



**HAL**  
open science

# Une théorie scientifique de l'art est-elle possible à partir des théories esthétiques du romantisme allemand?

Alain Patrick Olivier

## ► To cite this version:

Alain Patrick Olivier. Une théorie scientifique de l'art est-elle possible à partir des théories esthétiques du romantisme allemand?. André Stanguennec; Daniel Lancereau. Arts et sciences du romantisme allemand, Presses universitaires de Rennes, pp.273-284, 2018, 978-2-7535-7482-3. hal-01935276

**HAL Id: hal-01935276**

**<https://hal.science/hal-01935276>**

Submitted on 7 Oct 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Alain-Patrick Olivier

---

### *Conclusion*

## **Une théorie scientifique de l'art est-elle possible à partir des théories esthétiques du romantisme allemand?**

Je remercie André Stanguennec et Daniel Lancereau pour leur invitation à ce colloque et, au-delà de la marque d'amitié, je les remercie d'avoir organisé cette rencontre en plaçant la discussion autour du romantisme allemand sur le plan de la philosophie et de la science. La question qu'ils m'ont posée et qui peut être le thème d'une conclusion est la suivante : une théorie scientifique de l'art est-elle possible à partir des théories esthétiques du romantisme allemand? Cette question pourrait faire croire que les théories esthétiques du romantisme allemand ne constituent pas en elles-mêmes une théorie scientifique, qu'elles seraient susceptibles au mieux d'en fournir le matériau. Mais, s'il est vrai que certaines théories esthétiques du romantisme ont pris une forme qui n'est pas une forme strictement scientifique, qui peut être une forme poétique, par exemple, je voudrais partir du fait que les théories du romantisme allemand – ou certaines théories du romantisme allemand – non seulement sont elles-mêmes scientifiques, mais qu'elles sont l'origine même de la science de l'art, de la philosophie de l'art, et qu'elles offrent en ce sens également un visage particulier de la science. Je vais donc traiter surtout de la première partie de cette question : une théorie scientifique de l'art est-elle possible? Comme le romantisme allemand désigne avant tout un mouvement de pensée historique, je procéderai par une analyse historique du problème tel qu'il a pu se poser dans le contexte d'émergence de l'esthétique, lorsque s'est produite une révolution scientifique permettant l'élaboration de quelque chose de tel qu'une

science de l'art ; lorsque le concept de l'art s'est autonomisé pour donner lieu à un nouveau paradigme scientifique : celui de l'esthétique comme philosophie de l'art et comme science de l'art. L'émergence de la science de l'art et l'apparition du concept de l'art – et du concept de l'art comme paradigme scientifique – sont en effet deux événements liés au romantisme allemand, ce qui rend intéressante l'étude de l'épistémologie de l'esthétique à partir de ce moment historique.

Mon questionnement va porter sur le type de scientificité qui est à l'œuvre dans la conception romantique de la théorie de l'art et quel lien elle entretient avec la philosophie, en particulier avec la conception philosophique ou spéculative de l'idéalisme allemand. 1) Ma thèse sera en effet que l'esthétique du romantisme allemand se construit suivant un double paradigme scientifique : la conception philosophique de l'idéalisme transcendantal, d'une part, l'empirisme de l'histoire de l'art, d'autre part. C'est la raison pour laquelle il convient de ne pas distinguer non plus, dans le domaine de la théorie de l'art, entre la conception romantique de l'esthétique et la conception de l'idéalisme allemand, mais d'observer au contraire comment ces deux modèles se rattachent à une même conception originaire de la science ou de l'épistémologie. 2) Cette thèse implique alors de rendre compte de ce fait que l'esthétique de l'idéalisme allemand s'est définie explicitement comme une forme de critique du romantisme. Il s'agira alors de déterminer le point de rupture au plan épistémologique entre ces deux conceptions, de relire de ce point de vue les textes dans lesquels il est question de cette rupture du point de vue de l'idéalisme allemand. Je ne traiterai pas ici de la façon dont le romantisme a pu se définir quant à lui dans sa différence à la conception philosophique de l'idéalisme : je développerai seulement ici la perspective de l'idéalisme. 3) Je dirai pour terminer un mot de la façon dont les théories esthétiques de l'idéalisme allemand et du romantisme allemand se rapportent à la conception française de l'esthétique et à l'émergence d'une science de l'art dans le contexte français, en particulier dans son rapport à la tradition française de la critique d'art et de la production poétique.

### **La conception épistémologique de la science de l'art dans le romantisme et dans l'idéalisme allemand**

La science de l'art du romantisme allemand – en particulier sous la forme qu'en donnent les frères Schlegel – ne se définit pas comme une esthétique, mais comme une *Kunstlehre*. Cette théorie de l'art du romantisme allemand obéit, comme je l'annonçais, à un double modèle scientifique : celui spéculatif de l'idéalisme transcendantal, d'une part, celui empirique de l'histoire de l'art naissante, d'autre part. Elle s'écarte, en revanche, du modèle de l'esthétique précritique de

l'école wolffienne ; elle rejette la désignation même « esthétique » pour désigner la nouvelle science qu'elle pratique<sup>1</sup>.

Cette conception de la science de l'art émerge à Iéna à la fin des années 1790 et aux débuts des années 1800. Iéna est le centre intellectuel du romantisme allemand et de l'idéalisme transcendantal que l'on sait, dont les principaux acteurs sont Fichte, Novalis, les frères Schlegel, Schleiermacher, Schelling. C'est en même temps l'époque de découverte de nouvelles formes d'art, l'époque de l'ouverture au public des galeries, d'un nouvel intérêt ou d'un goût nouveau pour les œuvres d'art que l'on rencontre précisément chez ces différents acteurs. On peut penser, en particulier, à la visite de la Galerie de Dresde qu'ils font en 1798 et au dialogue *Die Gemälde* qu'en a tiré A. W. Schlegel<sup>2</sup>. Les frères Schlegel donnent dans ce contexte, à Iéna et à Berlin, plusieurs cours relatifs à la *Kunstlehre* qui font la synthèse entre cette forme de scientificité héritée de la philosophie transcendantale et le mouvement de rencontre des œuvres d'art empiriques<sup>3</sup>.

Le modèle de la scientificité transcendantale est d'abord celui de la philosophie fichtéenne. Pour Fichte, l'une des caractéristiques de la science est la forme systématique et la présence d'un principe unique qui permet d'unifier dans un tout les différentes parties des sciences<sup>4</sup>. La recherche du premier principe appartient à la science elle-même, la réflexion sur la science en tant que science de la science en est un élément fondamental. La science de l'art, d'après ce schéma, se doit d'être systématique, d'avoir un principe et d'ordonner autour de ce principe l'ensemble des connaissances qui en sont déduites.

Il s'agit dès lors de produire quelque chose de tel qu'une esthétique systématique, soit une science de l'art qui forme un système de tous les beaux-arts, appréhendés d'après ce qui en serait le principe commun. Or, le principe de tous les beaux-arts n'est plus l'imitation de la nature – le monde des objets extérieurs – comme chez Batteux mais le principe de la spontanéité du moi emprunté à Fichte (ce qui a ouvert la porte à toutes les conceptions du génie dans l'art, au fait très concret de rapporter désormais l'objet d'art à l'auteur, au moi qui produit et non plus à l'objet, à la nature qu'il signifie). C'est la grande rupture épistémologique qui s'opère, la révolution copernicienne transposée dans le domaine de l'esthétique.

• 1 – Le fait que l'esthétique de cette école admette l'existence d'un ordre réel des choses derrière les *aistheta*, comme le rappelle Gabriel S. Trop dans ce même volume, n'est pas étranger à cette répudiation.

• 2 – SCHLEGEL August Wilhelm, *Die Gemälde. (Les Tableaux)*, trad. Anne-Marie Lang, Paris, Bourgois, 1988.

• 3 – Je reprends ici des éléments développés dans mon ouvrage : OLIVIER Alain-Patrick, *Hegel, la genèse de l'esthétique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

• 4 – Cf. FICHTE Johann Gottlieb, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre: als Handschrift für seine Zuhörer*. Leipzig, Gabler, 1795.

La théorie de l'art du romantisme – comme celle de l'idéalisme allemand – ne tire pourtant pas son modèle de scientificité de la seule conception philosophique de l'idéalisme transcendantal. Elle est liée en particulier à tout un courant de l'histoire de l'art qui se met en place à ce moment, incluant la présence non seulement de théoriciens, mais aussi de collectionneurs, de galeristes, d'amateurs d'art, de « connaisseurs » comme les frères Boisserée ou Wallraf à Cologne<sup>5</sup>. Il s'agit d'appliquer à d'autres arts tels que la peinture ou la musique des modes d'approches scientifiques que la philologie et l'archéologie ou l'histoire de l'art naissante ont pu appliquer à la littérature ou encore à la sculpture et à l'architecture antiques depuis Winckelmann. Le mouvement de sécularisation a mis sur le marché de nombreux objets qui sont désormais appréhendés comme des œuvres d'art au même titre que les antiquités grecques. Ce sont, par exemple, les peintures chrétiennes religieuses qui ornaient les églises. On se met à les répertorier, à les identifier, à leur trouver un auteur, à mettre derrière elles le nom d'un artiste (c'est-à-dire d'un moi créateur), à évaluer la valeur de vérité des légendes qui entourent leur origine et leur fabrication, à mettre en relation les œuvres et objets présents dans différentes collections, dans différents pays, à constituer de ce fait des catalogues et par suite des histoires raisonnées de ces nouvelles formes que l'on découvre, pour lesquelles apparaît non seulement un goût nouveau, mais également une forme nouvelle de connaissance, laquelle fonde une nouvelle forme d'amateurisme (j'entends ici « amateurisme » au sens positif de la *Kennerschaft*). Et cet amateurisme n'est pas en rupture épistémologiquement avec la science de l'art qui se constitue, mais elle la rend possible aussi bien. C'est ainsi que peut apparaître quelque chose de tel qu'une histoire de l'art, qui comprend à la fois la connaissance des œuvres singulières, examinées en détail, soigneusement documentées, et une synthèse relatives aux grandes formes d'art d'une époque donnée, une synthèse permettant la connaissance de tout un pan de l'histoire de l'art.

L'une des origines des théories romantiques de l'art peut être trouvée, en effet, dans l'extension de l'intérêt artistique, autrefois dominé par la littérature grecque antique, à des biens culturels de toutes les époques et de toutes les nations, à commencer par les biens culturels de l'époque moderne, du Moyen Âge chrétien germanique, mais pas exclusivement : pour la poésie italienne, pour la poésie indienne, pour la musique chinoise, etc.

Ce nouveau rapport à l'œuvre d'art est un rapport de distanciation et d'intellectualisation. On cesse de s'agenouiller, de pleurer devant les œuvres d'art religieuses ; on n'est plus à leur égard dans le rapport de la foi naïve mais une forme d'atti-

• 5 – Voir GETHMANN-SIEFERT Annemarie, PLOTNIKOV-COLLENBERG Bernadette et WEISSER-LOHMANN Elisabeth (dir.), *Kunst als Kulturgut*, 3 vol., Munich, Fink, 2011.

tude esthétique, d'ascétisme intellectuel apparaît, que le public apprend dans sa visite des galeries. La modernité du romantisme consiste de ce fait dans une forme de réflexivité et de rationalisation de notre rapport à l'œuvre d'art. Il serait faux de penser que la conception spéculative ou la conception philosophique qui s'exprime dans les grands systèmes de l'esthétique élaborés par les frères Schlegel, par Schelling, par Hegel, par Schleiermacher se distingue radicalement ou s'oppose à la conception développée par les précurseurs de l'histoire de l'art, par les collectionneurs, les amateurs, les critiques d'art, les galeristes, les directeurs de musée. Il existe une continuité entre la conception philosophique et idéaliste telle que l'a développée Hegel, par exemple, et les conceptions des historiens de l'art de son époque, d'une part, avec la conception développée par les frères Schlegel à l'époque du romantisme d'Iéna, d'autre part. Car il existe un paradigme scientifique commun concernant la nature de l'art et la nature de l'art romantique et même dans la conception scientifique d'une histoire de l'art appréhendée à la fois comme histoire empirique et comme théorie systématique.

En effet, l'originalité de la science de l'art romantique est premièrement d'avoir produit le concept fondamental de la nouvelle science : l'art. Il y a une dimension performative dans le discours d'A. W. Schlegel, qui commence son cours de 1801 avec l'impératif : « l'art doit être » (cela rejoint la dimension performative, pratique de la science appréhendée suivant le modèle de la philosophie transcendantale)<sup>6</sup>. Il est difficile de définir l'esthétique indépendamment de la question de l'art, à moins de la réduire à une science du beau ou à une science du sensible, ce que n'est pas la science de l'art.

La science de l'art ne peut être à proprement parler une esthétique au sens où l'art n'est pas quelque chose de purement sensible. L'art est quelque chose d'idéal et d'intériorisé. Schelling dit que l'art ne se donne pas pour les « yeux sensibles<sup>7</sup> ». En disant cela, il n'est pas en rupture avec la conception romantique de l'œuvre d'art, mais il la prolonge. La conception des frères Schlegel n'est pas éloignée de celle de Schelling dans le refus d'une conception sensualiste et en ce sens « esthétique » de l'art (subordination au sensible et connaissance inférieure) : il s'agit dans les deux cas d'un même mouvement de compréhension de l'art comme d'une réalité intelligible, d'un mouvement d'intellectualisation de l'objet artistique par l'approche scientifique.

En effet, même lorsqu'il est question de l'art empirique dans les approches du romantisme allemand, les œuvres d'art particulières sont appréhendées, certes,

• 6 – SCHLEGEL August Wilhelm, *Vorlesungen über Ästhetik [1798-1803]*, in *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, Paderborn/Munich/Vienne/Zürich, 1989.

• 7 – SCHELLING Friedrich, *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums. In Schelling's Werke*, Bd. 3, éd. M. Schröter, Munich, C. H. Beck, 1977, p. 367.

comme des objets sensibles, mais comme des objets sensibles dont la teneur est de l'ordre de la représentation. C'est ainsi que l'approche transcendantale rejoint l'approche empirique. Dans le dialogue mentionné *Die Gemälde* d'A. W. Schlegel se met en place un jeu de discussions autour des œuvres d'art; il ne s'agit pas d'une simple description, mais de la possibilité de leur évocation par le discours, donc de la transformation possible des œuvres d'art en objets de discours et de littérature; c'est un processus d'intellectualisation, qui exclut par exemple la figuration des œuvres d'art, lesquelles auraient pu être reproduites, par exemple, sous forme de gravures dans le texte. Ce moment de l'intellectualisation de l'œuvre d'art en donnée intelligible, en donnée non-sensible, est un moment fondateur de l'approche scientifique du romantisme, quand bien même la forme affecte de prendre l'allure d'une conversation mondaine, d'une fiction littéraire, une forme non-académique ou non-systématique, une promenade dans l'ici et maintenant d'une collection muséale. La théorie de l'art s'occupe donc du *Reflex* de l'art dans la représentation, dans le discours, et par suite dans le concept. C'est autour de la nature de cette représentation que peut avoir lieu le débat entre le romantisme et l'idéalisme, autour de la nature de ce concept, sur la possible désignation de ce concept comme « idée » au sens platonicien ou au sens spéculatif.

La question de la science de l'art est d'autant plus problématique de ce fait que l'objet de la science de l'art peut être considéré en lui-même d'une part comme un objet hétérogène à la connaissance, à l'instar des objets de la nature, mais il peut être également regardé comme une forme de connaissance ou de réflexion, voire même comme une forme de rapport scientifique au monde. Cela est particulièrement vrai du mode romantique de production de la science et de l'art, où les frontières entre la pratique scientifique et la pratique artistique sont ténues. La science tend à prendre une forme artistique tandis que l'art tend à se déterminer comme une forme de connaissance, voire comme une forme de connaissance plus adéquate que la forme scientifique pour appréhender le réel, en particulier les objets métaphysiques. Telle est du moins la situation héritée de la critique kantienne. De ce fait l'esthétique ou la science de l'art n'a pas seulement le statut d'une science simple mais également le statut d'une théorie de la connaissance, une forme d'épistémologie dans laquelle se trouve posé le rapport de l'art et de la connaissance. C'est également cette dimension épistémologique qui lui confère un statut scientifique et non seulement la connaissance d'objets empiriques et d'objets particuliers qui seraient les œuvres d'art. Il s'agit donc, de ce point de vue, d'appréhender la valeur de la théorie esthétique du point de vue de la théorie de la connaissance, la possibilité pour la science d'appréhender quelque chose de tel que l'art, la possibilité aussi pour l'art – pour autant que la théorie esthétique relève aussi de l'art – de constituer une forme de connaissance et une forme de science.

## L'esthétique de Hegel : la science de l'art et la critique du romantisme

Peut-on considérer pour autant que les philosophies de l'art de l'idéalisme allemand, en particulier les philosophies de Schelling et surtout de Hegel, relèvent de cette conception scientifique du romantisme allemand? Peut-on éviter d'établir une distinction entre l'idéalisme et le romantisme allemand? Cela peut paraître paradoxal de prime abord en ce qui concerne l'esthétique de Hegel, puisque la philosophie de Hegel est considérée généralement comme une forme de critique du romantisme<sup>8</sup>; et son idéal scientifique et systématique comme une rupture à l'égard d'une approche poétique et fragmentaire de la connaissance. Or, l'enquête sur la genèse de l'esthétique conduit à considérer que les théories de Hegel et de Schelling sont tributaires des théories des frères Schlegel. La forme de l'esthétique de Hegel dans les années 1820 ne rompt pas avec le modèle scientifique de la *Kunstlehre* d'A. W. Schlegel, mais le développe et l'actualise alors même que ce modèle aura été abandonné par les acteurs du romantisme. L'esthétique que Hegel enseigne pour la première fois à Heidelberg en 1817 est moins tributaire du romantisme de Heidelberg, comme le croyait Gadamer<sup>9</sup>, que du romantisme d'Iéna et des enseignements délivrés par les frères Schlegel.

On s'aperçoit que vers 1801, Schelling s'intéresse au cours donné par les frères Schlegel à Berlin. Les cahiers de ces cours circulent. C'est l'époque où Schelling et Hegel travaillent ensemble. L'esthétique de Schelling (la philosophie de l'art), publiée très tard, trouve son origine dans la conception commune de cette époque. L'esthétique de Hegel – c'est du moins ma thèse – trouve également sa première matrice dans la *Kunstlehre* des frères Schlegel.

Dans le cours de 1820, Hegel reconnaît cette dette : pour lui, les frères Schlegel et Schelling ont contribué « à un réveil de la réflexion sur l'art et avec leur audace à faire des innovations, ils ont vraiment produit un nouveau jugement d'après un critère qu'on ne connaissait pas auparavant<sup>10</sup> ».

La philosophie de l'art de Hegel se présente elle-même comme une *Wissenschaft der Kunst* et comme une réflexion sur les conditions de possibilité d'une science de l'art. Elle obéit manifestement au plan de la *Kunstlehre* et en reproduit les traits généraux : discussions des théories de l'art; théorie du beau et de l'art dans son

• 8 – PÖGGELER OTTO, *Hegels Kritik der Romantik*, Munich, Fink, 1988.

• 9 – GADAMER HANS-Georg, *Hegels Dialektik. Fünf hermeneutische Studien*, Tübingen, Mohr, 1971.

• 10 – HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesung über Ästhetik, Berlin 1820/21. Eine Nachschrift*, von H. SCHNEIDER (dir.), Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1995, Ms. 8 (ce passage extrait du cahier d'Ascheberg n'est cité par Hotho dans son édition des *Vorlesungen über die Ästhetik* de Hegel qui paraît entre 1835 et 1838).

rapport à l'idéal et à la nature; principes généraux d'une histoire de l'art; système des arts particuliers. Elle associe de ce fait les éléments systématiques avec les résultats des recherches empiriques.

Dans le cours d'esthétique de 1828-1829, par exemple, Hegel commence par définir l'esthétique, sa légitimité, ses conditions de possibilité. À quelle condition une science de l'art est-elle possible? Pour lui, une science est fondée sur un concept fondamental. Pour l'esthétique ce peut être le sensible (le goût), l'art ou le beau. Mais Hegel abandonne la question du sensible, du goût, il considère qu'on ne peut parler du beau naturel, il reste donc le beau de l'art. La science sera donc une science du beau de l'art, une science de l'art<sup>11</sup>.

Hegel envisage plusieurs modalités de cette science. Il est une approche philosophique, qui traite de la question du beau en général, de façon abstraite. Il est une façon empirique, qui traite des œuvres d'art particulières, qui suppose une connaissance des différentes œuvres d'art, des mouvements artistiques, etc. On sait que l'esthétique selon Hegel n'est pas une science de l'œuvre d'art en particulier, mais seulement une science des premiers principes, une science du concept de l'art, quand bien même ce concept est appréhendé suivant une forme de phénoménalité, en lien avec les grandes lignes d'une histoire de l'art.

Hegel intègre de ce fait la conception de l'histoire de l'art, la conception des connaisseurs d'art. Et il s'intéresse au concept d'art employé par ces théoriciens qui se présentent comme non philosophes, ou qui rejettent la conception spéculative. Il analyse ainsi le concept de l'idéal et du réel en 1828-1829 à partir de l'histoire de l'art récemment parue de K. F. Rumohr, son contemporain, dont l'approche se situe aux antipodes de la philosophie spéculative. Hegel s'attache aux principes généraux de la science empirique, de l'histoire de l'art, en l'occurrence au principe de l'idéal, ou au principe de l'imitation de la nature.

Si l'on considère que la philosophie de l'art de Hegel reproduit le modèle scientifique de la *Kunstlehre* romantique, en quoi consisterait alors la polémique de Hegel à l'égard du romantisme que l'on retrouve partout dans sa philosophie et particulièrement dans les cours d'esthétique? L'étude génétique des cours d'esthétique montre que la polémique à l'égard des frères Schlegel est partout présente, elle constitue sans doute un fil directeur des polémiques présentes dans les cours d'esthétique. Mais elle s'exprime surtout dans les cours de 1826 et dans le cours de 1828-1829 à propos du principe de l'ironie. Elle ne concerne donc pas le statut épistémologique de la science de l'art, mais seulement son principe ou son contenu.

• 11 – Cf. HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen zur Ästhetik. Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828/1829)*, Alain-Patrick OLIVIER et Annemarie GETHMANN-SIEFERT (dir.), Munich, Fink, 2017.

La polémique à l'égard du romantisme concerne, en 1828-1829, à la fois le mouvement du premier romantisme iénien, dont Hegel retrace l'historique, sur lequel il jette un regard rétrospectif, et le romantisme actuel défendu par les frères Schlegel et par Tieck dans les années 1820, qui est d'une autre nature. Car le romantisme a changé dans l'approche esthétique mais aussi et surtout dans l'approche idéologique et philosophique. Le romantisme d'Iéna est encore une forme révolutionnaire, un romantisme « insurrectionnel<sup>12</sup> » ; le romantisme d'après 1815 est un mouvement réactionnaire aussi bien dans sa conception scientifique que philosophique. Et c'est ce que critique Hegel.

Il faut donc distinguer entre la genèse réelle de l'esthétique de l'idéalisme allemand qui est tributaire du romantisme, ou plus exactement qui ne se distingue pas fondamentalement de l'approche romantique et le regard rétrospectif que l'esthétique jette sur le moment de sa propre genèse. On pourrait même penser que la philosophie de Hegel dans son ensemble (l'idéalisme) ne s'oppose pas fondamentalement à l'approche des frères Schlegel, surtout de Friedrich Schlegel, dans la conception de la dialectique, dans la conception de l'encyclopédie comme remembrement des savoirs et des arts, comme totalisation de savoirs fragmentaires à condition de prendre au sérieux le rapport du romantisme à la science philosophique (comme l'a fait Denis Thouard dans son édition de la philosophie de Fr. Schlegel<sup>13</sup>). Il y a un moment « romantique » dans la philosophie de Hegel – dans sa conception de la science – et dans l'esthétique en particulier. Ce moment a été recouvert par l'autointerprétation que l'idéalisme allemand et que Hegel s'est donné de lui-même *a posteriori* et dont les commentateurs sont dupes.

Dans mon interprétation, les trois moments de l'esthétique, les trois formes qu'il distingue, art symbolique, art classique, art romantique, correspondent en fait à des résidus d'un moment romantique, d'un moment classique, d'un moment symbolique dans l'élaboration même de l'esthétique de Hegel, en rapport aux entreprises théoriques de son temps. La théorie de l'art romantique en particulier est un résidu de la théorie romantique de l'art développée par les frères Schlegel à l'époque iénienne. On retrouve d'ailleurs dans les fragments de cours de Hegel de cette époque les traces des emprunts à Schlegel et une conception dans laquelle les catégories de l'art romantiques sont les catégories dominantes de la philosophie de l'art.

La critique de l'ironie est présente dès la *Philosophie du Droit*, puis Hegel l'intègre dans l'introduction de son cours de 1826. Il publie au printemps 1828 son compte rendu des œuvres de Solger, puis il reprend ces arguments dans le cours de

• 12 – Cf. l'article de Christian Berner dans ce volume.

• 13 – THOUARD Denis (dir.), *Symphilosophie: F. Schlegel à Iéna.*, Paris, Vrin, 2002.

1828-1829. La nouveauté de ce cours néanmoins consiste dans la nouvelle place qu'occupe cette question dans l'économie du système de l'esthétique : Hegel l'intègre ici dans la première partie du cours consacrée à l'idée du beau et à l'idéal. Il considère, en effet, l'ironie comme un « principe de l'esthétique » (« *ein vornehmes Prinzip der Ästhetik* »). Elle constitue le deuxième moment de l'idéal dans la partie générale.

Certes, Hegel critique ouvertement la conception des frères Schlegel et de Novalis, mais sa critique est ambiguë car elle tend aussi bien à radicaliser – peut-être ironiquement – le principe de l'ironie. Otto Pöggeler avait vu que Hegel commence par intégrer le point de vue ironique. Il faut aller plus loin et admettre que le point de vue hégélien est plus ironique encore que le point de vue romantique. Hegel reproche aussi bien à la critique romantique, dans l'ordre de l'esthétique, de ne pas pousser le principe de l'ironie jusque dans ses conséquences, de ne pas être aussi ironique qu'elle le prétend.

« Tout est apparence, dans cette mesure le Moi peut la détruire. Je fais tout comme *poietes*, un artiste vivant qui pose tout, une figure qui est en mon pouvoir, mais qui ne m'est pas sérieuse. La vérité est une chose ; mais rien n'a la détermination d'une chose ici, de l'en soi et pour soi. C'est le formalisme de mon moi artistique, de sorte que je ne prends aucun contenu au sérieux, dans la mesure où je peux à nouveau séparer la chose de moi. Être un artiste dans la vie, c'est la chose du moi, de sorte que tout ce qui est créé peut à nouveau devenir rien. Ce moi devrait être divin. Toutes les choses sont apparence. C'est l'ironie pratique inventée par Friedrich von Schlegel ; il a poursuivi la philosophie de Fichte à sa façon. Des natures nobles qui sont tombées dans ce point de vue sont arrivées à la vacuité de la chose, à la peur de la réalité, comme Novalis. Ils ont été vissés à la consommation de l'esprit, et c'est pourquoi la nostalgie était ce qu'il y avait de plus élevé, produire dans le non-réel ; la nostalgie qui ne se rabaisse pas à se salir avec les choses. Celle-ci est plus élevée que cette formation apparente. Ce principe a également été considéré comme le summum de l'art. L'individu est élevé au rang d'artiste dans sa vie au-dessus de tout ce qu'il présente comme apparence pour les autres. Le sujet intérieur est ainsi hors de lui-même. La loi de l'art est celle de l'individu à représenter le divin, l'ironie, savoir et traiter la chose comme rien. C'est la négativité absolue qui se rapporte à soi qui est élevée ici au rang de principe<sup>14</sup>. »

• 14 – « *Alles ist Schein, in so fern Ich es zerstören kann. Ich thue alles als ein Poietes, ein lebendiger Künstler, der alles setzt, eine Gestalt, die in meiner Gewalt ist, aber nicht in meinem Ernste ist. Wahrheit ist eine Sache; aber Nichts hat die Bestimmung einer Sache hier, das An und für sich ist. Es ist Formalismus meines künstlerischen Ichs, so daß mit keinem Inhalt ich es ernst meine, indem ich die Sache von mir wieder trennen kann. Ein Künstler im Leben zu sein, ist die Sache des Ichs, so daß alles Geschaffene wieder Nichts sein kann. Dieses Ich soll das Göttliche sein. Alle Sachen sind Schein. D. i. die praktische*

On assiste à un renversement des positions, où Tieck se fait le champion de la réconciliation et de la sérénité (*Heiterkeit*) contre l'interprétation « négativiste » de Hegel. L'interprétation shakespearienne de Tieck est finalement plus « classique » dans son idéalisme, dans le recours aux catégories de *Heiterkeit* et de réconciliation qui sont précisément les catégories de l'idéal hégélien.

Ce sont donc des postures scientifiques et des postures existentielles qui séparent ici le romantisme allemand et l'idéalisme. Des postures scientifiques, c'est-à-dire des postures par rapport à la philosophie critique et à l'idéalisme transcendantal. Il s'agit de prendre parti pour une certaine conception de la science ou au contraire d'abandonner le modèle de la science pour une autre forme d'approche épistémique. Des postures existentielles, car la posture scientifique ou philosophique de l'idéalisme est un autre mode de rapport au réel, qui n'est pas le mode de l'ironie, un mode de rapport « sérieux », une conception de la vérité qui engage un rapport à la vie, une vision du monde, une morale, une conception chosale de l'idée, qui opère une synthèse de l'idéalisme transcendantal et du platonisme, qui réintègre une forme d'objectivisme ou de dogmatisme par opposition à la conception ironique du romantisme qui s'en tient au point de vue artiste, au point de vue du *Schein*, c'est-à-dire à un point de vue qui a abandonné le point de vue de la chose, le point de vue de l'en soi et pour soi, où tout est finalement plus radicalement transcendantal au sens où tout le réel est appréhendé comme la position d'un moi créateur. La question de l'opposition entre la conception idéaliste hégélienne et la conception romantique schlegelienne de la science de l'art doit donc s'appréhender comme une polémique philosophique qui concerne l'interprétation de l'idéalisme transcendantal fichtéen et son application au domaine de la science de l'art. Hegel critique la conception modérée de l'ironie développée par les frères Schlegel mais il évite également de faire de l'ironie autre chose que le moment négatif de l'idéal, c'est-à-dire qu'il refuse de faire de l'ironie le principe de l'esthétique. Il s'agit seulement du moment médian, du moment négatif de l'idéal appréhendé dans un premier temps comme *Heiterkeit* et dans un troisième temps comme rapport à la nature.

*Ironie, von Friedrich von Schlegel erfunden; er führte die Fichtesche Philosophie auf seine Weise fort. Edlere Naturen, die auch auf diesen Standpunkt gefallen sind, sind zu Lehrheit der Sache, Scheu vor Wirklichkeit hingegangen, wie Novalis. Sie wurden zur Schwindsucht des Geistes geschraubt, und deshalb war die Sehnsucht das Höchste, im Nicht wirklichen Produciren; die Sehnsucht, die sich nicht herabläßt, um sich nicht zu verunreinigen mit Sachen. Höher steht diese als jene Scheinbildung. Dieses Prinzip ist zugleich als höchstes für die Kunst aufgestellt worden. Das Individuum ist zum Künstler erhoben in seinem Leben von allem, was er als Schein für andere darstellt. Das innere Subjekt ist dadurch aus sich heraus. Das Gesetz der Kunst ist das des Individuums, das Göttliche, die Ironie darzustellen, das Große und Herrliche, die Sache, als Nichts zu wissen und zu behandeln. – Es ist die absolute Negativität, die sich auf sich bezieht, die als Princip herausgehoben ist » (HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen zur Ästhetik*. Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann [1828/1829], op. cit., ms. 23-24, ma traduction).*

## La réception de l'esthétique romantique dans l'espace français : Victor Cousin et Charles Baudelaire

Enfin, je voudrais dire un mot de la réception française de l'esthétique de l'idéalisme allemand et du romantisme. En effet, on a tendance à penser le romantisme français comme se constituant indépendamment des références à la philosophie allemande. On oublie la médiation de la philosophie allemande en France. C'est Victor Cousin qui est à l'origine de la conception de la science de l'art en France, et cette conception scientifique de l'art est issue de l'idéalisme allemand et du romantisme<sup>15</sup>. Cela vaut aussi bien pour les théories philosophiques de l'art, pour la philosophie de l'art française, pour l'esthétique française, celle de Taine et celle de Bénard, dont on dit qu'il serait le premier à parler de science de l'art en France.

Cousin introduit la question de « l'art pour l'art » : l'indépendance de l'art qui ne doit plus être auxiliaire de la morale et de la religion. Il a donné les éléments d'une science de l'art : histoire générale et système de classification des arts particuliers (histoire particulière : histoire de l'art français au XVIII<sup>e</sup> siècle). Il associe l'idéalisme vague, le spiritualisme de ses débuts avec une méthode scientifique empirique qui est celle de la méthode historique, l'histoire des systèmes, l'histoire de l'art. Il a fait passer en outre l'esthétique du paradigme du beau au paradigme de l'art. La science du beau devient science de l'art.

Cette conception philosophique de Cousin et de Bénard n'est pas sans influencer sur la conception de l'art immanente à la production artistique et à la critique d'art en France. L'exemple le plus frappant est celui de Baudelaire, dont on s'attache la plupart du temps à nier l'héritage allemand (pour toutes sortes de raisons). Cela vaut pour sa critique d'art : l'expression « art romantique » est directement empruntée à l'esthétique de Hegel ; la définition même de la modernité artistique chez Baudelaire est proche de la définition donnée par Hegel. Cela vaut également pour la structure métaphysique de la poésie de Baudelaire. Les oppositions entre l'idéal et le réel, entre le bien et le mal sont des oppositions métaphysiques qui subvertissent l'idéalisme de Cousin (l'association du vrai, du beau, du bien), une façon ironique, dialectique d'introduire de la négativité dans ces concepts. Mais cela excède la question de la science de l'art puisque cela concerne la critique d'art et la production poétique, soit des applications possibles de la science de l'art issue du romantisme et de l'idéalisme allemand.

• 15 – Je traite spécifiquement de cela dans : OLIVIER Alain-Patrick, « Les paradoxes de la science du beau dans la philosophie française », in Carole MAIGNÉ, Arnauld PIERRE et Jacqueline LICHTENSTEIN (dir.), *Vers la science de l'art : L'esthétique scientifique en France 1857-1937*, Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, 2013, p. 21-31.