

Une dialectique de la technique est-elle possible ?

Plan :

- I. La situation de l'art dans le système dialectique de Hegel
 1. La dialectique, c'est le « mouvement du vrai » : aperçu général du système hégélien
 2. Les trois moments de « l'esprit absolu » : art, religion, philosophie
 3. Le développement dialectique de l'idéal dans l'art : symbolique, classique, romantique
- II. La technique au sein du développement des formes de l'art
 1. A l'origine de la technique : une mécanique étrangère à l'esprit
 2. Le rôle de l'habileté technique dans l'art
 3. Est-il possible de penser une dialectique de la technique ?
- III. Description de ce que pourrait être une dialectique de la technique
 1. L'imitation. La prouesse technique
 2. L'inspiration. Le trait de génie
 3. La virtuosité. Le chef-d'œuvre absolu

I. La situation de l'art dans le système dialectique de Hegel

L'art et la technique, dont nous allons parler, sont chez Hegel des notions qui trouvent leur place au sein d'un large système, dont le but affirmé est d'embrasser et de contenir la totalité de ce qui existe, de ne rien laisser à l'extérieur de lui.

Aussi, pour bien comprendre comment Hegel aborde la double question de l'art et de la technique, il faut commencer par rappeler quelques généralités à propos de ce système, que Hegel a développé dans un manuel à destination de ses étudiants, *l'encyclopédie des sciences philosophiques*. Dans cet ouvrage, il insiste particulièrement sur l'importance du mouvement qui lie ensemble les différentes parties de ce système.

Ce mouvement, on peut le concevoir comme le « mouvement du vrai » ; mais aujourd'hui nous l'appelons plus volontiers le mouvement dialectique. De quoi s'agit-il ? Pour commencer, il ne faut pas encore parler d'art ni de technique, mais comprendre dans quel système plus large l'art et la technique s'inscrivent.

I. 1. La dialectique, c'est le « mouvement du vrai » : aperçu général du système hégélien

La philosophie de Hegel est une philosophie systématique, qui cherche à embrasser la totalité de ce qui est :

Texte 1 : « *Chaque partie d'un système philosophique est un tout, et forme un cercle déterminé de la connaissance. Seulement, l'idée s'y trouve dans une de ses déterminations ou un de ses éléments.* »

Dans le système hégélien il y aurait, pour le dire rapidement, trois grands moments qu'on peut imaginer comme des cercles concentriques :

- En premier lieu la science de la logique, c'est-à-dire l'étude de l'esprit comme sujet abstrait et des catégories qui vous permettent de penser le monde ;

- Puis vient la philosophie de la nature comme objet concret, c'est-à-dire le monde extérieur : tout ce qui nous entoure et qui fait l'objet de connaissances scientifiques. C'est l'objet que l'esprit en tant que sujet va chercher à connaître.

- Enfin vient le troisième grand cercle : la philosophie de l'esprit, ou l'esprit-sujet qui se prend lui-même comme objet, qui accomplit l'exigence socratique du « connais-toi toi-même ». Et qui, se faisant, comprend qu'avec le reste du monde il forme une totalité unifiée, harmonieuse, ordonnée et bonne.

« *Ainsi, le tout est un cercle contenant d'autres cercles, dont chacun forme un **moment** nécessaire, de tel sorte que le système de ces éléments particuliers constitue la totalité de l'idée, laquelle, par cela même, se trouve dans chacun d'eux.* »

C'est ici que nous avons précisément formulée l'idée de système. L'ensemble de tout ce qui existe – toutes les dimensions qui composent le monde, monde matériel comme spirituel – fait l'objets de connaissances qui s'organisent en un tout harmonieux et cohérent. Ces dimensions ne sont pas alors des *parties* d'un ensemble figé, mais des *moments* d'une totalité qui s'organise harmonieusement. La mission de la philosophie comme science, selon Hegel, consiste alors à manifester cette harmonie totale.

Pourtant, à ce stade, on a encore l'impression que nous sommes face à un système un peu statique, figé, où chaque moment est encore envisagé comme indépendant ou séparé des autres. C'est le point décisif du système hégélien : c'est un système vivant, c'est-à-dire en mouvement. C'est ce qu'on peut comprendre de l'image bien connue (et assez goethéenne) de l'éclosion de la fleur, dans la préface à la *Phénoménologie de l'esprit* :

Texte 2 : « *Le bouton [de la fleur] disparaît dans l'éclosion de la fleur, et on pourrait dire que le bouton est réfuté par la fleur. De même par le fruit la fleur est dénoncée comme un faux « être-là » de la plante ; et le fruit prend la place de la fleur comme sa vérité. (...) »*

Où est, demande ici Hegel, la vérité de la plante ? Est-elle dans son origine, c'est-à-dire dans le germe ? Est-elle dans le dépassement du germe, c'est-à-dire la fleur ? Ni l'un, ni l'autre. D'abord, il convient de remarquer que la « vérité » de la fleur est d'abord saisi dans le processus qui va de l'affirmation du bouton à sa négation, c'est-à-dire à son dépassement dans l'éclosion de la fleur. Il faut, pour que quelque chose soit vivant, une contradiction, une négation. Ainsi, la fleur contredit, nie, prend la place du bouton.

Pourtant, ce simple mouvement de l'affirmation à la négation, ce n'est pas encore le vrai. Hegel rajoute : il faut encore qu'il puisse y avoir un fruit, un accomplissement. Cet accomplissement se réalise dans la *conscience* que ce mouvement, d'affirmation en négation, d'élargissement en élargissement, c'est celui de la vérité elle-même. Ce que Hegel appelle le vrai ici n'est pas simplement une idée, ou un corpus d'idée, ou une théorie. Au contraire, le vrai, c'est ce qu'il nomme à la fin de cet extrait « *la vie du Tout* » : c'est-à-dire le mouvement global qui rassemble et unit en continu la totalité des parties du système.

Autrement dit, on peut dire qu'il y a comme un premier mouvement, qui va du premier moment du système jusqu'au dernier moment (le moment de la philosophie). Puis il y a comme

un deuxième mouvement où, dans la philosophie justement, l'esprit embrasse la totalité du chemin parcouru, et s'identifie à cette totalité du chemin parcouru.

Pour résumer, quand on cherche à s'orienter dans le système hégélien, il est donc fondamental de voir comment chaque moment constitue un dépassement, un élargissement, un cercle plus grand qui comprend en lui tous les moments qui le précèdent. Et comment le vrai se définit comme la conscience que ce mouvement harmonieux et bon constitue le tout, comme un cercle absolu qui comprend tout ce qui existe.

I. 2. Les trois moments de l'esprit absolu : art, religion, philosophie

Cette prise de conscience de soi de l'esprit, de l'esprit qui se connaît lui-même, qui se voit et qui se pense lui-même, Hegel l'appelle la « philosophie de l'esprit ». C'est le troisième grand moment du système. De la même manière le mouvement de la philosophie de l'esprit se compose de trois moments dialectiques :

- l'esprit subjectif : l'étude de l'âme, ou de l'esprit qui se connaît lui-même ;
- l'esprit objectif, la façon dont l'esprit se réalise dans l'histoire humaine, à travers le droit, la morale, l'« éthicité » (« Sittlichkeit » en allemand) ;
- l'esprit absolu qui, comme on l'a dit, embrasse tout le système et ne laisse rien en dehors de lui.

L'esprit absolu, c'est le dernier grand cercle du système. En embrassant la totalité de ce qui est, il vit en ne rencontrant rien hors de lui qui vienne le limiter, le contraindre ou le déterminer. C'est en ce sens que Hegel dit que l'esprit absolu est parfaitement libre. Par exemple, l'idée de dieu créateur est l'idée d'une entité absolue, parce qu'il est cause de lui-même. N'étant déterminé par rien, rien ne vient le limiter ou le contraindre.

Plus encore : dans le cas de l'esprit absolu, l'esprit est appelé à ne plus penser à Dieu comme étant une sorte d'entité spirituelle extérieure à lui. Mais bien plutôt, il réalise que, dans l'idée du divin il ne fait qu'exprimer son essence, c'est-à-dire ce qu'il est déjà lui-même. En fait, l'idée de dieu exprime ce caractère absolu de l'esprit, qui est une puissance créatrice. C'est pour cela que la représentation du divin est si importante en art et que, pour Hegel, que c'est dans la représentation du divin que l'art trouve une forme de perfection.

Dans la *science de la logique*, qui propose au début une vue ou un panorama synthétique du système, Hegel cherche à souligner la cohérence de cet esprit absolu, qui constitue l'apogée du système.

Texte 3 : « *La nature et l'esprit sont, en général, les deux modes différents sous lesquels [la vérité] se présente.* »

Il y a donc deux « modes d'existence » : Soit, la nature, c'est-à-dire ce qui existe mais sans avoir conscience de lui-même ni du fait qu'il existe. (Cette nature contient le matériau premier de l'art et l'origine de la technique dans l'art), soit l'esprit, c'est-à-dire, chez l'homme, la conscience de soi, comme un cogito, mais qui reste partiel et fragmentaire, qui ne sait pas encore totalement ce qu'il est. Et, en tant que mouvement dialectique, dans le dépassement de cette opposition, l'esprit *se réalise* dans la nature, il s'incarne, il prend corps. C'est ce que dit la suite du texte :

« *L'art et la religion sont les deux modes sous lesquels elle s'appréhende et se donne un être-là approprié. La philosophie a le même objet et poursuit le même but que l'art et la religion ; mais elle est le moyen le plus élevé d'appréhender l'Idée absolue* »

L'« Idée absolue », ici, c'est ce qui unit d'une part le concept (c'est-à-dire l'idée encore abstraite et qui va se réaliser) et la nature d'autre part (c'est-à-dire la simple existence matérielle,

extérieure ou étrangère à la conscience). Dans ce moment de l'esprit absolu, cette union se fait d'abord par l'art, puis – cercle supérieur – la religion, et enfin – cercle ultime – la philosophie qui dépasse et embrasse les deux premiers. La philosophie, c'est le dernier moment de l'esprit, c'est-à-dire le moment où l'esprit prend pleinement conscience de ce qu'il est, qu'il embrasse le système tout entier. Alors que la philosophie est la fine pointe du système, elle apparaît comme le dépassement de deux moments antérieurs : l'art et la religion.

Cela signifie qu'avant la philosophie, avant même la religion, *l'idée absolue est bien d'abord l'objet de l'art*. Le but de l'art est ainsi pour l'esprit de prendre conscience de lui-même et de parachever le mouvement du vrai. L'art, pourrait-on dire initie le parachèvement du système hégélien.

On retrouve cette idée, plus développée, dans l'introduction aux *Cours d'esthétique*. Il s'agit de la compilation de notes de cours rédigée par les étudiants de Hegel alors qu'il enseignait à l'université de Heidelberg, puis de Berlin

Texte 4 :

« L'art ne s'acquitte ainsi de sa tâche suprême que quand il s'est placé dans la même sphère que la religion et la philosophie, et quand il n'est rien d'autre qu'un mode particulier, une manière propre de révéler à la conscience et d'exprimer le divin, les intérêts les plus profonds de l'homme et les vérités les plus vastes de l'esprit. C'est dans les œuvres d'art que les peuples ont déposé leurs pensées et leur représentations intimes les plus riches, et souvent l'art beau est la seule clef par laquelle il nous soit donné de pénétrer dans les secrets de leur sagesse et les mystères de leur religion. L'art a cette disposition en commun avec la religion et la philosophie, mais avec la particularité qu'il représente même ce qui est le plus élevé de façon sensible [donc à travers et par le moyen de la nature], et donc le rend plus proche des modes d'apparition des sens, du sentiment, de la nature. (...) D'un autre côté, il existe une manière plus profonde de comprendre la vérité, lorsque celle-ci ne fait plus alliance avec le sensible, et le dépasse à un tel point qu'il ne peut plus la contenir ni l'exprimer. C'est ainsi que le christianisme l'a conçue, et c'est ainsi surtout que l'esprit moderne, ou mieux, celui de notre religion et de notre formation rationnelle s'est élevé au-dessus du point plus précis où l'art constitue le mode le plus élevé de notre conscience de l'absolu. »

Ce dont Hegel parle ici, ce sont les moments où se réalisent les formes dernières de l'esprit absolu : en l'occurrence la religion chrétienne puis la philosophie moderne.

Mais l'art constitue bien le premier moment, décisif, par lequel l'esprit se réalise. Il se réalise en prenant corps, en s'incarnant dans des objets de la nature. On comprend souvent cette incarnation ou cette incorporation sous le double mouvement de la matérialisation du spirituel et la spiritualisation du matériel.

Entre la matériel et le spirituel, que tout oppose, se produit une rencontre, ou mieux, une identification. L'esprit vient remplir la matière vide et inerte, et tenter de s'accomplir en elle. C'est, exemple bien connu, la différence entre un bloc de marbre brut et une statue : du point de vue de l'esprit, le bloc de marbre brut lui fait face comme une pure extériorité qui vient le limiter, comme un dehors. Alors que face à la statue, il a devant lui non pas une nature sourde et muette, mais une conscience qui s'est manifestée. Et dans la contemplation de la statue, l'esprit se retrouve alors comme face à lui-même.

Parler de l'esprit absolu qui se réalise dans l'art, c'est au fond dire la chose suivante : l'esprit se ressaisit lui-même, prend conscience de lui, en transformant les objets de la nature et en faisant d'eux les dépositaires d'idées et de manifestations de l'esprit. Par suite, plus l'esprit qui crée est élevé, plus l'idée qu'il veut représenter est déterminée, plus les œuvres de l'art vont se développer, s'élever à leur tour : c'est ce qu'on appelle l'histoire de l'art – qui ne suit pas

nécessairement le découpage traditionnel de l'histoire de l'art. C'est donc logiquement que, pour Hegel, l'histoire de l'art va être l'histoire du développement des formes de l'art qui vont exprimer de manière de plus en plus pure, de plus en plus libérée des formes contraintes de la nature, l'idée.

I. 3. Les trois moments de l'art : symbolique, classique, romantique.

Qu'est-ce qu'on entend par « formes particulières de l'art ? » précisément cette idée que, plus l'Esprit prend conscience de lui, plus il parvient à se ressaisir lui-même et plus il devient capable de s'affranchir des formes contraignantes de la nature. Plus l'idée est élevée, moins elle a besoin de matière et de forme sensible. On va le comprendre en suivant la description du développement des formes de l'art, avec la première forme, qui est la forme symbolique.

a) La forme symbolique :

Texte 5 : « *La première [forme de l'art] est la forme symbolique. Ici, l'idée cherche sa propre expression, sans la trouver (...). Au lieu de combiner et d'identifier, de fondre ensemble la forme et la signification, elle n'arrive qu'à un rapprochement lui-même abstrait par lequel ces deux termes ainsi rapprochés manifestent leur mutuelle hétérogénéité et leur disproportion.* »

C'est assez facile à comprendre sur le principe qui gouverne cette forme symbolique : c'est une adéquation incomplète entre le sensible et l'intelligible. Par exemple, si la colombe symbolise l'idée de paix, il n'y a pas pour autant d'identification totale entre l'idée de colombe et l'idée de paix. Il y a encore une hétérogénéité, c'est-à-dire une extériorité, entre le sensible et l'intelligible, entre l'idée et la figure. (La figure, « Gestalt » en allemand, c'est l'élément sensible extérieur à l'idée). La colombe n'est pas la paix, mais elle *figure* la paix.

« *D'abord, l'objet pris comme symbole renferme en lui-même une foule de propriétés qui n'ont rien de commun avec leur contenu (...). Ainsi le lion n'est pas seulement fort ou le renard rusé, et l'idée de force peut être représentée par une foule d'autres images, et la même image peut exprimer des idées différentes.* »

L'image du lion peut symboliser tantôt l'idée de la force brute, tantôt l'idée de la sagesse, tantôt l'idée de la vigilance. Si on tente d'associer ces représentations, on aboutit à l'idée du monarque, comme dans la fable, qui combine ces qualités. Mais même dans ce cas il n'y a pas d'adéquation parfaite entre l'idée et la figure : il y a loin à dire qu'un animal fût-il un lion, et un roi, sont une seule et même chose. Hegel, dans ce cas, dit que la forme artistique reste en partie indéterminée (La forme, « Form » en allemand, par opposition à la figure, c'est le contenu sensible *déterminé* par l'idée).

b) La forme classique

La forme qui correspond adéquatement à l'idée, c'est la forme classique. Pour la comprendre simplement, repartons du cas le plus exemplaire du développement de l'idée dans la forme classique : la statuaire grecque et la représentation des dieux dans des corps idéalisés.



Cette statue d'Apollon, une copie romaine du 2^e siècle après JC d'une statue du sculpteur grec Phidias, se trouve au musée du Louvre. Cette statue incarne assez bien ce dont veut parler Hegel quand il parle de forme classique :

Texte 6 : « *la beauté classique fait entrer l'individualité spirituelle dans le sein de la réalité sensible. Elle naît d'une harmonieuse fusion de la forme extérieure et du principe intérieur qui l'anime* ».

On a dans la beauté de la statuaire grecque une forme de réconciliation, d'unité rétablie entre l'intelligible et le sensible. C'est d'ailleurs la définition du beau classique : quand le sensible dit ce que dit l'idée, et que l'un est inséparable de l'autre.

Par exemple ici à l'inverse du lion, la statue d'Apollon ne peut pas représenter autre chose qu'Apollon lui-même. Le dieu de la beauté, de l'harmonie, est représenté adéquatement. On dit bien d'ailleurs : « c'est Apollon ». Le beau, qui trouve sa forme achevée dans la forme classique, se définit par l'adéquation parfaite du sensible et de l'intelligible, par opposition à la forme symbolique qui n'atteignait pas cette adéquation.

« Ainsi, pour cette raison même, la forme physique aussi bien que le principe spirituel qui se développe en elle, doit apparaître affranchie de tous les accidents qui tiennent à la vie extérieure, de toute dépendance de la nature, des misères inséparables de l'existence finie et passagère. Elle doit être purifiée et anoblie de manière à ce qu'il se manifeste entre les traits particuliers qui conviennent au caractère déterminé du dieu et les formes générales du corps humain, un libre accord, une harmonie parfaite. »



Le corps et en particulier le visage d'Apollon sont d'une beauté idéale, impersonnelle et froide, qui n'a pas de caractère particulier. La raison en est que c'est l'idée même d'harmonie qui est représentée, d'où Apollon est l'incarnation adéquate. Là encore, ce n'est pas simplement la représentation d'un animal, d'un lion par exemple, devant laquelle on pourrait se dire : « c'est bien fait », parce que la représentation du lion, renverrait à autre chose qu'à elle-même : à la

diversité des lions existants. Ici le visage d'Apollon ne renvoie pas à d'autres visages particuliers existants. Il rend sensible l'idée de beauté, ne renvoie à rien d'autre qu'à l'idée de beauté qu'elle incarne elle-même.

On est bien dans une pensée idéaliste où l'idéal prime sur le sensible, puisque c'est lui qui transparait et qui spiritualise la matière. Or dans la forme classique de l'art, l'esprit ne se dérobe pas au corps, il ne le dépasse pas. Tous deux forment une indestructible unité et un moment important dans le mouvement du vrai. Un moment qui nous approche du parachèvement du système. L'esprit, dans l'art classique, va s'incarner dans des formes qui expriment l'immuable, qui expriment l'immortel et l'éternel ; en un mot, qui exprime déjà quelque chose de l'absolu.

c) la forme romantique.

Enfin, dans la forme la plus développée, la forme romantique, l'esprit parvient à se libérer et à s'élever au-dessus des contingences matérielles :

Texte 7 : « Il existe quelque chose de plus élevé que la manifestation belle de l'esprit sous la forme sensible façonnée par l'esprit lui-même et sa parfaite image. Car cette union qui s'accomplit dans le domaine de la réalité sensible, contredit par là-même la véritable conception de l'esprit. Celui-ci doit donc abandonner cet accord avec le monde sensible pour se retirer en lui-même et trouver sa véritable harmonie au sein de sa nature intime. (...) L'esprit a pour essence la conformité avec lui-même, l'unité de son idée et de sa réalisation. »

Hegel relève ici une contradiction nouvelle entre sensible et intelligible, c'est-à-dire un moment dialectique. Cette contradiction continue à opposer dans leur essence le spirituel et le sensible. Car le mouvement général de l'esprit absolu, c'est bien la réalisation de l'esprit lui-même qui est en jeu. Mais comment l'esprit peut-il dans ce cas se viser lui-même ?

Pour le comprendre, voyons d'abord deux portraits peints par l'allemand Baltasar Denner peints au début du XVIIIe siècle :



Puis le portrait de *L'homme au gant* du Titien, peint vers 1520 :



Et l'autoportrait du peintre flamand Van Dyck, peint en 1620 :



Entre ces quatre portraits, on ne note pas à première une très grande différence au niveau de la qualité technique de la réalisation. La figure humaine, sa dimension naturelle, est à chaque fois admirablement rendue. Mais, dans les portraits de Denner, on retombe dans le sensible, dans la figure. Ce sont de fidèles imitations qui renvoient à autre chose qu'elles-mêmes, c'est-à-dire seulement à la personne qu'elles représentent. D'ailleurs, ces imitations trop parfaites, Hegel les appelle des « artifices techniques qui n'ont rien en commun avec une œuvre d'art ».

Tout au contraire, les portraits du Titien et de Van Dyck ne se contentent pas de reproduire la figure d'une personne, d'une individualité. Mais ce qu'on y découvre, qui dépasse l'individualité, dit quelque chose de l'humanité elle-même. Dans le cas du Titien, c'est l'assurance de la jeunesse mêlée à une pointe de fragilité. Dans le cas de Van Dyck, c'est toute l'impétuosité d'une jeunesse ambitieuse et un peu farouche d'un jeune homme qui sait qu'il est beau et qui va rendre sur la toile la conscience de sa beauté.

Ce qu'il y a chez le Titien et chez Van Dyck et qu'il n'y a pas chez Denner, c'est ce qu'on pourrait appeler un « supplément d'âme ». Ce supplément d'âme dépasse ou transcende l'individualité, et fait que le spectateur reste devant la toile parce qu'il sent bien qu'il y a quelque chose d'universellement humain qui est représenté et qui fait l'objet de la représentation. Quelque chose qu'il peut saisir alors même qu'il n'aurait aucune idée de l'identité du sujet représenté. Et quand on essaie de saisir ce qui transcende la simple beauté plastique du sujet représenté, on est dans le moment que Hegel nomme « l'esprit se ressaisissant lui-même »

On voit mieux désormais comment se développent les formes de l'art, et comment ce développement semble indépendant au fond de la question de la technique elle-même. Quand Hegel critique vertement Denner, mais chante les louanges de la peinture flamande, à aucun moment il ne souligne le fait que l'habileté technique a quelque chose à voir avec cette évolution. D'ailleurs Denner est postérieur aux peintres flamands dont il parle.

Il est temps à présent de se demander quel rôle joue précisément la technique dans le développement de l'art, selon Hegel. Ce qui n'est pas aisé, car si Hegel déploie une connaissance admirable du monde des arts, force est de constater qu'il parle extrêmement peu de technique tout au long des *Cours d'esthétique*.

II. Le rôle de la technique au sein du développement des formes de l'art

II. 1. Les origines de la technique : une mécanique qui échappe à l'esprit.

Pour comprendre ce que représente la technique dans l'art, il faut en réalité comprendre ce qu'est la mécanique. Pour cela, revenons au deuxième moment de son système, celui de la philosophie de la nature. C'est le moment du système où la pensée cherche à se saisir du monde extérieur et de tout ce qui à première vue, existe sans conscience et hors de la pensée.

Dans le premier moment de la Philosophie de la Nature, Hegel dit que la mécanique : « considère les éléments constitutifs de la nature dans leur état de parfaite abstraction, et lorsqu'ils sont placés l'un hors de l'autre. »

Il faut alors comprendre la mécanique comme l'étude de la matière et du mouvement subi par elle, c'est-à-dire ce qu'on pourrait appeler aujourd'hui les lois de la nature ou les lois de la physique. Pour le dire en un mot, la mécanique c'est la connaissance des lois qui régissent les corps, la capacité à les observer et à les mesurer dans l'espace et dans le temps.

Pour le dire en un mot, dans la mécanique, la nature est envisagée comme un objet étranger ou extérieur à l'esprit. Cela signifie qu'on ne reconnaît plus dans la nature que le règne de la détermination et de la nécessité, où tout est soumis à des lois aveugles, où tout peut être calculé et déterminé à l'avance. Mais pour autant, il faut connaître la mécanique, c'est-à-dire les lois de la nature, pour commencer à faire de l'art. Il faut avoir des éléments de chimie pour mélanger différentes huiles ou différents pigments de manière à faire des couleurs ; il faut des éléments d'optique pour savoir associer des couleurs sur une toile, pour anticiper le résultat du mélange de plusieurs couleurs entre elles. Il faut des éléments d'acoustique pour fabriquer une corde et la tendre sur une guitare, pour fabriquer puis jouer d'un instrument ; il faut des éléments de géologie pour connaître les propriétés du marbre, du plâtre, du bronze.

Enfin, La technique en art réside bien plus dans la connaissance théorique que dans l'habileté pratique : Hegel ne parle pour ainsi dire jamais de l'habileté à manier le ciseau pour le sculpteur, ou le pinceau pour le peintre. Certes, l'outil que manie l'artiste a bien de la valeur. Et tout instrument a bien de la valeur en lui-même, comme œuvre de l'esprit ; mais Hegel en parle plutôt au moment de la réalisation de l'esprit objectif : l'outil est un objet de tradition, qui se transmet de génération en génération, et qui évolue peu, entre imitation et innovation. Mais cette évolution est lente. Un ciseau reste un ciseau depuis l'antiquité, et un pinceau reste un pinceau.

D'ailleurs ce propos, on trouve dans la traduction de Samuel Jankélévitch : « tout outil technique, un navire par exemple, ou plus particulièrement un instrument scientifique doit procurer plus de joie à l'homme [c'est-à-dire plus que la pâle imitation de la nature], parce que c'est sa propre œuvre, et non une imitation. Le plus mauvais outil technique a plus de valeur à ses yeux, et il peut être fier d'avoir inventé le marteau et le clou » (p. 36)

Il faut faire droit à la valeur de l'outil, qui a plus de valeur que l'imitation, parce qu'encore une fois, une imitation renvoie à un objet naturel, extérieur à l'esprit, quand la fonction de l'outil incarné en lui renvoie à l'expression de l'esprit lui-même. La valeur technique d'un portrait de Denner, comprenant les outils et les connaissances qui ont présidé à sa production (le pinceau qui l'a peint, la toile tissée qui le supporte, les couleurs qui le recouvrent) doit être supérieure à sa valeur artistique. Mais que dire de l'habileté technique de l'artiste elle-même ?

II. 2. Définition de l'habileté technique dans l'art.

La définition la plus précise de l'habileté technique que l'on peut trouver dans l'esthétique se trouve dès l'introduction, au moment où Hegel parle de l'imitation.

Texte 9 : « Ce que quelqu'un fait, un autre peut apparemment le faire ou l'imiter, à condition seulement qu'il connaisse la façon de procéder ; de sorte que, une fois acquise la connaissance en

général des règles de la production artistique, il ne dépendrait que de la faculté de chacun d'exécuter la même chose de la même façon et produire des œuvres d'art. Ainsi se sont constituées les théories citées ci-dessus, avec leurs règles et leurs instructions calculées en vue d'une exécution pratique ».

On est bien dans la technique ici puisqu'on est dans la question du faire, du rapport à la nature. Et on voit comment la technique est bien une mécanique, c'est-à-dire qu'elle exprime un déterminisme reproductible. Ce déterminisme s'incarne dans les règles de l'art, des règles qui uniformisent et assèchent en réalité l'œuvre d'art, jusqu'à en faire un objet purement matériel et impersonnel. La technique devient ou se réduit à la capacité à l'extériorité sensible de l'œuvre, c'est-à-dire sa figure. On peut alors la comprendre de deux façons : d'abord, la connaissance des règles, théoriques de l'art qui proviennent des connaissances de la nature ; ensuite, l'habileté pratique qui permet d'imiter la nature, de produire des figures imitant la nature, à partir des connaissances théoriques.

« Mais, en suivant de telles instructions, on ne peut mettre en place que quelque chose de formellement régulier et mécanique. Car seul le mécanique est d'un genre si extérieur que, pour l'accueillir dans la représentation et la réaliser, il ne faut qu'une activité de la volonté et une habileté complètement vides, qui ne requiert en elles-mêmes rien de concret, rien de plus que ce que prescrivent les règles générales. »

Ainsi, que fait un pianiste quand il apprend ses gammes, ou un peintre quand il mélange ses pigments ou ses vernis ? Il accomplit un geste mécanique dénué de toute signification spirituelle. De même que le danseur doit répéter inlassablement le même geste pour plier son corps à une posture difficile. Mais ce travail technique apparaît comme *« complètement vide »*. C'est-à-dire que l'habileté technique de l'artiste n'est pas remplie ou investie par la spirituel. Dans le travail technique du matériau, il n'y a qu'un travail préparatoire à la véritable activité artistique, laquelle ne peut avoir lieu qu'une fois que la technique est acquise. Comme lorsqu'un pianiste travaille un morceau et le répète inlassablement, arrive un moment où il peut le jouer les yeux fermés, mécaniquement, sans y penser. Mais le jour du concert il va y mettre de l'intention, ce qui va donner sa beauté au morceau qu'il joue. La technique n'est qu'un savoir-faire reproductible ; et l'art véritable ne commence qu'au moment où finit la technique.

De cela il faut conclure que, si la technique n'a à voir qu'avec la matérialité, s'il ne joue que dans la partie de l'imitation de la nature, il faut très vite le laisser de côté pour atteindre au spirituel. Autrement dit, un excès de technicité équivaut à un excès d'imitation, et tue l'art. c'est ce qu'on peut comprendre du texte suivant, un peu plus loin dans l'introduction :

Texte 10 :

« La tâche de l'œuvre d'art est ici de saisir l'objet dans son universalité et de laisser de côté, dans la manifestation phénoménale extérieure de celui-ci, ce qui demeurerait simplement extérieur et indifférent pour l'expression du contenu. C'est pourquoi l'artiste n'intègre pas dans ses formes et des modes d'expression tout ce qu'il trouve déjà donné au dehors dans le monde extérieur, et sous prétexte que justement il le trouverait déjà donné ; mais il va seulement chercher les traits justes et conformes au concept de la chose s'il veut arriver à de la poésie authentique. S'il prend pour modèle la nature et ses productions, et, de manière générale, le donné extérieur, cela n'arrive pas parce que la nature l'a fait de telle ou telle manière, mais parce qu'elle l'a fait comme il convient ; or cette « convenance » est quelque chose de supérieur au donné existant lui-même.

Pour ce qui est de la figure humaine, par exemple, l'artiste ne procède pas comme ces restaurateurs de tableaux anciens qui vont jusqu'à imiter sur les endroits qu'ils ont repeints les petites fissures qui, lorsque le vernis et les couleurs se sont fendillés, ont recouvert comme d'un fin

réseau toutes les autres parties, plus anciennes, du tableau : mais au contraire, la peinture de portraits elle-même laisse de côté les petits vaisseaux de la peau, et plus encore les taches de rousseur, boutons, marques de petite vérole et autres envies, et le célèbre Denner n'est pas à prendre en exemple dans ce qu'on appelle son « naturel ». De la même façon, les muscles et les veines sont assurément suggérés, mais ils ne doivent pas ressortir avec la précision et dans tout le détail qu'ils ont à l'état naturel. Car dans tout cela il n'y a rien ou presque de spirituel, et l'expression du spirituel est l'essentiel dans la figure humaine. »

L'art commence là où l'imitation finit : afin de comprendre par l'exemple, on peut se demander ce que Hegel aurait pensé du fameux portrait de M. Bertin, par Ingres, peint en 1832 :



Ou bien il aurait reconnu une indéniable vitalité dans la figure, notamment dans le regard ; Ou bien il aurait été gêné de ce que le talent de l'imitation soit trop spectaculaire, renvoie trop expressément à une personne particulière (le nom, M. Bertin, est indiqué sur la toile), ce qui conduit le spectateur à se concentrer précisément sur la partie extérieure de l'œuvre, sa pure superficialité. Il écrit d'ailleurs, dans le 2^e tome de l'esthétique, p. 255 :

« Nous ne devons donc pas en quelque sorte, nous jeter sur la jouissance comme si nous étions conviés à admirer les ouvrages d'art de cette espèce, du point de vue de ce qu'on appelle le naturel et l'imitation de la nature, capable de produire l'illusion. Cette imitation, qui paraît nous mettre l'objet à la main dans de pareilles œuvres, n'est elle-même qu'une illusion ».

Si l'on en reste à ce passage, le jugement serait sans appel : la beauté et la vitalité de ce tableau devraient être jugées illusoire, la technique et l'imitation de la nature trop écrasantes étant venues les gâcher.

II. 3. Est-il possible de penser une dialectique de la technique ?

On a pris le temps de suivre Hegel dans sa description du développement des formes de l'art, le symbolique, le classique, le romantique. Chacune de ces formes montre un degré de réalisation de l'esprit dans la matière, un degré de spiritualisation de la matière. Au fond, tout se passe comme si la technique avait partie liée au développement dialectique des formes de l'art, mais sans entrer elle-même dans un mouvement dialectique.

Lors de cette rencontre de l'esprit et de la matière qui a lieu dans la création artistique, ce qui est dialectique, ce qui constitue le mouvement du vrai, c'est bien l'intensité avec laquelle le spirituel prend corps dans le matériel. L'habileté technique en reste à un stade inférieur, elle

renvoie au strictement matériel, au mécanique, à la mimétique, à cette première étape non encore spirituelle de la préparation de l'œuvre.

On pourrait objecter cependant que, plus l'habileté technique est élevée, mieux l'artiste parvient à manifester le spirituel dans son œuvre. Comme l'apprenti ne parvient pas à créer qu'une œuvre grossière en raison de son manque d'habileté et d'expérience, quand le maître, dont les compétences supérieures lui permettent plus de finesse, peut créer un véritable chef d'œuvre. Mais il n'en est rien. Le mouvement du vrai dans l'art n'est pas indexé sur le degré d'habileté technique. En effet, dire que plus notre maîtrise technique est élevée, mieux nous exprimons l'idéal dans l'art, impliquerait que l'idée dépend d'autre chose que d'elle-même pour s'affirmer, et qu'elle serait ainsi déterminée, contrainte, non-libre. C'est l'inverse, pour Hegel. L'esprit s'éveille peu à peu à lui-même, de manière dialectique. C'est parce que l'esprit s'affirme de plus en plus dans l'art, que la technique doit s'adapter. On peut dire qu'elle évolue, qu'elle s'adapte, mais elle ne progresse pas dialectiquement.

L'hypothèse, qui n'est donc pas très hégélienne, que nous pouvons faire maintenant, c'est celle qui consiste à penser une dialectique de la technique : c'est-à-dire l'idée que, à travers la technique elle-même, l'esprit peut se manifester à lui-même. Autrement dit, il faudrait essayer de penser que la technique ne soit pas seulement un travail mécanique et préparatoire à la manifestation de l'esprit, mais que dans le travail technique lui-même, on retrouverait un « mouvement du vrai », quelque chose de spirituel se manifesterait. Voyons si cela est possible.

III. Description de ce que pourrait être une dialectique de la technique

III. 1. L'imitation et la prouesse technique.

Comme dans tout mouvement dialectique qui se respecte, le premier moment à penser serait le moment de l'affirmation de la technique. Nous avons déjà évoqué l'imitation comme ce moment d'affirmation de la nécessité technique. Cependant, toujours dans l'introduction à *l'Esthétique*, juste après l'imitation, Hegel l'aborde à travers une autre question, celle de la distinction entre l'homme de goût et le connaisseur :

Texte 11 : « *A l'homme de goût a succédé le connaisseur. (...) en effet, de par sa nature qui est en même temps matérielle et individuelle, l'œuvre d'art tire essentiellement son origine de conditions particulières extrêmement variées, parmi lesquelles il faut surtout noter le temps et le lieu de son origine, l'individualité déterminée de l'artiste, et particulièrement le développement technique de l'art.* »

Du point de vue du connaisseur, c'est-à-dire du critique, la connaissance technique recouvre toutes les connaissances positives, matérielles et extérieures à l'esprit qui permettent de rendre compte de l'émergence historique d'une œuvre. Là encore, l'idée de la mécanique vient à l'esprit, car c'est la mécanique, dit Hegel, qui nous conduit à penser l'espace et le temps : or il s'agit bien ici de situer l'œuvre dans une époque, dans une culture donnée.

« *L'examen de tous ces aspects, qui est principalement l'affaire du connaisseur, est indispensable pour accéder à l'intuition et à la connaissance déterminée, soignée, voire à la jouissance même d'une œuvre d'art, de sorte que ce que le connaisseur obtient ainsi à sa manière doit être recueilli avec gratitude.* »

Ce que le connaisseur, par l'extension de sa culture artistique, parvient à saisir, c'est la positivité de la technique. Quand je dis que la technique est *positive*, je veux dire par là qu'elle s'affirme comme effective et décisive pour qu'une œuvre d'art déterminée surgisse dans l'histoire. De ce point de vue positif, l'artiste doit d'abord être un connaisseur. On imagine en effet difficilement un artiste qui ne maîtrise pas les règles de son art. Au contraire, il doit s'appropriier toutes les compétences et les connaissances, les règles, les instructions, les savoir-faire, etc. qui vont lui permettre de produire concrètement son œuvre.

Prenons l'exemple du peintre anglais William Turner, qui est contemporain de Hegel (il naît en 1775, Hegel est né en 1770). Dès son adolescence, il entre à Londres comme dessinateur dans un cabinet d'architecte, où il doit dessiner les bâtiments que les architectes présenteront à leurs clients. Il étudie la perspective et la rigueur du trait. Puis il rentre à la Royal Academy, école où il passe quatre années à imiter et à reproduire des œuvres antiques. L'une de ses premières toiles connues est : *Le Palais de l'archevêque de Lambeth*. C'est une aquarelle peinte en 1790 quand il a 15 ans.



On peut noter l'application avec laquelle le jeune Turner travaille à rendre la perspective et la lumière. À l'évidence, il cherche à développer et surtout à montrer ses compétences techniques.

Ses premières années de formation se passent donc dans l'apprentissage de la technique et de l'histoire de l'art, des règles, des maîtres. En 1801, le duc de Bridgewater lui demande d'imaginer un pendant à un tableau marine de Van de Velde le Jeune, peint en 1762 qui s'appelle *bateau sur une mer tempétueuse*.



Turner peint le *Bateau hollandais dans la tempête*, destiné à être exposé juste à droite du premier. La couleur et les contrastes y sont soutenus ; le format est plus grand. Le jeune Turner

est ouvertement ambitieux, il veut montrer qu'il est capable de faire mieux, techniquement parlant, que l'original. Plus encore, il cherche à « impressionner », à imposer d'abord et avant tout le spectacle de sa maîtrise technique. Il ne s'agit plus seulement ici de simple habileté : il veut montrer que, par son talent à rendre le mouvement et la lumière, il est capable de prouesses techniques.

Qu'est-ce qu'une prouesse technique ? C'est la positivité d'une technique devenue objet principal de l'œuvre. La prouesse consiste dans l'affirmation de la technique triomphante, qui donne à voir la compétence incomparable de l'artiste, et se reconnaît par l'admiration qu'elle suscite. L'admiration devant la prouesse technique est éprouvée de la même manière par le néophyte ignorant des techniques en vogue, et par l'artiste qui admire la prouesse d'un de ses confrères. Elle est peut-être même plus brutale chez le connaisseur qui sait reconnaître les techniques traditionnelles, et qui ne les identifie plus exactement dans la prouesse, qui lui apparaît dès lors comme une œuvre impossible à réaliser. On éprouve une telle admiration devant une œuvre dont les conditions de réalisation nous échappent, dès lors qu'on ne parvient pas à répondre à la question : « Comment l'artiste a-t-il fait ? ». L'œuvre a alors moins pour but d'être belle que d'être admirable.

De ce point de vue, le gigantisme de certaines œuvres est souvent vu comme une prouesse technique. On peut penser par exemple à la grande pyramide de Kheops, à la fois la plus ancienne et la seule à subsister des sept merveilles du monde antique. De nombreuses inconnues demeurent encore sur les techniques employées pour l'édifier. On peut penser également aux énormes blocs de granit du Machu Picchu, parfaitement taillés et emboîtés, sans ciment ni mortier. Ou encore au Parthénon qui, pour donner l'impression de régularité et de linéarité, n'a en réalité aucune ligne droite, et dont les colonnes ne sont pas régulièrement espacées.

Dans la prouesse technique, le spectateur se sent comme devant une scène de prestidigitatation, c'est-à-dire qu'il ne comprend pas comment l'œuvre a pu être réalisée. C'est un défi de l'intelligence, et pourtant, dans la prouesse technique, est-on encore dans l'art ?

Pour répondre à cette question, reprenons la suite de **l'extrait 11** :

« Toutefois, il faut considérer l'érudition du connaisseur certes comme quelque chose d'essentiel, mais non pas comme l'unique et suprême dimension du rapport qu'entretient l'esprit avec une œuvre d'art et avec l'art en général. Le connaisseur d'art, et c'est là son caractère le plus insuffisant, peut se limiter à la connaissance des aspects purement extérieurs, techniques, historiques, etc. de l'œuvre d'art, et ne pas vraiment pressentir, ou même ne rien savoir de sa vraie nature. Au contraire, il jugera peut-être que des considérations plus profondes auront très peu de valeur relativement à ses propres connaissances purement positives, techniques et historiques ».

On devrait conclure de tout cela que la culture, l'érudition et les connaissances techniques sont nécessaires pour comprendre l'art. Mais cela impliquerait que l'art ne soit plus une affaire de goût, mais de jugement objectif sur la qualité technique d'une œuvre. Or on ne peut réduire une œuvre d'art à un œuvre technique, et il faut plus que de la compétence à un artiste : il lui faut du talent, une faculté qui dépasse les seules exigences techniques. Et pour goûter le talent et la vraie valeur spirituelle d'une œuvre, le critique d'art est à peine mieux armé que l'amateur qui fait preuve d'une véritable sensibilité.

Nous nous trouvons maintenant dans un premier moment d'articulation dialectique. Il semble que l'affirmation du règne de la technique dans l'art conduise à un effacement de l'art lui-même. Car comme on l'a dit, dans la prouesse, ce n'est pas le beau qui est recherché, mais l'admirable. On dit : « c'est admirable » quand le spectacle de l'habileté technique, de la maîtrise formelle, l'emporte sur le fond ou sur le sens de l'œuvre. Cependant le beau ne s'admire pas : il se goûte. Il est affaire de sensibilité, quand la technique est affaire d'intelligence. Le beau, pour exister, doit se défaire de l'admirable.

III. 2. L'inspiration. Le trait de génie.

Pour penser le deuxième moment d'une dialectique de la technique, le moment négatif, il faudrait revenir sur ce qui, dans l'art, s'oppose à l'imitation : c'est-à-dire l'inspiration. Reprenons l'extrait 10 de l'*Esthétique* :

« L'artiste n'intègre pas dans ses formes et des modes d'expression tout ce qu'il trouve déjà donné au dehors dans le monde extérieur, et sous prétexte que justement il le trouverait déjà donné ; mais il va seulement chercher les traits justes et conformes au concept de la chose s'il veut arriver à de la poésie authentique. »

Hegel explique ici comment l'inspiration prend le pas sur l'imitation, car il n'y a pas de règle préétablie pour trouver « *les traits justes et conformes* ». Mais l'artiste ne peut savoir qu'après-coup s'il a réellement créé quelque chose de beau. Cet après-coup, comment le comprendre ? Un texte d'Alain montre comment ce moment est décisif :

Texte 12 : *« La représentation d'une idée dans une chose, je dis même d'une idée bien définie comme le dessin d'une maison, est une œuvre mécanique seulement, en ce sens qu'une machine bien réglée d'abord ferait l'œuvre à mille exemplaires. Pensons maintenant au travail du peintre de portrait ; il est clair qu'il ne peut avoir le projet de toutes les couleurs qu'il emploiera à l'œuvre qu'il commence ; l'idée lui vient à mesure qu'il fait ; il serait même plus rigoureux de dire que l'idée lui vient ensuite, comme au spectateur, et qu'il est spectateur aussi de son œuvre en train de naître. Et c'est là le propre de l'artiste. Il faut que le génie ait la grâce de nature, et s'étonne lui-même. Un beau vers n'est pas d'abord en projet, et ensuite fait ; mais il se montre beau au poète ; et la belle statue se montre belle au sculpteur, à mesure qu'il la fait ; et le portrait naît sous le pinceau. »*

On imagine bien la scène : le peintre penché sur sa toile, après chaque coup de pinceau fait un pas en arrière pour évaluer ce qu'il vient de faire. D'un point de vue hégélien, on peut interpréter ce pas en arrière comme l'acte réflexif par lequel l'esprit cherche à se ressaisir lui-même. En contemplant, grâce au recul, le trait ou la tâche de couleur qu'il vient de poser sur la toile, le peintre *réalise ce qu'il vient de faire*.

Cette expression, « réaliser ce qu'on vient de faire », distingue la fabrication de la réalisation. Elle peut se comprendre en deux sens : effectuer quelque chose (fabrication), ou prendre conscience de quelque chose (réalisation). Le peintre *réalise* ce qu'il vient de faire dans les deux sens du terme. Il fabrique l'œuvre au sens technique, puis, par son pas en arrière, comprend ce qu'il vient de faire et qu'il n'imaginait pas exactement comme il vient de le faire. Quelque chose a surpassé l'idée initiale. L'artiste n'a pas seulement imité la nature ; il a *créé* quelque chose de spirituel. Par ce double geste de fabrication/réalisation, il comble la distance ou l'extériorité qui sépare encore l'esprit de la matérialité de son œuvre.

C'est qu'on pourrait appeler le « trait de génie », par lequel, dans l'inspiration, l'artiste cherche à se libérer de la contrainte de la nature et de l'imitation.

Que se passe-t-il dans la trait de génie ? Le trait de génie n'est pas le fruit de l'habileté technique. D'abord, il convient de remarquer qu'il s'agit d'un trait, c'est-à-dire un geste, une marque, un décalage, un caractère, une transposition, en un mot : un « presque rien ». C'est l'expression d'un style, c'est-à-dire l'expression unique d'un esprit particulier. Dans le trait de génie, l'esprit perce soudain avec une intensité fulgurante, qui brise la fidélité de l'imitation.

On pourrait multiplier les exemples des traits de génie, innombrables dans l'histoire de l'art. Reprenons simplement l'exemple de Turner : les « traits de génie » qui le démarquent des peintres de son temps sont assez nombreux. Le premier d'entre eux est peut-être d'avoir importé les techniques de l'aquarelle dans la peinture à l'huile pour plus de luminosité. Et surtout, il peint sur fond blanc, ce que ses contemporains lui ont reproché en le qualifiant de manière péjorative de

« peintre blanc ». Car dans la tradition de la peinture à l'huile, on peint sur un fond sombre, on met d'abord les couleurs les plus sombres et on finit par les couleurs les plus claires pour faire ressortir la lumière.

On peut voir par exemple son tableau de 1828, *The Lake, Petworth, Sunset*.



C'est une peinture à l'huile réalisée avec les techniques de l'aquarelle. Turner met sur la toile de grandes taches de couleurs, qu'il précise et définit petit à petit. Cela lui permet de diffuser la lumière dans tout le tableau. Ici, les formes sont plus ou moins indéfinissables : on a vraiment l'impression, jamais rendue comme cela avant lui, de la brume matinale sur la lande anglaise. Et pour goûter à la beauté de ce tableau, il est inutile d'être connaisseur des techniques. Peu importe de savoir s'il s'agit de la lande anglaise ou pas. Il suffit simplement d'être sensible à l'éclat de l'aurore.

Une anecdote bien connue à propos de Turner est que lors de ses expositions il accrochait dans la galerie des toiles à peine ébauchées, et il les finissait en très peu de temps, parfois quelques minutes, devant le public venu assister au vernissage. On raconte à quel point le public était impressionné par la facilité apparente avec laquelle, en quelques coups de pinceau, il parvenait à faire advenir une figure, une montagne, une ligne d'horizon.

Il y a là bien autre chose que simplement une grande habileté technique. Certes, celle-ci est indiscutable, et nous savons combien d'années de travail, chez Turner, ont été nécessaires pour donner l'apparence de la facilité. Mais c'est dans le moment où la technique est dépassée, qu'elle n'est plus une question, que surgit l'étonnante spontanéité avec laquelle il peint, incarnation de l'inspiration et qui chez lui est la marque du trait de génie.

On connaît par exemple sa grande rivalité avec le peintre paysagiste Constable. En 1832, année où Constable était responsable de l'accrochage des toiles pour l'exposition annuelle de la Royal academy, celui-ci s'arrange pour mettre son propre tableau à la meilleure place, à hauteur de vue des spectateurs. C'est une grande toile admirablement composée, l'inauguration du pont de Waterloo. Elle devait être le point d'orgue de l'exposition.



Turner n'a à proposer qu'une toile marine beaucoup plus classique et, quand il voit la toile de Constable, il est vert de jalousie. Il voit les rouges, toute la partie chaude qui occupe le centre du tableau de Constable. Et au dernier moment il va modifier sa toile en rajoutant simplement une petite tache rouge au tout premier plan, comme une bouée, et qui va rajouter un élément d'équilibre autour desquels vont tourner tous les autres éléments.



La toile de Turner aura pour finir plus de succès que celle de Constable.

Nous venons de voir deux moments à travers lesquels il serait possible de penser le rôle dialectique de la technique dans l'art. Un moment d'affirmation ou de positivité de la technique, à travers le cas de la prouesse ; mais ici la prouesse surpasse l'art, et l'admiration prend le pas sur le goût. Dans un deuxième moment, de dépassement ou de négativité de la technique ; et là l'inspiration, grâce au trait de génie, s'affirme comme condition de l'art au-dessus du savoir-faire technique.

Mais évidemment, comme le bouton de fleur et la fleur éclore, nous devons comprendre que chacun de ces deux moments est essentiel pour créer une grande œuvre. Il nous faut ressaisir le vrai. Ou plutôt il nous faut penser, au sein d'une même œuvre, la synthèse de la prouesse et du trait de génie. Il nous faut, autrement dit, passer à un troisième moment

III. 3. virtuosité. Le chef d'œuvre absolu.

Ce troisième moment, c'est celui de la virtuosité. Pour Hegel, le virtuose est celui qui, par son habileté technique, parle à la sensibilité comme personne, mais ce faisant délaisse l'esprit et la contemplation sereine de l'esprit. (C'est pour cela, dit-il que les musiciens virtuoses sont souvent de jeunes gens un peu immatures et qui n'ont pas beaucoup vécu...)

Reprenons notre exemple de Turner. Nous avons dit que, à travers la prouesse technique de la transposition des techniques de l'aquarelle dans la peinture à l'huile, Turner parvient à rendre la lumière comme personne avant lui. Il peint sur fond blanc, et bientôt il va, comme dans l'aquarelle, fondre les figures pour ne plus donner à voir que des formes et des couleurs, préfigurant par là comme on le dit souvent une forme d'impressionnisme : c'est-à-dire une représentation non pas de la chose perçue, mais de la perception elle-même, ou de la sensibilité qui s'affirme à travers la perception.

Je voudrais donner trois exemples. Reprenons d'abord le cas de Turner :



1. L'un des chefs-d'œuvre les plus connus de Turner est le *Fighting Temeraire*, peint en 1838. On y retrouve toutes les qualités du peintre précédemment évoquées.

J'appelle ce tableau un chef d'œuvre absolu. Que faut-il entendre par là ? Cette toile allie à la fois la prouesse technique et le trait de génie. D'abord on y retrouve la transposition des techniques de l'aquarelle dans la peinture à l'huile pour une luminosité stupéfiante, le mouvement du remorqueur à vapeur. Ensuite, on peut analyser le génie de la composition. On a souvent lu le tableau comme un jeu de miroir symbolique, entre la partie gauche et la partie droite, mais il y a un mouvement du bateau de la gauche vers la droite, le mouvement se fait vers la partie inférieure droite, comme si le bateau était en train de rejoindre le soleil couchant pour se confondre avec lui.

2. Deuxième exemple, la Méduse du Caravage, peinte en 1597 et qui se trouve au musée des offices à Florence. La face de la Méduse se trouve représentée *sur un bouclier* par le Caravage.



Cette œuvre est d'abord une prouesse technique, elle est peinte sur un bouclier convexe, avec un réalisme « admirable ».



Mais elle tient aussi du génie. Le Caravage peint, non pas la tête morte de la méduse, mais l'instant précis et épouvantable où la Méduse est saisie par la mort et *réalise* qu'elle meurt. C'est cet instant insaisissable qui est comme figé, pétrifié sur le bouclier-miroir de Persée.

- Pourquoi peut-on parler dans ce cas aussi d'un chef-d'œuvre *absolu* ? Il est absolu, parce que, dans la contemplation fascinée de la face de la méduse, l'esprit est déjà face à lui-même, dans une sorte de jeu de miroir vertigineux. Autrement dit, il ne s'agit pas simplement, comme par exemple devant une vanité, de méditer sur le caractère éphémère de l'existence humaine, comme un simple *objet* de méditation ou de réflexion. Mais, comme face à un miroir, on reste pétrifié de se voir soi-même dans cet instant horrifique, insaisissable, suspendu, où la mort est déjà là sans être pleinement là. Comme hors du temps, l'existence mortelle disparaît, et l'esprit semble se ressaisir lui-même absolument, enfin affranchi de toute extériorité.

3. Mais on aurait pu parler également en musique de la technique ou du style de Beethoven, notamment dans la forme sonate. Un livre de Alain Patrick Olivier *Hegel et la musique* (Champion, Paris, 2003) montre que Hegel connaissait particulièrement bien la musique de son temps, notamment la musique italienne. C'était un mélomane averti. Des musiciens réputés ont suivi ses cours, notamment Mendelssohn à Berlin.

Beethoven, quant à lui, est né en 1770 tout comme Hegel, mais il meurt quatre ans avant lui, en 1827. Il est immensément connu et on sait le succès considérable et populaire de sa fameuse *Neuvième Symphonie* lors de sa création le 7 mai 1824 à Vienne. Or Hegel, qui ne peut pas ne pas avoir écouté la musique de Beethoven et qui n'hésite pas non plus à parler de ses contemporains, ne parle jamais ni de Beethoven, ni de sa technique de composition (notamment de la forme-sonate), très dialectique, grâce à laquelle il parvient à développer et à décliner des variations à partir d'un motif mélodique initialement très simple. La *Neuvième symphonie*, à bien des égards, rentre dans la catégorie des chefs-d'œuvre absolus que nous avons tenté de dessiner.

Dans un texte inachevé des années 1930, *Beethoven, philosophie de la musique*, Theodor Adorno, alors jeune philosophe, ira même jusqu'à faire du compositeur une incarnation pure de la dialectique hégélienne, en montrant que les techniques de négation et de réexposition des thèmes dans la forme-sonate beethovénienne. Pour Adorno, il y a une forme d'accomplissement poétique, au sens hégélien, dans la musique de Beethoven.

Nous en venons alors à la poésie, qui est pour Hegel la forme la plus élevée de l'art. Dans l'économie du système hégélien, la poésie est la fine pointe de l'activité artistique, elle confine déjà à la philosophie, comme Hegel le reconnaît lui-même d'ailleurs : la poésie permet déjà à l'esprit de se saisir lui-même. D'ailleurs, sur les deux tomes de l'esthétique, à elle seule la poésie occupe la moitié du second tome. Voyons l'**extrait 13** de Hegel :

« D'abord, l'expression poétique paraît, à la vérité, ne résider que dans les mots et se rapporter uniquement au langage. Mais, comme les mots ne sont eux-mêmes que des signes des objets représentés dans notre intelligence, l'origine véritable du langage poétique n'est ni dans le choix des mots, ni dans leurs combinaisons en propositions, périodes plus ou moins développées, ni dans l'harmonie, le rythme et la rime ; il est dans la manière dont l'imagination elle-même se représente les objets. Nous avons donc à rechercher le point de départ de l'expression poétique dans la conception poétique elle-même. »

La première chose à remarquer est que nous avons ici le même raisonnement concernant l'aspect technique de l'œuvre que celui que nous avons reconnu précédemment. La technique n'est qu'un prérequis du véritable processus de création artistique. Il ne faut chercher la valeur d'une œuvre poétique ni dans son travail formel, ni dans la technique poétique, dans les codes de la versification, etc., mais dans ce que Hegel appelle « la conception poétique elle-même », c'est-à-dire dans le projet de l'esprit qui s'empare du langage et qui cherche à se manifester à travers les mots.

Autrement dit encore, l'esprit s'incarne et se réalise dans le mot et, sans le mot, l'esprit désincarné reste encore abstrait. A travers le mot, c'est l'esprit lui-même qu'il faut viser. Pour autant, dans le travail du langage, dans le ciselage ou la sculpture des mots, l'esprit se cherche lui-même. Il parvient à se défaire autant qu'il lui est possible de la gangue de matière. L'esprit se retrouve en lui-même, à travers le langage et l'harmonie des mots. C'est d'ailleurs ce que Hegel dit un peu plus loin : le matériau véritable de la poésie, ce n'est pas le son – comme dans le cas de la musique – ou la sonorité ou la musicalité des mots. C'est, dit-il, « la représentation intérieure, c'est la forme spirituelle qui se substitue à la forme sensible ». En un mot : « *c'est l'esprit habitant sa propre sphère* ». Au fond, la seule différence que la poésie entretient avec la philosophie, c'est qu'elle reste une activité purement contemplative de l'esprit.

C'est peut-être dans l'œuvre poétique que nous pouvons trouver et identifier ce troisième moment dialectique que nous cherchons, où en réalité la technique poétique et littéraire montre l'esprit qui se cherche et se trouve lui-même. Le meilleur exemple pour montrer cela est, sans aucun doute, *la Recherche du temps perdu* de Proust, qui est une œuvre totale et circulaire, où la fin de l'œuvre renvoie au début et embrasse l'ensemble, tout comme le système hégélien. Il y aurait le même mouvement du vrai dans le système de Hegel et dans le système de Proust.

c) La virtuosité de Proust et la *Recherche du temps perdu* comme « chef-d'œuvre absolu »

Repartons du mot de Hegel que nous venons de lire : « *nous avons à rechercher le point de départ de l'expression poétique dans la conception poétique elle-même* ». Or il y a bien, exprimée dans *la Recherche du temps perdu*, une conception poétique fondée métaphysiquement.

Alors qu'il était un mondain un peu snob, n'ayant rien écrit de grande importance, Proust va rentrer en lui-même pour essayer de recréer un véritable monde spirituel, dans lequel, par le travail du souvenir, l'esprit va se ressaisir dans le temps. Pour mieux comprendre son projet, il faut partir d'une sorte de sensualisme : le réel est ce qui se présente à nos sens. Or le souvenir n'est d'abord que la réactivation d'une sensation passée ; et ainsi en convoquant un souvenir par la mémoire sensorielle, la sensation passée ressurgit, et même parfois avec plus d'acuité que la première fois. Ce que, dans *Albertine disparue*, Proust appelle : « voir avec les yeux de la mémoire ».

Ainsi, et c'est la thèse de Proust, il y a dans le souvenir plus de réalité, au sens fort du terme, que dans l'expérience sensible originelle. Le texte le plus connu de *la Recherche*, la madeleine, est

au début du *Côté de chez Swann*, est le texte qui va présenter cette puissance de l'esprit qui se révèle en lui-même à travers le travail du souvenir :

texte 15 : « *Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment ? Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même ; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher ? pas seulement : créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière.* »

La madeleine elle-même n'est ici qu'une cause occasionnelle. Elle fait ressurgir une sensation ; mais péniblement, car il ne s'agit d'abord que de réactiver de simples sensations « presque impalpables ». Mais cette sensation, l'esprit en a gardé une trace, « comme des âmes », dit Proust :

« *Quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir.* »

« L'édifice immense du souvenir », c'est cette trace spirituelle que l'esprit, en faisant retour sur lui-même, va tâcher de retrouver. Mais surtout, ce qui va permettre de se réapproprier la sensation, et surtout, ce qui va permettre à l'esprit de se saisir lui-même à travers la recherche de ce souvenir, c'est la littérature.

La littérature, c'est le travail technique et poétique de la langue. Pour le lecteur de la *Recherche*, la littérature donne une réalité sensible et imaginaire à un personnage purement fictif, par la virtuosité de la composition littéraire. Voyons par exemple la périphrase par laquelle Proust décrit la madeleine elle-même :

« *Petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel sous son plissage sévère et dévot* ».

Personne, au moment de manger une madeleine, n'envisage la madeleine comme cela, pas même Proust. Personne ne se dit : « Cette madeleine me fait penser à un coquillage de pâtisserie... » Ces mots ne sont justifiés que par le moment où l'esprit essaie de retrouver le souvenir, et l'esprit va donner une intensité nouvelle au souvenir : il va le « magnifier » ou plutôt le recréer. C'est ce que Proust dit juste après : « *Chercher ? pas seulement : créer* ». Cette dimension de création est importante notamment parce que la *Recherche* n'est pas un roman autobiographique : le narrateur n'est pas Marcel Proust, et tous les personnages sont inventés.

Pour le dire autrement et pour reprendre les mots de Proust lui-même, à partir de « gouttelettes impalpables », l'esprit va créer des « êtres consistants et reconnaissables ». Il va créer, par les mots, une réalité spirituelle dans laquelle il va se retrouver lui-même. Il se sent « dépassé » ; il va se ressaisir dans un mouvement proprement absolu. Il y a en effet quelque chose de l'esprit absolu, peut-être qui se joue ici, et qui fait de la *Recherche*, à proprement parler, un chef-d'œuvre absolu. C'est ce qu'il va s'agir de déterminer maintenant. On sait comment Proust pendant plus de 10 ans, jusqu'à sa mort en 1922, va vivre comme un prisonnier volontaire, dans une petite chambre. Dans le début de l'extrait suivant, c'est ce qu'il appelle « mourir au monde », pour que l'esprit puisse se retrouver :

Extrait 16 : « *La recreation par la mémoire d'impressions qu'il fallait ensuite approfondir, éclairer, transformer en équivalents d'intelligence, n'était-elle pas une des conditions, presque l'essence même de l'œuvre d'art telle que je l'avais conçue* ».

Pour comprendre cela, on peut reprendre l'exemple de la sonnette qu'il développe par la suite :

« *Ce bruit de pas de mes parents reconduisant M. Swann, ce tintement rebondissant, ferrugineux, interminable, criard et frais de la petite sonnette, qui m'annonçait qu'enfin M. Swann*

était parti et que maman allait monter, je les entendais encore, je les entendais eux-mêmes, eux situés pourtant si loin dans le passé. »

En fait il y a trois sonnettes différentes :

1. La sonnette de la porte que le narrateur entend bien quand l'invité de la famille, M. Swann, s'en va enfin et que sa mère pourra monter l'embrasser pour lui dire bonne nuit.

2. Le souvenir de cette sonnette qui continue à tinter dans la mémoire. Cette sonnette incarne la continuité de sa mémoire et de sa conscience, et la succession d'événements qui, de ce moment de l'enfance, ont constitué sa vie.

3. Enfin, par le travail littéraire, le travail du rythme de la phrase, de la répétition, cette sonnette va acquérir une nouvelle réalité. Elle trouve sa réalité ultime dans le travail littéraire. Elle constitue l'incarnation de l'esprit qui se retrouve lui-même et qui se réalise dans l'œuvre, dans le travail même de la composition littéraire. On est alors témoin d'un authentique *moment d'absolu* :

« Pour tâcher de l'entendre de plus près, c'est en moi-même que j'étais obligé de redescendre. C'est donc que ce tintement y était toujours, et aussi, entre lui et l'instant présent, tout ce passé indéfiniment déroulé que je ne savais pas que je portais. Quand il avait tinté j'existais déjà et, depuis, pour que j'entendis encore ce tintement, il fallait qu'il n'y eût pas eu discontinuité, que je n'eusse pas un instant pris de repos, cessé d'exister, de penser, d'avoir conscience de moi, puisque cet instant ancien tenait encore à moi, que je pouvais encore le retrouver, retourner jusqu'à lui, rien qu'en descendant plus profondément en moi. C'était cette notion du temps incorporé, des années passées non séparées de nous, que j'avais maintenant l'intention de mettre si fort en relief dans mon œuvre.

C'est donc ainsi par le travail technique virtuose de la langue que Proust parvient à exorciser d'une certaine manière le temps qui passe : dans l'œuvre poétique, la sensation, la mémoire, et tout ce qui fait l'esprit, s'embrasse lui-même et échappe ainsi à la mort et à l'oubli.