

# LE ROYAUME DES OMBRES

## ART ET SPECTRALITÉ DANS L'ESTHÉTIQUE DE HEGEL

**Raoul Kirchmayr**

*Docteur en philosophie et professeur d'esthétique du Dipartimento di Ingegneria e Architettura de l'Università degli Studi di Trieste (Italie). Il a publié, entre autres, «Il circolo interrotto figure del dono in Mauss, Sartre e Lacan.» Trieste, EUT (2002) et «Merleau-Ponty. Una sintesi» Milano, Marinotti (2008). Il a édité et traduit plusieurs ouvrages de divers auteurs, tels que : Sartre, Foucault, Derrida, Blanchot, Deleuze, Jean-Luc Nancy, Didi-Huberman et Lyotard.*

### Comment relire l'Esthétique

Est-il possible de dire que l'art est mort? Est-il encore possible de le dire alors que pour le Savoir Absolu, pour autant qu'il en reste quelque chose, sonne le glas? Littéralement parlant, Hegel n'a jamais prononcé ce constat de mort, bien que le motif de la mort de l'art se soit constamment immiscé dans une idéologie de la fin, qui s'est présentée comme un diagnostic sur l'Occident. Un diagnostic formulé dans les termes d'une description d'un déclin accompli, dont il fallait reconnaître les signes, ou bien, au contraire et par optimisme, d'un signe qui a scellé une époque révolue, en manifestant ainsi sa vérité. Au pire, associer le thème de la mort de l'art à l'esthétique de Hegel est devenu un *locus communis* conservateur, au nom d'un sens de l'art qui serait allé se perdre dans la crise de notre temps. Au mieux, il est devenu une occasion pour réfléchir sur le statut incertain de l'art aujourd'hui et sur les disciplines qui se sont légitimé comme autant de savoirs sur l'art, au nom d'un discours qui se veut scientifique, *in primis* l'histoire de l'art aussi bien que, plus récemment, la sémiologie, dont le trajet, d'ailleurs heureux, est désormais achevé.

Dans les deux cas, il ne serait pas intéressant de s'épuiser à répéter le geste, propre à Benedetto Croce, de distinguer ce qui est vif de ce qui est mort dans l'Esthétique, ou bien de procéder à une opération de réactualisation, dont on ne ressent pas la nécessité du point de vue culturel, même si on était poussé par de nobles raisons – comme la sauvegarde du canon philosophique – ou par le désir de muséifier Hegel en vue de n'importe quel but – comme, par exemple, une capitalisation symbolique produite à partir de son nom comme signifiant-maître. Alors, quel serait l'enjeu d'une autre lecture de l'Esthétique de Hegel, pourvu que cette autre lecture soit possible? A supposer que l'on choisisse de s'y

aventurer, par quels protocoles de lecture le ferait-on? En termes plus généraux de stratégie culturelle, au nom de quelles luttes peut être menée une relecture de Hegel? Sur quels fronts faudra-t-il s'engager? Pour affirmer quoi?

De manière programmatique, je me limite ici à énoncer, point par point, les éléments d'une lecture qui saurait encore saisir des « restes » textuels : des « résistances » à l'interprétation qui pourraient encore faire surgir des problèmes à penser. Le premier élément d'une telle lecture, une « oreille philosophique » sachant reconnaître des « excédents » de sens dans le texte, en le libérant ainsi d'une interprétation imposée par une longue tradition canonique. Le deuxième élément consiste à voir dans une *close-reading* du texte la stratégie herméneutique apte à saisir les « excédents » cryptés. Le troisième élément est fourni par la psychanalyse, comme attention aux effets de code que le discours hégélien produit en termes d'ambiguïté, *Unheimlichkeit*, de duplicité, d'aporie, etc. Par l'effet de ces trois éléments, que j'assume comme autant de protocoles de lecture, on ne pourra, d'un côté, que lire fidèlement le texte de l'Esthétique<sup>1</sup>, tandis qu'il serait, de l'autre côté, indispensable de revendiquer une certaine *infidélité* au texte, pour essayer de ne pas l'enfouir dans le fonds archivé des analyses historiques et philologiques, qui se

<sup>1</sup> Par la suite, je ferai référence à l'édition allemande de l'œuvre (G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, II, III, in Id., *Werke*, Bd. 13, 14, 15, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1989), et à la traduction de l'Esthétique par C. Bénard, originairement parue en France en 1865, revue et corrigée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria (Paris, Le Livre de poche, coll. « Les classiques de la philosophie », 1997). La source de cette traduction est l'édition Hotho de 1835 (cf. la *Note sur la présente édition*, pp. 46-47). Nous signalerons aussi en note la traduction de S. Jankélévitch, parue aux éditions Flammarion (Paris, 1979), qui suit d'ailleurs l'édition Lasson, publiée en Allemagne en 1835. Cette édition diffère sensiblement de l'édition Hotho, par rapport à laquelle elle apparaît comme moins riche et moins articulée.

sont par ailleurs avéré encore plus nécessaires aujourd'hui à la suite des avancements de la recherche sur les *Nachschriften* des transcrivains. Aussi suivrai-je le mouvement du pendule entre fidélité et infidélité au texte, en certains de ses points strictement délimités. Nul besoin de mouvoir le pendule dans la mesure où l'on pourra peut-être remarquer que le texte lui-même se mettra à osciller, devenant ainsi la condition de possibilité d'une autre lecture.

### Hegel et le "royaume des ombres"

Considérons une première oscillation, produite par un mot composé, qui intervient par trois fois dans l'*Esthétique*, avec une légère variation entre la première et la deuxième occurrence. A chaque fois que Hegel nous indique le domaine de l'art dans sa complexité, il fait référence à des ombres (*Schatten*). La première forme du mot composé est celle de *Schattenreich* (le « royaume des ombres »), la deuxième *Schattenwelt* (le « monde des ombres »). Dans le premier cas, le mot ne fait pas seulement allusion au poème de Schiller intitulé *Das Reich der Schatten* (*L'Empire des ombres*), que Hegel rappelle dans une autre page de l'*Esthétique*,<sup>2</sup> mais elle désigne surtout l'art dans le sens d'un domaine, voire d'une domination, qui s'étend entre la sphère du sensible et celle de l'intelligible, et que Hegel, du point de vue du système, juge appartenir au passé quant à sa tâche de manifester une vérité objective et universelle. Ainsi, dans le système hégélien, l'art est-il la première étape du Savoir Absolu et, à la fois, le *passage* entre le sensible et l'intelligible. Dans le deuxième cas, il s'agit d'un « monde » (*Welt*) comme totalité désormais accomplie dans sa dimension histo-

rique, car l'art dessine le premier cercle du processus de construction du Savoir Absolu. Dans le moment où il s'accomplit dans le romantisme, l'art se referme sur lui-même, en ayant mené à son terme sa tâche historique.

Considérons le caractère du *Reich* comme *passage* en vue d'en décrire le mouvement. Dans la dialectique hégélienne, le passage du sensible à l'intelligible – le propre de l'art – correspond à un double mouvement inversé : le sensible s'élève dans l'intelligible tandis que l'intelligible descend dans le sensible. Au croisement des deux mouvements, le sensible lui-même en tant que lieu dans lequel l'Idée se manifeste. Cependant, le sensible comme pivot du double mouvement croisé peut et doit être défini comme spirituellement « relevé » (*aufgehoben*) à la seule condition que le temps de l'art, comme temps de la manifestation de son *contenu de vérité*, soit entièrement révolu. Autrement dit, il est nécessaire que le temps de l'histoire, dans lequel la vérité de l'art s'est manifestée dans sa totalité, se soit *clos*.

Aux yeux de Hegel, ce mouvement historique revient à une élévation spirituelle de l'art, qui décrète ainsi son dépassement. Si l'art peut alors être déclaré « mort », en tant qu'il est devenu « chose du passé » (*ein Vergangenes*), il n'en reste pas moins que sa vérité demeure au niveau du concept, c'est-à-dire sur le plan du savoir scientifique.<sup>3</sup> Cela signifie que le contenu de vérité de l'art ne s'oblitére pas dans les formes historiques de la production artistique mais, qu'au contrai-

2 Cf. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, op. cit., t. I, p. 460; cf. *Esthétique*, trad. Bénard, Paris, Le Livre de poche, 1997, t. II, p. 609; trad. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, vol. IV, p. 213.

3 *Ibidem*, t. I, p. 25; trad. Bénard, t. I, p. 62 : « [...] l'art est et demeure du point de vue de sa plus haute destination quelque chose de passé. Il a aussi perdu pour nous sa vérité et sa vitalité authentiques, il est relégué dans notre *représentation* au lieu que sa nécessité d'autrefois soit maintenue dans la réalité et qu'il occupe sa place la plus élevée »; cf. trad. Jankélévitch, vol. I, p. 34 : « l'art reste pour nous, quant à sa suprême destination, une chose du passé. De ce fait, il a perdu pour nous tout ce qu'il avait d'authentiquement vrai et vivant, sa réalité et sa nécessité de jadis, et se trouve désormais relégué dans notre représentation. »

re, il perdure comme *discours de la philosophie*, qui est le discours de la science. Le *logos* impose sa mesure au sensible : il accomplit la vérité de l'art aussi bien comme discours déplié et propriété spirituelle que comme mort, à savoir comme passage historique et accomplissement de sa fonction de vérité. En quoi, pour Hegel la vérité de l'art ne surgit qu'à l'occasion de sa mort, et le monde de l'art ne peut apparaître que comme l'ombre projetée par le biais de la lumière du *logos*.

Sur cette thèse de Hegel, beaucoup a été dit et écrit. La rhétorique de la mort de l'art réapparaît cycliquement dans les débats sur le statut de l'art en général, et notamment sur l'*Esthétique*. Par souci de brièveté, et pour expliciter ultérieurement les protocoles de lecture du discours hégélien, nous ne conserverons de cette thèse qu'un point théorique : ce qu'elle dit du statut des œuvres d'art comme entremêlées au *devenir historique* et comme la forme de l'*apparition sensible de l'Idée*.

En croisant les deux axes du temps et de la manifestation, Hegel articule en effet un discours dont l'enjeu est la vérité même de l'art, qui ne se présente que lorsqu'elle est pensée en relation avec la mort. Dans ce cadre discursif, on ne peut légitimement parler de « mort de l'art » qu'à partir du point de vue du Savoir absolu, car celui-ci assume en lui-même le dépassement de l'art et sa conservation comme objet d'un savoir historique. De là à la muséification de l'art – dénoncée, quelques décades plus tard, par Nietzsche dans la *Deuxième considération intempestive* – il n'y a qu'un pas.

Il faut comprendre l'expression « mort de l'art » davantage dans son sens de schéma d'intelligibilité du temps historique, dans lequel se résolvent dialectiquement les contradictions, que dans son sens propre, comme si l'art était mort en tant que production factuelle des

œuvres. Étant donné, par ailleurs, que la vérité de l'art s'est entièrement manifestée sous l'angle historique, l'art n'a cessé de donner la preuve qu'il jouit d'une vitalité qui pourrait difficilement être reléguée dans l'ordre de la simple empiricité. Néanmoins, dans la perspective de Hegel, cette vitalité n'apporterait rien de nouveau quant au contenu de vérité des œuvres. Autrement dit, cette vitalité n'est que la vitalité paradoxale d'un corps déjà mort.

Les œuvres qui peuplent le *Reich* et la *Welt* de l'art acquièrent une consistance spectrale : elle habitent un monde qui n'existe plus comme organisme vivant et spirituel. Pour le Savoir absolu, ce que l'Esprit, le *Geist*, laisse en héritage n'est que son image décolorée, dans laquelle on peut encore reconnaître son visage. Que cette image soit spectrale, c'est ce que nous essaierons de dire en lisant Hegel.

Dans l'*Introduction* de l'*Esthétique* Hegel présente la grande question philosophique de la relation entre la sensibilité et l'œuvre d'art. De fait, il ne peut y avoir d'œuvre sans une présence phénoménale. L'œuvre d'art ne peut être que phénomène et, à ce titre, elle requiert un ancrage dans le monde sensible, bien que son sens et sa vérité ne dépendent pas de cela, dans la mesure où l'un et l'autre dépendent essentiellement du monde spirituel. L'art se déploie sur un plan intermédiaire, entre le spirituel et le matériel, entendons sur le plan phénoménal où l'esprit se manifeste sensiblement comme œuvre. Par une césure introduite dès le début de son discours, Hegel affirme que l'art est apparition, manifestation sensible du vrai (*Schein*) et, à ce titre, *il n'est pas et ne peut pas être illusion (Täuschung)*, au sens où il serait aussi manifestation du faux. Hegel introduit ainsi une chaîne conceptuelle (art-beauté-vérité) qui est typiquement métaphysique, fondée sur l'exclusion *a priori* de la série des termes opposés. Comme

on le verra, son discours manifestera des incertitudes quant à la conception des ombres et à la classification du diabolique et du fou.

Après avoir levé l'objection selon laquelle l'art ne serait que simple illusion – au point qu'il devrait être exclu du domaine de la vérité – et celle selon laquelle l'art ne serait qu'un jeu – si bien qu'il ne relèverait pas d'une étude scientifique – Hegel attribue d'abord le trait du ténébreux à la sphère des idées :

Face à la rigueur de ce qui subit le joug des lois et face à la sombre intériorité de la pensée [*der finsteren Innerlichkeit des Gedankens*], nous cherchons l'apaisement et l'animation dans les figures de l'art ; face au royaume ténébreux des idées [*gegen das Schattenreich der Idee*], une réalité animée et pleine de vie [*heitere, kräftige Wirklichkeit*].<sup>4</sup>

La première détermination est claire : l'art témoigne d'une force (*Kraft*) qui, mitigée et domestiquée, produit une réalité harmonieuse. La réalité sensible est le milieu de la sérénité et de la tranquillité, mais ces dernières sont aussi bien le fruit d'une limitation de la force. Le *Reich* de la pensée s'oppose ainsi à un monde dominé par la force, bien que cette force soit pacifiée, domestiquée dans les formes de l'art (*Gestalten der Kunst*). Il semble ici que le couple lumière-ombre polarise le rapport art-pensée. À la suite de quoi, Hegel met en scène une revendication du sensible, qui s'affirme capable de fournir un corps au concept, contre l'abstraction formelle de la science. Le processus concret est une médiation totalisante. Pour l'art, le concept s'immerge

---

4 *Ibidem*, t. I, p. 18 ; trad. Bénard, t. I, p. 55 ; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 22 : « Fuyant la rigueur des lois et le sombre intérieur de la pensée nous recherchons le calme et l'action vivifiante des œuvres d'art ; nous échangeons le royaume des ombres où domine l'idée contre la sereine et robuste réalité ».

dans la sensibilité et dans la matérialité. La lumière est du côté de l'art, en opposition à la nature ombrageuse du concept. Aussi l'argument précédent est-il confirmé :

[...] si l'art anime et vivifie la ténébreuse aridité du concept, concilie [*versöhne*] ses abstractions et sa division de la réalité, intègre [*ergänze*] le concept dans la réalité, une analyse *seulement* raisonnante supprimerait à nouveau ce moyen d'intégration [*Mittel der Ergänzung*], l'anéantirait et reconduirait le concept à sa simplicité privée de réalité et à son abstraction fantomatique [*Schattenhafte Abstraktion*].<sup>5</sup>

Néanmoins, cette première délimitation de la lumière et de l'obscurité, de la lumière et de l'ombre, ne pourra pas être maintenue : comme une couture mal filée, elle induira Hegel à travailler l'envers de la métaphore, en renversant ainsi l'opposition. Ce renversement du sens de la métaphore du « royaume des ombres », a en fait lieu dans la suite du texte de l'*Introduction*, où Hegel discute le rapport entre le sensible (*das Sinnliche*) – comme propre de l'art – et l'intelligible. C'est dans le contexte discursif de la définition d'« apparition » (*Schein*) que Hegel renverse l'opposition précédente entre lumière et ombre. Dans l'espace intermédiaire entre le sensible et l'intelligible, l'espace de l'apparence sensible, ce que l'esprit recherche dans l'art c'est

« [...] une présence sensible [*sinnliche Gegenwart*] qui, c'est vrai, doit rester telle, mais

---

5 *Ibidem*, t. I, p. 19 ; trad. Bénard, t. I, p. 56 ; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 23 : « En admettant même que l'art vivifie la sécheresse aride et sombre du concept, qu'il concilie ses abstractions avec la réalité, qu'il complète le concept lui-même par le réel, l'étude pensante, nous dit-on, ne peut avoir pour effet que d'enlever à ce moyen de conciliation toute efficacité, de le supprimer et de ramener le concept à sa simplicité irréalité et à son état d'ombre et d'abstraction ».

qui doit aussi être délivrée de la charpente de sa matérialité simple. Par là, le sensible dans l'œuvre d'art est élevé à une simple *apparence* [*bloßen Schein*] face à l'existence immédiate de la chose naturelle et l'œuvre d'art se situe au *milieu* entre la sensibilité immédiate et la pensée idéale [*in der Mitte zwischen der unmittelbaren Sinnlichkeit und dem ideellen Gedanken*].<sup>6</sup>

C'est dans le cadre discursif de cette dimension intermédiaire, dans le *Mitte zwischen* occupé par l'œuvre d'art qu'apparaissent, pour la deuxième fois, les ombres, avec l'usage du mot de *Schattenwelt*, « le monde des ombres ». Curieusement, Hegel emploie ce mot moins pour définir l'art dans sa portée sensible que pour faire signe vers ce qui, pour lui, est au contraire une réalité pleine, c'est-à-dire le monde du spirituel et du concept, autrement dit la *forme* (*Gestalt*).

Par le mot de *Schattenwelt*, Hegel désigne la sphère de l'art dans sa complexité. Le mot ne prend son sens qu'à l'intérieur du discours qui déploie le Savoir Absolu comme unité et totalité. De fait, c'est en relation avec la plénitude vivante et lumineuse du concept que l'art est défini comme présence ombreuse. Le *logos* seul devient la mesure du discours de l'esthétique : pour assumer la partie du sensible il faut d'abord disposer de la partie du concept ; sans concept, il ne peut y avoir de contenu sensible doué de sens et de vérité. Il faut être attentif à la position discursive de Hegel : en s'installant, par la logique de son système, sur le plan du concept, il peut faire que le discours philosophique s'outrepasse lui-même, vers le plan sen-

sible, qui est ainsi dépassé-relevé (*aufgehoben*) par le mouvement même du *logos*.

Les spectres, les habitants du « monde des ombres » apparaissent, se montrent et trouvent leur lieu dans ce discours qui se veut à la fois historique et conceptuel. L'art reste au niveau du sensible, à même le sensible. C'est dans ce cadre que les spectres prennent corps : ils se donnent une apparence sensible, en s'appropriant un corps qui ne leur appartient pas. D'une manière étrange, mais tout à fait en cohérence avec la logique du système, Hegel dénonce la limite de l'art dans la manifestation du vrai ; c'est ce qu'il appelle l'Idéal. Plus les sens se spiritualisent, selon une hiérarchie qui va du tact à l'ouïe et à la vue, plus ils négligent le contenu sensible de l'œuvre pour privilégier, en revanche, son contenu spirituel, c'est-à-dire le vrai. L'impuissance de l'art dépend alors de la production du « monde des ombres », qui est, en même temps, accès au monde vrai et voilement de cet accès même.

En mettant en cause l'homogénéité des cinq sens, Hegel trace une ligne de démarcation entre les sens « théorétiques » (la vue et l'ouïe),<sup>7</sup> et les autres qui « restent exclus de la jouissance artistique [*Kunstgenuß*] »,<sup>8</sup> car ils ont à faire uniquement avec la matérialité. L'exclusion est discriminante : c'est seulement en imposant cette partition des sens que Hegel peut parler d'un art beau, en tant que délié de la matérialité. Dans un passage, logiquement articulé, Hegel introduit un autre élément de séparation qui, cette fois, est donné par l'opposition entre l'ombre et

6 *Ibidem*, t. 1, p. 60 ; trad. Bénard, t. 1, p. 93-94 ; cf. trad. Jankélévitch, p. 69 : « [...] le sensible et l'individuel, abstrait de sa matérialité. Il ne veut que la surface du sensible. Le sensible se trouve ainsi élevé dans l'art à l'état d'apparence, et l'art occupe le milieu entre le sensible pur et la pensée pure ».

7 *Ibidem*, t. 1, p. 61 ; trad. Bénard, t. 1, p. 94 ; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 69 : « les deux sens sublimés »

8 *Ibidem* ; trad. Bénard, *ibidem* ; cf. trad. Jankélévitch, *ibidem* : « L'odorat, le goût, le tact n'ont affaire qu'aux choses matériellement sensibles : le tact n'est sensible qu'au froid, à la chaleur, etc., l'odorat perçoit l'évaporation de particules matérielles. L'agréable ne fait pas partie du beau, mais se rattache à la sensibilité immédiate, c'est-à-dire non à la sensibilité telle qu'elle existe pour l'esprit ».

le fantôme. Si l'art produit des ombres, *celles-ci ne sont pas des fantômes*.

Ce qui plaît à ces sens n'est pas le beau de l'art. En effet, l'art ne produit de façon intentionnelle, du point de vue du sensible, qu'un monde d'ombres [*nur eine Schattenwelt*] fait de formes, de sons et de visions, de sorte que l'on ne peut pas dire que c'est à cause de sa simple impuissance [*aus bloßer Ohnmacht*] et de sa limitation [*und um seiner Beschränktheit*], appelant à l'existence les œuvres d'art, qu'il ne parvient à rien d'autre qu'à produire la surface du sensible [*Oberfläche des Sinnlichen*], des fantômes [*nur Schemen*].<sup>9</sup>

C'est ainsi que les fantômes apparaissent dans le monde des ombres. Le mot de *Schemen* peut signifier l'ombre aussi bien que le spectre et le phantasme (*larva*, en latin). L'adverbe *schemenhaft* revient à *gespenstlich*, qui à son tour signifie le spectral mais aussi le fugitif. Hegel emploie une sémantique de la spectralité, en ayant pour but, notamment, de nier que l'art ne saurait être que cela, c'est-à-dire constitué « que de fantômes » (*nur Schemen*), car simplement à la surface du sensible (*Oberfläche des Sinnlichen*).

Et pourtant : que faut-il entendre par l'expression « que de fantômes » ? Marquons un instant la logique sur laquelle Hegel bâtit son argument, qui est décisif pour la conception même de l'art : pour pouvoir affirmer que l'art est porteur de vérité, il reconnaît d'abord son statut ombreux

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, t. 1, p. 61 ; trad. Bénard, *ibidem* ; cf. trad. Jankélévitch, *ibidem* : « Il s'agit de l'apparence purement sensible ou, plus exactement, de la *forme*. D'une part, elle s'adresse extérieurement à la vue et à l'ouïe : simples aspects et tonalité des choses. C'est sous ces aspects que le sensible apparaît dans l'art. Le royaume de celui-ci est le *royaume des ombres* du beau. Les œuvres d'art sont des ombres sensibles. Nous voyons ainsi de plus près quel est le genre de sensible qui peut faire l'objet de l'art : c'est le sensible qui s'adresse seulement à nos deux sens sublimés ».

(ce qu'il est en effet à la lumière du *logos*), puis il marque la différence entre le sensible de l'œuvre d'art et la surface du sensible, c'est-à-dire le fantôme, le spectre. L'œuvre d'art, somme toute, ne peut être, par son constitution même, que spectrale. À la différence de ce que nous enseignera Walter Benjamin, lequel insistera sur le fugace et le transitoire dans l'art, Hegel fait appel ici au spectral pour pouvoir affirmer que *l'art est certes une illusion, mais non de l'ordre du spectral*. Par conséquent, il est forcé de pratiquer une coupure dans le sensible, ainsi partagé entre un sensible « profond » (et donc vrai) et un sensible « superficiel », spectral et fantomal (et donc faux).

C'est le lien entre le temps (de l'histoire) et la présentation de la vérité de l'art qui fournit le schème directeur permettant de situer la figure du spectre dans la sphère de l'esthétique. En appartenant au monde du sensible et donc de l'art, la figure du spectre en est aussi exclue : elle ne jouira d'aucun droit de citoyenneté dans le discours, sinon comme indésirable, marginale et dérangeante. Dans le texte de *l'Esthétique*, elle surgit comme un mouvement tout à fait particulier du discours : dans le partage de l'art entre l'ordre du sensible et celui de l'intelligible, l'art devient, à la fois, le domaine du spectral par excellence (le *Schattenreich*) et le domaine d'où le spectre est banni, selon la logique d'une « conjuration ».<sup>10</sup>

Ce que nous intéresse ici c'est moins une prise en compte de la spectralité de l'art, qui serait résorbé dans le discours de vérité du *logos* philosophique, – ce qui reviendrait, tout simplement, à ne pas saisir le problème – que les *effets de vérité* produits par l'occurrence des spectres dans ce discours même. À la différence de ce que Hegel aurait pensé, ce n'est pas la lumière du *logos*

---

<sup>10</sup> J. Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 73-80.

qui dissipe la présence des spectres, en les reconduisant à la pure présence de l'esprit (*Geist*), mais c'est, au contraire, l'esprit même qui se montre comme hanté par les spectres qu'il essaie de conjurer.

Passons alors à l'examen de la troisième occurrence à l'occasion de laquelle le mot de *Schattenreich*, « le royaume des ombres », se présente. Ce passage est important parce qu'il indique implicitement une dimension esthétique qui ne dépend pas entièrement ni d'un parcours organiquement et pleinement accompli (la vie de l'esprit) ni de ce qui est totalement dépassé et mort, comme devrait l'être l'art en tant que « chose du passé ». La sensibilité esthétique ouvre une dimension, *intermédiaire entre la vie et la mort*, qui s'oppose à la réalité. En même temps, elle en fait partie, car toute œuvre d'art d'art entre dans la réalité par sa consistance matérielle, tout en l'excédant, en pointant un « au-delà » qui constitue sa dimension la plus proprement spirituelle.

Quel est le statut ontologique et phénoménologique de cette dimension ? Hegel nous la présente comme un lieu intermédiaire où les esprits prennent vie et apparaissent moyennant l'œuvre d'art. S'agit-il d'une définition du caractère spectral de l'art ? Hegel esquisse un domaine entre la vie et la mort, entre la sensibilité et la spiritualité, qui n'appartient ni à l'une ni à l'autre. Cependant, c'est dans ce domaine à délimiter que finitude et matérialité de l'œuvre acquièrent des traits spirituels. En se référant à *La vie et l'idéal* de Schiller, Hegel conçoit un sur-monde spirituel qui est le lieu où « la beauté silencieuse et calme » trouve sa place propre, selon une idée de l'art qui est clairement néo-classique :

Dans son poème *L'idéal et la vie*, Schiller parle de la beauté silencieuse et calme du

séjour des ombres par opposition à la réalité, à ses souffrances et à ses combats. Ce royaume des ombres [*Schattenreich*] n'est autre que l'idéal : les esprits [*die Geister*] qui apparaissent en lui sont morts à l'existence immédiate [*abgestorben am unmittelbaren Dasein*], délivrés des liens de la dépendance des influences extérieures et de tous les revers [*Verkherungen*], de toutes les déformations [*Verzerrungen*] qui accompagnent la finitude de l'apparence [*Endlichkeit der Erscheinung*].<sup>11</sup>

Encore une fois, nous sommes en présence d'ombres (*Schatten*). Cette présence ne peut pas être pleine, « en chair et en os », comme on le dirait dans le langage de la phénoménologie. Cela veut dire que les ombres n'ont pas de présence au sens plein du terme, elles n'appartiennent pas à ce monde, que pourtant elles habitent, que comme « illusions ». Ainsi conçu, l'art ne peut être vu que par un regard mélancolique, propre à celui qui pense que c'est seulement dans l'Antiquité, avec les statues grecques, que l'art aurait atteint son plein équilibre entre l'intérieur et l'extérieur, une coïncidence parfaite entre la forme et le contenu de vérité de l'œuvre. Certes, dans le cas de l'art grec la présence est pleine, mais pour le temps présent elle n'est qu'un souvenir lointain d'un monde révolu qui ne peut plus revenir. On est ici aux antipodes de la conception warburgienne du rapport entre le présent et le passé, toute orientée vers la reconnaissance du *Nachleben der Antike* dans la culture moderne.

<sup>11</sup> Ibidem, t. I, p. 207 ; trad. Bénard, t. 1, p. 229 ; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 213 : « Dans sa poésie *L'idéal et la vie*, Schiller oppose à la réalité, avec ses douleurs et ses luttes, « la beauté du calme pays des ombres ». Ce pays des ombres est celui de l'idéal, celui des esprits, mort à la vie dans l'immédiat, affranchis des médiocres besoins dont est faite l'existence naturelle, libérés des liens qui les maintenaient sous la dépendance des influences extérieures, de toutes les perversions et déformations inséparables de la finitude du monde des phénomènes ».

Car, pour Hegel, la présence pleine est conservée comme mémoire objectivée dans l'œuvre. L'œuvre comme *trace du passage* de l'esprit. Les ombres sont des esprits, pas pleinement vivs puisqu'elles sont « mortes à l'existence immédiate » et à ce titre sublimées dans une autre dimension de l'activité spirituelle. Si les esprits sont morts, c'est au regard de l'immédiateté sensible ; il n'empêche qu'ils partagent l'existence fragile et fugace de l'ombre.

En quoi consiste le propre de l'ombre ? Il faut ici considérer l'ombre sous l'angle de la temporalité et de l'historicité de l'œuvre d'art : entre la permanence des œuvres comme réalité ombreuse et le plan logique, il y a une *différence* qui est de l'ordre du temps. Car, si la sphère de l'art a présenté l'Idée dans sa forme sensible, son présent est un « avoir été » : ce n'est que du simple passé conservé dans la vie de l'esprit.

Si nous lisons Hegel de cette manière, les esprits qui peuplent le monde des œuvres d'art ne sont pas *simplement absents*, sans qu'on puisse les qualifier de *pleinement présents*. Leur présence est traversée par l'absence, sans qu'ils soient absolument absents. Une syntaxe qui se fonderait sur la seule dualité de la présence et de l'absence ne pourrait parvenir à décrire l'espace intermédiaire, le *Zwischenreich*, propre aux esprits de l'art, qui sont aussi des spectres de l'art. En se mouvant entre la vie et la mort, entre la présence et l'absence, entre le « maintenant » et le « déjà été », ils appartiennent à la fois aux deux catégories de la présence et de l'absence.

Cette ambiguïté fondamentale caractérise le « royaume des ombres ». Le temps a décrété la mort des présences qui auparavant étaient pleines et vives, comme celles des dieux païens qui, disparus pourtant, ne sont pas morts car ils conservent, dans la vie de l'esprit, une forme larvaire : ils ont été intégrés par le christianisme en tant que « religion de l'intériorité » et

par ce que Hegel qualifie de « romantique ». Du « royaume des ombres » il ne reste que le signifié *positif*, défini par le regard à rebours de l'esprit qui contemple le chemin parcouru. Depuis la sphère du Savoir Absolu, d'où il s'énonce, le discours de la science philosophique relègue les esprits dans un inter-monde, entre le sensible et l'intelligible. « Le spectre est *de l'esprit*, il en participe, en dépend par le fait même qu'il le suit comme son double fantomal », écrit Derrida.<sup>12</sup> En assignant à l'expression *Schattenreich* ce seul signifié positif, Hegel vise le spectre comme un double de l'esprit, afin que l'esprit ne subisse pas une scission d'avec soi. Ce qui reste exclu, c'est alors *l'autre de l'esprit*, son ombre et son double, c'est-à-dire le spectre qui surgit à l'improviste, comme un fou sur la scène, dans le texte de *l'Esthétique*. Hegel a du mal à contenir sa force de subversion : il va devoir ériger des garde-fous et des charpentes rhétoriques pour en limiter les effets discursifs, notamment dans les pages – consacrées à l'étude de la condition subjective dans la représentation artistique – où il traite du *pathos*.

En fait, dans ces pages de *l'Esthétique*, le spectre ne s'apaise pas dans le monde des ombres qui lui a été préparé ; en en sortant, il empruntera la forme du monstrueux et du diabolique, pour se présenter *sous ces vêtements* au discours de la raison. Pierre d'achoppement dans le trajet vers le Savoir Absolu, le spectral ne sera accueilli dans le système des arts que comme *ce qu'il faut exclure*. Ainsi, Hegel devra-t-il répéter – cette fois, explicitement – le bannissement déjà prononcé implicitement à l'endroit du spectral : en accueillant le spectre, il devra l'exclure du canon des beaux-arts.

### La mesure des passions – le pur et l'impur

---

12 J. Derrida, *Spectres de Marx*, op. cit., p. 201.

Un passage important de l'*Introduction* est celui où Hegel définit ce qu'il appelle « une fin *substantielle* supérieure » (*höher substantielle Zweck*) de l'art.<sup>13</sup> En reconnaissant qu'il faut que l'art – en tant que sphère de la manifestation sensible de l'Idée – traite des contenus sensibles tels que les désirs et les passions, Hegel prend une position anti-aristotélitienne. En reliant l'art au concept de beau, il affirme que l'art n'a pas le but de purifier les passions en les mettant en scène. Hegel refuse d'accueillir les passions sauvages dans le domaine de l'art, mais il reconnaît bien à l'art le droit de représenter ces passions, à condition qu'elles soient préalablement domestiquées. En ce sens, Hegel parle d'une « atténuation », d'un « adoucissement » et d'un « soulagement » des passions, un but qu'il attribue justement à l'art comme expression de l'intériorité.<sup>14</sup>

Le but de l'art n'est pas la catharsis, même si une certaine « purification » du contenu passionnel doit être admise et poursuivie par l'art. Suivant une logique qui anticipe le geste philosophique par rapport la création de l'œuvre, Hegel fait précéder la manifestation sensible du vrai – c'est-à-dire la production même de l'œuvre d'art – par l'intervention du *logos*. S'il y a des œuvres d'art, c'est parce que le *logos* est d'ores et déjà intervenu, de façon que l'œuvre d'art porte avec soi, en soi, la trace de cette intervention. Après avoir démontré que l'art ne peut que limiter, c'est-à-dire gouverner, le désir dans la production artistique, Hegel enchaîne en considérant le rôle joué par les passions dans l'art. Les passions, aussi bien que le désir, dit Hegel, doivent être exclues. L'œuvre d'art peut viser la beauté à la seule condition que le désir et les passions aient été rejetés. Bien entendu, il

ne s'agit pas d'une exclusion totale, mais d'une exclusion qui frappe leur trait le plus impur :

[...] les manifestations de l'art [*die Darstellungen der Kunst*] requièrent un critère [*eines Maßstabes*] qui permette d'évaluer leur degré de dignité ou d'indignité [*ihre Würdigkeit und Unwürdigkeit zu messen wäre*]. Ce critère [*Maßstab*] est précisément la capacité d'opérer, dans les passions, la distinction [*abzuschieden*] entre le pur et l'impur. Il requiert donc un contenu qui soit en capacité d'extérioriser [*zu äußern*] cette force purificatrice [*reinigende Kraft*], et, puisque la production d'un tel effet doit constituer la fin essentielle de l'art [*den substantiellen Zweck der Kunst*], le contenu purificateur [*der reinigende Inhalt*] sera porté à la conscience selon son *universalité* et son *essentialité*.<sup>15</sup>

Le discours de Hegel fait de la *mesure* (*Maßstab*), et de la position de la mesure, la tâche de la philosophie par rapport à l'art. Il faut faire attention au mouvement de la pensée que Hegel met en œuvre avec l'opération du partage du pur et de l'impur. C'est le *logos* qui partage, divise, coupe, sépare le contenu passionnel de l'art, comme s'il était un couteau qui tranche ce qui constitue un excès, un surplus *hors mesure*. Par cette coupe, le *logos* impose une mesure aux passions. Le *logos* de Hegel travaille comme un couteau qui tranche entre le pur et l'impur.

Le procédé de coupure et de séparation semble s'opposer à l'idée grecque du *logos* comme « récolte » et « rassemblement » en un faisceau, mais, en réalité, il en est consubstantiel, car il ne peut y avoir de « récolte » – du Même – sans une préalable séparation – de l'Autre. Dans une généalogie possible du geste de la coupe, il nous faudrait reconnaître que Hegel ici

13 Cf. *ibidem*, t. I, p. 73 ; trad. Bénard, t. I, p. 105 ; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 44 : « ce but essentiel ».

14 *Ibidem*, t. I, p. 74 ; trad. Bénard, t. I, p. 106 ; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 45-46.

15 *Ibidem*, t. I, p. 75 ; trad. Bénard, t. I, p. 107 ; le passage n'est pas présent dans l'édition de 1835 traduite par Jankélévitch.

ne fait que répéter le geste de la *diairesis* platonicienne, comme il est défini dans le *Sophiste*,<sup>16</sup> mais en l'inscrivant dans le processus de la dialectique spéculative, de telle façon qu'il puisse enfin soutenir que c'est la mesure (*Maß*) qui est propre au *logos*.

Par là, l'imposition de la mesure sur le contenu sensible des passions est œuvre du *logos*. Ce geste est en même temps une auto-affection spéculative du *logos* : c'est au *logos de la passion* de se reconnaître dans la passion pour exclure, par rapport à soi, ce qui excède la mesure. Il y a donc un *logos* passionnel qui, par un mouvement de soi sur soi-même, enlève de soi ce qui n'est pas à la mesure de sa pureté. La mesure est le geste même par lequel le *logos*, dans la passion, se saisit comme ce qui est en même temps soi-même et autre que soi. En même temps pur et impur, établissant ainsi *quelle part de la passion* il peut conserver. En procédant à une telle répartition, le *logos* se reconnaît, se pose et s'identifie, moyennant l'exclusion de l'impur, c'est-à-dire cette part des passions qu'il n'accueille pas en soi, tandis qu'il conserve un contenu qui n'est pas simplement « purifié » par la coupe pratiquée, mais qui est lui-même « purifiant » (*reinigende Inhalt*).

L'« adoucissement » des passions est tout autre chose de doux ou gentil. En soi il est tout autre que *mild* : il ne tempère pas par la modération, mais il impose la modération par une force (*Kraft*) ou un pouvoir qui s'impose aux pas-

sions, en provenant des passions elles-mêmes, c'est-à-dire de leur contenu « pur » en tant qu'il est en voie de purification. Cette « force d'adoucissement » (*Kraft der Milderung*)<sup>17</sup> est la même que celle qui gouverne et domestique les passions en ce qu'elles ont d'assimilable au *logos*. Cela veut dire le *logos même*, le *logos* en tant que *Même*. Le *logos* se pose comme mesure des passions, en les mitigeant, en les adoucissant, en les affinant par un *conflit de forces*.

Le mouvement par lequel le *logos* se met en rapport avec les passions en les purifiant et les déplaçant vers un autre niveau psychique, s'appelle la *sublimation*. Le processus de sublimation comme purification est un processus qui est en même temps économique et *topologique*. Le discours de Hegel possède ce double caractère. La coupure détermine une part des passions qui peut être ainsi assimilée au *logos*, car c'est le *logos* même dans son autre (c'est-à-dire dans la passion) : il y a un « dedans » qui se retrouve comme « dedans » au « dehors » et qui incorpore une part du « dehors » même. C'est cela que Hegel appelle le « pur ». Par un seul et même geste, cette coupure, ou cette coupe, produit un « dehors », une extériorité qui restera exclue de toute réappropriation possible et restera comme inassimilée par le *logos*. Il s'agit d'un contenu ultra-dialectique de la dialectique spéculative qui résistera à toute assimilation.

S'il y a un pur de l'impur qui est susceptible d'être incorporé et assimilé, il y a aussi un « impur absolu », pour ainsi dire, qui reste externe. Cet impur ne peut pas être purifié, car il est le résidu de l'opération de purification réalisée par le *logos*. Il est absolu parce qu'il échappe à la force

---

16 Cf. Platon, *Sophiste*, 265 a4-b6 ; sur la reprise hégélienne de la *diairesis* chez Platon, cf. A. S. Kohanski, *The Greek Mode of Thought in Western Philosophy*, London-Toronto, Associated University Presses, 1984, p. 233. Pour ce qui concerne les rapports entre le *Sophiste* et le *Timée*, on peut remarquer que la *diairesis* dans la production divine dans le *Timée* et la division de la matière qui y est décrite ont leur présupposé dans le schéma de la *diairesis* présenté par l'Étranger dans le *Sophiste* (cf. L. Brisson, *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon*, Sankt Augustin, Akademia Verlag, 1998<sup>3</sup>, p. 103).

---

17 G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, op. cit., t. I, p. 74; trad. Bénard, t. I, p. 107, où l'expression *Kraft der Milderung* est traduite par « force purificatrice » ; le passage n'est pas présent dans l'édition de 1835 traduite par Jan-kélévitch.

de lien imposée par le *logos* comme adoucissement des passions. Délivé, il résiste en persistant dans son extériorité. A la suite du mouvement de scission qui revient à l'imposition même de la mesure par le *logos*, les passions se séparent entre passions assimilables et susceptibles d'être liées, et passions qui ne sont pas assimilables et qui sont *absolument autres* par rapport au *logos*. Cet « impur absolu » est ce que Hegel appellera le diabolique, le fou, le spectral, le fantomal, sous la catégorie commune de « puissances négatives », qui se caractérisent toutes moins parce qu'elles s'opposent dialectiquement aux puissances figuratrices de l'art, que parce qu'elles mettent radicalement en question le sens de l'art comme beaux-arts. Autres que les passions assimilées par le *logos*, les « puissances négatives » requièrent cependant un traitement philosophique et esthétique. Seront-elles représentables ? Pourront-elles être la matière de l'œuvre d'art ? Si oui, quel statut auront-elles ?

### Le spectral et le fou – Hegel avec Shakespeare

Dans les paragraphes de *l'Esthétique* où il traite du problème du *pathos* – c'est-à-dire de l'expression sensible, extériorisée, des mouvements passionnels de l'intériorité – Hegel trace une nette ligne de démarcation entre les formes de l'art ancien et celles de l'art moderne. Si, dans l'antiquité, le *pathos* signale la présence du divin en l'homme et s'il est, pour cette raison, le rapport qui s'établit entre la sphère de l'humain et celle du divin, dans l'art moderne – qui est proprement subjectif – le *pathos* manifeste, en revanche, le partage, entre l'interne et l'externe, qui travaille le *Geist*.

En considérant le problème de la démarcation spéculative entre l'ancien et le moderne, le traitement du *pathos* est révélateur du par-

tage du *Geist* entre l'intérieur et l'extérieur. Ce partage donne lieu, à son tour, au rapport idéal entre l'homme et le divin : « Le rapport véritablement idéal consiste dans l'identité des dieux et des hommes, identité qui doit encore laisser entrevoir, même quand les puissances universelles [*die allgemeinen Mächte*] sont opposées comme autonomes et libres aux hommes agissants et à leur passions ». <sup>18</sup> L'idéal esthétique est réfléchi par la position d'un rapport dialectique où il y va d'une spéculation entre l'humain et le divin. L'intérieur (de l'homme) et l'extérieur (le divin) ne s'opposent pas simplement l'un à l'autre, mais ils se reflètent réciproquement, l'un et l'autre. La dialectique entre l'humain et le divin prend la forme d'une relation qui met en communication l'intérieur et l'extérieur, en traçant ainsi une ligne qui, à la fois, sépare et unit les deux régions.

La définition de *pathos* acquiert ici une grande pertinence dans la mesure où, dans le rapport entre l'intérieur et l'extérieur, elle fait signe vers l'expression sensible d'une *présence étrangère à l'homme* qui, pourtant, habite à l'intérieur de l'humain. Le *pathos* est une extériorité qui ne cesse de garder son extériorité tout en agissant dans l'intériorité. Autrement dit, Hegel comprend le *pathos* dans l'antiquité comme le divin dans l'humain, comme une puissance étrangère qui est en mesure de dominer et de forger le destin humain.

En effet, le contenu des dieux doit en même temps s'avérer comme l'intérieur propre des individus [*das eigene Innere der Individuen*], de telle sorte que d'un côté les puissances

<sup>18</sup> *Ibidem*, t. I, p. 295; trad. Bénard, t. I, p. 310; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 292 : « Le rapport idéal vraiment poétique consiste dans l'identité des dieux et des hommes qui doit être manifeste, alors même que les puissances générales sont représentées comme indépendantes et n'ayant rien de commun avec l'individualité des hommes et leurs passions ».

supérieures [*die errschenden Gewalten*] qui dominent l'action apparaissent individualisées [*für sich individualisiert erscheinen*], et que de l'autre cet extérieur à l'homme [*dies dem Menschen Äußere*] se montre néanmoins comme immanent à son esprit et à son caractère.<sup>19</sup>

Dans le *pathos* l'étranger se révèle comme familier *dans le cœur même* de l'homme, dans son intimité la plus intime, dans la plus profonde dimension de son intériorité, là où l'étranger se montre comme une puissance autre que l'homme, c'est-à-dire comme le divin ou le sacré. Le thème du *pathos*, en effet, ne peut qu'être associé à une idée et une rhétorique du *cœur* aussi bien qu'à une considération des rapports entre les hommes et les dieux.<sup>20</sup> Par la suite, le discours de Hegel se complique, se tord, si je puis dire, et la claire logique dialectique semble perturbée par l'évocation de puissances qui n'appartiennent ni au monde beau de l'Antiquité ni à la dévotion chrétienne. Si le monde de la religiosité chrétienne a incorporé le paganisme et ses formes de croyance, en prenant ainsi leur place et en dépassant le paganisme, il a en revanche institué un monde parallèle (une « religion voisine », comme il l'appelle), où des puissances obscures ne cessent d'exister. Hegel ne fonde pas ce partage entre deux régions proches l'une de l'autre, celle des divinités païennes et celui du dieu chrétien, ni n'explique s'il y a une possibilité de transiter de l'une à l'autre.

Si nous utilisons un lexique différent et considérons le paganisme comme le refoulé de l'Occident chrétien (et non plus, dialectiquement, comme sa contradiction dépassée), ce qui vient

bousculer le discours de Hegel est cette difficulté à reconnaître qu'une relation entre la raison et son autre – ici le refoulé – puisse être établie. Hegel *affirme* simplement l'existence de deux mondes qui, en apparence, sont séparés. Le premier est le produit de l'imagination, le deuxième, le monde de la réalité, laquelle est conçue dialectiquement comme réalité historique et spirituelle. C'est dans le premier monde que prend vie « une foule d'êtres fantastiques » possédant des forces surnaturelles. Par le christianisme, l'esprit est devenu individu, et a ouvert ainsi le chemin à la représentation artistique de l'intériorité du sujet et de sa liberté. En cela le paganisme occupe une position fort différente qui lui garantit une représentation plus cohérente des puissances étrangères (*fremde Mächte*).

Le raisonnement de Hegel décrit, à ce propos, *le processus de refoulement* des forces du paganisme par le christianisme. Ces forces sont disloquées et confinées en un autre lieu. Le royaume des ombres cesse d'être un paisible monde d'apparences et se révèle un champ de bataille où ce qui domine c'est la force (*Macht*) et le pouvoir (*Gewalt*), la magie (*Zauber*) et la tromperie (*Betrug*). Le champ dans lequel cette *Verschiebung*, ce déplacement, a lieu, n'est autre que le champ de l'art.

Les sujets chrétiens occupent à cet égard une position moins favorable que ceux de l'art antique. Il est vrai que, dans les légendes sacrées et en général dans le domaine de la représentation chrétienne, l'apparition du Christ, de la Vierge, des saints, etc., est bien présente dans la croyance commune ; mais, dans une région voisine [*in verwandten Gebieten*], l'imagination [*die Phantasie*] s'est créée une foule d'êtres fantastiques [*allerlei phantastische Wesen*], sorcières [*Hexen*], spectres [*Gespenster*], esprits [*Geistererscheinungen*], etc., qui peuvent apparaître comme des puissances étrangères à l'homme [*als*

19 *Ibidem*, t. I, p. 295 ; trad. Bénard, *ibidem* ; cf. trad.

Jankélévitch, vol. 1, p. 292 où l'expression *die herrschenden Gewalten* est traduite par « les puissances dominantes ».

20 *Ibidem* ; trad. Bénard, *ibidem* ; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 292-293, où « cœur » est remplacé par « âme ».

dem Menschen fremde Mächte], de sorte que celui-ci, incapable de résister à leurs charmes [ihrem Zauber], à leurs tromperies [Betrüge] et à la force de leurs enchantements [der Gewalt ihrer Vorspiegelungen], est perpétuellement leur dupe et leur jouet, et il n'y a plus alors aucune bizarrerie [jedem Wahn], absurdité ou contingence [aller Willkür der Zufälligkeit] qui ne puisse entrer dans la représentation.<sup>21</sup>

C'était Shakespeare qui a incarné au mieux l'exigence de représenter un monde spectral et, en même temps, de le réduire à sa dimension proprement humaine, c'est-à-dire comme forme subjective qui marque l'époque de l'art romantique en tant qu'art capable d'exprimer l'intériorité de l'homme, sa spiritualité. Soulignons, en passant, que Shakespeare est vu ici comme un modèle esthétique qui assure une double fonction dans le discours hégélien : de fait, il admet les présences spectrales, et en même temps les réduit à des produits de l'imagination ; ils ne sont qu'une extériorisation d'une intimité cachée aux yeux de l'homme. Le théâtre de Shakespeare – de toute évidence Hegel pense ici aux tragédies – devient ainsi une mise en scène des puissances « irrationnelles » que la raison a du mal à brider. Le présupposé de ce discours et de sa rhétorique – présupposé qui fournit d'ailleurs le cadre d'intelligibilité de ces pages de Hegel – est que, par le christianisme, l'homme a conquis une liberté inconnue auparavant, une liberté qui, en outre, ne peut plus être mise en question par des forces étrangères à la raison.

Il n'est alors pas surprenant que le ton du discours passe de la description à la prescription, exprimée par un *mußen* qui marque le « devoir de l'artiste » : « Le devoir de l'artiste, plus parti-

culièrement en cette matière, est de ne jamais oublier [In dieser Beziehung besonders muß der Künstler darauf losgehen] que l'homme doit conserver sa liberté et son autonomie de décision [daß dem Menschen die Freiheit und Selbständigkeit des Entschlusses bewahrt bleibt]. Shakespeare nous offre à ce sujet les plus beaux modèles ». <sup>22</sup> L'équilibre qui, pour Hegel, nous porte à considérer le théâtre de Shakespeare comme un modèle pour l'art se fonde sur la domestication d'un élément païen qui est, en tout cas, évoqué et mis en scène. L'élément païen, refoulé, revient dans les figures du diabolique et du spectral. C'est précisément ce retour qui est, pour Hegel, problématique. De quelle manière le traite-t-il ?

Le deux exemples tirés par Hegel du corpus de Shakespeare sont bien connus : il s'agit de l'annonce faite à Macbeth par les trois sorcières et de l'apparition à Hamlet du spectre de son père. C'est tout un lexique du secret, de l'intimité et de l'obscurité que Hegel utilise pour introduire ces exemples. « Les sorcières de *Macbeth*, par exemple, apparaissent bien comme des puissances [äußere Gewalten] qui décident d'avance de la destinée de Macbeth. Cependant, ce qu'elles annoncent, c'est son désir le plus intime [eigenster] et le plus secret [geheimster] qui se manifeste ainsi à lui sous une forme qui n'est extérieure qu'en apparence ». <sup>23</sup> Les figures des sorcières doivent être considérées comme des

<sup>22</sup> *Ibidem*, t. I, p. 299 ; trad. Bénard, t. I, p. 314 ; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 296 : « C'est alors surtout que l'artiste doit veiller à ce que l'homme n'abdique pas la liberté et l'autonomie de ses desseins. Shakespeare nous offre sous ce rapport les exemples les plus remarquables ».

<sup>23</sup> *Ibidem*, t. I, p. 300 ; trad. Bénard, t. I, p. 314-315 ; cf. trad. Jankélévitch, *ibidem* : « Dans *Macbeth*, les sorcières apparaissent comme des puissances extérieures qui pré-déterminent le sort de *Macbeth*. Mais ce qu'elles prédisent n'est en réalité que son propre désir le plus cher dont il ne prend conscience que de cette façon, comme s'il lui venait du dehors ».

<sup>21</sup> *Ibidem*, t. I, p. 299 ; trad. Bénard, t. I, p. 314 ; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 296.

allégories des sentiments les plus profonds de Macbeth, elles sont proprement des *figurations* des conflits qui tourmentent son cœur, étreint entre la convoitise du pouvoir et les limites qui lui sont imposées par les lois des hommes.

Il faut bien interpréter le jugement hégélien concernant la forme « extérieure seulement en apparence » des apparitions diaboliques. Il est certain qu'il ne s'agit pas d'un diabolique « en soi » – si jamais quelque chose de pareil pouvait se présenter – mais de l'expression d'un état d'âme intime du protagoniste de la tragédie.<sup>24</sup> C'est le deuxième exemple, aux yeux de Hegel, qui nous montre la vérité d'un cœur, le cœur d'Hamlet, se projetant sur la figure spectrale du père.

L'apparition de l'esprit [*die Erscheinung des Geistes*] dans *Hamlet* est encore plus belle et d'une vérité plus profonde, et ne sert que comme forme objective du pressentiment intérieur de Hamlet [*nur also ine objektive Form von Hamlets innerer Ahnung gehandhabt*]. Au début, nous voyons Hamlet en proie à l'obscur sentiment [*in dem dunklem Gefühl*] que quelque chose de monstrueux [*etwas Ungeheures*] a dû arriver : ensuite lui apparaît l'esprit du père [*nun erscheint ihm des Vaters Geist*] qui lui dévoile tous les méfaits.<sup>25</sup>

L'apparition du *Geist* est aussi l'apparition d'un *Gespenst*. En fait, elle est le symptôme d'un traumatisme inconnu, l'*etwas Ungeheures* dont

---

24 Cf. S. Stewart, *Shakespeare and Philosophy*, London, Routledge, 2009, p. 90, où, en revanche, la fonction des sorcières et du spectre est interprétée platement, comme simple expression objectivée de la liberté d'action (*freedom of action*) du protagoniste.

25 *Ibidem*, t. I, p. 300 ; trad. Bénard, t. I, p. 315 ; cf. trad. Jan-kélévitch, p. 296-297 : « Avec plus de profondeur et de beauté encore, l'apparition de l'esprit dans *Hamlet* n'est qu'une forme objectivée des propres soupçons de Hamlet. Nous voyons Hamlet tourmenté par l'obscur sentiment qu'il a dû se passer quelque chose de monstrueux ; et voilà que l'esprit de son père lui révèle tout l'horreur du forfait ».

Hamlet possède un « obscur sentiment ». Si on lit ce passage d'une manière fidèle à la logique dialectique, on peut affirmer que le *Geist* garde à l'intérieur de soi-même quelque chose qui n'est pas un esprit appartenant à l'homme, mais qui est *un esprit autre*, qui tend à se confondre avec *l'autre de l'esprit*. L'esprit se divise, se redouble, se retrouve dans l'autre que soi, en se reflétant en lui. Selon la loi de la spéculation, le *logos* assimile l'autre, tout au long de son parcours, tandis que l'assimilation laisse subsister des restes inassimilables. La présence de ces restes inassimilables par l'esprit est la trace de la scission de l'esprit avec soi-même et de l'affrontement avec son double.

C'est cette altérité de l'esprit vis-à-vis de lui-même qui engendrera la série du double que Hegel tend dialectiquement à reconduire vers l'esprit comme unité de soi avec soi. Autrement dit, les séries du double sont un produit de la déhiscence de l'esprit et de sa propre spéculation. S'il y a division de l'esprit en tant qu'Un, elle est reprise dialectiquement de manière telle que l'esprit, devenu étranger à soi-même, puisse se reconnaître dans l'autre et, ainsi, reconstituer son unité originnaire. En revanche, si on met l'accent sur *l'autre de l'esprit*, l'Autre demeure enfermé dans son altérité à l'égard de l'esprit, nonobstant le fait qu'il entre en relation avec lui en tant que son double. *L'esprit est cette altérité à soi-même* : le *Gespenst* est le double du *Geist*, il est *l'ombre de l'ombre* qui l'accompagne. Le traitement du *pathos* fait par Hegel montre justement les traces du travail de refoulement accompli par l'esprit dans l'effort de s'assimiler en tant qu'étranger à soi-même.

Comme expression du monde intérieur de l'homme, le *pathos* exclut toute forme de subjectivité qui n'est pas liée à la vérité, pourtant cette vérité est occulte et cachée. Dès lors comment peut-on saisir l'*etwas Ungeheures* dont Hamlet

est le porteur ? En introduisant une distinction ultérieure, Hegel trace une nouvelle limite dans la définition du *pathos*. Cette fois il s'agit de la *folie*, c'est-à-dire de ce qu'il appelle un « détournement subjectif » qui ne peut pas être reconnu comme sensé. « Ainsi le *pathos* ne doit pas être, ni dans le comique ni dans le tragique, une simple folie [*eine bloÙe Torheit*] ou une marotte subjective [*subjektive Marotte*] ». <sup>26</sup> L'indication a une valeur de prescription qui se fonde sur une *disjonction structurale* qui, derechef, indique la sphère intermédiaire du « monde des ombres ». <sup>27</sup>

À ce propos, Hegel dessine une topologie étrange : entre l'intérieur et l'extérieur, il y a un extérieur qui se dispose à l'intérieur du sujet. Cet espace est l'espace de la folie comme ce qui ne peut pas être représenté *en vérité*. En vérité, la folie ne trouve que des formes impropres de représentation, parce qu'elle ne peut pas être reconnue seulement comme *autre de l'esprit*. Le *pathos* avoisine le champ dangereux et obscur de la folie, dont il assimile la force et les ressources. Pour saisir le *pathos* quant à son contenu de vérité et pour pouvoir l'exprimer, l'artiste devra éviter, autant que possible, toute faiblesse dans la représentation des personnages. Le critère auquel Hegel fait ici référence – qui n'est pas

un critère de goût – est le sérieux de la vie qui prend sa forme dans les grandes passions qui animent les hommes. Le *Werther* de Goethe ou bien le *Woldemar* de Jacobi sont les exemples les plus éloquents d'une attitude malade où la belle âme joue à contempler ses élucubrations et à observer les plus petits mouvements de l'esprit. <sup>28</sup> D'ailleurs, la réponse ne peut que se situer sur le plan de la description psychologique des personnages. Hegel en est conscient, et tout se passe comme s'il pressentait l'insuffisance de sa réponse. *Letwas Ungeheures* – familier de l'*Unheimliche* de Freud – risque fort de demeurer ainsi inaccessible, dans son intime extériorité, au *logos*.

#### La « vérité indéchiffrable de l'horreur » et la norme de l'art

La représentation d'un caractère jugé faible et tourmenté, qui par ailleurs correspond au goût et aux modes du romantisme, est une mise en forme remarquable du *pathos*. Lorsque Hegel décrit une deuxième forme de la dynamique entre intérieur et extérieur, il indique assurément quelque chose de grande portée. Si la première forme du *pathos* nous montre l'intérieur (l'âme) dans l'extérieur (l'expression des sentiments), la deuxième diffère par le fait qu'elle met à l'œuvre un processus qui se révèle être une *projection* du dedans dans le dehors et, en même temps, un changement de *valeur* (ou aussi de *signe*) de ce qui est projeté. Selon une formule parlante, Hegel appelle ce processus « l'hypostase à l'envers », par lequel le « dedans » est objectivé dans un « dehors » renversé quant à sa valeur : le positif devient négatif, le Bien se montre en tant que Mal, etc. Par ce mouvement, on peut assister à l'apparition du magique, du

<sup>26</sup> Ibidem, t. I, p. 302; trad. Bénard, t. I, p. 317.

<sup>27</sup> Sur ce point, cf. G.W.F. Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, où la considération de la folie est présentée dans le traitement de la subjectivité et du rapport entre conscience et sentiment. Dans ce rapport l'impossibilité de contenir les mouvements de l'esprit par la raison devient cause d'une *maladie* qui est à la fois spirituelle et corporelle. Hegel appelle « mauvais génie » le délitement de l'« élément terrien », présent dans l'homme, par rapport à la raison : « C'est le mauvais génie de l'homme qui devient dominant dans le dérangement de l'esprit, mais en opposition et en contradiction avec l'[élément] meilleur et relevant de l'entendement, qui est en même temps dans l'homme, de telle sorte que cet état est un délabrement et un désastre de l'esprit dans lui-même » (G. W. F. Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, t. III, Philosophie de l'Esprit, trad. par B. Bourgeois, Paris, Vrin, 2006, p. 212).

<sup>28</sup> G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, op. cit., t. I, p. 313; trad. Bénard, *Esthétique*, op. cit., t. I, p. 327; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 308-309.

diabolique et du spectral, et au magnétisme et au somnambulisme, qui composent la liste hétéroclite du pervers :

Cette déficience dans la consistance substantielle intérieure du caractère s'est aussi développée d'une autre manière, lorsque ces étranges magnificences supérieures de l'âme [*sonderbaren höheren Herrlichkeiten des Gemüts*] ont été hypostasiées à l'envers [*auf eine verkehrte Weise sind hypostasiert*], et ont été conçues sous la forme de puissances autonomes [*als selbständige Mächte aufgefaßt worden*]. C'est ici qu'il faut ranger tout ce qui ressortit à la magie [*das Magische*], au magnétisme [*Magnetische*], au démoniaque [*Dämonische*], à la spectralité aristocratique de la voyance [*die vernehme Gespenstigkeit des Helleehens*], à la maladie du somnambulisme [*die Krankheit des Schlafwandlers*], etc.<sup>29</sup>

Mais c'est la suite du passage qui démontre une exceptionnelle subtilité dans l'analyse, lorsque Hegel décrit la relation dynamique qui s'esquisse entre le dedans et le dehors, entre l'intériorité de l'âme et l'extériorité de la figuration sensible produite par l'imagination sous la forme d'une « puissance obscure » (*dunkel Macht*). Les remarques suivantes de Hegel sont précieuses car elles portent sur la détermination de la limite entre l'humain et l'au-delà de l'humain en tant qu'inhumain. L'inhumain conserve, cachée, une « vérité de l'horreur » qui ne se laisse pas déchiffrer. Tout se passe comme si, dans ce passage,

---

29 *Ibidem*, t. I, p. 314 ; trad. Bénard, t. I, p. 328 ; trad. Jan-kélévitch, vol. 1, p. 310 : « Cette inconsistance substantielle et interne du caractère aboutit encore à un autre résultat, et notamment à une fausse hypostase de ces singulières perfections de l'âme qu'un raisonnement pervers érige en puissances indépendantes. C'est ce qui a donné naissance aux conceptions dans lesquelles le magique, le magnifique, le démonisme, les histoires de fantômes, de revenants, de seconde vue et les miracles du somnambulisme jouent un si grand rôle ».

Hegel avouait qu'il existe une région de l'imagination et de l'art qui résiste à la capacité de l'esprit de rapporter l'extériorité à l'intériorité et de donner par là sens à la réalité. Autrement dit, la « réalité » de ce double spectral du « royaume des ombres » *ne se laisse pas traverser* par le *logos* de la philosophie. En rapport avec cette paradoxale extériorité intime de l'homme, avec cette familiarité étrangère qui habite son cœur, la compréhension intellectuelle avoue son impuissance. Ici l'esprit se trouve confronté à ce que Hegel appelle « la vérité indéchiffrable de l'horreur ».

L'individu vivant et responsable au regard de ces puissances obscures [*dunklen Mächte*] est mis en rapport avec quelque chose qui, d'une part, est en lui-même, et de l'autre, est un au-delà étranger à son intérieur [*seinem Innen ein fremdartiges Jenseits*] qui le détermine et le gouverne. Il doit y avoir dans ces forces inconnues [*diesen unbekanntes Gewalten*] une vérité indéchiffrable de l'horreur [*eine unentzifferbare Wahrheit des Schauerlichen*] qui ne se laisse pas saisir ni appréhender [*das sich nicht greifen und fassen lasse*].<sup>30</sup>

Comme nous l'avons déjà vu, un lexique de la force et de la puissance rythme l'argumentation. Mais la vérité de cette force ne peut être dévoilée. L'horreur – le *pathos* produit par la rencontre entre le *logos* et des forces inconnues (*unbekanntes Gewalten*) d'un Dehors installé dans le cœur de l'homme – possède une vérité

---

30 *Ibidem*, t. I, p. 314 ; trad. Bénard, t. I, p. 328 ; cf. trad. Jan-kélévitch, vol. 1, p. 310 : « L'individu sain et voulant rester sain se trouve placé à l'égard de quelque chose qui, d'une part, existe en lui-même et, d'autre part, est tout à fait étranger à son être intime, en même temps qu'on voudrait le persuader que c'est par ces puissances qu'il est déterminé et régi. On prétend que ces puissances inconnues cachent une vérité indéchiffrable, faite pour donner le frisson et qui ne se laisse pas appréhender et saisir ».

qui ne se laisse pourtant pas saisir. Elle est cryptée, elle est gardée dans une crypte qui résiste à toute tentative d'effraction et d'ouverture. Si les « puissances obscures » (*dunklen Mächte*) ont une vérité, celle-ci est indéchiffrable (*unentzifferbare*). Est-ce que Hegel dit autre chose qu'il n'y a pas, qu'il ne se donne pas une intime extériorité qui ne soit pas reconnue comme irréductible au négatif de la dialectique ? Ce négatif semble excéder la dialectique elle-même et ressemble plutôt à une part maudite qui se développe en dehors du circuit de l'*Aufhebung*. Un « plus-que-négatif » semble émerger de l'argumentation hégélienne consacrée au *pathos* et à l'horreur, à ces « puissances négatives » qui ne sont pas susceptibles d'être mises en scène, sanctionnant la faillite de tout projet esthétique.

À partir de ce point on assiste à un léger glissement mais décisif du discours de Hegel vers des préceptes assez singuliers qui prennent également une tonalité éthique. En fait, dès lors qu'il a défini comme « indéchiffrable » la vérité des « puissance négatives », il se pose le problème de la *manière* par laquelle l'artiste doit les mettre à l'œuvre. C'est sur cet autre plan du discours – c'est-à-dire le plan des normes esthétiques – que Hegel prononce le bannissement des « puissances négatives » ainsi que du spectral et du diabolique.

La conclusion de son discours est tout à fait conséquente. Si on affirme le principe que l'art n'est que la forme sensible du devenir historique de l'esprit, on est poussé à refuser comme illégitime et dangereuse toute conception qui pourrait perturber ce même principe ainsi que le sens de l'art come produit spirituel. L'évocation du spectral produit des effets de rapatriement face à un « plus-que-négatif » qui n'est pas susceptible d'être conservé et dépassé dialectiquement. Hegel emploie ici une rhétorique qui fait de l'art un royaume de la lumière contredisant

la définition même d'art en tant que « royaume des ombres ». Cette rhétorique satisfait la fonction de *forclusion* de l'horizon sémantique de la spectralité, dont les significations sont tout à la fois intégrées dans le discours et bannies du discours, comme si le *logos* ne pouvait tolérer cette apparition dangereuse à la seule condition qu'elle reste en dehors. L'« hypostase à l'envers », dont Hegel décrit la dynamique, dicte la loi de ce régime de spectralité. Elle nous montre alors un fond abyssal où l'esprit ne peut plus se reconnaître, un miroir obscur qui ne reflète plus rien, à l'exception d'une image monstrueuse du « dedans », une altérité radicalement extérieure au *logos*, tracée par le *logos* comme externe à soi, sur la ligne d'un partage entre l'esprit et soi-même. Hegel semble enfin avouer que l'esprit peut tomber malade, et sa parole tomber dans le vide. Au contraire, il est nécessaire que l'esprit se retrouve lui-même (*sich selbst*), en revenant à lui-même comme à un « chez soi » (*bei sich selbst*) qui marque l'accomplissement du mouvement dialectique.

Mais les puissances occultes [*die dunklen Mächte*] doivent être bannies du domaine de l'art car en lui il n'y a rien d'obscur [*in ihr ist nichts dunkel*], tout est clair et transparent [*sondern alles klar und durchsichtig*], tandis que dans ce genre de visions il n'est question que de la maladie de l'esprit [*nichts als der Krankheit des Geistes das Wort geredet ist*]; la poésie se perd alors dans le nébuleux [*Nebulose*], le vague [*Eitle*] et le vide [*Leer*], dont Hoffman et Heinrich von Kleist, avec son *Prince de Hombourg*, nous ont donné des exemples. Le caractère véritablement idéal n'a pour *pathos* et contenu rien de surnaturel et de fantomatique [*nichts Jenseitiges und Gespensterhafte*], mais des intérêts réels dans lesquels il se retrouve avec lui-même [*er bei sich selbst ist*].<sup>31</sup>

<sup>31</sup> *Ibidem*, t. I, p. 314-315 ; trad. Bénard, t. I, p. 328 ; cf. trad.

À la fin de son argumentation, Hegel introduit l'opposition-clef entre *santé* et *maladie*, autour de laquelle tourne son discours sur le spectral et le diabolique. La folie fait alors son apparition comme élément poétique qui n'est pas si facilement maniable par l'artiste. Ainsi la norme de l'art est-elle affirmée, le précepte qui donne la mesure de la jouissance esthétique et qui l'impose à ce qui lui est en soi rétif. Elle l'affirme afin que l'esprit ne tombe pas malade et ne devienne pas fou.

Mais devoir échanger la santé du caractère contre la maladie de l'esprit [*Krankheit des Geistes*] afin de produire des collisions et de susciter des intérêts est toujours malheureux ; c'est aussi pourquoi la folie ne doit être utilisée qu'avec une grande prudence [*die Verrücktheit nur mit großer Vorsicht anzuwenden*].<sup>32</sup>

Qu'est-ce que signifie, littéralement, une « grande prudence » (*großer Vorsicht*) ? Quelle est la mesure de l'attention et de la prudence quand il ne s'agit pas seulement de mettre en scène la folie mais d'en évoquer également les puissances ? Combien devrait-elle être « grande », cette « prudence » afin que le *logos* puisse tracer une limite et, si possible, contenir en soi l'autre que soi ? Qui ou quoi donne la me-

---

Jankélévitch, vol. 1, p. 310 : « Mais ces puissances obscures doivent justement être bannies du royaume de l'art, parce que dans ce royaume, il n'y a rien d'obscur, mais tout y est clair et transparent, que ces visions témoignent d'une maladie de l'esprit qui ne peut avoir pour effet que d'entraîner la poésie dans des régions nébuleuses, vaines et vides, ce dont Hoffman et Heinrich von Kleist dans son *Prince de Homburg* nous ont donné d'illustres exemples ».

<sup>32</sup> *Ibidem*, t. I, p. 315 ; trad. Bénard, t. I, p. 329 ; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 310 : « Mais vouloir échanger la santé du caractère contre la maladie de l'esprit, pour provoquer des collisions et susciter des intérêts, est toujours une tentative malheureuse ; c'est pourquoi la folie, en tant que thème poétique, doit être maniée avec les plus grandes précautions ».

sure à la mesure ?

En traitant du beau artistique, Hegel avait de même affirmé l'impossibilité d'intégrer le diabolique dans l'art, au nom d'un principe de poétique selon lequel la représentation des « puissances négatives » n'a pas d'intérêt. Le diabolique est prosaïque, dit Hegel, et pour cette raison il faut l'éviter en poésie. Encore une fois, l'intraitable est la part maudite d'un « plus-que-négatif », ou bien d'un négatif qui se soustrait à la prise du *logos* :

La sophistique des passions peut bien tenter d'introduire, par l'habileté, la force et l'énergie du caractère, des aspects positifs dans le négatif, mais alors elle ne nous met sous les yeux qu'un sépulcre blanchi. En effet, ce qui est purement négatif est en général insipide et plat en soi, de sorte qu'il nous laisse vides ou nous répugne, qu'on en fasse le principe d'une action ou qu'on s'en serve comme d'un moyen pour déterminer la réaction d'autrui. La cruauté, le malheur, l'emploi violent de la force par le pouvoir, la rudesse de l'arrogance, se laissent encore contenir et supporter dans la représentation, mais seulement lorsqu'ils sont portés et relevés par la grandeur consistante du caractère et des fins poursuivies ; mais le mal en tant que tel [*das Böse als solches*], l'envie, la lâcheté, la bassesse ne sont que répugnants. Le diable est donc en lui-même [*Der Teufel für sich*] une mauvaise figure, esthétiquement inutilisable ; car il est le mensonge même [*die Lüge in sich selbst*] et à ce titre une personne extrêmement prosaïque. De même les furies de la haine, et tant d'autres allégories plus récentes du même genre, sont aussi des puissances dans l'art, mais dépourvues d'autonomie affirmative et de fixité, et elles se prêtent mal, à ce titre, à la représentation idéale.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, t. I, p. 288 ; trad. Bénard, t. I, p. 304 ; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 286 : « La sophistique des passions peut bien se servir de la souplesse, de la force et de l'énergie du caractère pour donner au négatif des apparences positives,

Après avoir cité le *Roi Lear* de Shakespeare comme exemple de mal « dans toute son horreur », mais qui n'est jamais mis en scène, Hegel conclut le paragraphe par une nouvelle référence à Hoffman : « C'est surtout de nos jours que le déchirement intérieur le plus inconsistant, passant par les plus monstrueuses dissonances [*alle widrigsten Dissonanzen*], est devenu à la mode et a engendré un humour macabre, une ironie grotesque, dans laquelle se complait, par exemple, Théodor Hoffman ». <sup>34</sup> Tout se passe comme si Hegel ne pouvait faire autre chose que recourir à un glissement sur le plan discursif et rhétorique pour apprivoiser les « puissances occultes » de l'esprit, c'est-à-dire le double qui, par différents traits, réapparaît, avec sa force perturbante, sur la scène du discours philosophique.

Le discours d'une esthétique systématique – fondée sur l'idée du beau comme but de l'art –

---

mais elle ne réussit qu'à nous donner l'impression d'un sépulcre blanchi. Car ce qui n'est que négatif est pâle et plat et nous laisse déçus ou nous répugne, alors même qu'il est employé comme motif d'une action ou comme moyen de provoquer la réaction d'autrui. Ce qu'il y a de cruel, de malheureux, d'impitoyable dans l'abus de la force peut encore se maintenir et être supporté dans la représentation lorsqu'il s'appuie sur la grandeur d'un caractère riche en contenu et sur celle de ses buts ; mais le mal, l'envie, la jalousie, la lâcheté et la bassesse ne sont que repoussants. C'est pour quoi le diable est une figure esthétiquement inutilisable. Il n'est en effet que le mensonge en soi, donc un personnage on ne peut plus prosaïque. De même, les furies de la haine et tant d'autres allégories analogues sont des forces, mais dépourvues d'indépendance affirmative et de fixité ; elles ne se prêtent pas, pour cette raison, à la représentation idéale, bien que, sous ce rapport encore, il y ait entre les différents arts de grandes différences quant à la manière de rendre leur objet directement accessible à l'intuition : ce qui est en effet permis à certains arts, ne l'est pas à d'autres. Le mal est, d'une façon générale, dépourvu d'intérêt et de contenu, car il ne peut en résulter que négativité, destruction et malheur, alors que l'art vrai doit être la représentation de l'harmonie ».

<sup>34</sup> *Ibidem*, t. I, p. 289 ; trad. Bénard, t. I, p. 305 ; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, p. 287.

révèle ainsi son double éthique, voire politique, certainement normatif. Ce supplément d'argumentation lui permet de dicter les normes objectives, historiques et sociales du goût artistique. Il le fait au nom d'une limite qui devrait garantir le droit de citoyenneté aux beaux-arts. Mais ce droit est affirmé au moment même où est prononcé le bannissement qui frappe le « plus-que-négatif », la partie que la dialectique ne peut récupérer. En cherchant à exclure le diable des archives et de la mémoire artistique de l'Occident, Hegel l'enfouit encore plus profondément. Le droit le nie, l'exclut et l'efface de la mémoire. Cet revers possède la force pour revenir sur la scène de la cité, d'où il a été banni : en témoignent les réapparitions des spectres qui, avec le diabolique, hantent la trame du discours hégélien.

Il se peut que, plus encore que l'humour – qui, pour Hegel, est consubstantiel à l'esprit du romantisme – c'est la comédie qui constitue le symptôme annonçant le retour du refoulé et la réapparition de la folie. Les pages finales de l'*Esthétique* laissent donc entrevoir une conclusion différente par rapport à celle dictée par le Savoir Absolu. Il s'agit ici de penser la fin de l'art mais, cette fois, par un anachronisme que Hegel avait introduit auparavant dans l'activité artistique comme conséquence de la nécessité d'adapter les œuvres du passé au présent. <sup>35</sup> A l'inverse du programme que Nietzsche formulera dans sa *Naissance de la tragédie*, dans ces pages la comédie d'Aristophane représente le sommet de l'art comme liberté absolue de l'âme. Nous retrouvons ici l'oscillation d'une pendule qui scan-de le mouvement du *logos*. D'un côté, premier mouvement de l'oscillation, le comique est pen-

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, t. I, p. 358 ; trad. Bénard, t. I, p. 370 ; cf. trad. Jankélévitch, vol. 1, pp. 349-350. Le passage sur l'anachronisme suit une discussion sur le goût du public anglais à propos de la mise en scène des drames de Shakespeare.

se dans les termes d'une sereine réconciliation, marquée pourtant par la sottise ; de l'autre, deuxième mouvement, il ouvre un espace à l'autre du *logos*. Seuil et limite entre le *logos* et l'*alogos*, le rire fait vaciller la forteresse du savoir et l'ouvre à la folie.

Dans la conclusion de *l'Esthétique*, la limite entre le sérieux et le facétieux devient poreuse. Après avoir rappelé que le comique moderne est tel pour nous mais non pour les personnages qui, comme chez Molière, sont sérieux, et après avoir exhorté à lire Aristophane,<sup>36</sup> car ce qui est comique pour nous l'est aussi pour les personnages en scène, Hegel dit que les objets privilégiés de sa *vis comica* sont les dieux et l'État. En soulignant comment la comédie ancienne d'Aristophane a montré aux Athéniens leur propre sottise, Hegel offre un espace à la folie mais pour l'insérer à nouveaux frais dans un dispositif différent de domestication :

[...] Aristophane aime à tourner en ridicule, aux yeux de ses contemporains, et de la manière la plus bouffonne, les sottises du peuple, les folies de ses orateurs et de ses hommes d'État, de ses généraux. Il est, en particulier, impitoyable pour la nouvelle direction imprimée par Euripide à la tragédie.<sup>37</sup>

---

36 *Ibidem*, t. III, p. 553 ; trad. Bénard, t. II, p. 690 : « Cette région de la liberté absolue de l'esprit, qui, en tout ce que l'homme entreprend, est consolé d'avance, dans sa sérénité intérieure et personnelle, voilà le monde dans lequel Aristophane nous introduit. Quand on ne l'a pas lu, on a peine à comprendre jusqu'où il est donné à l'homme de pousser l'insouciance » ; cf. trad. Jankélévitch, vol. 4, p. 289 : « C'est cette liberté absolue de l'esprit qui fait que l'homme se trouve consolé d'avance de tout ce qui peut lui arriver, c'est ce monde de sérénité subjective qu'Aristophane nous présente dans ses comédies. Il est impossible de savoir, sans l'avoir lu, comment l'homme peut se complaire dans ses turpitudes ».

37 *Ibidem*, t. III, p. 554 ; trad. Bénard, t. II, p. 691 ; cf. trad. Jankélévitch, vol. 4, p. 289 : « [...] Aristophane excelle à livrer au rire de ses concitoyens, sous une forme à la fois spirituellement comique et profonde, les sottises du démon,

Suivant la logique d'une temporalité *nachträglich*, le cercle est ainsi bouclé par un retour à l'ancien accompagné d'un libre éclat de fou rire. La comédie d'Aristophane devient le paradigme de l'art comme affirmation d'un esprit capable de réabsorber l'autre que soi. C'est ainsi que l'ancien conserve en soi la fin du moderne : par un anachronisme, il scande le temps de la modernité. C'est grâce à cet anachronisme que peut être décrétée la fin de l'art. La conséquence en est la dissolution de l'art dans la comédie, même avant l'identité « romantique » entre modernité et esprit tragique. Il s'avère en effet que la tragédie moderne développe à son tour le principe de la subjectivité, affirmé par la comédie ancienne. En n'étant plus immédiatement ni un positif ni un négatif qui se mue en positif, le comique d'Aristophane, que Hegel a élu comme mesure de la fin de l'art, a pourtant perdu son caractère inquiétant. Ce n'est pas le rire diabolique du fou qui surgit sur la scène, mais son simulacre rassurant, prêt à trouver sa place dans le système du Savoir.

---

les folies de ses orateurs et hommes d'État, l'absurdité de la guerre, et principalement, de la façon la plus impitoyable, les nouvelles tendances des tragédies d'Euripide ».