

Fins de l'art : la réception de Hegel dans la littérature française du XIX^e siècle



Alain Patrick Olivier

Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS)

ENDS OF ART: HEGEL'S RECEPTION IN 19th-CENTURY FRENCH LITERATURE

In a period of global pandemic and confinement to our homes, the end of art is not only a philosophical hypothesis, it is a fact of society. We have experienced that modern societies, those that were able to make art an absolute at one point in their history, no longer need the arts, or the physical presence of artists and spectators, or have considered them inessential, and therefore contingent. Is this what G. W. F. Hegel prophesied with his thesis of the end of art? In this paper I aim to clarify this by referring to the sources of Hegel's lectures and by examining the reception by nineteenth-century French writers. 1) First, I give a reminder of the different ways in which Hegel's theme of the end of art can be interpreted. 2) Then, I give a second reminder concerning the reception of Hegel's *Aesthetics* in France, with a focus on the translations. 3) Finally, I propose to study three writers who determine three ways of conceiving the appropriation of Hegel in the 19th century and of the theme of the end of art: Théophile Gautier, Charles Baudelaire and Gustave Flaubert.

KEYWORDS:

Aesthetics; French Literature; German Philosophy; French Philosophy; End of Art; 19th Century; France; Germany; Charles Baudelaire; Victor Cousin; Gustave Flaubert; Théophile Gautier; Georg Wilhelm Friedrich Hegel; Heinrich Heine

MOTS-CLÉS :

Esthétique ; littérature française ; philosophie allemande ; philosophie française ; Fin de l'art ; XIX^e siècle ; France ; Allemagne ; Charles Baudelaire ; Victor Cousin ; Gustave Flaubert ; Théophile Gautier ; Georg Wilhelm Friedrich Hegel ; Heinrich Heine

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2022.3.1>

Dans la période de pandémie mondiale et d'enfermement, que le monde connaît au moment où prend forme la présente réflexion, la fin de l'art n'est pas seulement une hypothèse théorique, c'est un fait de société. Les musées et les théâtres, les cinémas, les salles de concert et les librairies ont fermé. La présence physique des œuvres d'art, l'interaction physique avec les artistes sont devenues rares. Pour la première fois, le monde de l'art et du divertissement, dont l'existence a toujours été une évidence,



a disparu de la vie réelle, ne survivant que sur un mode confiné et dématérialisé. Les sociétés modernes, qui ont pu faire de l'art un absolu à un moment de leur histoire, ont pensé qu'elles n'avaient plus besoin des arts, ou de la présence physique des artistes et des spectateurs, ou les ont considérés comme inessentiels. En même temps, on n'a peut-être jamais autant vu de spectacles ni autant consommé de produits culturels en ligne. On n'a jamais autant produit d'œuvres littéraires, déposé autant de manuscrits auprès des éditeurs, que durant le confinement, quand bien même ces nouveaux rapports aux œuvres remettent en question l'idée même de l'art et de la littérature¹, telle qu'elle est apparue au XIX^e siècle. Est-ce cela que Hegel a prophétisé avec sa thèse de la fin de l'art ? Ou s'agit-il, au contraire, de déclarer morte cette conception idéaliste de l'art mise en place au XIX^e siècle ?

Le XIX^e siècle marque l'apparition d'une prise de conscience de l'art et la mise en place du champ littéraire comme champ autonome. Le développement de la littérature, de l'art moderne en général, de l'autonomie de l'art, paraît contredire, au premier abord, la prophétie de la « fin de l'art » chez Hegel. Nous aimerions montrer qu'il n'y a pas de contradiction entre ces deux principes sur le plan conceptuel, et qu'il existe une continuité sur le plan historique. Sur le plan conceptuel, il s'agirait de montrer que la thèse de la fin de l'art n'exclut pas le développement de l'histoire de l'art, voire le suscite. Par suite, sur le plan historique, la question se pose de savoir suivant quelles médiations les artistes auraient alors opéré ; s'ils ont pris connaissance de l'esthétique allemande, des conceptions idéalistes en général, pour les mettre en œuvre ou pour les récuser ; ou s'il s'agit d'une simple coïncidence, d'un processus indépendant de leur conscience. On peut faire l'hypothèse que c'est la lecture de Hegel qui aurait pu les conduire au mouvement de prise de conscience de soi, à l'affirmation du principe de l'autonomie de l'art, ou qui les auraient poussés, au contraire, à réagir au discours sur la fin de l'art. Pourtant, on se heurte au fait que les historiens de la philosophie et les historiens de la littérature ont longtemps ignoré le rôle de l'esthétique allemande et spécialement de l'esthétique de Hegel pour le développement de la modernité littéraire et artistique au XIX^e siècle. Les études philosophiques ont considéré à tort que la réception de Hegel s'est faite au XX^e siècle, ou qu'elle s'est faite dans d'autres domaines comme la logique ou le droit plutôt que dans le domaine esthétique. Du côté de l'histoire littéraire, on a longtemps admis que les principaux théoriciens et représentants de l'art pour l'art dans la littérature ont développé leur conception sans rapport avec les théories esthétiques produites par l'idéalisme allemand. Par exemple, Albert Cassagne, dans *La Théorie de l'art pour l'art en France au XIX^e siècle*, écrit que jamais l'art des romantiques n'a été inspiré par l'éclectisme ni par la philosophie allemande : Gautier n'aurait lu ni Schelling, ni Hegel, ni Cousin. Et de même dans la seconde génération, plus instruite, Flaubert aurait lu Spencer, Auguste Comte et même Charles Lévêque, mais il aurait ignoré les Allemands². Des études récentes,

1 Cf. Gefen, Alexandre. *L'Idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*. Paris : José Corti, 2021.

2 Cassagne, Albert. *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Thèse présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris. Paris : Hachette, 1906.



comme celles de Roman Lückscheiter³, tendent à montrer, au contraire, que les liens entre la conception de l'art pour l'art et la pratique des écrivains français non seulement se tiennent dans un rapport d'analogie avec les conceptions philosophiques, mais que ces pratiques et conceptions en procèdent directement. Certains obstacles épistémologiques, comme par exemple la question du nationalisme, pourraient expliquer la façon dont ces rapports ont pu être appréhendés hier comme aujourd'hui.

Dans la suite de ce texte, je voudrais contribuer à clarifier ces questions en traitant plusieurs points. D'abord, je ferai un premier rappel sur les différentes façons dont on peut interpréter le thème de la fin de l'art chez Hegel à partir des sources mêmes de ces cours d'esthétique des années 1820. Puis, je ferai un rappel de la réception en France de l'esthétique de Hegel, en particulier par l'intermédiaire des premières traductions, qu'elles soient imprimées ou non, les cahiers d'étudiants qui circulent à travers l'Europe, et à travers d'autres formes de médiation également telles que l'enseignement philosophique ou encore les revues littéraires. Cela conduit à considérer non seulement la figure bien connue de Victor Cousin, mais également l'œuvre de Charles Bénard, ou les écrits de Heinrich Heine, qui déterminent le développement de l'esthétique et de la philosophie en France. Enfin, je propose d'étudier trois cas d'écrivains dont le rapport à l'esthétique idéaliste est longtemps demeuré inaperçu, mais qui figurent trois façons différentes de concevoir l'appropriation de Hegel au XIX^e siècle : Gustave Flaubert, Charles Baudelaire et Théophile Gautier⁴.

I. LA THÈSE DE LA FIN DE L'ART : TROIS INTERPRÉTATIONS

Dans les cours « d'esthétique ou philosophie de l'art » que donne Hegel à l'université de Berlin, entre 1820 et 1829, tels qu'ils nous sont aujourd'hui connus, nous ne trouvons pas l'idée que l'art est « mort ». Mais le thème de la « fin de l'art », « Ende der Kunst », est présent dans chacune des parties du cours, dans l'introduction, lorsque Hegel distingue entre les domaines de l'art, de la religion de la philosophie ; dans la première et la deuxième partie, avec la conception de l'artiste romantique et la théorie de l'humour ; ou dans la troisième partie, au chapitre sur la poésie, avec les pages

³ Lückscheiter, Roman. *L'Art pour l'art. Der Beginn der modernen Kunstdebatte in französischen Quellen der Jahre 1818 bis 1847*. Bielefeld : Aisthesis Verlag, 2003.

⁴ Pour ce qui est des deux premiers points, je m'appuie sur des travaux antérieurement publiés concernant *l'Esthétique* de Hegel et sa réception au XIX^e siècle. Cf. Olivier, Alain Patrick. « Tasting Italian Music: Hegel's Last Lecture on the Aesthetics in Berlin 1828/29 and the Contemporary Debates on the End of Art ». In *Hegel und Italien — Italien und Hegel. Geistige Synergien von Gestern und Heute*. Iannelli, F. — Vercelone, F. — Vieweg, K. (éds.). Sesto San Giovanni : Mimesis Edizioni, 2019, p. 270–279 ; Olivier, Alain Patrick. « Les paradoxes de la science du beau dans la philosophie française ». In *Vers la science de l'art : L'esthétique scientifique en France 1857–1937*. Maigné, C. — Pierre, A. — Lichtenstein, J. (éds.). Paris : PU Paris Sorbonne, 2013, p. 21–31. Le troisième point présente les hypothèses d'un travail au CNRS sur les « Les concepts de l'art : Médiations et réceptions de l'esthétique hégélienne dans les arts et dans la littérature française ». — Je remercie Mildred Galand-Szymkowiak pour sa lecture du manuscrit.



finales sur la comédie. On le constate dans les notes prises par l'étudiant Adolf Heimann au cours de 1828-1829⁵. Hegel parle d'une « Auflösung der Kunst » (« dissolution de l'art ») ou encore d'une « Vernichtung der Kunst » (un « anéantissement de l'art »). Il affirme également que « Kunst hat auch ein Nach », « l'art a aussi un après », et cet après, c'est la « conscience de l'art » (« Bewußtsein von Kunst »). Il dit que la comédie « est la dernière forme de l'art, la dissolution de l'art, où le contenu de l'art même est anéanti » (« die letzte Form der Kunst, die Auflösung der Kunst, wo der Gehalt der Kunst selbst vernichtet wird⁶ »). Le cours d'esthétique prend fin avec ces mots : « Pour nous, la philosophie de l'art est devenue une nécessité, puisque nous sommes au-delà de l'art. » (« Für uns ist die Kunstphilosophie eine Notwendigkeit geworden, da wir über die Kunst hinaus sind⁷. »)

La question de la « fin de l'art » engage la définition même de l'art comme nous allons le voir. Elle est d'autant plus liée à la littérature (ou selon l'expression de Hegel à la « poésie ») que la « poésie », même si elle circule dans toutes les formes d'art, vient à la fin historiquement et logiquement. Elle constitue l'aboutissement d'un processus de développement des arts particuliers qui dépend du développement de l'idée même de l'art et que l'on peut définir comme un mouvement de spiritualisation du matériau. Le processus fait passer des arts plastiques (arts essentiellement « symboliques » et « classiques », c'est-à-dire orientaux, grecs ou anciens), à la peinture et à la musique (arts essentiellement « romantiques », c'est-à-dire chrétiens ou modernes). La poésie prépare le passage de l'art à une dimension encore plus spirituelle, celle de la religion et celle de la philosophie. La poésie apparaît de ce fait à la fois comme l'étape de « dissolution », lorsque l'esprit ne peut plus être satisfait par la représentation sensible du divin, et en même temps comme le point d'aboutissement, où le concept de l'art en vient à se réaliser sous sa forme la plus intellectuelle, la plus dématérialisée, la plus « subjective », la plus « romantique », la plus « moderne ».

La question de la « fin de l'art » chez Hegel a donné lieu à une immensité de commentaires (dont la plupart se rapportent à l'édition posthume de Hotho et à ses traductions). Nous proposons de distinguer trois orientations principales, ou trois formulations de ce principe.

Une première orientation consiste à dire que l'art est sinon mort, qu'il est du moins une chose du passé, parce que nous n'avons pas besoin d'art, ou que nous n'avons plus besoin d'art dans nos sociétés modernes. Nous aurions besoin de l'entendement et de la raison, pour satisfaire notre besoin spirituel, notre besoin de vérité, notre désir d'absolu. L'art peut être condamné, au XIX^e siècle, par l'esprit des Lumières et la rationalité, comme il l'a été auparavant, dans l'histoire, par le platonisme ou par la Réforme. Hegel a bien thématiqué cette possibilité pour l'art de décliner ou de disparaître dans les temps modernes. Il développe clairement cette idée dans l'introduction de

5 Cf. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen zur Ästhetik*. Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828/1829). Éd. Gethmann-Siefert, A. — Olivier, A. P. Paderborn : W. Fink, 2017. Voir également : Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Gesammelte Werke. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* III. Éd. W. Jaeschke, W. — Hebing, N. Vol. 28, 3. Hamburg : Meiner, 2020.

6 *Ibidem*, p. 206.

7 *Ibidem*, p. 207.

son cours, où il affirme que l'art « a un après » (« Sie hat auch ein Nach ») et que nous sommes « au-delà de l'art » (über die Kunst hinaus)⁸ :

Notre culture est pénétrée des rapports intellectuels des catégories de la pensée et de la réflexion. Ces formes de la pensée, c'est le prosaïque. Les déterminations de force, de fondement et de conséquences sont des catégories, des modes de la pensée finie, [qui] constituent l'âme de la conscience. L'art n'est donc pas un besoin pour nous. La vérité est à chercher pour nous dans le contenu et la forme de l'esprit. Nous ne nous agenouillons plus devant Dieu le père et Pallas représentés, même s'ils sont représentés de façon parfaite. L'esprit poétique ne peut plus être satisfait par eux. La limite de l'art ne réside pas en lui, mais en nous⁹.

Dans ce cas, les grandes œuvres d'art — celles qui seules mériteraient d'être considérées comme de l'art — appartiennent au passé, à la Grèce ancienne, au christianisme médiéval, aux périodes où l'art, la religion et la philosophie ne faisaient qu'un, à savoir les périodes de la « religion de l'art », où l'art est « l'exposition de la vérité » (« Exposition der Wahrheit¹⁰ »). On pourrait en déduire alors, comme Jan Patočka, que Hegel défend la thèse du caractère passé de l'art dans une perspective humaniste et classicisante¹¹. L'art existe essentiellement dans le monde grec antique et notre rapport à l'art est donc historique. Mais Hegel admet aussi l'existence de l'art romantique et d'une forme de poésie dans le monde moderne. En outre, il indique que le défaut de l'art tient en fait non pas aux œuvres mais à notre façon de les appréhender. Il oppose un rapport purement sensible, un rapport religieux, où l'on confond le divin avec sa représentation, les œuvres d'art avec les objets de culte, où l'on s'agenouille devant les peintures ou les sculptures, — comme c'est encore le cas à son époque dans les galeries d'art — et un rapport philosophique, où l'on considère les œuvres d'art sur un mode intellectuel et scientifique comme c'est le cas dans la philosophie de l'art.

Une deuxième interprétation est que nous avons besoin de l'art, dans l'époque moderne, mais les productions artistiques du présent demeurent inférieures aux productions du passé. Elles n'introduisent aucune innovation. Nous avons épuisé toutes les combinaisons de l'art. L'art continue certes d'exister, mais il a perdu là la grande fonction qu'il avait dans l'Antiquité ou au Moyen Âge d'exprimer l'absolu, de constituer la forme de la conscience de soi d'un peuple (d'une civilisation). Il n'existe que sous des formes mineures, ou dans des formes inférieures aux chefs-d'œuvre du passé. Dieter Henrich s'est intéressé ainsi aux dernières productions de Goethe, comme le *Divan*, qui correspondent au principe de la fin de l'art romantique, au principe de « l'humour objectif ». Il a pensé que Hegel aurait pu abandonner, dans son dernier cours d'esthétique, la thèse de la « fin de l'art », pour adopter une position modérée, qui tolérerait la possibilité de formes d'art dans la modernité, quand bien même ces formes d'art

8 *Ibidem*, p. 25.

9 *Ibidem*, p. 26.

10 *Ibidem*, p. 23.

11 Patočka, Jan. *L'Art et le temps*. Trad. E. Abrams. Paris : P.O.L., 1991.



seraient des formes mineures¹². Or, Hegel maintient la thèse de la fin de l'art, dans son cours de 1828–1829, mais il ne considère pas que la dernière poésie de Goethe soit une forme de littérature « mineure ». Les œuvres d'art de son temps ne sont pas moins significatives, selon lui, que les œuvres d'art des époques précédentes. La fin de l'art romantique, au contraire, est le moment où se réalise le principe de l'art sous sa forme la plus haute. Certes, Hegel critique l'art de son temps, les productions de l'école romantique allemande, par exemple, dans le domaine de la peinture, de la musique, ou dans le domaine de la littérature. Mais ce qu'il critique aussi bien est la façon insuffisante dont l'école romantique théorise l'art partant du principe de l'ironie, et comment cette théorie produit des œuvres banales, vulgaires ou repoussantes selon lui. C'est donc là encore le rapport philosophique à l'art qui est défectueux.

La troisième interprétation consiste à considérer, au contraire, la période de la fin de l'art comme le moment d'une prise de conscience de soi de l'art et des artistes et comme un moment de l'accomplissement d'art. La fin de l'art ouvre une période où la subjectivité s'affranchit de la relation objectale et naïve à l'œuvre d'art. C'est pourquoi la poésie peut n'avoir plus aucun contenu. La subjectivité du sujet producteur (l'artiste génial) et celle du spectateur revendiquent leurs droits : leur supériorité sur le contenu et la matérialité de l'œuvre d'art. Hegel cite en plusieurs endroits les œuvres de Jean Paul Richter. L'annonce de la fin de l'art marque paradoxalement un début. Elle marque le commencement d'une relation plus philosophique à l'art. Cela rejoint la conception d'Arthur C. Danto, lorsqu'il défend l'idée que l'art après la fin de l'art consiste en un dépassement de l'art en direction de la philosophie de l'art¹³. Toutefois, Hegel ne dit pas que les œuvres d'art deviennent de la philosophie sous une forme vivante, ni non plus que la philosophie de l'art prend la place de l'art laissée vide, ni que les artistes sont alors remplacés par des philosophes. Les exemples de Goethe et de Jean Paul indiquent que ce peuvent être les artistes eux-mêmes qui deviennent philosophes, et qu'ils sont d'autant plus artistes qu'ils développent une conception philosophique de l'art. C'est le moment d'un devenir-philosophe de l'artiste. C'est surtout cette troisième interprétation qui permet de faire coïncider, au point de vue conceptuel, la thèse de la fin de l'art avec la conception de « l'art pour l'art » telle qu'elle apparaît dans les pratiques et les théories de littérature française au milieu du XIX^e siècle.

II. LA RÉCEPTION DE L'ESTHÉTIQUE DE HEGEL EN FRANCE AU XIX^e SIÈCLE

Le rapport entre les pratiques de l'art moderne et l'esthétique philosophique peut paraître un thème bien connu. Pourtant, on constate que l'histoire littéraire comme les études philosophiques, n'ont établi pendant longtemps — et c'est encore souvent le cas aujourd'hui — aucun lien historique entre la diffusion du hégélianisme et la prise de conscience de l'art dans le monde artistique ou littéraire. Or, il ne s'agit pas de simples coïncidences, ni de pures analogies. Les médiations entre l'esthétique, les arts et la lit-

12 Henrich, Dieter. *Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 2003.

13 Danto, Arthur Coleman. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York : Columbia University Press, 2005.

térature peuvent être attestées historiquement, et cette attention à la dimension historique permet, en retour, d'éclairer les enjeux du débat philosophique autour de l'art.

Car ce que les artistes du XIX^e siècle nomment « art » n'est autre que le concept de l'art tel qu'il est élaboré par l'esthétique allemande et plus particulièrement par Schelling et par Hegel. Il ne s'agit pas seulement d'opposer une conception de la beauté à une conception de l'utilité, comme c'est le cas dans la philosophie empiriste anglaise, ou même dans la critique du jugement de goût chez Kant. Une rupture épistémologique a lieu avec l'introduction du concept philosophique de l'art. Il s'agit de considérer l'art comme une forme de savoir absolu, d'envisager la possibilité d'une « religion de l'art ». Parler de l'art comme d'un « absolu », comme d'une « religion », considérer l'art comme un déploiement de la « vérité », comme une manifestation de « l'idée », c'est là une conception du XIX^e siècle, qui tranche avec le discours de la critique esthétique et avec les théories du goût du XVIII^e siècle. Hegel traite de l'art essentiellement sous ce point de vue de la « religion de l'art » (*Kunstreligion*, que l'on traduit quelquefois « religion esthétique »), qu'il s'agisse de la *Phénoménologie de l'esprit*, de la première édition de l'*Encyclopédie*, ou du cours d'esthétique, qu'il prononce pour la première fois à l'université de Heidelberg en 1817-1818. Puis, il distingue plus nettement entre l'art et la religion dans les cours d'esthétique de Berlin. L'édition posthume de H. G. Hotho constitue une compilation de ces différents cours, dont la première édition paraît entre 1835 et 1837.

Nous pouvons distinguer deux grandes phases dans la réception en France de l'esthétique hégélienne.

La première commence, sous la Restauration, avec le cours donné par Victor Cousin à la Faculté des Lettres de Paris sur le vrai, le beau et le bien. Ce cours fait suite au séjour de Cousin à Heidelberg où il fait la connaissance de Hegel et de son système. Une deuxième phase commence après la mort de Hegel et la publication posthume de Hotho avec la traduction que Charles Bénard publie entre 1840 et 1852. Cette traduction permet aux écrivains français un accès plus immédiat à l'esthétique de Hegel. En outre, il faut mentionner d'autres formes de diffusion des idées et d'autres médiateurs et médiations de la philosophie allemande. Ainsi Heinrich Heine, lequel opère la double médiation entre la France et l'Allemagne, d'une part, entre la philosophie académique et le monde littéraire, d'autre part. Du reste, il incarne en lui-même la figure du Hégélien et de l'artiste romantique pour les écrivains français de cette époque.

A) L'ENSEIGNEMENT PHILOSOPHIQUE : VICTOR COUSIN

On a du mal aujourd'hui à s'imaginer que, pour le XIX^e siècle, pour les écrivains français, en particulier, comme Gustave Flaubert, la philosophie est représentée par Victor Cousin, dont les œuvres sont traduites et discutées dans le monde entier à une époque où aucune œuvre de Hegel ne l'est. C'est Cousin qui introduit la conception de l'art pour l'art dans l'université française ainsi que dans les milieux littéraires. Son cours sur les idées du vrai, du beau et du bien, qui a connu différentes éditions, constitue l'une des formulations majeures de la philosophie française jusqu'à la Première Guerre mondiale¹⁴. Paul Janet écrit que Cousin a introduit la théorie de « l'in-

14 Cousin, Victor. *Cours de philosophie professé à la faculté des lettres pendant l'année 1818. Sur le fondement des idées absolues du vrai, du beau et du bien*. Garnier, A. (éd.). Paris :



dépendance de l'art qui ne doit être ni un instrument de sensualité, ni l'auxiliaire exclusif de la morale et de la religion¹⁵ ». Bien qu'il ne soit publié que tardivement, ce cours a permis à plusieurs écrivains, comme Honoré de Balzac ou Sainte-Beuve, de connaître l'esthétique allemande. Toutefois, Cousin ne mentionne guère le nom de Hegel dans son enseignement et dans ses publications. Ce n'est que tardivement qu'il évoque avec précision son lien avec les philosophes allemands¹⁶. Ce premier moment de la réception de Hegel en France s'est ainsi trouvé occulté jusqu'à aujourd'hui. Les artistes et les écrivains de cette époque ne sont donc pas conscients que la doctrine de « l'art pour l'art » que professe Cousin provient de la philosophie allemande, de Kant, de Schelling ou de Hegel. Un premier obstacle tient au nationalisme. Depuis l'époque de la Révolution française et des guerres napoléoniennes, la France et l'Allemagne se trouvent engagées dans des conflits qui ont des répercussions dans la conception même qu'on se fait de la science ou du rapport scientifique à l'art. L'esthétique serait une chose allemande qui n'aurait pas lieu d'être dans l'espace institutionnel français, et cela d'autant moins que les Français pensent produire de l'art et de la critique d'art sans avoir besoin pour autant d'en pratiquer la science¹⁷. L'obstacle nationaliste se double d'un obstacle idéologique. Le hégélianisme est perçu comme une idéologie dangereuse dans toute l'Europe. Cousin est déjà suspendu de son enseignement, puis arrêté et assigné à résidence à Berlin sous la Restauration. Sous la monarchie de Juillet, il devient ministre de l'éducation ; mais il n'introduit pas pour autant l'enseignement de l'esthétique, ni l'enseignement de la philosophie de Hegel dans les programmes de l'institution philosophique. De fait, l'esthétique n'est pas encore l'objet de l'enseignement philosophique dans les lycées ni dans l'université, à la différence de la logique et de la morale. Après 1848, on accuse la philosophie hégélienne d'être à l'origine des troubles survenus en France. Dans ce contexte, le « Hégélien » est à peu près synonyme de « révolutionnaire », comme le montre le roman de Valérie de Gasparin¹⁸ mentionné par Jacques D'Hondt. Il y a alors un troisième obstacle épistémologique qui tient à la dimension matérialiste et sensualiste de l'esthétique, à sa fondation dans la philosophie du XVIII^e siècle, qui fait problème dans le cadre spiritualiste et conservateur de l'institution philosophique mise en place par Cousin au XIX^e siècle.

B) L'ŒUVRE DE TRADUCTION : CHARLES BÉNARD

L'Esthétique est la première œuvre de Hegel à avoir été traduite et aussi la première œuvre à avoir été traduite du vivant de Hegel. Avant même que la première édition allemande et la première édition française ne soient imprimées, des transcriptions et des traductions des cours de Hegel circulaient déjà en Europe. Grâce à ses relations, Victor Cousin a reçu, vers 1828, un cahier de notes relatif au cours d'esthétique écrit en

Hachette, 1836 (réédition en fac-similé avec une introduction de J. P. Cotten, Genève : Slatkine, 2000).

15 Janet, Paul. *Victor Cousin et son œuvre*. Paris : Calmann-Lévy, 1885, p. 92.

16 Cousin, Victor. « Souvenirs d'Allemagne », *Revue des Deux Mondes*, tome IV, 1866, p. 594-619.

17 Décultot, Élisabeth. « Ästhetik/esthétique. Étapes d'une naturalisation (1750-1840) », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 34, n° 2, 2002, p. 7-28.

18 Gasparin, Valérie. *Les Horizons prochains*. Paris : M. Lévy, 1858.

français¹⁹. L'auteur de la traduction ainsi que de l'original allemand — qui est perdu — est inconnu. La traduction a pu être faite par l'un des étudiants de Hegel avec lesquels Cousin était en contact pendant la période de sa captivité à Berlin à moins qu'elle n'ait été faite par Hegel lui-même. Ce cahier demeure néanmoins inédit et inconnu avant le XXI^e siècle. Cousin le conserve dans sa bibliothèque pour son usage personnel sans le publier. Mais il commande la première traduction française de l'*Esthétique* lorsqu'est publiée l'édition de Hotho ainsi que d'autres traductions des œuvres de Hegel. Il choisit d'anciens élèves pour accomplir ce travail. Augusto Vera est chargé de l'*Encyclopédie*, de la *Philosophie de la religion*. Il publie en outre une introduction générale à l'hégélianisme. Charles Bénard est chargé de traduire les cours d'esthétique d'après l'édition de Hotho. Bénard est un philosophe spiritualiste qui revendique une approche scientifique de l'esthétique telle que définie par Victor Cousin. Il est l'un des rares philosophes à représenter l'hégélianisme au sein de l'université française sous le Second Empire. Reçu premier à l'agrégation, en 1831, il demande à être professeur au Lycée de Besançon, où il compte parmi ses élèves le futur peintre Gustave Courbet, et où il commence sa traduction. Il publie sa traduction en cinq volumes entre 1840 et 1852 avec un essai sur l'esthétique de Hegel dans le cinquième volume²⁰. Il publie ensuite séparément deux volumes qu'il intitule *La Poétique*, où il reprend le chapitre sur la poésie en le complétant par d'autres extraits du cours d'esthétique de Hegel, par des extraits d'autres écrivains allemands sur les mêmes sujets, et par un « examen analytique et critique sur l'Esthétique de Hegel²¹ ». Il juge bon également de publier séparément *Le Système des beaux-arts de Hegel*, en 1860, qui correspond à la troisième partie des conférences sur les différents arts. Enfin, en 1875, il publie une deuxième édition de l'ensemble de sa traduction en deux volumes. C'est par cette traduction que l'*Esthétique* de Hegel a pu être connue dans et hors du monde académique, et particulièrement dans le monde artistique et dans le monde littéraire. L'attention portée au bon style a été une raison du succès de cette traduction jusqu'à aujourd'hui aussi bien dans le monde académique que dans le monde littéraire et dans le monde de l'art.

C) LES REVUES LITTÉRAIRES : HEINRICH HEINE

La philosophie de Hegel et sa philosophie de l'art ne sont pas inconnues en dehors de la traduction par Bénard et de l'enseignement de Cousin. Il y a d'autres formes de médiation, qui passent par la presse et par les revues littéraires, d'une part, par

19 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique : cahier de notes inédit de Victor Cousin*. Éd. A. P. Olivier. Paris : Vrin, 2005.

20 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Cours d'esthétique*. Analysé et traduit en partie par M. Ch. Bénard. Première partie. Paris : Aimé André, Hachette, Joubert, Nancy, Grimblot, Raybois et Cie, 1840. — Deuxième partie. Paris : Joubert, 1843. — Troisième partie. Paris : Joubert, 1848. — Quatrième volume. Paris : Ladrance, Joubert, 1851. — Cinquième volume. Suivi d'un essai historique et critique sur l'esthétique de Hegel par le traducteur. Paris : Ladrance — Joubert, 1852.

21 Hegel, George Wilhelm Friedrich. *La Poétique*. Précédée d'une préface et suivie d'un examen critique. Extraits de Schiller, Goethe, Jean Paul, etc. sur divers sujets relatifs à la poésie. Paris : Ladrance, 2 vol., 1855.



les disciples de Hegel qui s'exilent à Paris, d'autre part, dans les années 1830 et 1840 comme Heinrich Heine, Arnold Ruge, Karl Marx. Heinrich Heine est un auteur célèbre qui, outre ses poésies, présente l'état de la littérature et de la philosophie allemandes pour le public français, en particulier, dans *De l'Allemagne*, où il critique et actualise l'ouvrage de Germaine de Staël. Il remet en question Victor Cousin pour sa méconnaissance de la langue et la pensée allemande. Il se montre un connaisseur pénétrant de la philosophie de Hegel, et l'un de ses meilleurs critiques. Heine suit les cours de Hegel pendant la période où il est étudiant à l'université de Berlin (entre l'hiver 1821 et l'été 1823) mais, selon Jean-Pierre Lefebvre, il ne suit pas le cours d'esthétique et son rapport à Hegel concerne surtout la philosophie de l'histoire²². Or, les premiers écrits de Heine sur la littérature et sur l'art, qu'ils soient en français ou en allemand, indiquent une connaissance précise de l'esthétique, avant même que Hotho ne publie son édition. Les positions de Heine nous paraissent d'ailleurs trahir beaucoup moins la pensée de Hegel que celles de Hotho. S'il n'a pas suivi le cours de 1828-1829 durant son séjour à Berlin, Heine aura pu en prendre connaissance autrement, puisque les cahiers d'étudiants circulent à cette époque. Son ami Felix Mendelssohn Bartholdy, par exemple, a noté scrupuleusement le cours de Hegel et a transmis ses notes à Goethe. On trouve, en tous les cas, plusieurs thèmes ou réminiscences dans l'article sur le *Salon de 1831*, que Heine publie d'abord dans le *Globe*²³. Ces thèmes ou variations sont, par exemple, la critique de la peinture romantique allemande ; l'analyse de la peinture hollandaise ; la critique du retour à l'imitation de la nature ; la discussion de l'histoire de l'art de C. F. Rumohr, etc., même si les positions de Heine sont toujours originales dans le fond comme dans la forme. On trouve également dans ses écrits le thème de la « fin de l'art ». Dans son texte sur l'histoire de la littérature en Allemagne, Heine écrit qu'il a prédit « la fin de la période des arts, née de Goethe » et que sa « prophétie » s'est accomplie²⁴. Le plus grand nombre, selon lui, pense que « la vieille Allemagne est entrée avec lui [Goethe] dans son tombeau, que le temps de la littérature aristocratique est accompli et mort, que la démocratie littéraire commence²⁵ ». Heine oppose, en effet, dès 1828, à la *Kunstperiode*, où « l'idée de l'art » est dominante, la « tendance de notre temps », laquelle serait marquée par « l'aspiration à la scientificité », comme Hegel et d'autres l'auraient reconnu²⁶. Le développement de l'école romantique allemande avec son attachement à « l'art » et au monde catholique médiéval, indique, pour Heine comme pour une Hegel, une forme de déclin et de réaction. Mais la nouvelle période est aussi celle où la politique (la révolution) prend le dessus sur la question de l'art. Après les journées de Juillet 1830, le thème de la « fin de l'art » est marqué par l'idée d'une prééminence de la question

22 Lefebvre, Jean-Pierre. « L'ami Heine », *Revue Philosophique de La France et de l'Étranger*, vol. 173, n° 2, Presses Universitaires de France, 1983, p. 179-220.

23 Heine, Henri. « Salon de 1831 ». In *De la France*, 1834, p. 283-347 (publié dans le *Globe* en 1831).

24 Heine, Henri. « La littérature jusqu'à la mort de Goethe ». In *De l'Allemagne*. Éd. P. Grapin. Paris : Gallimard, 1998, p. 156.

25 *Ibidem*.

26 Heine, Henri. « Die deutsche Literatur von Wolfgang Menzel » (Recension), *Neue allgemeine politische Annalen*. Bd. 27, 1828, Heft 3, p. 287.

(matérialiste) politique sur la question (idéaliste et romantique) de l'art. Heine fait des tableaux exposés dans la galerie du Louvre autant d'orphelins mendiant l'attention des visiteurs en ces lendemains de révolution. Le critique lui-même éprouve une forme de mauvaise conscience à terminer son article sur l'art alors que le peuple de Paris manifeste dans la rue pour l'indépendance de la Pologne. Mais on remarque que ce thème d'une fin de l'art du fait de son dépassement dans la politique, s'il est un thème marqué par la philosophie de l'histoire de Hegel, n'est pas un thème présent dans l'esthétique. Il dénote une perspective jeune-hégélienne. Le caractère idéaliste de l'esthétique consiste à envisager les rapports entre l'art, la religion et la philosophie, mais non directement les rapports entre l'art et la politique, ni non plus d'envisager l'art sous fonction sociale, à la façon des saint-simoniens et des socialistes. (*Le Globe* est un journal saint-simonien, et c'est d'ailleurs Heine qui le fait connaître à Hegel²⁷.) Heine est une figure de médiation d'autant plus importante qu'il est un poète et un écrivain. Il est l'auteur des *Poèmes et légendes* et des *Reisebilder*, des ouvrages partout admirés, où la poésie la plus pure est toujours en même temps associée à un moment d'ironie. Heine constitue à ce titre un modèle pour la nouvelle génération des écrivains français comme Théophile Gautier ou Charles Baudelaire. Enfin, Heine apparaît dans sa personne même comme la figure du « Hégélien ». C'est ainsi qu'il se décrit lui-même rétrospectivement dans son article sur « Les aveux d'un poète » publié dans la *Revue des Deux Mondes*²⁸. Heine confesse son hégélianisme de jeunesse au moment même où il le renie (à l'instar de Victor Cousin qui avoue, encore plus tard, son hégélianisme, à un moment où il a perdu ses fonctions politiques). Le hégélianisme de Heine tient dans cette simple proposition mais non dépourvue d'ironie : « Je suis Dieu » :

Je ne fus jamais un grand métaphysicien, et j'avais accepté sans examen la synthèse de la philosophie hégélienne dont les conséquences chatouillaient ma vanité. J'étais jeune et superbe, et mon orgueil ne fut pas médiocrement flatté par l'idée que j'étais un dieu. Je n'avais jamais voulu croire que Dieu était devenu homme, je taxais de superstition ce dogme sublime, et plus tard j'en crus Hegel sur parole quand je lui entendis dire que l'homme était Dieu. Une telle idée me sourit, je la pris au sérieux, et je soutins mon rôle divin aussi honorablement que possible²⁹.

Heine dit avoir renoncé à cette conviction après la révolution de 1848 : « Comme beaucoup d'autres dieux déconfits par la révolution de Février, je dus abdiquer ma divinité, et je redescendis à l'état de simple mortel. » Il cesse non seulement d'être « athée » — le hégélianisme étant à peu près synonyme d'athéisme — mais abandonne sa « prédilection pour le monde hellénique », et se glorifie maintenant « d'avoir eu des ancêtres appartenant à la noble maison d'Israël ». Les dénégations implicites ou explicites de

27 Waszek, Norbert. « Usages du *Globe* par Heinrich Heine ». In *Heine à Paris : témoin et critique de la vie culturelle française*. Maillet, M.-A. — Waszek, N. (dir.). Paris : Éditions de l'Éclat, 2014, p. 88-132.

28 Heine, Heinrich. « Les aveux d'un poète », *Revue des Deux Mondes*, tome 7, 1854, p. 1169-1206 (repris dans *De l'Allemagne*. Paris : M. Lévy, 1855).

29 *Ibidem*.



Heine (je ne suis pas hégélien ; je ne suis pas athée ; je ne suis pas communiste ; je ne suis pas romantique ; je ne suis pas révolutionnaire, etc.) ont malgré tout une fonction d'affirmations subtiles dans une époque marquée par la censure politique, alors que ses œuvres sont interdites en Allemagne.

Heine a publié le plus grand nombre de ses textes dans la *Revue des Deux Mondes*. Cette revue montre à quel point la conception de l'art pour l'art, et le hégélianisme en général, sont présents et se côtoient dans le débat philosophique et littéraire au milieu du XIX^e siècle. Elle publie les poèmes, nouvelles, articles philosophiques ou d'histoire littéraire d'auteurs aussi différents que Victor Cousin, Charles Baudelaire (les premiers poèmes des *Fleurs du Mal*), Théophile Gautier, Eugène Delacroix ou Prosper Mérimée. Elle contient de nombreuses études sur le hégélianisme, aussi bien au point de vue politique qu'au point de vue littéraire. Les auteurs et les lecteurs sont informés très tôt des tendances de la philosophie, de la littérature, de la politique en Allemagne par les articles de Saint-Marc Girardin (qui a suivi les cours de Hegel) ou de Saint-René Taillandier (traducteur de plusieurs poèmes de Heine, qui rend compte également de Flaubert). La *Revue des Deux Mondes* est une revue conservatrice sur le plan politique, mais elle peut d'autant mieux porter la conception de l'indépendance de l'art que cette indépendance des artistes se fait à la fois à l'égard de l'engagement social, tel qu'il est défini par les saint-simoniens, les socialistes et les communistes, et non pas seulement à l'égard de la morale bourgeoise. Theodor W. Adorno reproche à Heine sa compromission avec le monde de la communication de masse, le style journalistique venant à contaminer ses vers, à introduire la « poésie publicitaire » dans la littérature³⁰. La presse permet l'indépendance financière de l'artiste, mais l'artiste se voit contraint de lui vendre sa poésie au jour le jour. D'où le thème de la prostitution chez Baudelaire : Jean-Paul Sartre considère qu'il est entretenu par la bourgeoisie comme l'écrivain du XVIII^e est entretenu par la noblesse³¹. Le principe de la fin de l'art comme autonomie de l'art, en particulier l'autonomie à l'égard de l'engagement social, côtoie le principe de la fin de l'art comme dissolution de l'art dans le journalisme. Les deux significations de la fin de l'art, celle — jeune-hégélienne — d'un dépassement de l'art dans la politique, comme celle — adornienne — d'une désartification de l'art dans l'industrie culturelle, ne sont pas contenues dans les cours d'esthétique de Hegel. En revanche, la façon ironique qu'a Heine de faire de la poésie, de la critique d'art, de porter un regard théorique non seulement sur la littérature, mais aussi bien sur les autres arts, sur la peinture, sur la musique, sur les civilisations, cela correspond à la posture esthétique de l'artiste romantique à la fin de l'art tel qu'il est décrit par Hegel (et par Danto).

III. TROIS POSITIONS DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE À L'ÉGARD DE L'ESTHÉTIQUE ALLEMANDE

Nous aimerions maintenant envisager la question plus concrètement en nous plaçant du point de vue des artistes et en abordant le cas de trois écrivains français dans

30 Adorno, Theodor W. « Vers une reconsidération de Heine ». Trad. A. Peyrical. *Prismes : Théorie critique*. Bordeaux : La Tempête, volume 3, 2021, p. 193-213.

31 Sartre, Jean-Paul. *Baudelaire*. Paris : Gallimard, 1947, p. 188.

leur rapport conflictuel, inexistant, ou au contraire, déterminant avec l'esthétique allemande. Cela nous permettra de distinguer en outre différentes modalités dans ce rapport de la littérature et de la philosophie :

- Gustave Flaubert fait une lecture précise, documentée, attestée de l'*Esthétique* de Hegel. Il considère Hegel comme quelqu'un de très connu, le hégélianisme comme un lieu commun.
- Charles Baudelaire se rapporte plutôt à Cousin, auquel il s'oppose, mais il utilise aussi potentiellement la traduction de Bénard pour sa définition même de la modernité.
- Théophile Gautier se situe en apparence aux antipodes de Hegel, dans la forme comme dans le contenu. Mais il se réfère constamment à Heine et reproduit la structure de la pensée idéaliste.

A) GUSTAVE FLAUBERT

Le rapport de Flaubert à Hegel est demeuré longtemps occulté par l'histoire littéraire, comme c'est le cas dans Cassagne. Mais les études récentes infirment l'idée que Flaubert serait demeuré étranger à la pensée allemande. Gisèle Séginger a publié ses notes de lecture relatives à la traduction de Bénard et montre que Flaubert a lu Hegel de façon très précise³². Elle note un remarquable investissement de l'auteur. Flaubert admire, souligne, coche ou s'indigne des bêtises du grand philosophe. Il opère une lecture approfondie et suivie à plusieurs années de distance. Une première campagne de notes débute vers 1844. Elle concerne les deux premiers volumes parus des *Cours d'Esthétique*. Ces volumes comprennent, au tome premier (publié en 1840), l'Introduction et la première partie sur le beau et l'idéal, au tome second (publié en 1843), la deuxième partie sur les formes d'art symbolique, classique, romantique. Flaubert finit à cette époque de rédiger *L'Éducation sentimentale* (dont la publication date de janvier 1845). Une deuxième campagne de notes a lieu lorsque paraissent les autres tomes de la traduction de Bénard. Flaubert lit le troisième et le quatrième tome, sur le système des arts particuliers, en 1851 ; puis le cinquième en 1852. Il prépare à cette époque une « encyclopédie de la bêtise » (le futur *Dictionnaire des idées reçues*, qui deviendra un appendice de *Bouvard et Pécuchet*). Mais, dans *Bouvard et Pécuchet*, s'il critique le hégélianisme, ce n'est pas celui de l'*Esthétique*, c'est plutôt l'introduction de Véra³³. Il n'y a pas d'opposition forte aux positions esthétiques de Hegel. Au contraire, le vocabulaire de Flaubert est là : l'*idéal*, l'*harmonie*, le *pur*, le *vrai*, note Séginger. Entre ses deux campagnes de lecture, Flaubert est incité à une réflexion sur sa propre esthétique comme il ressort de ses lettres à Louise Colet à partir de 1846. Hegel lui permet de définir sa conception propre, de se placer du point de vue de « l'art » en général et non pas seulement de la « littérature ». Lorsqu'il parle de l'avenir de l'art, Flaubert

32 Séginger, Gisèle. « Notes de Flaubert sur l'*Esthétique* de Hegel ». In *Gustave Flaubert 5. Dix ans de critique*. Textes réunis et présentés par G. Séginger. Paris — Caen : Lettres modernes Minard, 2005, p. 247-330.

33 Puisais, Eric. « Flaubert hégélien ? Phénoménologie de *Bouvard et Pécuchet* », *Revue Flaubert*, n° 7, 2007.





parle de cette situation de la fin de l'art décrite par Hegel. L'art, en « s'éthérisant » tant qu'il peut (des pylônes égyptiens aux lancettes gothiques), des Indiens à Byron, suit un « affranchissement de la matérialité ». Le Roman est le terme d'un processus (de dématérialisation) qui commence avec l'architecture égyptienne³⁴. Flaubert a lu très précisément les *Cours d'Esthétique* ; il en a critiqué également des aspects. Il a aussi reproché à Bénard de supprimer certains passages immoraux dans sa traduction, comme ceux relatifs au *Ramayana* (où il est question de la semence et de la procréation des dieux). Séglinger écrit que Flaubert ne partage pas avec Hegel l'idée que l'art va dans le sens d'une fin de l'art, car il en retournerait la proposition. Flaubert estime que la littérature nécessite la conscience dans le travail par opposition à la « naïveté³⁵ » des Grecs, un art sans art. Mais c'est exactement le sens que Hegel donne à la fin de l'art selon nous. La différence est que la conscience de soi est la seule forme de la raison possible pour Flaubert. Elle est conscience de l'art et de la littérature, et conscience critique des représentations de toute pensée, de toute philosophie. L'art à la fin de l'art est le point de vue de cette conscience de soi critique sans sujet, qui réalise l'essence de l'art, dont la critique est le centre. Pierre Bourdieu montre même comment la conscience de l'art chez Flaubert est aussi la conscience de ses conditions de production au plan sociologique³⁶. Flaubert ne pense pas le dépassement de l'art dans autre chose : c'est un dépassement immanent. Il parle de développer un « regard absolu » plutôt qu'une forme de savoir absolu. Le roman est la forme d'un tel savoir absolu à la fin de l'histoire, qui en réalité ne peut être qu'un savoir relatif.

B) CHARLES BAUDELAIRE

Dans le cas de Charles Baudelaire, on ne peut pas attester aussi aisément une lecture des *Cours d'Esthétique*, ni même une connaissance de la pensée de Hegel, selon Claude Pichois³⁷. Ainsi, il n'y a pas d'entrée « Hegel » dans le *Dictionnaire Baudelaire*³⁸. Certes, le mot « Hégélianisme » est attesté. Dans « Mon cœur mis à nu », Baudelaire évoque le « hégélianisme » du « Doctor Estaminétus Carpulosus Pedantissimus³⁹ ». La note concerne un « portrait de la canaille littéraire ». Par où l'on voit que la figure du Hégélien est plutôt celle d'un savant bohème plutôt que d'un révolutionnaire. Sommes-nous au Café Momus ? Baudelaire est ami de Jean Wallon, le philosophe chrétien qui a traduit avec H. Sloman la *Logique subjective* de Hegel en 1854. Or, le même Wallon a servi de modèle au philosophe Colline ainsi nommé, par antiphrase, dans les *Scènes de la Vie de Bohème* de Henry Murger⁴⁰. (On retrouve par la suite ce personnage de

34 Flaubert, Gustave. « Lettre à Louise Colet », 16 janvier 1852, citée dans Séglinger, *op. cit.*

35 Flaubert, Gustave. « Lettre à Louise Colet », 24 avril 1852, citée dans Séglinger, *op. cit.*

36 Bourdieu, Pierre. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Édition revue et corrigée. Paris : Seuil, 1998.

37 Pichois, Claude. « Notices, notes et variantes ». In Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 1499.

38 Pichois, Claude — Avice, Jean-Paul. *Dictionnaire Baudelaire*. Tusson : Du Lérot, 2002.

39 Baudelaire, Charles. « Mon cœur mis à nu ». In *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 688.

40 Chotard, Loïc. « Préface ». In Murger, Henry. *Scènes de la vie de bohème*. Paris : Gallimard, 1988, p. 12.

philosophe abandonnant sa vieille pelisse dans l'opéra de Giacomo Puccini.) Wallon est également l'auteur d'un ouvrage critique à l'égard de la philosophie de Cousin et de nombreux ouvrages critiques du socialisme et du communisme après la révolution de 1848. Il y a encore d'autres intermédiaires entre Baudelaire et Hegel. C'est, par exemple, le peintre Chenavard, que Baudelaire critique dans « l'art philosophique ». (Chenavard est l'auteur de fresques jamais peintes au Panthéon. Il affirme avoir rencontré Hegel et vouloir intégrer la philosophie de l'histoire dans sa peinture⁴¹.) C'est surtout Heine, qui est l'« un des modèles » de Baudelaire. Pichois rapproche les premiers textes de Baudelaire, en particulier le *Salon de 1845*, qui est sa première publication, des écrits de Heine, et spécialement du *Salon de 1831*⁴². (Champfleury faisait également en son temps le rapprochement entre les deux textes.) Baudelaire rapproche le « surnaturalisme » et « l'ironie », deux qualités littéraires fondamentales selon lui⁴³. Mais il ironise, ailleurs, contre le paganisme de Heine, à propos d'un passage des *Reisebilder*, où il est question de sa « haine voltairienne contre les calotins ». Heine se disait le « grand païen n°2 », remarque Claude Pichois, et Baudelaire ne comprend pas comment un poète peut faire son nid dans la perruque de M. Voltaire, « l'anti-poète⁴⁴ ».

Mais Baudelaire a-t-il lu Hegel ? Wolfgang Drost indique qu'il connaît la philosophie allemande par l'œuvre de Germaine de Staël. Il est informé de la classification des beaux-arts de Schelling, et de la conception du moi Fichte. (Il parle du « moi » et du « non moi » à propos de Constantin Guys⁴⁵). Drost montre aussi comment Baudelaire se rapporte à l'esthétique de Hegel dans sa définition de la modernité et de l'art romantique. Dans « Le peintre de la vie moderne », Baudelaire écrit : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable⁴⁶ ».

Cette définition a été reprise à de multiples occasions. Michel Foucault la cite dans son texte sur les Lumières, mais sans parler de l'autre « moitié » de l'art, qui est l'éternel, et sans faire référence à Hegel. Walter Benjamin considère que cette théorie de l'art moderne est le « point faible » dans la théorie de la modernité de Baudelaire, en particulier, parce que n'est pas abordé le problème de l'art antique⁴⁷. Or, Drost met cette définition de Baudelaire en relation avec les pages sur la peinture hollandaise et la fin de l'art romantique chez Hegel (selon l'édition Hotho). Voici le passage correspondant dans la traduction de Bénard :

41 Douphis, Pierre-Olivier. *Chenavard dessinateur*. Thèse de doctorat, Université Paris 4, 2001. — Schlessler, Thomas. *Paul Chenavard — Monuments de l'échec*. Dijon : Presses du Réel, 2009.

42 Pichois, Claude — Avice, Jean-Paul. « Heine (Henri) ». In *Dictionnaire Baudelaire*. Tusson : Du Lérot, 2002, p. 221-223.

43 Baudelaire, Charles. « Fusées ». In *Œuvres complètes*, t. I, p. 659 (cité dans Pichois et Avice, *ibidem*, p. 221).

44 Pichois et Avice, *ibidem*.

45 Drost, Wolfgang — Riechers, Ulrike. In Baudelaire, Charles. *Salon de 1859 : Texte de la Revue française*. Paris : H. Champion, 2006.

46 Baudelaire, Charles. « Le peintre de la vie moderne ». In *Œuvres complètes*, *op. cit.*, tome 2, p. 695.

47 Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Trad. J. Lacoste. Paris : Payot, 1982, p. 119.



L'art consiste principalement à saisir les phénomènes du monde réel dans leur *vitalité*, [je souligne, APO] tout en observant les lois générales de l'apparence, à épier avec finesse les traits *instantanés et mobiles* [ibid], et à *fixer* [ibid] ainsi avec fidélité et vérité ce qu'il y a de plus *fugitif* [ibid]⁴⁸.

Hegel distingue, dans ce passage, entre la conception de l'art classique, qui s'attache à « ce qui est substantiel et fixe » et la conception romantique qui « représente la nature dans ses phénomènes les plus mobiles ». Remarquons également que, selon Drost, Baudelaire emploie, dans son texte, le terme de « vitalité » dans le même sens que Hegel. Nous serions en présence d'un hégélianisme crypté, d'un possible sous-texte hégélien.

On ne saurait considérer pour autant le projet esthétique et poétique de Baudelaire comme s'accordant avec la philosophie idéaliste et avec l'hégélianisme. Il en constitue plutôt la différence. La conception de l'art pour l'art est présente sous une forme plus radicale que les formulations de Hegel. Elle s'oppose également à la conception philosophique de Victor Cousin que Baudelaire critique explicitement. Les premiers poèmes des *Fleurs du Mal* paraissent, en 1855, dans la *Revue des Deux Mondes*. Baudelaire brise, dans le titre même, l'adéquation entre l'idée du beau et l'idée du bien. Le recueil constitue une alternative à Cousin dans le fond (l'absolutisation du Mal) comme dans la forme (la poésie voluptueuse et licencieuse opposée au spiritualisme académique). Baudelaire fait voir l'identité entre la beauté et le Mal : « il m'a paru plaisant et d'autant plus agréable que la tâche était difficile d'extraire la *beauté* du Mal⁴⁹. » Sartre écrit que c'est par sa conscience dans le Mal que Baudelaire donne son adhésion au Bien⁵⁰. Baudelaire introduit le moment du négatif au sein de l'idéal. Il actualise et absolutise ce principe du négatif. Le Mal n'est plus ramené à quelque chose d'éthique comme chez Hegel. De même, le spleen (la mélancolie) n'est pas dépassé dans la *Heiterkeit* (la joie). La subjectivité, l'ironie ne sont pas dépassées dans le rapport à la nature ou à l'objectivité. Le rapport du spleen et de l'idéal rompt l'association que construit Hegel entre l'idéal et la joie, entre l'idéal et la sérénité et l'humour, dans l'art romantique : « Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie [en] est un des ornements les plus vulgaires⁵¹. »

Baudelaire va plus loin dans l'affirmation de l'autonomie de l'art, c'est-à-dire dans la dissociation de l'art et de la morale, qui conduira au procès des *Fleurs du Mal* et au rejet de l'Académie française, laquelle avait couronné, au contraire, la traduction de l'*Esthétique* de Hegel par Bénard en 1852.

C) THÉOPHILE GAUTIER

Théophile Gautier passe pour l'un des premiers théoriciens et initiateurs de la théorie de « l'art pour l'art » en France. Pourtant, l'histoire littéraire a longtemps considéré

48 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. « Destruction de l'art romantique ». In *Cours d'esthétique*. Trad. Ch Bénard, Deuxième Partie, Paris, 1840, p. 510.

49 Baudelaire, Charles. « Les Fleurs du Mal », *Revue des Deux Mondes*, juin 1855, p. 181.

50 Sartre, Jean-Paul. *Baudelaire, op. cit.*, p. 82.

51 Baudelaire, Charles. « Fusées ». In *Œuvres complètes, op. cit.*, tome I, p. 657.



que sa conception était étrangère à l'esthétique de l'idéalisme allemand. Gautier se situe, certes, aux antipodes de la philosophie dans la forme qu'il adopte, qu'il s'agisse de cette préface, des nouvelles, romans, feuilletons, critiques d'art. Dans la Préface à *Mademoiselle de Maupin*, si souvent invoquée, il ne développe aucune théorie philosophique, mais se situe dans une perspective polémique et satirique, pour ne pas dire ironique. L'idée qu'il « n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien » est plutôt un lieu commun qui reprend la philosophie de Kant et de Victor Cousin⁵². L'originalité de Gautier consiste plutôt à rire « des utilitaires républicains ou saint-simoniens » qui parlent de « l'utilité » de l'art⁵³. Gautier place Charles Fourier et le phalanstère au-dessus de Lamartine, Hugo et Byron. La fin de l'art n'est pas présente dans sa Préface si ce n'est à travers l'idée que la « presse » tue le « livre ».

Les études récentes établissent toutefois d'autres rapprochements entre les positions de Gautier et Hegel. Les auteurs du collectif *Théophile Gautier et la religion de l'art*, sous la direction de Martine Lavaud et Paolo Tortonese⁵⁴, considèrent que Gautier s'inspire des idées philosophiques portées par les romantiques allemands. Ils citent les noms de Goethe, Hoffmann, Heine, Schlegel, Novalis et Schelling, qui sont pour la plupart absents des ouvrages anciens de Cassagne et Jasinski. Ils évoquent également la pensée platonicienne telle qu'elle est diffusée en France par Cousin et Jouffroy.

Mais qu'en est-il de Hegel ? Lavaud et Tortonese considèrent une présence « fantôme » de Hegel chez Gautier. Tortonese, par exemple, parle d'une « ruse de l'art » au sens d'une « ruse de la raison » pour rendre compte des paradoxes de la thèse de l'art pour l'art, l'utilité de l'inutilité pour la civilisation. Il emprunte ainsi à la conceptualité et à la thématique de la philosophie de l'histoire de Hegel, mais sans faire de référence à l'esthétique. La « fin de l'art » n'est présente à la rigueur que lorsque Gautier parle de la violence révolutionnaire et des destructions commises lors de la Semaine sanglante. Il est soulagé que le Louvre soit intact, qu'il n'y ait pas perte de tableau ni de statue, que la barbarie n'ait pu prévaloir contre elles⁵⁵. La fin de l'art qui menace serait donc la disparition matérielle des œuvres, conséquence de la conception politique et sociale de l'art qu'il a toujours critiquée au nom de l'art pour l'art (même s'il considère que l'art est révolutionnaire par essence).

En parlant de « religion de l'art », Lavaud et Tortonese empruntent un autre concept venu de Hegel et de Schleiermacher. La religion de l'art, *Kunstreligion*, parfois traduit « religion esthétique » en français, est le concept par lequel Hegel théorise l'art dans la *Phénoménologie de l'Esprit* et dans la première édition de l'*Encyclopédie* avant de parler simplement « d'art ». Les cours d'esthétique portent néanmoins la trace de la proximité initiale avec la philosophie de la religion, puisque les formes

52 Hartung, Stefan. « Victor Cousins Ästhetische Theorie. Eine nur relative Autonomie des Schönen und ihre Rezeption durch Baudelaire », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 1997, vol. 107, Heft 2, p. 173-213.

53 Gautier, Théophile. « Préface » de *Mademoiselle de Maupin*. In *Œuvres*. Éd. P. Tortonese. Paris : R. Laffont, 1995, p. 177-204.

54 *Théophile Gautier et la religion de l'art*. Lavaud, M. — Tortonese, P. (dir.). Paris : Classiques Garnier, 2018.

55 Gautier, Théophile. *Tableaux de siège*. Paris : Charpentier, 1871, p. 183-184.



d'art y désignent aussi bien des formes religieuses. On rencontre ce point de vue esthétique chez Gautier lorsqu'il appréhende les religions passées ou présentes, proches ou éloignées. Ces religions historiques servent pour définir la religion de l'art : le christianisme, le paganisme, l'islam, etc. La religion de l'art accueille ainsi toutes les potentialités esthétiques. Il ne s'agit pas d'une subsumption de l'art dans la religion, mais plutôt d'une subsumption de la religion dans l'art.

Il y a un deuxième lien paradoxal qu'établit la théorie littéraire entre Hegel et Gautier, qui concerne la danse. Gautier s'intéresse à la danse comme art à part entière en tant que journaliste, comme critique artistique, dans ses récits, ses romans, ses poésies, et en tant que librettiste⁵⁶. Pour François Brunet, Hegel n'accorde dans son système esthétique, au contraire qu'une place très limitée à cet art, dont il ne méconnaît pas l'originalité mais auquel il n'accorde pas d'indépendance⁵⁷. Il voit les potentialités synthétiques de la danse, laquelle possède virtuellement tout ce qu'il faut pour réaliser la synthèse de l'« art total ». Mais la danse ne figure pas comme un art indépendant dans son système des beaux-arts. Pour quelle raison ? Gautier écrit que « la danse est essentiellement païenne, matérialiste et sensuelle⁵⁸ ». Il défend une conception voltairienne, sensualiste et matérialiste non seulement de la danse mais de l'art en général, qui paraît s'opposer au cadre spiritualiste de l'esthétique hégélienne. Pourtant, on trouve chez Gautier, en même temps, une forme de pensée idéaliste. Prenons la définition que donne Gautier du ballet. Le ballet est un ensemble de « rêves de poètes pris au sérieux⁵⁹ ». Gautier établit ainsi une hiérarchie dans le ballet entre la beauté sculpturale des corps ; la décoration, c'est-à-dire la peinture ; et la fable ou l'action, qu'il considère toujours comme la part la plus importante, c'est-à-dire la poésie. Dire que la danse est le rêve d'un poète revient à l'appréhender finalement comme un genre de poésie, avant d'être un art du corps, ou du mouvement. On retrouve la même fonction absorbante et idéaliste de la poésie que dans Hegel. La structure idéaliste se manifeste également dans la distinction fondamentale entre prose et poésie. Le monde réel apparaît comme une illusion prosaïque, tandis que le monde poétique artistique est plus vrai. Cela rejoint le présupposé de l'*Esthétique* de Hegel suivant lequel l'art est une illusion, mais la vie commune est encore plus illusoire. Pour Gautier, la scène de théâtre est le lieu de l'idéal, coupé du réel de la rue ; ce qui s'y joue est plus vrai que ce qui se déroule dans la rue, y compris dans la dimension sociale. Cette structure idéaliste apparaît explicitement dans le livret du ballet *La Péri*. La scène est située dans un harem du Caire. « Achmet est un peu poète : les voluptés terrestres ne lui suffisent plus ; il rêve des amours célestes, des unions avec les esprits élémentaires ; la réalité n'a plus d'attrait pour lui⁶⁰ ». Les Pèris, ces fées orientales, « franchissent la limite qui sépare le monde idéal du monde réel⁶¹ ». Le point de vue d'Achmet demeure néanmoins

56 Brunet, François. *Théophile Gautier et la Danse*. Paris : H. Champion, 2010.

57 *Ibidem*, p. 10.

58 Gautier, Théophile. *La Presse*, 27 novembre 1837, cité dans Brunet, *op. cit.*, p. 60.

59 Gautier, Théophile. *La Presse*, 23 février 1846, cité dans Brunet, *op. cit.*, p. 17, note.

60 Gautier, Théophile — Coralli, Jean. *La Péri, Ballet fantastique en deux actes*. Paris : Jonas, 1844, Acte I, scène III, p. 8.

61 *Ibidem*, Acte I, scène V, p. 9.

celui d'un voluptueux, comme le remarque Sarga Moussa, tandis que la Péri est à la recherche d'un amour très terrestre⁶².

Enfin, s'il n'est pas attesté que Gautier ait lu ni Hegel, ni Bénard, il est certain que, comme Baudelaire, il a reconnu en Heine son modèle. « Peu de poètes nous ont ému et troublé autant que Heine⁶³ ». L'argument de *Giselle* est tiré de la légende des Willis, ces elfes éthérés, que Gautier a découverts dans *De l'Allemagne*, et il cite Heine en exergue de son ballet⁶⁴. Gautier donne les raisons de son admiration pour Heine dans un article nécrologique paru dans la *Presse*, repris en introduction à l'édition française des *Reisebilder*, où il cite le texte des « Aveux d'un poète ». L'admiration ne concerne pas seulement l'œuvre, mais également la personne. Heine a la faculté, selon Gautier, d'associer en lui-même l'inspiration grecque, la beauté de la statuaire, avec le moyen âge, le christianisme. Gautier souligne la dimension de cette statuaire dans la personne qu'il a connue (pendant sa « période divine »), prise entre la statue grecque et le Christ décharné, en même temps qu'elle est sphinx. Les trois moments classique, romantique et symbolique de l'idée semblent donc se refléter en lui. Gautier confirme ainsi Heine dans son rôle non seulement d'artiste romantique, mais également de « dieu » hégélien et il décrit l'apparition de ce « dieu charmant » — « malin comme un diable⁶⁵ », ajoute-t-il — dans les termes mêmes de l'esthétique idéaliste.

CONCLUSION

Dans les trois cas que nous avons étudiés, les écrivains actualisent diversement la fonction de l'artiste à la fin de l'art comme artiste conscient de soi, conscient de l'art, qui se détache de la conception naïve de l'art. Mais cette forme de conscience s'étend également en dehors de la sphère de l'art et de la littérature. Les artistes actualisent un pouvoir de la critique, qui est un élément essentiel de la philosophie sans pour autant postuler un vrai absolu (sous forme de religion ou de philosophie) qui existerait en dehors de l'art. En outre, la thèse de la fin de l'art ne suppose pas la fin de la production artistique. Au contraire, on pourrait dire que les écrivains réalisent le programme de l'esthétique dans leurs productions romanesques, théâtrales, poétiques ou critiques. Les Jeunes Hégéliens parlent à la même époque d'une réalisation de la philosophie dans la pratique, où il s'agit plutôt de la pratique politique. Les écrivains proposent, comme eux, une forme de réalisation et en même temps un dépassement de l'esthétique allemande et de son cadre idéaliste ou spiritualiste. Ils n'ont pas quitté la tradition de la philosophie du XVIII^e siècle critique, du sensualisme ou du matérialisme, qu'ils actualisent et poursuivent, contre la philosophie spiritualiste, et d'autant plus lorsque celle-ci tend à renoncer au principe de l'art pour l'art, c'est-à-dire son in-

62 Moussa, Sarga. « Le Caire rêvé, Le Caire parodié. Gautier et Nerval, correspondance croisée (1843) », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 38, 2016, p. 103-116.

63 Gautier, Théophile. « Henri Heine ». In Heine, Heinrich. *Reisebilder — Tableaux de voyage*. Paris : Michel Lévy, 1861, p. ix.

64 Saint-Georges, Henri de — Gautier, Théophile — Coralli, Jean. *Giselle, ou les Willis*. Ballet fantastique en deux actes. Paris : Lacrampe, 1841.

65 *Ibidem*, p. iv.



dépendance à l'égard de la morale et de la science. Leurs écarts mettent en évidence différentes postures de la littérature à l'égard de la philosophie et fournissent autant d'éléments pour une critique de l'esthétique idéaliste. Dans Flaubert, c'est l'idée du roman comme forme de regard absolu sans sursomption ni dans la religion ni dans la science. Dans Baudelaire, la poésie du Mal dissocie l'art de la morale, et ouvre à une forme d'indépendance du négatif. Dans Gautier, la structure esthétique s'étire et se déploie dans la double direction du fantastique et de la sensualité.

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, Theodor W. « Vers une reconsidération de Heine ». Trad. Aurelia Peyrical *Prismes : Théorie critique*, Bordeaux : La Tempête, volume 3, 2021, p. 193–213.
- Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. T. I-II. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975–1976.
- Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Trad. Jean Lacoste, Paris : Payot, 1982.
- Bourdieu, Pierre. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Édition revue et corrigée. Paris : Seuil, 1998.
- Brunet, François. *Théophile Gautier et la Danse*. Paris : Honoré Champion, 2010.
- Cassagne, Albert. *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Thèse présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris. Paris : Hachette, 1906.
- Cousin, Victor. *Cours de philosophie professé à la faculté des lettres pendant l'année 1818. Sur le fondement des idées absolues du vrai, du beau et du bien*. Introduction de Jean-Pierre Cotten. Genève : Slatkine, 2000.
- Cousin, Victor. « Souvenirs d'Allemagne », *Revue des Deux Mondes*, tome IV, 1866, p. 594–619.
- Danto, Arthur Coleman. *The philosophical Disenfranchisement of Art*. New York : Columbia University Press, 2005.
- Déculot, Élisabeth. « Ästhetik/esthétique. Étapes d'une naturalisation (1750–1840) », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 34, n° 2, 2002, p. 7–28.
- Douphis, Pierre-Olivier. *Chenavard dessinateur*. Thèse de doctorat, Université Paris 4, 2001.
- Gasparin, Valérie. *Les Horizons prochains*. Paris : Michel Lévy, 1858.
- Gautier, Théophile — Coralli, Jean. *La Péri, Ballet fantastique en deux actes*. Paris : Jonas, 1844.
- Gautier, Théophile. *Œuvres*. Éd. Paolo Tortonese. Paris : Robert Laffont, 1995.
- Gautier, Théophile. *Tableaux de siècle*. Paris : Charpentier, 1871.
- Gefen, Alexandre. *L'Idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*. Paris : José Corti, 2021.
- Hartung, Stefan. « Victor Cousins Ästhetische Theorie. Eine nur relative Autonomie des Schönen und ihre Rezeption durch Baudelaire », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 1997, vol. 107, Heft 2, p. 173–213.
- Hegel, G. W. F. *Cours d'esthétique*. Analysé et traduit en partie par Charles Magloire Bénard. Paris : Ladrangé, Joubert, 1840–1852.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Gesammelte Werke. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst III*. Jaeschke, Walter — Hebing, Niklas (éds.). Vol. 28, 3. Hamburg : Meiner, 2020.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique : cahier de notes inédit de Victor Cousin*. Olivier, Alain Patrick (éd.). Paris : Vrin, 2005.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *La Poétique*. Précédée d'une préface, et suivie d'un examen critique. Extraits de Schiller, Goethe, Jean-Paul, etc. sur divers sujets relatifs à la poésie. Paris : Ladrangé, 2 vol., 1855.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen zur Ästhetik*. Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828/1829). Gethmann-Siefert, Annemarie — Olivier, Alain Patrick Olivier (éds.). Paderborn : Wilhelm Fink, 2017.
- Heine, Heinrich. « Les aveux d'un poète », *Revue des Deux Mondes*, tome 7, 1854, p. 1169–1206

- (repris dans *De l'Allemagne*, Paris : Michel Lévy, 1855).
- Heine, Henri. « Die deutsche Literatur von Wolfgang Menzel » (Recension), *Neue allgemeine politische Annalen*. Bd. 27, Heft 3, 1828.
- Heine, Henri. « La littérature jusqu'à la mort de Goethe ». In *De l'Allemagne*. Éd. Pierre Grapin. Paris : Gallimard, 1998.
- Heine, Heinrich. *Reisebilder — Tableaux de voyage*. Paris : Michel Lévy, 1861.
- Heine, Henri. « Salon de 1831 ». In *De la France*, 1834, p. 283-347 (publié dans le *Globe* en 1831).
- Henrich, Dieter. *Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 2003.
- Janet, Paul. *Victor Cousin et son œuvre*. Paris : Calmann-Lévy, 1885.
- Lavaud, Martine — Tortonese, Paolo (dir.). *Théophile Gautier et la religion de l'art*. Paris : Classiques Garnier, 2018.
- Lefebvre, Jean-Pierre. « Lami Heine », *Revue Philosophique de La France et de l'Étranger*, vol. 173, n° 2, 1983, p. 179-220.
- Lückscheiter, Roman. *L'Art pour l'art. Der Beginn der modernen Kunstdebatte in französischen Quellen der Jahre 1818 bis 1847*. Bielefeld : Aisthesis Verlag, 2003.
- Moussa, Sarga. « Le Caire rêvé, Le Caire parodié. Gautier et Nerval, correspondance croisée (1843) », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 38, 2016, p. 103-116.
- Murger, Henry. *Scènes de la vie de bohème*. Paris : Gallimard, 1988.
- Olivier, Alain Patrick. « Les paradoxes de la science du beau dans la philosophie française ». In *Vers la science de l'art : L'esthétique scientifique en France 1857-1937*. Maigné, Carole -Pierre, Arnaud — Lichtenstein, Jacqueline (éds.). Paris : Presses Universitaires Paris Sorbonne, 2013, p. 21-31.
- Olivier, Alain Patrick. « Tasting Italian Music : Hegel's Last Lecture on the Aesthetics in Berlin 1828/29 and the Contemporary Debates on the End of Art ». In *Hegel und Italien — Italien und Hegel. Geistige Synergien von Gestern und Heute*. Iannelli, Francesca — Vercellone, Federico — Vieweg, Klaus (éds.). Sesto San Giovanni : Mimesis Edizioni, 2019, p. 270-279.
- Pichois, Claude — Avice, Jean-Paul. *Dictionnaire Baudelaire*. Tusson : Du Lérot, 2002.
- Pichois, Claude. « Notices, notes et variantes ». In Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I.
- Patočka, Jan. *L'Art et le temps*. Trad. Erika Abrams. Paris : P.O.L., 1991.
- Puisais, Eric. « Flaubert hégélien ? Phénoménologie de *Bouvard et Pécuchet* », *Revue Flaubert*, n° 7, 2007.
- Saint-Georges, Henri de — Gautier, Théophile — Coralli, Jean. *Giselle, ou les Willis*. Ballet fantastique en deux actes. Paris : Lacrampe, 1841.
- Sartre, Jean-Paul. *Baudelaire*. Paris : Gallimard, 1947.
- Schlesser, Thomas. *Paul Chenavard — Monuments de l'échec*. Dijon : Presses du Réel, 2009.
- Séginger, Gisèle. « Notes de Flaubert sur l'esthétique de Hegel ». In *Gustave Flaubert 5. Dix ans de critique*. Textes réunis et présentés par Gisèle Séginger. Paris — Caen : Lettres modernes Minard, 2005, p. 247-330.
- Waszek, Norbert. « Usages du *Globe* par Heinrich Heine ». In *Heine à Paris : témoin et critique de la vie culturelle française*. Maillet, Marie-Ange — Waszek, Norbert (dir.). Paris : Éditions de l'Éclat, 2014, p. 88-132.



Alain Patrick Olivier

Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) ;
UMR 7172 THALIM (Théorie et Histoire des Arts et des Littératures de la Modernité),
Nantes