante avec l'extérieur, attendu qu'elle ne peut chercher et accomplir qu'en elle-même sa réalité et sa manifestation vraies.

Tel serait de façon générale le caractère des formes artistiques symbolique, classique et romantique comme les trois rapports de l'Idée à sa figure dans le domaine de l'art. Elles consistent dans l'effort vers, l'atteinte et le dépassement de l'idéal comme Idée vraie de la beauté.

**Référence :** Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, tome I, Werke 13, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 613 ; Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1970, p. 106-114.

La théorie des formes artistiques, exposée par Hegel dans l'Introduction des *Cours d'esthétique*, médiatise l'universalité de la spéculation sur l'Idée du beau et l'appréhension du système des beaux-arts en sa singularité. À travers ces trois formes d'articulation du spirituel et du sensible – le symbolique, le classique et le romantique – toute l'histoire de l'art peut être saisie. Elle se présente comme le déploiement artistique du concept dont la plasticité et la concrétude se trouvent, en retour, vérifiées. Ainsi dans ce texte introductif, s'annonce l'ensemble des *Cours d'esthétique*.

Illustration de couverture :

Statue funéraire de Croïsos trouvée à Anaryssos (Attique)

[www.editions-ellipses.fr](http://www.editions-ellipses.fr)



9 782729 808945

