



HAL
open science

L'expérience de la peinture et son concept

Alain Patrick Olivier

► **To cite this version:**

Alain Patrick Olivier. L'expérience de la peinture et son concept. Verifiche. Rivista di scienze umane, 2016, pp.149 - 181. hal-01705882

HAL Id: hal-01705882

<https://hal.science/hal-01705882>

Submitted on 13 Feb 2018

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

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

L'EXPÉRIENCE DE LA PEINTURE ET SON CONCEPT

par Alain Patrick Olivier¹

Abstract. *This paper presents G.W.F. Hegel's theory of painting after the lectures on aesthetics he gave at the Berlin University during the winter semester 1828-1829. While testimonies for the lectures given in 1820-1821, 1823 and 1826 are now published, the reader can furthermore have an overview of Hegel's theory of painting as it appears in the last lecture given by the philosopher. I refer to the unpublished transcript of Adolf Heimann's Nachschrift. I will show how the empirical encounter with painting and works of art relates to his general philosophical theory. Philosophy of art begins here with speculative considerations on the nature of ideal, of the beautiful, of the idea. This may seem to be an obstacle to a 'non-metaphysical' reading of the aesthetics similar to the 'non-metaphysical' reading of Hegel's philosophy in general. This 'speculative' approach could, however, be taken as a resource for aesthetics as art theory which can not be dissociated to the phenomenal attitude towards the works of art. The experience of painting is, more specifically, not only determined by a magic encounter with works of art: it is furthermore determined by the encounter with theories which provide a scientific framework to the experience that allows us to speak of an aesthetic experience.*

Keynotes. *Aesthetics; Painting; Hegel; German Idealism; Philosophy of Art*

Cet article présente la théorie de la peinture de Hegel à partir du cours d'esthétique donné par le philosophe à l'université de Berlin pendant le semestre d'hiver 1828-1829. Nous nous attacherons, en particulier, à la façon dont l'expérience concrète de la peinture, la rencontre avec les œuvres d'art s'inscrit dans une théorie philosophique d'ensemble. Les témoignages des années de cours 1820-1821, 1823 et 1826 ayant été publiés, le lecteur trouvera ici un aperçu de la façon dont la théorie de la peinture apparaît dans le dernier cours d'esthétique prononcé par Hegel. Je m'appuie pour

¹ Université de Nantes. This article was an invited contribution. For this reason, it underwent review by the journal's editorial board, not a blind peer-review process.

cela sur la transcription du cahier inédit d'Adolf Heimann². Cette source donne un aperçu complet, en effet, du cours de 1828-1829. Elle constitue une alternative décisive à l'édition de Heinrich Gustav Hotho³, lequel s'est appuyé largement sur cette année de cours pour réaliser sa compilation, en utilisant en particulier le cahier de Heimann⁴, mais en altérant considérablement les sources afin de produire un système de l'esthétique qui rende compte aussi bien de sa propre conception que de celle de Hegel. Le caractère apocryphe de son édition, mis en évidence par Annemarie Gethmann-Siefert, apparaît particulièrement criant dans le champ de la peinture, qui constitue l'un des principaux centres d'intérêt de Hotho, lequel est d'autant plus enclin à se poser en connaisseur et à corriger de ce fait les affirmations ou appréciations de Hegel ne s'accordant pas avec ses positions. Sans établir ici une comparaison systématique entre le texte

² Nous donnons ici un aperçu de ce cours à partir de notre transcription du cahier manuscrit d'Adolf Heimann (*Ästhetik nach Hegels Vortrag, geschrieben von Heimann im Wintersemester 1828/29*, ms. collection particulière, transcription A.P. Olivier et A. Gethmann-Siefert, Fink, München, à paraître). Nous citons en abrégé: *He* suivi du numéro de page du manuscrit. Je remercie Annemarie Gethmann-Siefert et Anna Johanna Gethmann pour leur relecture du manuscrit. – En comparaison des autres sources aujourd'hui disponibles concernant le cours de 1828-1829, ce cahier apparaît plus complet que celui de Karol Libelt (Cracovie, Biblioteka Jagiellońska), où manquent certaines leçons, comme celle sur la peinture italienne, et où la prise de note est moins complète, moins précise, même si le cahier contient aussi des informations spécifiques et transcrit bien l'argumentation philosophique. Le cahier d'Hyppolite Rolin (Gent, University Library) ne porte quant à lui que sur la première partie du cours et ne contient pas les leçons sur la peinture. Le cahier anonyme (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Ms. Germ. Qu. 2328, Acc. Ms. 2004i) rend compte de l'intégralité mais il s'agit d'une rédaction postérieure, vraisemblablement une compilation à partir de plusieurs cahiers. Il contient également des informations qui ne se trouvent pas dans les autres cahiers. En outre, le manuscrit de Heimann est le seul à dater chacune des séances, que nous indiquons dans nos références. Dans cet article, les mots en italique se réfèrent tous aux mots allemands et aux citations du cahier de Heimann. Dans notre transcription du manuscrit, constitué dans sa majeure partie d'abréviations, nous explicitons les mots et les adaptons aux règles de l'allemand moderne.

³ H.G. HOTHO (Éd.), *Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Vorlesungen über die Aesthetik*, in *G.W.F. Hegel's Werke*, Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten, Bd. 10, 3 vol., Duncker und Humblot, Berlin 1835-1837.

⁴ H.G. HOTHO, «Vorrede», *ibidem*, t. I, p. xi.

de Hotho et le texte de Heimann, on ne peut manquer d'être frappé, plus encore que dans le chapitre sur la musique, par la façon dont sont traitées les sources: extrapolations, lacunes, contresens, déstructuration, effets rhétoriques dans la forme. Ce traitement s'associe sur le fond à un projet esthétique fort différent au plan idéologique. Hotho cherche à défendre une ligne «nationale et religieuse», qui va déboucher sur une histoire de l'art spécifiquement chrétienne-allemande, là où Hegel développe une conception de l'art «cosmopolite» et «humaniste» (Gethmann-Siefert) et ouvre ainsi la voie d'une histoire de l'art universelle.

1. *L'expérience esthétique et le système philosophique*

Un des reproches adressés à l'esthétique en général, et à l'esthétique de Hegel en particulier, sur le plan philosophique, est d'être une théorie «spéculative» éloignée de l'expérience esthétique, en particulier de l'expérience esthétique quotidienne, c'est-à-dire de la vie empirique. Elle appréhenderait l'art dans une position de surplomb, du point de vue de la métaphysique, au lieu de partir de l'expérience des œuvres d'art, comme si le système philosophique préexistait à la théorie esthétique. La philosophie de l'art est, en effet, adossée au système d'ensemble de la philosophie que Hegel a développé dans son encyclopédie des sciences philosophiques, dont la structure conceptuelle est exposée dans la science de la logique et dont on ne peut nier l'importance dans la conception de l'esthétique. L'approche de Hegel, qui part dans l'esthétique de considérations spéculatives sur la nature non seulement de l'idéal du beau, mais de l'idée même du beau, peut sembler a priori un obstacle à la lecture «non métaphysique» de sa philosophie telle qu'elle est entreprise dans d'autres domaines, en particulier dans le domaine de la philosophie sociale. Pourtant, elle constitue également une ressource pour l'esthétique et ne saurait être dissociée de l'appréhension phénoménale des œuvres d'art.

a) En effet, la science de la logique peut s'avérer quelquefois plus intéressante pour appréhender les arts particuliers que l'esthétique, ou que ce que l'esthétique dit à propos des arts particuliers

et des œuvres d'art. Car la conception spéculative de Hegel ne se réduit pas à une ontologie. L'être est pour lui la catégorie la plus pauvre, l'objet de la logique étant le concept, l'idée, celle-ci étant appréhendée comme «vie». C'est cette conception qui est mise à l'épreuve de l'art dans l'esthétique: si la logique appréhende le vrai sous la forme de pensée à travers des pensées, l'esthétique appréhende le vrai tel qu'il se donne non pas sous la forme de pensées et de représentations, mais à travers l'intuition, et fait passer cette vérité donnée dans l'intuition vers le concept. De ce fait, la dimension spéculative peut constituer une ressource pour penser l'expérience esthétique à la fois comme expérience de l'art, et rapporter cette expérience de l'art à une expérience esthétique plus fondamentale, une expérience que Hegel thématise précisément comme expérience du «beau» et de la «vie». La théorie spéculative du beau permet alors d'appréhender le rapport de la vie et de l'art, à penser quelque chose comme une expérience esthétique antérieure à l'expérience de l'art, sans pour autant penser cette expérience esthétique comme expérience mystique, qui relèverait d'une «épiphany» (Jean-Marie Schaefer), où la dimension mystique chassée par la porte reviendrait par la fenêtre. Il s'agit plutôt de penser une expérience relative à la vie ordinaire, quand bien même l'esthétique de la vie quotidienne n'est pas dépourvue elle-même de présupposés métaphysiques ou théologiques, comme le montre précisément l'histoire de la peinture. Il s'agirait, au fond, d'une même tentative, dans la logique et dans l'esthétique, d'approcher la vérité comme vie, comme idée, de comprendre ce qu'est la vie, et par cette compréhension d'accéder aussi à une forme de vie.

b) On a pu penser que la théorie de la peinture de Hegel était une simple application à un art particulier d'une conception systématique qui lui serait préexistante et extérieure. Or le cours d'esthétique évolue au cours du temps à partir d'une structure et de matériaux qui se trouvent constamment retravaillés. Dans le système de l'esthétique, les modifications conceptuelles sont liées à des modifications dans l'approche des arts particuliers, et à de nouvelles expériences d'œuvres d'art singulières. L'une des questions qui se pose lorsqu'on appréhende l'esthétique de Hegel (qui se présente comme une théorie abstraite, «spéculative», ne prenant pas

en considération les œuvres d'art singulières comme telles), c'est la façon dont cette théorie se rapporte à l'expérience. Une approche critique ou historique consiste de ce fait à s'interroger sur les expériences réelles que Hegel a pu faire de la peinture de son temps, à considérer sa théorie comme une théorisation de ces expériences (et non pas comme une théorie de la peinture en général), comme une façon dont le philosophe a pu penser la peinture de son temps. Dans ce contexte, on peut aussi observer comment de nouveaux éléments tirés de l'expérience sont présents et modifient la théorie dans le dernier cours, pourquoi cette théorie évolue, ce qui la fait évoluer, comment sont reliés les éléments théoriques systématiques et ceux tirés de l'expérience.

L'expérience de la peinture n'est pas séparable, en effet, pour Hegel, de la vision des œuvres réelles, à une époque où celles-ci ne sont pas encore reproductibles autrement que par des gravures, qui font abstraction d'une dimension fondamentale de la peinture (outre sa situation dans un cadre social et architectural déterminé), celle de la rencontre avec la couleur. Il affirme que les œuvres d'art doivent être vues et que la présentation historique telle qu'elle se constitue dans l'espace du musée est le meilleur moyen pour appréhender et rendre compte de la multiplicité, c'est-à-dire à la fois de la singularité et de la diversité des œuvres d'art dans une perspective historique⁵.

On peut distinguer quatre grands moments dans l'expérience muséale du philosophe, moments qui se retrouvent dans le cours d'esthétique de 1828-1829:

- La peinture hollandaise et allemande ancienne, à travers la collection des frères Sulpiz et Melchior Boisserée, d'abord à Stuttgart, puis à Nuremberg et à Heidelberg, et dont il est question à l'époque qu'elle soit transférée à Berlin. À cela se rattache également la collection Solly à Berlin. Heimann cite dans ce contexte les œuvres de Jan van Eyck et d'Albrecht Dürer. Cette expérience s'étend lors des voyages à travers l'Allemagne (par exemple les collections de Ferdi-

⁵ He, p. 108.

nant Franz Wallraf à Cologne, de Bettendorf à Aix-la-Chapelle) et la Hollande (par exemple, les visites de Bruxelles, Gand, Bruges et Amsterdam)⁶.

- La peinture italienne à la galerie de Dresde, en 1820, dans laquelle Hegel se rend plusieurs fois. L'expérience de la peinture dans la galerie à Dresde est une expérience fondamentale non seulement pour Hegel, mais pour l'idéalisme allemand en général, à l'origine du discours sur l'art⁷. Heimann cite la Marie-Madeleine de Marcantonio Franceschini, Raffaello Sanzio, Antonio da Correggio, Leonardo da Vinci et Tiziano Vecellio. À cela s'ajoutent la Pinacothèque de Munich (tableaux de Batolomé Esteban Murillo) et le Musée du Louvre (portrait de jeune homme attribué à Raffaello Sanzio).
- La peinture hollandaise du XVII^e siècle, également à la galerie de Dresde, à la suite de Goethe (réhabilitation de la peinture de genre et des paysages contre le mépris dans lequel elle était tenue jusqu'alors), puis lors du voyage en Hollande, où Hegel met en relation cette expérience muséale de la peinture à l'histoire du peuple hollandais en lutte pour sa liberté politique et religieuse. Rembrandt est cité dans Heimann, et il est fait de multiples références aux peintures de genre et paysage.
- La peinture allemande contemporaine, lors d'une exposition à Dresde en 1820, d'une part, à Berlin en 1828 d'autre part. À Dresde, Hegel discute en particulier de la peinture de Gerhard von Kügelgen et il voit plusieurs œuvres de Caspar David Friedrich. Hegel traite explicitement dans son cours de 1828-1829 de l'exposition de Berlin de l'automne 1828, où sont présentés les travaux de l'école de Wilhelm von Schadow, qui dirige l'école de Düsseldorf. Heimann se réfère en outre aux peintures de Julius Hübner et Karl Ferdinand

⁶ Cf. A. GETHMANN-SIEFERT, O. PÖGgeler (Éd.), *Kunst als Kulturgut: Die Bildersammlung der Brüder Boisserée*, Bouvier, Bonn 1995.

⁷ Cf. A.P. OLIVIER, *Hegel, la genèse de l'esthétique*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2008, p. 154.

Sohn. Le débat esthétique autour de cette exposition concerne aussi bien la théorie de l'idéal que le chapitre sur la peinture dans le cours.

c) L'expérience de la peinture n'est pas seulement déterminée par la rencontre magique avec les œuvres d'art, mais elle est déterminée tout autant par la rencontre avec des théories qui permettent de donner un cadre scientifique à cette expérience. L'expérience muséale est déterminée de ce fait par le discours de l'histoire de l'art autant que par la rencontre avec les œuvres. Par suite, la structure conceptuelle du système dans son ensemble n'est pas une chose qui doive être comprise comme extérieure à la théorie et à l'expérience de la peinture: elle est aussi ce qui rend intelligible quelque chose de tel que la «peinture». L'esthétique ne se réduit pas à une phénoménologie des œuvres d'art, où le rapport à l'œuvre serait un rapport purement sensible, non réfléchi, non médiatisé, comme si la sensibilité pouvait être abstraite de l'exercice de la pensée dans son contexte. On s'aperçoit au contraire que l'expérience muséale est une expérience théorisée, qui est toujours liée à un point de vue scientifique sur la peinture. Cette structure de l'expérience théorisée – qui se laisse apercevoir dans les expériences de l'individu philosophe telles qu'elle nous sont accessibles à travers ses propres comptes rendus – se rattache directement à la théorie empiricisée développée dans son enseignement.

Lorsqu'il fait référence aux œuvres picturales, Hegel fait également référence à leur réception par un «nous», c'est-à-dire par le spectateur contemporain, qui peut avoir indifféremment la position de l'historien, du philosophe, du critique ou du simple spectateur. Il est question de la façon dont nous «sommes attirés» par les peintures, mais aussi des réflexions auxquelles ces peintures nous conduisent, car elles parlent aussi bien aux sens qu'à la réflexion, à la pensée; elles transforment notre vision de la vie et de l'homme; elles transforment même notre perception du monde, notre pensée du monde, du divin, de la nature, des hommes. Cette action de la peinture sur la *Vorstellung* est aussi déterminante que son action sur l'*Empfindung*. S'il y a expérience esthétique dans ce cadre, c'est donc qu'il y a conceptualisation, et pas simplement plaisir et rencontre avec l'œuvre d'art. Il s'agit aussi d'acquérir un savoir à propos de

l'art⁸. La nature de ce savoir, dans le cadre du musée, est un savoir historique – au sens où, comme il est connaissance du passé, il relève d'une science historique, d'une organisation de l'espace et du temps historique, qui se reflète dans l'organisation du musée. Le cours d'esthétique est en un sens un reflet de la construction du musée (et réciproquement). L'expérience muséale est déterminée par la spéculation philosophique et par un savoir relevant de l'histoire de l'art. Le cours d'esthétique est donc le lieu de rencontre entre d'une part le système, qui se trouve effectivement constitué assez tôt, en particulier dans sa partie logique (l'esthétique se constitue en même temps que l'encyclopédie), et d'autre part les expériences esthétiques, les événements qui nous sont accessibles à travers ce que nous connaissons de la vie du philosophe, en particulier de ce qu'il a écrit par ailleurs de ses expériences, et de ce qui est thématiqué dans son enseignement.

C'est pourquoi nous aborderons la théorie de la peinture à la fois à partir du chapitre sur la peinture et à partir de celui sur l'idéal, où Hegel définit l'idée du beau en général en relation avec sa conception philosophique d'ensemble et avec sa théorie de l'idée. En effet, si la théorie de la peinture est développée dans le chapitre sur les arts qui lui est spécifiquement dédié, Hegel en traite également dans l'introduction et dans les deux parties du cours d'esthétique sur l'idéal (*Ideal*) et sur les formes d'art (*Kunstformen*). Ainsi, dans le plan de 1828-1829, le cours est divisé en une introduction et trois parties de la façon suivante:

- *Einleitung*
- *Erster Teil. Kenntnisse von dem Ideal*
- *Zweiter Teil. Von den besonderen Kunstformen*
- *Dritter Teil. Von den besonderen Gestaltungen der Kunstwerke*

⁸ Hegel est membre de deux associations scientifiques (*Kunstverein* et *Wissenschaftlicher Kunstverein*) qui se donnent pour but le développement de l'art et l'approche scientifique des œuvres d'art, contribuant à ce titre aussi bien à la réflexion sur les œuvres et les institutions qu'au débat critique et scientifique (à travers le *Berliner-Kunst-Blatt*, dirigé par Ernst Heinrich Toelken, dont Hegel est amené à discuter les positions). Cf. H. SCHNEIDER, *Hegel und Goethe bei den Dürer-Feiern 1828 in Berlin*, «Jahrbuch für Hegelforschung», 4/5, 1998/1999 (2000), pp. 10-13.

Nous traiterons de la façon dont la peinture est présente dans chacune de ces trois parties en nous attachant davantage au chapitre sur l'idéal et au chapitre sur la peinture, où ces considérations sont le plus développées.

2. La fin de l'art dans l'introduction du cours d'esthétique

L'introduction pose des questions qui s'appliquent indirectement à la peinture. Elle traite, en particulier, de l'une des questions qui agitent de façon continue les commentateurs à propos de l'esthétique de Hegel depuis sa publication: la thèse dite de la «fin de l'art»⁹. On a pu penser que Hegel avait abandonné cette thèse ou en avait diminué la valeur dans l'évolution de sa philosophie de l'art. Gethmann-Siefert a montré qu'il n'en était rien, ce qui se trouve confirmé dans Heimann, où il est question de la «décomposition de l'art» à l'époque romantique¹⁰.

La question de la «fin de l'art» se pose avec particulièrement d'acuité dans le cas de la peinture. Alors que Hegel semble distinguer des formes d'art contemporaines valables en musique (les opéras italiens de Gioacchino Rossini) et en poésie (le *West-östlicher Divan* de Johann Wolfgang von Goethe) – en défendant, d'ailleurs, des positions esthétiques que Hotho tend à corriger –, la peinture semble échapper à première vue à cette possibilité. On trouve pourtant, dans les sources, des références à la peinture de Caspar David Friedrich¹¹ ou de Jacques-Louis David absentes de l'édition posthume (et du cours de 1828-1829).

⁹ Voir par exemple: K. VIEWEG, F. IANNELLI, F. VERCELLONE (Eds.), *Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst*, Fink, München 2015.

¹⁰ Cf. A.P. OLIVIER, *Sur l'anéantissement et l'apogée de l'art: un extrait inédit du cours d'esthétique de G. W. F. Hegel (1828-1829)*, in *Théories esthétiques du romantisme à l'étranger*, éd. D. Peyrache-Leborgne, Editions nouvelles Cecile Defaut, Nantes 2014, pp. 211-218.

¹¹ La référence à la «manière» (*Manier*) de Friedrich est davantage à interpréter comme un signe de décadence de l'art que comme un progrès. Cf. O. PÖGGELER, *Hegel und Caspar David Friedrich*, in *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, éd. A. Gethmann-Siefert, Fink, München 2005, pp. 227-243.

Dans Heimann, l'apogée de la peinture date clairement du XIV^e et XV^e siècles. Ensuite, l'apparition de la réforme et un nouveau besoin de rationalité, qui se heurte à la dimension sensible de l'art, nous font entrer dans la période «après l'art».

Es tritt bei einem Volke die Zeit ein, wo die Kunst blüht, aber sie überlebt sich, wie in der christlichen Welt, wo das positive Element die Äußerlichkeit ist, Christus als Gottmensch von Menschen umgeben, wo das Moment der Unmittelbarkeit enthalten ist. Deshalb hat die Kunst sich in ihr ausgebildet. Die Malerei vornehmlich im 15. und 16. Jahrhundert hat deshalb diese Höhe erreicht wie die Kunst zur Perikleischen Zeit¹².

Le fait que l'art soit pour Hegel une «chose du passé» n'empêche pas le développement de l'esthétique, il la rend même possible, de la même façon que le musée est conçu comme lieu de rassemblement des œuvres d'art du passé pour le présent, où les œuvres d'art de toutes les périodes et de toutes les nations coexistent pour la formation d'une esthétique cosmopolite – précisément celle de l'art à la fin de l'art, et que l'on retrouve aussi bien pour la poésie ou la musique, où le rapport à l'œuvre d'art est un rapport qui passe aussi par la réflexion, qui se développe comme un rapport scientifique.

Die Wahrheit ist für uns zu suchen im Inhalt und Form des Geistes. Vor Gottvater und Pallas dargestellt beugen wir nicht mehr die Knie, sie mögen noch so vortrefflich dargestellt sein. Das poetische Gemüt kann jetzt nicht mehr ganz von ihr befriedigt werden. Die Schranke der Kunst liegt nicht in ihr, sondern in uns¹³.

3. La peinture dans son rapport à l'idéal

Un autre enjeu, dans les débats actuels qui agitent la théorie de l'art et particulièrement la théorie de l'art en rapport à Hegel, est celui du rapport au beau et du rapport à la vie¹⁴. Il s'agit de comprendre la peinture comme art particulier, c'est-à-dire comme art

¹² He, p. 15, 06/11/1828.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ J. PETERS, *Hegel on Beauty*, Routledge, New York-London 2015.

autonome, dans la logique de l'art, mais aussi de l'appréhender en rapport avec le concept du beau et le concept en général. Or les notions de beau et d'idéal, tout comme les concepts de «situation» (*Situation*) et d'action (*Handlung*), permettent de penser ce rapport, d'articuler l'art et la vie. Hegel décrit quelque chose comme une «expérience esthétique» au sens d'une expérience pré-artistique. La première partie du cours de 1828-1829 permet de penser un tel rapport entre la peinture et la vie à travers la théorie de l'idéal. Cette partie est divisée de la manière suivante: 1) «l'idéal» comme tel, puis 2) la détermination de l'idéal (*Bestimmtheit des Ideals*) et enfin 3) le développement de l'idéal (*Die Bestimmungen der Entfaltung des Ideals*). Il n'est pas fait ici de distinction entre l'idée (*Idee des Schönen*) et l'idéal (*Ideal*)¹⁵. Dans Heimann, la distinction qui est faite est entre l'idée dans sa relation à l'art (*Kunst*) et l'idée dans la vie quotidienne (*im gewöhnlichen Leben*)¹⁶. La théorie du beau et de l'idéal est alors appréhendée à partir d'une discussion étendue et précise de la théorie proposée par l'historien de l'art Karl Friedrich Rumohr dans le premier volume de ses *Italienische Forschungen*. Hegel répond à une critique qui concerne non seulement le concept du beau et le concept de l'idéal en rapport avec la réalité, mais aussi «la définition philosophique de l'idée». Il ne met pas en cause l'approche empirique de Rumohr, qui a produit, selon lui, l'enquête la plus riche («*reichste Nachforschung*»¹⁷) sur le sujet, mais il veut montrer que sa critique est fondée sur des malentendus concernant la dimension philosophique. Cette discussion permet à Hegel de mettre sa théorie spéculative de l'idée, du beau et de l'art à l'épreuve d'une conception empirique et positiviste de l'histoire de l'art. Dans les cours précédents de 1820-1821, 1823 et 1826, la question du beau et de l'art

¹⁵ Quant à l'opposition entre le «beau naturel» et le «beau de l'art», le recours à Heimann permet de confirmer – si besoin était – l'idée de Georg Lasson, à savoir qu'elle est introduite par Hotho dans les cours de 1833 comme dans l'édition de 1835. Lasson n'a pas accès au cours d'esthétique de 1828-1829 au moment où il entreprend son édition. Celle-ci est demeurée inachevée au moment de sa mort et n'a pas été reprise par Johannes Hoffmeister et Otto Pöggeler. C'est Annemarie Gethmann-Siefert qui la première a entrepris une critique du travail éditorial de Hotho à partir des sources existantes.

¹⁶ He, p. 19, 11/11/1828.

¹⁷ *Ibidem*.

était traitée dans la partie générale en rapport avec les développements généraux empruntés à l'ensemble du système (théorie de l'idée et du concept, philosophie de la nature, philosophie de l'esprit). Le recours à Rumohr permet à Hegel d'aboutir à une théorie empirique de l'idéal, ou du moins à une théorie spéculative qui ne soit pas contredite par l'expérience, mais qui permette d'en rendre compte.

La conception d'ensemble de la théorie du beau n'a pas fondamentalement changé par comparaison avec les cours précédents. Elle s'appuie toujours sur une conception d'apparence métaphysique – qui correspond en tous les cas à la conception logique – de l'idée comme «vie» (*Leben*), comme «vérité» (*Wahrheit*): la vérité de l'idée est appréhendée pour l'intuition (*Anschauung*) dans la beauté et non pour la pensée (*Denken*).

*Idee ist das Leben, die Wahrheit für die Anschauung als Schönheit, so wie die Wahrheit als Gedanke für das Denken ist*¹⁸.

Heimann pose une équation entre «la vie» (*das Leben*) et «le beau» (*das Schöne*) au sens où tout ce qui est beau est vivant et tout ce qui est vivant est beau. La beauté est appréhendée comme le concept (*Begriff*) qui s'extériorise – la manifestation du concept dans la réalité. La beauté vient de l'âme, de l'esprit, de l'intériorité, pour se confronter par suite à la vie dans son extériorité, dans sa contingence¹⁹.

Hegel introduit ainsi une distinction entre la «prose de la vie» (*Prosa des Lebens*)²⁰ et le beau, soit entre ce qui est beau ou vrai ou idéal, d'une part, et ce qui ne l'est pas, l'accidentel, le besoin, d'autre part; il distingue entre l'homme comme liberté et rationalité et sa dépendance à l'égard des autres et de la nature; l'homme en tant que vivant et l'homme en tant que simple étant-là (*Daseiendes*)²¹. La contradiction est ainsi posée entre la vérité et la non-vérité, entre le concept (*Begriff*) et la réalité (*Wirklichkeit*)²². L'homme est pris

¹⁸ *Ibidem*, p. 20, 11/11/1828.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, p. 21, 12/11/1828.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, p. 22, 12/11/1828.

dans la prose de la vie, dans le non-beau, dans le non-vrai. Or il peut se sortir de cette contradiction par l'esprit.

C'est alors qu'entre en scène chez Heimann le concept de «l'œuvre d'art» (*das Kunstwerk*)²³. L'œuvre d'art apparaît comme la sursomption en esprit de la contradiction entre l'idéal et le réel. Mais ce n'est pas l'œuvre d'art en elle-même qui transcende par la vertu de sa forme ou de son médium la prose de la vie en idéal du beau. Cette transformation, cette sursomption, est à l'œuvre dans l'action des hommes, dans les situations. L'œuvre d'art, c'est d'abord l'action du héros qui supprime la non-liberté et se donne ainsi une liberté concrète (*konkrete Freiheit*)²⁴.

*Das Wort Ideal hat Unbequemlichkeit, muß man sich etwas vorgestellt haben, was nicht zu erreichen ist. Es ist das Schöne. Zunächst ist Ideal, Schönheit ein vom menschlichen Geiste Geborenes, an sich schön wie das Lebendige; befangen von allen Seiten kann der Geist es aus der Befangenheit entreissen. So entsteht das Kunstwerk. Diese Freiheit des Schönen, Seligkeit des Idealen in sich, kann man nach dreierlei Bestimmungen durchgehen. Nach Heiterkeit, Ironie, und Natur*²⁵.

L'idéal est ainsi compris comme un rapport de liberté, comme forme de rapport à soi du sujet dans une situation d'aliénation. Les trois moments appréhendent le concept de l'idéal de façon dialectique: l'idéal comme tel (*Heiterkeit*), l'antithèse de l'idéal (*Ironie*) et l'idéal dans son rapport à la nature. Ces trois moments correspondent à trois orientations dans la philosophie de l'art: l'idéal de *Heiterkeit* défini par Schiller, la conception de l'ironie issue de Fichte chez les frères Schlegel et l'idéal de la nature de Winckelmann discuté par Rumohr. Cette tripartition va organiser aussi la présentation du chapitre sur la peinture et, inversement, la référence à la peinture va permettre de préciser la conception de l'idéal. La musique et la peinture italiennes sont données comme exemples du premier moment de la *Heiterkeit*, alors que la peinture allemande ancienne exprime une forme de réconciliation (*Versöhnung*), dans la

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, p. 22, 13/11/1828.

²⁵ *Ibidem*, p. 22, 12/11/1828.

liberté, la certitude de soi, la fidélité (*Treue*) et la *Rechtschaffenheit*, mais n'exprime pas un «sentiment de plaisir» (*Gefühl der Lust*)²⁶.

Le deuxième moment de l'idéal, l'ironie²⁷, semble concerner plus spécialement la littérature et la philosophie allemandes contemporaines. Hegel reprend sa recension des ouvrages de Solger publiée au printemps 1828 dans les *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik*, dont il était déjà question dans le cours de 1826 (en introduction) pour introduire l'ironie comme nouvelle détermination de l'idéal, c'est-à-dire comme moment du beau, et plus précisément comme le moment négatif dans le syllogisme de l'idéal. S'il n'est pas fait explicitement référence à la peinture dans ce contexte – la polémique s'adresse plus spécifiquement la littérature romantique allemande –, il n'en reste pas moins que la discussion sur la peinture est concernée par la critique du romantisme, qui se trouve ici développée, et qui constitue bien, une structure non seulement de l'esthétique de Hegel, mais de sa philosophie en général comme l'a montré Pöggeler (sans traiter des théories de la peinture)²⁸. La discussion de l'exposition de peinture de 1828, dans les leçons suivantes, trouve aussi son fondement dans cette dénonciation des principes philosophiques et esthétiques de l'école romantique.

L'article sur Solger n'est pas, en effet, un écrit sur la littérature et sur l'art. Hegel réfléchit sur les positions de Tieck, de Schelling, des frères Schlegel, de Solger comme autant de positions esthétiques, philosophiques, religieuses, politiques, scientifiques issues de la philosophie de Fichte. Il s'agit de critiquer le point de vue artiste, génial, esthétique sur le monde, qui ne reconnaît aucun en soi et pour soi éthique, aucune substantialité, où tout est apparence produite par le moi. À l'horizon, c'est la question de la vie qui pointe. Qu'est-ce que la vie? Comment saisir la vie? Est-ce que la vie se laisse saisir dans l'art, ou dans la pensée? C'est en ce sens aussi que la discussion s'intègre dans le chapitre sur l'idéal. L'enjeu de l'esthétique n'est pas seulement esthétique ou idéologique: il concerne une philosophie du sujet (comme conception de la subjectivité, de la liberté du moi), une esthétique de l'existence, avec

²⁶ *Ibidem*, p. 23, 13/11/1828.

²⁷ *Ibidem*, p. 23, p. 24, 13/11/1828 et 14/11/1828.

²⁸ O. PÖGgeler, *Hegels Kritik der Romantik*, Fink, München 1998.

une conception physiologique (vie malade, qui fait l'apologie de la maladie, par opposition à la santé) – autrement dit une philosophie de la vie, l'esthétique ou la philosophie de l'art constituant en elle-même cette philosophie de la vie.

Le troisième moment de l'idéal concerne le rapport de l'idéal à la nature, appréhendé d'abord en rapport avec «l'extériorité» (*Äußerlichkeit*), qu'il s'agit de nier, l'extériorité étant elle-même définie par le «moment du naturel» (*das Moment des Natürlichen*)²⁹. L'idéal n'est toutefois pas un idéal abstrait ignorant l'étude de la nature, ce qui aboutirait finalement à quelque chose de non vivant, comme ce serait le cas chez Winckelmann. L'intérêt pour l'ancienne peinture italienne et l'ancienne peinture allemande se comprend ainsi, d'après Heimann, comme une réaction à cet idéal abstrait de beauté.

Le rapport de l'idéal à la nature concerne plus particulièrement, pour Hegel, la peinture et la poésie (*Malerei und Poesie*)³⁰. Dans la peinture, il est question de «l'extériorité» comme «extériorité pour les sens». Dans la mesure où la distinction de l'idéal et du réel relève de l'opposition de la prose (*Prosa*) et de la poésie (*Poesie*)³¹, il est précisé ce qu'il en est de la notion de «poésie» en peinture et des rapports de la poésie et de la peinture. Parler de poésie en peinture peut en effet conduire à des «dérives» (*Abwege*), à une «fausse représentation» (*falsche Darstellung*) (comme on va le voir à propos de l'exposition de peinture de 1828). Il ne faut pas entendre par «poésie» quelque chose qui se rapporte à la «poésie lyrique» (*lyrische Poesie*), mais ce qui relève au sens propre de la production de l'homme, et plus précisément de la production d'une apparence (*Schein*)³².

C'est ici que Hegel cite pour la première fois la peinture des Hollandais. Cette peinture permet de comprendre en quoi consiste le poétique en général, c'est-à-dire la structure même de l'idéalité:

Die formelle Idealität liegt erst in Poesie, sie wird von Menschen gemacht aus der Vorstellung heraus, ein Schein von Geist, vom Menschen gemacht. Eine

²⁹ He, p. 24, 14/11/1828.

³⁰ *Ibidem*, p. 25, 14/11/1828.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

Befriedigung entsteht dadurch, der Inhalt mag sein, was er will. Er mag ein allgemeines uns interessierendes sein. Sehen wir niederländische Maler, so malen sie Spieler am Tische, Frauen in Atlas, so interessiert uns der Schein, der hervorgebracht, wo Natur es nicht hervorbringt, diese Seide, Wein etc, welches in Natur etwas Materielles ist, aber so in Lokalität erscheint; die Hervorbringung ist etwas Ideales; nur Farben, eine Dimension des Raumes, Fläche, braucht er. Der Gegenstand ist die Natur selbst nur für [die] idealen Sinne, Gesicht und Gehör. Die Natur braucht sie in der mannigfaltigsten Entwicklung, aber abstrakt von allen Anstalten und Bedingungen der Realität und stellt [sie] selbst dar³³.

Pour Hegel, l'art commence quand on s'intéresse à l'idéalité formelle des objets, c'est-à-dire à la structure de l'apparence plutôt qu'à la chose représentée. Dans l'art, on s'intéresse seulement à la forme:

Eine Abweichung von der Natur ist, dass das Kunstwerk aus dem Geist [hervor] gegangen sein soll³⁴.

On peut ainsi admettre que, pour Hegel, il y a bien une approche esthétique de l'objet, qui n'est pas l'approche de l'art, une approche esthétique pré-artistique, qui consiste dans cette attention à la dimension de l'apparence des objets, à la façon dont un objet se donne pour les sens, cette apparence étant fabriquée, produite par des hommes.

Une autre dimension est celle de la généralité (*Allgemeinheit*), qui s'oppose à la dimension de singularité propre aux objets naturels: l'idéalité consiste alors dans la manifestation de la généralité ou de l'universalité dans le singulier, qui s'oppose à la «vivacité physique» (*physische Lebendigkeit*) comme telle³⁵. C'est ainsi qu'en peinture, il ne s'agit pas de montrer tous les détails de la vie, mais «l'esprit doit être dominant» (*der Geist muss das Überwiegende sein*)³⁶. Un autre aspect du rapport entre «l'idéal» et la nature est ainsi celui du rapport entre l'esprit et la nature dans la représentation

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*, p. 26, 14/11/1828.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

de la physionomie (*Physiognomie*) des individus³⁷. L'opposition apparaît alors entre ce qui est spirituel et ce qui est seulement naturel dans la nature, sachant que «le spirituel est le naturel en un autre sens» (*das Geistige ist das Natürliche in anderem Sinne*)³⁸. À l'inverse, la nature apparaît comme quelque chose qui est «déterminé par l'esprit» (*ein durch den Geist Bestimmtes*), quelque chose d'«idéal» (*idealisches*), par où intervient la «liberté» (*Freiheit*)³⁹.

Cela pose la question de la représentation de la «nature commune» (*gemeine Natur*) dans l'art, qui est également discutée à partir de l'ouvrage de Rumohr (lequel tient que l'art peut représenter cette nature commune). S'agit-il d'un traitement artistique qui transcende la réalité vulgaire? De la reconnaissance par l'art d'une nature qui n'est vulgaire qu'en apparence? Hegel défend la seconde hypothèse et en fait la démonstration à travers l'exemple de la peinture des Hollandais et des peintures de Murillo – soit deux représentants de la «peinture de genre». Dans le cas des Hollandais, il s'agit bien de montrer que la réalité dont il s'agit n'est pas commune, dans la mesure où les objets qui sont représentés possèdent en eux-mêmes une valeur pour les hommes et pour les artistes et relèvent donc directement de l'idéal et dans la mesure où la vie commune apparaît comme une dimension de la vie religieuse et politique, comme le produit de la liberté:

Der Stoff ist jedoch nicht so gemein, als man ihn gewöhnlich nimmt. Diesen Stoff haben die Niederländer aus ihrem Leben genommen, und es als Prä-sentes dargestellt, was ihnen angehörte. Sie haben das Ibrige zum Zweck ihre Darstellung gehabt, und diese Freude wollten sie am Gemälde haben. Das Ibrige geht aus der Geschichte hervor. Sie haben sich den Boden auf dem sie lebten, zum Teil selbst gemacht, und erhalten ihn noch gegen das Meer und seine Stürme. Aber von der spanischen Herrschaft haben sie sich befreit. Die Bürger und Bauern haben sich politische Freiheit und religiöse Freiheit gegeben⁴⁰.

³⁷ *Ibidem*, p. 26, 17/11/1828.

³⁸ *Ibidem*, p. 27, 18/11/1828.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

Il s'agit donc ici d'un sujet qui est en lui-même «universel» (*allgemein*) et qui est traité «de façon parfaite» (*vortrefflich*), par opposition à «l'exposition» de peinture allemande (*unserer Ausstellung*) qui se tient alors à Berlin (et sur laquelle Hegel va revenir), où l'on ne retrouve pas la «liberté» (*Freiheit*) du «style hollandais» (*niederländischen Styls*). L'idéal (de la liberté) est donc présent aussi bien dans le contenu que dans la forme.

Il en va de même dans la peinture des petits mendiants de Murillo vue à la Pinacothèque de Munich. L'art n'idéalise pas une situation de la vie commune, qui serait en elle-même prosaïque, étrangère au beau (parce qu'elle ferait voir, par exemple, des individus privés de liberté). Il s'agit de montrer, au contraire, que les enfants pouilleux, miséreux, dépendants, sont en soi des manifestations de l'idéal (indépendamment du traitement artistique). Ils sont même la plus haute manifestation de l'idéal appréhendé comme liberté. Car de ces enfants, il peut tout advenir, ils sont la figure de tous les possibles. Ils sont l'expression même de la liberté, parce qu'ils sont en bonne santé, parce qu'ils mangent, parce qu'ils sont heureux (ils nient la négation de leur liberté), parce que l'avenir leur est ouvert.

Es gibt viele Bilder von einem Spanier Murillo, der Betteljungen malte. Diese sehen zerlummt aus, eine Mutter laust das Kind, das ausgerissen ist, also gemeine Natur ist dieses. Aber aus den Gesichtern blickt solche Frohsinnigkeit, Gesundheit, Unbekümmtheit, daß diese das Ideale in sich tragen, eine Unbekümmtheit und Frohsinn über Gesundheit; keine Trägheit ist in ihnen zu sehen, so daß man glaubt, aus solchen Jungen wird alles werden können⁴¹.

La même chose vaut pour la figure de jeune homme que Hegel a vue au Musée du Louvre et qu'il attribue à Raffaello Sanzio: on trouve chez cet adolescent d'une autre classe sociale la même détermination fondamentale de *Frohheit* que chez les mendiants sévilans et chez les bourgeois et paysans hollandais, et constituant une détermination intrinsèque de l'idéal:

⁴¹ *Ibidem*, p. 28, 18/11/1828.

Raphael hat einen Kopf eines jungen Menschen gemalt, der kein Heiliger ist, aber doch so anzieht wegen seiner Frohheit, ohne zu lächeln, so sehr aus dem Geiste geprägt, daß man nicht davon kommen kann. Die Frohheit muß als idealer Stoff angesehen werden, der wahrhaft ausgedrückt wird⁴².

Les mendiants de la rue peuvent être comparés – par Hotho mais non par Heimann – aux dieux olympiens comme représentations de l'idéal. Ce n'est pas le cas des figures qui entourent Jésus et ses disciples dans la *Transfiguration* de Raffaello Sanzio, où se définit une opposition entre l'idéalité et la mondanité comme structurant la thématique même du tableau :

In der Transfiguration von Raphael haben Christus und die Jünger einen anderen Charakter als die übrigen Personen. Der Geist des Pfingstfestes be-seelt die Jünger, und der Geist spricht sich aus; aber aus den anderen Personen blickt die Existenz hervor; sie haben den Charakter der Weltlichkeit an ihnen; tiefer Ernst und Auffassung der Umstände um sie her, daß es auf göttliche Hilfe ankommt ist bereits in ihnen ausgedrückt. Sie sind von hoher Vortrefflichkeit; aber sie sind noch nicht das Ideale, sie sehen der Welt noch nach; und sei es auch durch den hohen Ernst⁴³.

Dans les anciennes peintures allemandes, au contraire, l'ensemble des figures échappe à l'idéalité, les figures saintes ayant le même caractère de «portraits» que les guerriers et les donataires :

Auf alten deutschen Gemälden findet man in der heiligen Familie nur Porträts. Personen mit dem Ausdruck der Andacht knien da; aber sie sind nicht Ideal. Die Porträts kann man zwar den Bildern der heiligen Handlung selbst vorziehen; indem Maria zwar aus Uninteresse umherstreifen kann, während die Umstehenden die Andacht ganz an sich haben. Den Kriegern sieht man an, daß sie bei ihrer Andacht der Welt angehören, daß die Welt vielfach Furchen in ihren Physiognomien zurückgelassen, so daß noch andere Bestimmungen als der Andacht in ihnen sind. Die Frauen, die leichter andächtig sein können als Männer, haben noch andere Empfindungen als Andacht, und diese erscheinen auch in ihren Physiognomien⁴⁴.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*, p. 29, 18/11/1828.

⁴⁴ *Ibidem*.

Dans la suite de la partie générale consacrée à l'idéal, Hegel développe une analyse de la «particularité» de l'idéal à travers une théorie de l'action et de la situation principalement alimentée par des exemples empruntés à la poésie, mais que l'on retrouve aussi dans le chapitre sur la peinture dans la mesure où se trouve développée l'idée que la peinture doit nécessairement être la représentation d'une action. Ce qui la distingue de la poésie n'est pas l'opposition entre le dynamique et le statique, mais la façon dont l'action se trouve représentée. Ce n'est pas parce que la peinture ne se déroule pas dans le temps qu'elle a pour fonction de suspendre l'action dans la représentation.

Enfin, dans les développements sur «l'extériorité de l'œuvre d'art», Hegel développe des analyses formelles sur la régularité, sur le clair-obscur et sur les couleurs qui se retrouvent dans le chapitre sur la peinture⁴⁵. La partie générale se conclut sur des analyses concernant «l'artiste» (*Künstler*), l'humour (*Humor*), l'originalité (*Originalität*) et la manière (*Manier*) qui concernent également la peinture: Raphael⁴⁶ et Dürer⁴⁷ y sont cités.

4. *La peinture comme forme d'art romantique (die romantische Kunstform)*

La deuxième partie de l'esthétique concerne les formes d'art (*Kunstformen*), à savoir l'art symbolique, l'art classique et l'art romantique. La forme d'art romantique constitue pour Hegel le contenu intrinsèque de la peinture et l'on voit dans la troisième partie comment la conception de l'art romantique s'applique à cet art particulier. Dans sa conception initiale, Hegel ne distinguait pas nettement entre la philosophie de l'art et la philosophie de la religion. L'esthétique fait plus tard l'objet d'un traitement et d'un enseignement spécifiques. Mais la théorie de la peinture est aussi un moment de la philosophie de la religion, elle est une façon d'appréhender une dimension sensible de la religion en dehors de sa dimension pour la «représentation» et pour le «concept». Cela

⁴⁵ *Ibidem*, p. 40, 28/11/1828.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 43, 02/12/1828.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 44, 02/12/1828.

ne signifie pas que l'esthétique restreint l'art à des contenus religieux, ou qu'elle privilégie ceux-ci parce qu'ils sont religieux, parce qu'ils sont des manifestations de «l'esprit absolu», mais il s'agit plutôt de penser l'art comme une manière de transformer le rapport à la religion, de penser sa capacité à sensibiliser aux contenus de la religion, et de travailler de cette façon aussi à une sécularisation des contenus, si ce n'est à une conception matérialiste de la religion⁴⁸. Pour Hegel, non seulement la peinture est liée au christianisme (comme période religieuse), mais le christianisme trouve aussi à un moment donné son moyen d'expression dans la peinture, de sorte que le chapitre sur la peinture est aussi le lieu d'une philosophie de la religion chrétienne, où se trouvent développées des considérations sur Dieu le Père, sur Marie, sur Jésus, sur les martyrs, etc., sur le christianisme comme religion de l'amour, voire sur le christianisme comme religion de l'apparence, de la médiation, de la sécularisation, de la communauté. La peinture constitue dans le cas de la religion chrétienne un medium approprié pour l'expression du contenu religieux. L'expérience de la peinture a été effectivement pour l'idéalisme allemand, pour l'école romantique, et pour Hegel en particulier, le lieu d'une redécouverte et d'une réhabilitation philosophique de l'amour chrétien, comme si l'essence du christianisme se disait à travers la surface colorée⁴⁹. Dans Heimann, il n'est pas fait de références nombreuses à la peinture à ce moment-là. C'est dans la troisième partie que la peinture est traitée pour elle-même à la fois comme art religieux et comme art autonome.

5. *La peinture comme art particulier*

Hegel a traité de la peinture comme art particulier dans ses leçons des 13, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 25 et 26 février 1829. Le chapitre sur la peinture est construit en 1828-1829 sur le même plan que celui des années précédentes.

⁴⁸ Cf. A.P. OLIVIER, *L'arte è cristiana?*, in *Arte, religione e politica in Hegel*, éd. F. Iannelli, Edizioni ETS, Pisa 2013, pp. 69-77.

⁴⁹ A.P. OLIVIER, *Hegel, la genèse de l'esthétique*, cit., p. 155.

L'introduction du chapitre établit d'abord la place de la peinture dans le système des arts particuliers et effectue une transition conceptuelle avec le chapitre sur la sculpture. (La fin du chapitre permettra, au contraire, le glissement conceptuel vers le chapitre sur la musique). La peinture trouve son origine (*die Anfänge*) dans la sculpture (*Skulptur*)⁵⁰. En effet, bien qu'elle soit un art essentiellement moderne, elle trouve son origine dans l'art grec, mais cette origine tient moins aux peintures des Grecs (*der alten Bilder der Griechen*) qu'à leurs sculptures. La peinture configure autrement la situation (*Situation*) que la sculpture. Il s'agit «d'exprimer la subjectivité de façon abstraite» (*abstrakt die Subjektivität ausdrücken*), la «diversité des objets en situation», les «groupes de plusieurs individus» au lieu de l'individualité de la statuaire. Le passage de la sculpture à la peinture correspond, sur le plan de la représentation, à un changement de perspective, qui fait passer de la conception du dieu comme entité immobile et auto-suffisante (*selbständig in sich Ruhende*) – dans laquelle s'oublie le spectateur – à la représentation de la communauté (*Gemeinde*) qui le contemple et prend conscience d'elle-même⁵¹. C'est ce passage d'un dieu calme et immobile à une conscience extérieure qui conditionne le bouleversement du matériau qui rend possible le passage de l'œuvre d'art sculpturale à l'œuvre d'art picturale. L'œuvre d'art n'est plus une chose «calme», d'immobile, autour de laquelle on tourne (comme on tourne autour de la statue du dieu): elle réside dans l'activité (*Tätigkeit*) et la sensation (*Empfindung*)⁵² de celui qui la contemple.

Après cette introduction, Hegel présente les déterminations essentielles à l'art de la peinture.

1) La première détermination tient à l'espace. On passe de l'œuvre d'art en trois dimensions à l'œuvre d'art en deux dimensions. Cette réduction de l'œuvre d'art à la surface correspond à une limitation de l'extériorité (*Außerlichkeit*) par l'intériorité (*Innerlichkeit*). Une dimension, la ligne, est encore plus en retrait et

⁵⁰ He, p. 103, 13/02/1829.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

unrubig (non statique)⁵³. On verra plus loin que cette limitation n'implique aucune réduction des contenus possibles pour la peinture, mais qu'elle les rend au contraire possibles.

2) La deuxième détermination est celle de l'apparaître. L'œuvre d'art, avec la peinture, ne repose plus seulement sur elle-même (*beruht auf sich*) indépendamment du spectateur (*Zuschauer*). C'est pourquoi la peinture n'a pas d'autonomie, de consistance propre, d'indépendance (*Selbständigkeit*), mais est dans un rapport aux hommes (*eine Beziehung auf den Menschen*)⁵⁴. Pour le dire autrement: l'œuvre n'existe que dans la relation au spectateur et comme la conscience de cette relation.

3) La troisième détermination est le rapport entre la lumière et l'obscurité. Elle est plus fondamentale que celle de la couleur, qui s'y réduit. En effet, «la couleur est une unité de la lumière et de l'obscurité» (*eine Einheit von Licht und Dunkel*)⁵⁵. Les couleurs donnent une signification (*Sinn*). Le jaune et le bleu s'opposent au rouge et au vert, les couleurs claires aux couleurs foncées. Les dimensions du clair et de l'obscur permettent de retrouver tous les rapports spatiaux de la troisième dimension (c'est le principe de la peinture de «rejeter la troisième dimension», *die dritte Dimension zu verwerfen*)⁵⁶. Toutes les différences sont réductibles à une différence entre lumière et obscurité (*Alle Unterschiede werden reduziert auf den unterschied von Hell und Dunkel*)⁵⁷. La difficulté consiste à produire ces différences spatiales, à les marquer par la couleur.

4) Une quatrième détermination de la peinture est le rapport aux autres objets: le sujet se rapporte à un arrière-plan (*Hintergrund*), à l'environnement (*Umgebung*), de sorte que la peinture constitue un tout (*Ganze*) où la dimension relationnelle (*das Beziehende*) est marquée⁵⁸. La statuaire (*das Statuarische*), de ce fait, disparaît ou n'est plus présente que comme arrière-fond, dans une architecture par exemple. L'objet de la peinture n'est donc pas seulement l'individu,

⁵³ *Ibidem*, p. 104, 13/02/1829.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 104, 16/02/1829.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

mais l'individu en relation avec d'autres, avec l'environnement. L'isolement de la figure n'a d'intérêt que dans le genre du portrait (*Porträt*)⁵⁹. Heimann note à cet endroit une critique de la peinture allemande ancienne ainsi qu'une allusion à la peinture récente de Gerhard von Kügelgen⁶⁰. Hegel critique l'application à la peinture religieuse de la technique du portrait, qui vaut selon lui pour le Christ, mais pas pour ceux qui ne sont pas des saints.

*Man wird also nicht, wie es geschehen, das Brustbild vom verlorenen Sohn malen, da die Situation von ihm nur durch den Zusammenhang mit Anderem zu ersehen [ist]; wohl aber kann man einen Christus im Brustbilde malen. Ein Schweinchen als Symbol im Hintergrund des verlorenen Sohnes zu malen, ist ein kleinlicher Notbehelf*⁶¹.

5) L'objet de la peinture est illimité. Il se détache sur un fond infini: le soleil, la lune, les rochers, et des hommes en situation avec des habits, des maisons, des états d'âme, etc. Il n'y a pas de limite (*Schranke*) dans la peinture. (Le fait que l'œuvre d'art se réduise à une petite surface, qu'elle soit de ce fait limitée, n'empêche pas qu'elle ouvre sur l'infini. On peut penser ici aux tableaux de Friedrich). Le contenu le plus élevé (*der höchste Inhalt*) peut s'exprimer sur cette surface réduite. L'homme se laisse représenter en tant qu'il apparaît (*der Mensch als erscheinend sich vorstellig macht*)⁶².

Ces cinq déterminations permettent de caractériser la peinture en général. On pourrait résumer en disant que la peinture est

⁵⁹ *Ibidem*, p. 105, 16/02/1829.

⁶⁰ A. GETHMANN-SIEFERT, G. STEMMRICH, *Hegels Kügelgen-Rezension und die Auseinandersetzung um den 'eigentlichen historischen Stil' in der Malerei*, in *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, éd. A. Gethmann-Siefert et O. Pöggeler, Bouvier, Bonn 1986 («Hegel-Studien» – Beiheft 27), pp. 139-168. – Heimann permet d'attester la référence au cochon en arrière-fond présente dans l'édition de Hotho, qui n'existait pas dans les autres manuscrits. Cela n'ôte rien à la présentation de Gethmann-Siefert, qui situe le jugement de Hegel et de Hotho dans l'horizon de la critique d'art du temps. Cf. G.W.F. HEGEL, *Über von Kügelgens Bilder*, in ID., *Schriften und Entwürfe I (1817-1825)*, Gesammelte Werke, Band 15, hrsg. Friedrich Hogemann und Christoph Jamme, Meiner, Hambourg 1990, pp. 204-206.

⁶¹ He, p. 105, 16/02/1829.

⁶² *Ibidem*.

un cadre posé sur un mur qui représente sur une surface un rapport entre lumière et obscurité. (Jusqu'ici la description de Hegel pourrait valoir aussi bien pour la peinture abstraite que pour la photographie, étant au sens propre une écriture de la lumière). Mais la peinture n'est pas seulement quelque chose d'abstrait et de formel. Elle est aussi quelque chose de «particulier», qui fait intervenir une dimension historique, à la fois dans son contenu et dans sa forme. Dans sa forme, parce que la peinture est liée aussi à une évolution historique des techniques et des représentations. Dans son contenu, parce qu'elle exprime des situations humaines particulières. C'est ici que Hegel applique les déterminations développées dans la partie générale sur l'idéal et dans le chapitre sur l'art romantique au cas particulier de la peinture.

Du point de vue historique, la peinture trouve son apogée comme art romantique. La raison en est que l'art romantique serait un art spirituel, un art de la réflexion, où apparaît également la dimension de l'extérieur (*Äußeres*)⁶³. Les anciens ne pouvaient pas avoir de peinture accomplie (*vortrefflich*). Dans les peintures d'Herculanum, le défaut vient moins du point de vue technique que du point de vue du contenu. Dans l'art romantique apparaît l'intimité de la sensation, l'*Innigkeit der Empfindung*. Il y a une force d'expression (*Ausdruck*) plus forte⁶⁴. (La considération de l'extériorité permet de faire apparaître l'extériorité comme porteuse de l'intériorité). Hegel s'appuie ici sur les comparaisons de Désiré Raul-Rochette, dans son *Cours d'archéologie* de 1828, entre l'art ancien et l'art moderne (à propos du traitement de la mère à l'enfant dans un groupe égyptien et dans un groupe chrétien).

Il revient sur le rapport entre la peinture et la poésie dans le rapport à l'action. Car ce qui donne aussi une détermination à la peinture, c'est le fait qu'elle représente l'idéal en action, suivant le principe développé en première partie. La peinture présente un moment sans succession (*Moment ohne Sukzession*), mais elle peut, mieux que la poésie (*Dichtkunst*), donner les «prémises de l'âme» (*Prämisse von der Seele*), c'est-à-dire rendre compte de la singularité du moment dans sa particularité sensible (là où le poète est «sec»,

⁶³ *Ibidem*, p. 105, 17/02/1829.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 106, 17/02/1829.

trocken)⁶⁵. En outre, elle peut représenter à partir du momentané ce qui le précède et ce qui lui succède (par exemple la victoire dans la peinture du combat). La Marie-Madeleine de Franceschini, vue à la Galerie de Dresde, est ici donnée en exemple⁶⁶.

C'est dans le contexte de cette discussion sur le rapport de la peinture et de la poésie que Hegel critique plus en détail l'exposition de peinture de l'école de Schadow qui s'est tenue à Berlin à l'automne 1828. En effet, le principe de cette exposition est de montrer que la peinture peut emprunter son contenu à la poésie, par exemple aux poèmes de Goethe, que les peintres Wilhelm Schadow et Julius Hübner prennent pour thème⁶⁷. Pour Hegel, si la peinture cherche à s'emparer de ce qui fait la caractéristique de la poésie (lyrique), elle devient «fade et sèche» (*fade und trocken*) car elle outrepassa ses moyens.

Setzt man das Poetische der Malerei darin, daß sie ihre Innerlichkeit unmittelbar ausdrücken soll, ohne Handlung und Motive, so zieht sie sich ins

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 107, 17/02/1829. – Sur la figure de Marie-Madeleine, la situation dramatique et sa représentation picturale, en particulier, chez Correggio, et son interprétation dans le cours de 1820-1821, cf. A.P. OLIVIER, *Hegel, la genèse de l'esthétique*, cit., pp. 77-80.

⁶⁷ L'exposition qui a lieu à Berlin à l'automne 1828 présente des œuvres de l'école dite de Düsseldorf dirigée par Wilhelm Schadow. Elle relève du mouvement des Nazaréens, dont la plupart ont vécu à Rome et s'inspirent à la fois de la tradition catholique et italienne et de la tradition allemande pour créer un «nouvel art national et religieux» (dit Goethe en 1817). Gethmann-Siefert a mis en rapport la critique développée par Hegel dans le cours d'esthétique avec celles qui paraissent dans le *Berliner Kunst-Blatt* et alimentent une polémique esthétique. Elle se réfère aux articles de Ludwig Schorn, Ernst Heinrich Toelken (secrétaire de l'Akademie der Künste, dans le *Berliner Kunstblatt*, dont il est le rédacteur, septembre 1828), Carl Seidel (*Kunstblatt*, octobre 1828), Karl Immermann (*Kunstblatt*, 1829), et Amalie von Helvig (dans le *Morgenblatt*). La critique de Schorn, en particulier, aurait influencé le jugement de Hegel (concernant la dimension de fadeur des peintures que Schorn en outre trouve «trop françaises»). Cf. A. GETHMANN-SIEFERT, *Die Kritik an der Düsseldorfer Malerschule bei Hegel und den Hegelianern*, in *Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte (1750-1850)*, éd. G. Kurz, Schwann, Düsseldorf 1984, pp. 263-288. – Signalons également l'article de H. G. Hotho sur la même exposition publié dans le *Morgenblatt* en 1828. – Dans son édition du cours d'esthétique, Hotho n'a pas introduit de jugement de valeur sur l'exposition, mais il modifie le sens du passage sur *Mignon*.

*Abstrakte zurück, bemächtigt sich der Eigenschaft der Poesie, wird fade und trocken, weil sie in ihren Mitteln diese Kraft nicht hat. So sahen wir in der letzten Kunstausstellung große technische Fertigkeit in der Kunst der neuen Schule, aber der Geist der Darstellung war in der Liebe; aus der Dichtung war der Gegenstand genommen; so die Nympe mit dem (Schiffer) Fischer, dessen Sehnsucht nach der Reinheit des Wassers Freude; wir sehen Mignon; Rinaldo und Armida, die sich recht verliebt ansehen und weiter nichts thun; der ganze Ausdruck konzentriert sich in Augen und Munde; die Stellung ist übrig; das lange Bein des Rinaldo ist eine Verlegenheit, wobin er es legen soll; die Gesichter der Männer sind trivial, prosaisch [...]*⁶⁸.

Hegel veut montrer que la peinture peut exprimer la dimension «lyrique» de la sensation. Mais, tandis que la poésie représente l'intériorité de la sensation, la peinture en exprime l'extériorité. La poésie fait appel de ce fait à l'imagination (*Phantasie*) du lecteur concernant le personnage et la situation, alors que la peinture ne laisse pas de place à une telle élaboration. D'autre part, la peinture n'est pas seulement lyrique, elle est également ou plus fondamentalement dramatique. Elle n'exprime pas l'intériorité sans action: elle ne peut, selon Hegel, se développer que dans une richesse de «motifs», dans «l'action», le «drame» (*Motive, Handlung, Drama*)⁶⁹.

Il semble que, dans cette polémique, Hegel s'en tient au débat purement esthétique. Il oppose ici les peintres allemands contemporains aux peintres italiens classiques, qui ont pris pour sujet des thèmes analogues, mais qui les ont traité de façon plus dramatique. Mais la critique n'a pas seulement pour fonction de développer une posture esthétique néo-classique: elle revient indirectement, pour Gethmann-Siefert, à critiquer le projet idéologique national-religieux de la peinture allemande qui sous-tend l'exposition⁷⁰. En tous les cas, elle vise explicitement à opposer l'idéal de la *Heiterkeit* pleine de joie et de santé propre au modèle italien

⁶⁸ He, p. 107, 18/02/1829.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 108, 18/02/1829.

⁷⁰ A. GETHMANN-SIEFERT, *Die Kritik an der Düsseldorfer Malerschule bei Hegel und den Hegelianern*, cit.

(comme dans le chapitre sur l'idéal) à la conception romantique du sujet «malade», «*schmächtig*», «nostalgique»⁷¹. Hegel critique en ce sens l'œuvre principale du maître de l'école, la *Mignon* de Wilhelm Schadow – une référence que Gethmann-Siefert⁷² était surprise de ne pas trouver dans le manuscrit de Karol Libelt – en entrant dans la polémique esthétique qui se déploie dans les journaux de l'époque:

*In unserem Bildnis ist das Weib krank, schwächlich, in Sehnsucht [sich] vertiefend, und nur die Schönheit der Formen an sich tragend. Mignon gehört hierher, dieser reine poetische Charakter, der vor uns in der Phantasie recht lebhaft lebt; aber im Bilde ist es prosaisch; ohne Entschluß, Zweck, ohne Richtung zur Handlung; gebrochen, angeschlagen, nicht wissend sich zu helfen, erscheint sie uns mit dem Bilde*⁷³.

Pour appréhender la diversité (*Mannigfaltigkeit*) des œuvres d'art picturales, Hegel développe une approche historique qui associe les éléments issus du chapitre sur la forme d'art romantique avec les principaux traits d'une histoire de la peinture. Le chapitre sur la forme d'art romantique permet de préciser le contenu essentiellement chrétien-romantique de la peinture. Car la peinture a trouvé sa plus grande puissance (*Macht*) dans les objets romantiques: *Empfindung der Tiefe, Innerlichkeit*⁷⁴. Une dimension de négatif intervient avec la souffrance et le travail, et c'est ce qui distingue la *Heiterkeit* moderne de la *Heiterkeit* grecque. La forme de *Heiterkeit* moderne est acquise (*errungen*) au terme d'un travail intérieur⁷⁵. Le travail de la prière, pour autant qu'il n'est pas mécanique, en relève. L'amour (*Liebe*) est ici le concept central. Il forme le contenu de l'ancienne peinture à travers l'amour de la mère, un amour sans *Leidenschaft* car amour de Dieu, et non amour de l'homme (*Mann*)⁷⁶.

⁷¹ He, p. 108, 18/02/1829.

⁷² A. GETHMANN-SIEFERT, *Die Kritik an der Düsseldorfer Malerschule bei Hegel und den Hegelianern*, cit., p. 267.

⁷³ He, p. 108, 18/02/1829. Hotho donne un autre sens au passage dans son édition. Cf. H.G. HOTHO, *Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Vorlesungen über die Aesthetik*, cit., Bd. 10/3, pp. 85-86.

⁷⁴ He, p. 108, 18/02/1829.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 109, 19/02/1829.

Jésus peut être également représenté avec les traits d'un dieu grec (de même que Dieu le père chez Raffaello Sanzio). Ce sont des situations qui sont représentées. La même chose vaut pour les figures des apôtres. Dans la souffrance du Christ intervient la dimension de la lutte (*Kampf*) et de la réconciliation (*Versöhnung*), de même que chez les martyrs⁷⁷.

On lit dans Heimann que la lutte peut avoir deux origines différentes⁷⁸. Dans le premier cas, la «liberté naturelle» (*natürliche Freiheit*) et la joie (*Fröhlichkeit*) font que l'on prend légèrement les «liens de la nécessité». Le principe est celui de la «beauté» (*Schönheit*)⁷⁹. Dans le second cas, «le dépassement (*Überwindung*) exige une dure violence (*harte Gewalt*)». Il en résulte non pas la beauté, mais la dureté (*Härte*)⁸⁰. La première voie – qui définirait une esthétique de la beauté, de l'harmonie – est celle de la peinture italienne. La seconde voie – l'esthétique de la dureté, de la dissonance, qui rendra possible quelque chose comme une esthétique du laid chez Karl Rosenkranz⁸¹ – est celle de la peinture allemande. L'histoire de la peinture chez Hegel se structure autour de cette opposition, qui trouve son fondement dans sa conception de l'idéal.

C'est à partir de cette division fondamentale inscrite dans la conception de l'idéal que Hegel présente une conception plus précise de l'histoire de la peinture qui n'apparaît pas dans les cours précédents, et que Hotho isolera et déplacera à la fin du chapitre sur la peinture en lien avec sa propre conception d'une «histoire spéculative de la peinture»⁸².

Hegel commence par traiter de l'histoire de la peinture italienne en partant de ses origines dans la peinture grecque et byzantine (origines qui n'en sont pas, puisqu'il est posé en introduction

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 110, 20/02/1829. Cela n'est pas documenté dans le cahier de Libelt, où cette leçon fait défaut.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Cf. F. IANNELLI, *Das Siegel der Moderne: Hegels Bestimmung des Hässlichen in den Vorlesungen zur Ästhetik und die Rezeption bei den Hegelianern*, Fink, München 2007.

⁸² Cf. H.G. HOTHO, *Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie des Schönen und der Kunst (1833): Nachgeschrieben von Immanuel Hegel*, hrsg. B. Collenberg-Plotnikov, Frommann, Stuttgart 2004.

que c'est de la sculpture que procède la peinture moderne). Les Italiens sont partis des Byzantins, mais au lieu que l'élève copie des modèles, il compare désormais avec «l'original dans la vie» (*Original im Leben*) et c'est ainsi qu'il apprend. Giotto a libéré l'art de cette façon (*Derjenige, der die Kunst befreite ist Giotto*)⁸³. Il a ramené *die Kunst der Malerei* dans le présent (*Gegenwart*), dans un élément plus naturel (*Natürlicher*). Et, ainsi, la vie quotidienne (*das alltägliche Leben*) s'est rapprochée de l'art. Mais les Italiens n'ont pas encore atteint l'apogée de l'art. La «révolution» (*Revolution*)⁸⁴ initiée par Giotto n'est pas achevée. Elle requiert encore la spiritualisation et la transfiguration (*Verklärung*) des belles formes, qui ne s'opèrent que dans la peinture ultérieure. (Hotho, qui n'est pas un hégélien de gauche, n'emploie pas ces expressions de «libération de l'art» ni de «révolution», de la même façon qu'il ne retient pas des expressions comme «contradiction dialectique» [*dialektischen Widerspruch*]⁸⁵ qui caractérise le rapport amoureux et constitue «le centre de l'art le plus élevé»).

On trouve ainsi dans Heimann une description contrastée de la peinture italienne ancienne qui rend compte de sa double dimension d'achèvement et d'inachèvement, que Hotho réduira à une apologie unilatérale dans son édition, en en gommant la dimension critique.

*Die Gemälde aus diesem Kreis können uns zurückstoßen (man findet sie in unserer Galerie). Die Zusammenstellung der Figuren ist einfach, zum Theil regelmäßig, Maria zwischen zwei Engeln; Christus am Kreuze, Maria und Joseph an der Seite bilden pyramidale Formen. Einförmigkeit tritt in die Mannigfaltigkeit hier, und ein Bizarreres etwas erscheint für uns*⁸⁶.

Hegel retient de la période la force de la piété qui transparait dans ces œuvres. Les hommes – les peintres, les regardeurs – étaient plus pieux. Cette «certitude de la foi», *Gewissheit des Glaubens*, se reconnaît dans les peintures⁸⁷. Dans la phase ultérieure, on passe du sacré à la mondanité, *Weltlichkeit*. On se réconcilie avec la réalité

⁸³ He, p. 111, 20/02/1829.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 112, 20/02/1829.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 109, 19/02/1829.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 112, 20/02/1829.

⁸⁷ *Ibidem*.

(*Wirklichkeit*). On fait des portraits des grands hommes, on s'intéresse aux paysages, aux architectures, aux maisons. L'art avait besoin de cela pour atteindre son sommet (*Gipfel*). En même temps, la couleur et la composition deviennent vie (*Leben*). Raffaello Sanzio apparaît comme l'accomplissement (*Vollendung*) de ce processus⁸⁸. Il se plonge dans l'objet et il a le sens de la vie, en même temps que sont présentes religiosité sévère et vivacité de la nature. Il ne constitue pourtant pas – comme le voudrait Hotho – l'apogée de la peinture italienne: il lui manque encore la magie du clair-obscur qu'on ne trouve que chez Correggio et Tiziano Vecellio. Tout se passe donc, pour Hegel, comme si l'art devenait d'autant plus vivant, d'autant plus attrayant, qu'il prenait pour objet la vie, la nature. Dans la peinture italienne, le processus de la peinture n'est pas encore arrivé son terme. Elle est inachevée parce qu'elle ne se développe pas au-delà de la réforme, elle ne parcourt pas tout le processus historique.

La deuxième voie dans l'histoire de la peinture est la voie de la «peinture allemande» (*die deutsche Malerei*): elle comprend indistinctement, d'après Heimann, la peinture hollandaise et la peinture allemande proprement dite. Il fait référence ici à la découverte conjointe des artistes hollandais comme Van Eyck et des artistes allemands anciens comme Albrecht Dürer – une découverte qui est datée d'une trentaine d'année, c'est-à-dire d'environ 1799, moment où l'école romantique s'intéresse à cette forme d'art et où les frères Boisserée constituent leur collection. Les Hollandais du quinzième siècle ont découvert la peinture à l'huile et ont permis ainsi un progrès considérable pour la peinture. Il est écrit – en conformité avec l'introduction – que l'on ne saurait peindre de façon plus accomplie (*vortrefflicher*) que dans cette période. Elle marque l'apogée (*Vollendung*) de la peinture. Hegel répète que c'est en l'an 1432 que Van Eyck a fait ses plus belles peintures. L'apogée de la peinture se situerait donc dans la peinture de Van Eyck, dans la peinture hollandaise, et non dans la peinture italienne de Raphael

⁸⁸ *Ibidem*, p. 113, 23/02/1829.

ou dans la peinture allemande de Dürer? Hotho relativise ce propos en écrivant que cette période marque «presque» («fast») ⁸⁹ l'apogée de la peinture. Pour lui, en effet, c'est dans la peinture allemande de Dürer et non dans la peinture «catholique» de Van Eyck que la peinture s'accomplit ⁹⁰. Hegel critique, au contraire, la peinture allemande ancienne. Certes, les Allemands s'écartent de l'idéal, pour s'intéresser à la réalité, *Wirklichkeit*, à la contingence ⁹¹. Mais on s'achemine vers le non-beau, vers ce qui est affecté (*affektvoll*) ⁹². Heimann écrit qu'on se sent davantage attiré par la peinture italienne:

Sieht man ein italienisches Bild dagegen, so würde man doch von dem Idealen mehr angezogen, da dort das Schöneistige auch nicht fehlt ⁹³.

L'étape suivante est celle où les Hollandais, qui se sont délivrés de l'esclavage, ont voulu «rendre accessible à la représentation leur force, leur sentiment, leur soi à travers l'art» ⁹⁴. (Hegel oppose systématiquement, dans l'art comme dans la vie, la liberté des Hollandais à la conception des anciens Allemands, les Hollandais apparaissent implicitement comme les Allemands modernes et libres). C'est ainsi que les scènes de genre de la peinture contemporaine allemande sont opposées aux paysages et scènes de genre de la peinture hollandaise, en particulier aux peintures de Rembrandt, où la vie commune (*das gemeine Leben*) est pleine de *Froheit* et de *Lustigkeit* ⁹⁵. La *Fröhlichkeit* rend tout égal (*macht alles gleich*). C'est le dimanche de la vie (*Sonntag des Lebens*). Le momentané (*Momentan*) en constitue le trait fondamental ⁹⁶. L'intérêt de la peinture glisse alors du contenu vers la forme, de l'intériorité vers l'extériorité, de l'idéal

⁸⁹ H.G. HOTHO, *Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Vorlesungen über die Aesthetik*, cit., 1837, Bd. 10/3, p. 118: «Denn vortrefflicher, als diese Brüder es thaten, kann fast nicht gemalt werden».

⁹⁰ Cf. H. SCHNEIDER, *Hegel und Hotho bei den Dürer-Feiern 1828 in Berlin*, cit.

⁹¹ He, p. 114, 24/02/1829.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*. (Hotho applique cette critique de la peinture allemande à la peinture hollandaise!).

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibidem*. (Rembrandt n'est pas cité par Hotho dans ce contexte).

⁹⁶ *Ibidem*.

vers la nature, de la conception religieuse à la conception purement artistique, suivant le processus décrit dans la partie générale sur l'idée du beau.

Le passage historique du chapitre sur la peinture ouvre ainsi naturellement la voie à un dernier passage consacré aux considérations formelles qui caractérisent la peinture, dont le principe se trouve effectivement, comme nous l'avons vu, dans le chapitre sur l'idéal: sur la couleur, le clair et l'obscur, la perspective, le coloris, l'incarnat. Nous ne développerons pas ici ce passage, dont la teneur se retrouve aussi dans les cours précédents. Le chapitre peut ainsi se terminer – au contraire de l'édition de Hotho – sur la «magie du paraître» (*Magie des Scheinens*) qui fait «la musicalité de la peinture» (*das Musikalische der Malerei*) et assure la transition vers le chapitre sur la musique. L'œuvre d'art picturale est devenue œuvre d'art musicale.

