



HAL
open science

Esthétique

Alain Patrick Olivier

► **To cite this version:**

Alain Patrick Olivier. Esthétique : Cahier de notes inédit de Victor Cousin. Alain Patrick Olivier. J. Vrin, 2005, Bibliothèque des Textes philosophiques, Jean-François Courtine, 978-2-7116-1757-9. hal-03029776

HAL Id: hal-03029776

<https://hal.science/hal-03029776>

Submitted on 28 Nov 2020

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.

G. W. F. HEGEL

ESTHÉTIQUE

Manuscrit inédit de

VICTOR COUSIN

Transcription, présentation et notes de

ALAIN PATRICK OLIVIER

Avant-propos de

ANNEMARIE GETHMANN-SIEFERT

ouvrage publié avec le soutien de la
FONDATION ALEXANDER VON HUMBOLDT

AVANT-PROPOS

L'édition du manuscrit découvert par le Docteur Alain Patrick Olivier à la Bibliothèque Victor-Cousin livre au public français une source importante du cours d'esthétique de Hegel et marque une étape déterminante dans l'histoire de sa réception. Elle offre la possibilité de s'affranchir pour la première fois du texte que Heinrich Gustav Hotho a rédigé après la mort de Hegel et qui constituait jusqu'à maintenant la seule formulation connue du cours d'esthétique ainsi que la référence obligée de toutes les traductions. Car il s'avère que la version publiée par le disciple diffère considérablement du discours effectivement tenu par le maître tel qu'il ressortit des différents cahiers d'auditeurs. Les conceptions personnelles du premier se glissent subrepticement dans le texte, de sorte que les débats ultérieurs autour de l'actualité de l'*Esthétique* ont été faussés à leur insu par cette situation éditoriale. La publication du cahier de Victor Cousin constitue donc une avancée philologique déterminante. Mais elle ne vaut pas seulement du point de vue historique. Elle permet d'appréhender aussi sous un nouvel éclairage les problèmes posés par l'esthétique de Hegel et fournit aussi du point de vue pédagogique une meilleure introduction pour l'étude de la philosophie de l'art. Le texte, rédigé par un fin connaisseur à l'intention de Victor Cousin, offre également une nouvelle perspective aux traducteurs français de Hegel.

Je remercie la Fondation Alexander von Humboldt au nom du Docteur Olivier et de mon Institut de l'université de Hagen pour la chance offerte d'une recherche en commun, ainsi que la librairie J. Vrin pour la publication d'une source qui contribue de façon aussi remarquable au rayonnement international de l'esthétique hégélienne.

Annemarie Gethmann-Siefert

(FernUniversität, Hagen)

PRESENTATION

L'ESTHÉTIQUE INÉDITE :
DE L'IDÉE LOGIQUE AUX ENCHANTEURS D'AFRIQUE

à Souhed Nemlaghi

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) donne pour la première fois son cours d'esthétique ou philosophie de l'art à l'université de Heidelberg, au semestre d'été 1818. Lorsqu'il est appelé à l'université de Berlin, à l'automne de la même année, il le met à nouveau au programme de son enseignement, au semestre d'hiver 1820-1821, aux semestres d'été 1823 et 1826, puis au semestre d'hiver 1828-1829ⁱ. Il envisage d'emblée de le publier, mais il meurt, au début du semestre d'hiver 1831, sans avoir réalisé un tel projet. Bien que les questions esthétiques soient au centre de sa pensée, dès les débuts de sa réflexion philosophique, Hegel ne laisse, à sa mort, aucun écrit spécifiquement consacré à la philosophie de l'art, laquelle est seulement présente, outre quelques notices de circonstances, dans les passages correspondants du système, dans la *Phénoménologie de l'Esprit* (1807), puis dans les trois éditions successives de l'*Encyclopédie des sciences philosophiques* (1817, 1827, 1830), le manuel en abrégé de toute sa philosophie destiné « à l'usage de ses cours »ⁱⁱ. Un cercle d'amis et de disciples entreprend alors de transmettre à la postérité l'intégralité des œuvres de Hegel, et particulièrement le contenu de son enseignement oral, dans le cadre de la première grande édition des œuvres complètes (*Werke*) dite des « amis du défunt »ⁱⁱⁱ. On

ⁱ Le cours est annoncé officiellement à l'université ainsi : « Privatim 1. Aestheticam sive philosophiam artis quater per hebd. hor. IV-V. » Cf. « Hegels Vorlesungs-Ankündigungen in Berlin ». In : Hegel, *Briefe*, éd. Hoffmeister, Hambourg, 1954, t. IV, p. 114.

ⁱⁱ Cf. *Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Zum Gebrauch seiner Vorlesungen von D. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Professor der Philosophie an der Universität zu Heidelberg, Heidelberg, 1817. (Noté : E 1817).* – *Encyclopédie des sciences philosophiques*, trad. Bernard Bourgeois, 3 vol., Paris, Vrin, 1970 (tome I), 2004 (tome II), 1988 (tome III). La traduction française comporte le texte des trois éditions successives.

ⁱⁱⁱ Hegel, *Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten*, 19 vol., Berlin, 1832-1837 (Noté : W).

rassemble tous les documents nécessaires afin de publier chacun des cours sous la forme d'une compilation unique. Heinrich Gustav Hotho (1802-1873) se charge d'éditer le cours d'esthétique. Il paraît tout désigné pour cette tâche en tant que successeur de Hegel dans la chaire consacrée à cette discipline à l'université de Berlin, où il prononce, à partir de 1833, un cours d'esthétique fort semblable à celui de son maîtreⁱ. Hotho est un hégélien « orthodoxe » et remarquable connaisseur en matière d'art, mais ces qualités sont en même temps ses défauts. Pour immortaliser l'enseignement du maître à l'endroit de la postérité — et concurrencer les systèmes esthétiques contemporains — le disciple ne résiste pas à la tentation, en effet, de le développer, de le transformer, de le corriger aussi subrepticement, d'en modifier ce qu'il tient pour des fautes de goût ou des incohérences, d'en altérer en définitive aussi bien le fond que la forme. Hotho livre ainsi au public une compilation monumentale qui développe et synthétise en trois volumes et plus de mille cinq cents pages les quatre versions du cours semestriel berlinois prononcé par Hegelⁱⁱ. Cette édition fera connaître, certes, dans le monde entier la philosophie de l'art hégélienne et constituera la base des innombrables éditions et traductions que nous connaissons sous le nom d'*Esthétique*. Toutefois, les interventions de l'éditeur et sa méthode trop critiquable font qu'il n'est plus possible aujourd'hui, pour la recherche scientifique, de la considérer comme l'enregistrement authentique et autorisé de la parole hégélienne.

Nous sommes amenés, au contraire, à nous intéresser aujourd'hui aux autres sources du cours d'esthétique occultées jusqu'alors par l'édition posthume. De son vivant même, l'ensemble de son enseignement de Hegel fait l'objet, en effet, d'une importante diffusion. Dans les années 1820, la réputation du philosophe de Berlin s'étend à toute l'Allemagne et aux pays voisins, d'où affluent des étudiants de plus en plus nombreux. Les cours étant prononcés à huis-clos (« privatim »), seuls les auditeurs inscrits à l'université peuvent entendre la parole du maître, celle-ci se trouve ainsi soustraite à la curiosité croissante du

ⁱ Cf. Heinrich Gustav Hotho, *Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie des Schönen und der Kunst*. Berlin 1833. Nachgeschrieben und durchgearbeitet von Immanuel Hegel, éd. B. Collenberg-Plotnikov, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 2004.

ⁱⁱ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*. In : *W*, t. X, éd. H. G. Hotho, 3 vol., Berlin, 1835-1837 (1^{ère} édition), 1842 (2^{ème} édition). – Le cours d'esthétique de Hegel est accessible au public français au travers de trois traductions qui se réfèrent toutes aux éditions de Hotho : celles de Charles-Magloire Bénard (*Cours d'Esthétique*, 5 vol., Paris, Ladrance, 1840-1852), de Serge Jankélévitch (*Esthétique*, 4 vol., Paris, Aubier, 1944) et de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenk (*Cours d'esthétique*, 3 vol., Paris, Aubier, 1995-1997).

grand public. Mais une pratique de transcription, de copie et de communication des notes de cours prises par les étudiants s'intensifie, se généralise, de sorte que le propos hégélien se propage bien au-delà de l'enceinte universitaire. Certains étudiants s'associent pour produire les versions les plus complètes possibles du cours ; ils s'engagent à le copier à l'usage de leurs camarades ou pour des commanditaires extérieurs ; les notes prises sur le vif font l'objet de multiples copies, lesquelles sont à leur tour recopiées ou arrangéesⁱ.

La transmission des cahiers d'étudiant explique, en un sens, le peu d'empressement de Hegel à publier un manuel pour ses cours. La forme de l'oralité présente assurément pour lui de nombreux avantages. Le moindre n'est pas d'échapper à la censure qui s'attache à cette époque très sévèrement sur toute publication écrite. Cette hypothèse a été discutée concernant la philosophie du droit, où l'on observe quelques différences notables entre le manuel et les cahiers d'étudiants, mais elle peut aussi bien s'appliquer aux cours d'esthétique, quand bien même l'art est un sujet de débats beaucoup plus ouvert que la religion et la politique dans le Berlin de cette époque. N'a-t-on pas emprisonné un journaliste, à Berlin, pour avoir écrit un pamphlet contre une cantatrice à la mode ?

La curiosité du public est d'autant plus grande que les cours demeurent inédits. Certains s'adressent alors directement à Hegel pour connaître le contenu de son œuvre ésotérique. Le professeur ne peut répondre à ces demandes qu'en renvoyant aux cahiers qui circulent, le plus souvent à son insu ou contre son gré, en dégageant toute responsabilité concernant leur contenu. Mais il est aussi lui-même à la recherche de bonnes rédactions qu'il puisse utiliser pour préparer la reprise de son coursⁱⁱ. Il a l'habitude de dicter de façon libre, en effet, à partir d'une multitude de papiers épars — dans lesquels il parvient à se retrouver à la plus grande surprise de ses auditeurs ; — ses propres notes préparatoires (perdues en ce qui concerne le cours d'esthétique) ne consignent, le plus souvent, que l'introduction et les principales articulations de chacun de ses cours, de sorte que le cahier soigneusement rédigé par un étudiant lors d'une cession précédente constitue une aide précieuse.

ⁱ Cf. Otto Pöggeler, « Nachschriften von Hegels Vorlesungen », in : *Hegel-Studien*, t. 26, Bonn, 1991, pp. 121-176.

ⁱⁱ Cf. G. Nicolin (éd.), *Hegel in Berichten seiner Zeitgenossen*, Hambourg, 1970, p. 442.

En 1823, par exemple, pour préparer la nouvelle reprise du cours d'esthétique, Hegel travaille à partir d'un cahier concernant la session précédente (1820-1821), mais il ne lui convient pas et il demande alors à Leopold von Henning (1791-1856), son répétiteur, de lui fournir ses notes personnellesⁱ. Hegel recommande, de la même façon, les notes de Henning à l'un de ses collègues munichois qui lui en fait la demande au début de l'année suivanteⁱⁱ. Tous les cahiers n'ont pas, on le voit, la même valeur pour le professeur, mais ceux qu'il utilise se trouvent avoir ainsi le double statut de source (du cours ultérieur) et de témoignage (du cours précédent).

Le cahier original de Henning a disparu, tout comme le manuscrit préparatoire de Hegel, mais plusieurs recueils de notes d'auditeurs sont parvenus jusqu'à nous, qui rendent compte des différentes versions du cours d'esthétique berlinois, dont la plupart, d'ailleurs, n'a pas été utilisée par Hotho pour l'élaboration de son édition. Certains documents font déjà l'objet, en Allemagne, de publication dans le cadre de l'édition critique en cours des oeuvres de Hegelⁱⁱⁱ. Nous avons choisi de publier ici pour la première fois un cahier inédit, que nous avons découvert à Paris, et qui constitue l'unique témoignage en langue française du cours d'esthétique.

ⁱ Cf. Hegel, Lettre à von Henning, 20 avril 1823. In : *Correspondance*, trad. J. Carrère, t. III, Paris, Gallimard, p. 15. – Leopold von Henning est en charge des heures de répétition avec les étudiants. Il donne également des cours sur la théorie des couleurs de Goethe, et Hegel lui confie bientôt l'enseignement de sa logique et de sa philosophie politique. Henning devient professeur à l'université de Berlin en 1835. Il est l'éditeur de la première partie (logique) de l'Encyclopédie dans les *Werke*.

ⁱⁱ Cf. Hegel, Lettre à Franz von Baader, 19 Janvier 1824. In : *Briefe*, éd. J. Hoffmeister, t. IV, 2, Hambourg, 1954, p. 50.

ⁱⁱⁱ Hegel, *Gesammelte Werke*. In Verbindung mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft herausgegeben von der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaft, Hambourg, 1968 et suiv. (Noté : *GW*) – Hegel, *Vorlesungen*. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte, Hambourg, 1983 et suiv. (Noté : *V*) – La version retenue pour l'édition du cours d'esthétique dans le cadre de cette édition est le cahier de notes de Hotho pour le cours de 1823. Cf. *Vorlesung über die Philosophie der Kunst* (1823). Nachschrift von H. G. Hotho, éd. A. Gethmann-Siefert (*V*, t. II), Hambourg, Meiner, 1998. (Noté : *Ho*). – L'unique cahier disponible pour le cours de 1820-1821 est également publié. Cf. *Vorlesung über Ästhetik*, Berlin 1820/21. Eine Nachschrift, éd. H. Schneider, Francfort s. M., 1995 (Noté : *Ag*). – Pour le cours de 1826, cf. *Philosophie der Kunst oder Ästhetik*. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Carl Hermann Victor von Kehler, éd. A. Gethmann-Siefert et B. Collenberg-Plotnikov, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2004 (Noté *Ke*). – Une autre édition est en cours de parution, sous la direction d'A. Gethmann-Siefert, Francfort s. M., Suhrkamp, 2004. – Nous préparons actuellement une édition du cours de 1828-1829. – Sur l'état des sources, cf. Annemarie Gethmann-Siefert, « Ästhetik oder Philosophie der Kunst. Die Nachschriften und Zeugnisse zu Hegels Berliner Vorlesungen ». In : *Hegel-Studien*, 26 (1991), pp. 92-110.

Origine du manuscrit

Le manuscrit fait partie des papiers personnels laissés à sa mort par Victor Cousin, avec l'ensemble de sa bibliothèque, à la Sorbonne. Il est anonyme ; il ne porte l'indication d'aucun nom, ni d'aucune date ; mais la comparaison de ce document avec les autres sources disponibles ne laissent aucun doute sur son attribution et permet d'établir avec certitude qu'il reproduit le cours d'esthétique professé, à Berlin, par Hegel pendant le semestre d'été 1823. Il est plus difficile, en revanche, d'en identifier avec certitude les auteurs et de reconstituer la chaîne qui conduit de la chaire hégélienne de l'avenue Unter den Linden à la bibliothèque Victor-Cousin de la Sorbonne.

On distingue la trace de plusieurs écritures différentes sur le manuscrit (que nous nommerons *Co*). Celle de Victor Cousin, très reconnaissable, n'apparaît que de façon exceptionnelle pour corriger, compléter ou annoter le texte. La majeure partie de *Co* est rédigée par une autre main, très vraisemblablement celle d'un copiste. Non seulement la calligraphie, la concision, mais le fait même de la traduction en français (Hegel a donné tous ses cours en allemand) renseignent sur un travail soigné et réfléchi qui n'a pu être fait dans la hâte de la prise de notes. Il ne s'agit pas d'une rédaction sur le vif (*Mitschrift*), entreprise par un auditeur pour son usage personnel, mais d'un travail réalisé à partir d'une source originale (*Ausarbeitung*). On peut en déduire que le cahier n'a pas été rédigé par Cousin, mais qu'il était vraisemblablement destiné au philosophe français, désireux de connaître la substance de la pensée hégélienne, quoique rebuté par la lecture de l'*Encyclopédie*.

Il n'est pas permis de déterminer si le copiste est l'auteur de la rédaction (*Mitschrift*) originale, ni s'il est l'auteur de la traduction, mais il est certain que le traducteur est allemand. Des germanismes dans le texte, certaines tournures l'attestent, en dépit d'un style français par ailleurs d'une extrême clarté et élégance, qui fait sonner pour nous la langue hégélienne d'une façon singulière. La signification allemande des catégories logiques hégéliennes est remarquablement précise. La distinction établie, par exemple, entre des termes techniques comme « apparition » (*Erscheinung*) et « apparence » (*Schein*) en témoigne ; le mot *Dasein*, de même, n'est pas traduit par « existence » mais par « être déterminé » ; le mot *Anderssein* est rendu par « hétérogénéité », etc. La comparaison avec la

cahier de Hotho (noté *Ho*) permet d'établir un glossaire d'autant plus intéressant que la présent cahier constitue la plus ancienne traduction du cours d'esthétique et même la plus ancienne traduction française connue d'une œuvre de Hegel. Elle est la seule, en tous les cas, à s'appuyer sur un témoignage direct et contemporain de l'enseignement hégélien.

La première œuvre de Hegel traduite et publiée, en effet, est le cours d'esthétique édité dans les années 1840ⁱ. Le traducteur, Charles-Magloire Bénard (1807-1898) est, d'ailleurs, un élève de Cousin et son édition se situe dans une perspective cousinienne de germanophilie, de pédagogie et d'histoire de la philosophieⁱⁱ. Cousin lui-même lui aura, du reste, suggéré de traduire le cours d'esthétique de Hegel, comme il a incité Auguste Vera à traduire pour la première fois la *Science de la Logique*. Bénard informe le ministre de l'instruction de l'avancement de son travailⁱⁱⁱ, mais il ne semble pas pour autant qu'il ait participé antérieurement à la rédaction de *Co*, ni qu'il ait connu et utilisé ce document pour son édition, car celle-ci n'en porte aucune trace et s'appuie uniquement sur la première édition de Hotho.

Si le cahier de Victor Cousin est traduit d'une source allemande, la question demeure donc de savoir à quel document elle se réfère.

Il est exclu que Hotho soit le rédacteur du texte original, car nous possédons ses propres notes de cours pour cette année 1823. La comparaison de *Ho* et *Co* montre que les formulations diffèrent, de même que les articulations du plan^{iv}. On trouve, en outre, dans *Co*, de nombreux points qui ne sont ni dans *Ho* ni dans l'édition posthume, ce qui laisse penser qu'il ne s'agit pas non plus d'une source utilisée pour cette dernière.

ⁱ *Cours d'esthétique*, par W.-Fr. Hegel, analysé et traduit en partie, par M. Ch. Bénard, ancien élève de l'École Normale, agrégé, docteur ès Lettres, professeur de philosophie. Première partie : Paris, Aimé André, etc., 1840. Deuxième partie : Paris, Joubert, 1843. Troisième partie : Paris, Joubert, 1848. Quatrième volume : Paris, Ladrangé et Joubert, 1851. Cinquième volume. Suivi d'un essai historique et critique sur l'esthétique de Hegel par le traducteur. Paris : Ladrangé et Joubert, 1852. – Cf. Hegel, *Esthétique*, trad. de Charles Bénard, revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Paris : Librairie générale française (Le Livre de poche), 2 vol., 1997.

ⁱⁱ Cf. Bruno Poncet, *De l'enseignement à la philosophie, Charles Bénard, philosophe et pédagogue*, Paris : Hatier, 1999.

ⁱⁱⁱ Ch. Bénard, Lettre à Victor Cousin, s.l.n.d. In : *Correspondance générale de Victor Cousin*, t. III, Paris, Bibliothèque Victor-Cousin, ms. 216. Lettre 423.

^{iv} Voir note iii.

Le cahier de Kromayerⁱ (noté *Kr*) se présente comme une compilation réalisée à partir des cours de 1823 et de 1826, — bien qu'une analyse précise révèle qu'il s'appuie principalement sur celui de 1823 ; — il ne contient que la première partie du cours, puisqu'il s'arrête à la fin du chapitre consacré à l'art classique ; *Kr* fournit, en bien des points, des informations qui ne se trouvent pas dans *Ho* ; mais *Co* propose, là encore, de nombreuses leçons spécifiques, ce qui suppose une tierce source à l'origine du texte.

Tout indique que l'auteur de la *Nachschrift* allemande originale, comme d'ailleurs du texte français, est un familier de la pensée de Hegel, car celle-ci est restituée avec une intelligence et une clarté peu commune. Cette connaissance pénétrante de l'ensemble du système hégélien, la présentation extrêmement pédagogique, condensée, articulée et technique et surtout la sensibilité extrême aux catégories logiques — qui ne se retrouve à ce point dans aucune autre source des cours d'esthétique connue — nous laissent penser que Leopold von Henning pourrait être cet informateur de Victor Cousin à l'origine du cahier anonyme, ce qui est d'autant plus vraisemblable au regard de l'histoire des relations entre Cousin, Hegel et les Hégéliens.

Hegel et Cousin

Victor Cousin (1792-1867) est non seulement un père de l'enseignement philosophique, traducteur et éditeur du platonisme, mais aussi — plus discrètement — le précurseur du hégélianisme français. Cousin fait la rencontre de Hegel pour la première fois, à Heidelberg, en 1817, au cours de sa première « promenade philosophique en Allemagne ». Une amitié se noue rapidement entre les deux hommes, où la connivence des opinions en matière de politique et de religion, ainsi qu'un intérêt commun pour l'histoire de la philosophie jouent un grand rôle. Cousin est alors un jeune professeur, dont les cours, fort appréciés, font déjà des disciples à l'École Normale Supérieure (il n'est âgé que de vingt-cinq ans). Hegel (âgé de quarante-sept ans) est titulaire de sa chaire de professeur et son système trouve alors sa

ⁱ *Die Aesthetik oder Philosophie der Kunst*, nach den Vorträgen des Herrn Professor's Hegel in den Jahren 1823 und 1826. Kromayer, ms. Schiller-Nationalmuseum, Marbach (Noté : *Kr*).

forme définitive, qui se cristallise dans la première édition de l'*Encyclopédie des sciences philosophiques* parue cette année même. Hegel offre, d'ailleurs, un exemplaire de son nouvel ouvrage à Cousin, lequel s'empresse d'en entreprendre la lecture, mais se trouve rebuté par le contenu et la forme d'un livre qu'il juge scolastique et indéchiffrable, auquel il avouera ne pas comprendre grand'chose. Cousin se tourne alors vers les disciples les plus proches de Hegel, afin de se procurer quelques éclaircissements, et profite des conversations échangées avec le maître, qui le passionnent, pour s'initier à sa pensée.

Il est déjà question d'esthétique dans ces conversations, ce qui est d'autant moins surprenant que Hegel prépare alors, à Heidelberg, son premier cours sur la philosophie de l'art. « J'étais ravi, se souvient Cousin quelques années plus tard, de l'entendre me parler de toutes les grandes choses qu'avait faites l'humanité depuis son apparition sur la terre jusqu'à son développement actuel ; depuis les pagodes de l'Inde et de la Chine et les temples gigantesques de l'Égypte jusqu'aux temples harmonieux d'Athènes et de Rome, et aux majestueuses cathédrales du moyen âge ; depuis les épopées indiennes et homériques et les tragédies de Sophocle dont M. Hegel avait un sentiment exquis jusqu'au poème lyrique de Dante et au Paradis perdu de Milton, aux drames de Shakespeare, de Corneille, de Racine, de Voltaire, de Schiller et de Goethe ; depuis la guerre médique et les entreprises militaires d'Alexandre et de César jusqu'à la guerre de Trente ans et celles de la Révolution et de l'Empire¹. »

Hegel et Cousin se retrouvent fortuitement, à Dresde, à l'automne 1824. Quelques semaines plus tard, Hegel apprend que Victor Cousin est arrêté et transféré à la prison de Berlin. Cette arrestation produit une forte émotion, en Allemagne comme en France, d'autant plus qu'elle est infondée : la police allemande, mise en garde par la police française, suspecte à tort Victor Cousin, bien connu pour ses idées libérales, de menées révolutionnaires alors que le philosophe français ne fait qu'accompagner le jeune duc de Montebello, dont il est le précepteur. Hegel intervient spontanément en écrivant une lettre demeurée célèbre au ministère prussien de l'intérieur, le 4 novembre, pour innocenter son collègue et ami. De la prison de Berlin, Cousin est transféré dans une maison particulière, mais il est privé de livres

¹ Victor Cousin, *Fragments*, Paris, 1866, p. 194 et suiv.

et de papiers, et gardé en permanence par un gendarme. Il n'est libéré sur parole qu'au mois de février 1825, mais doit encore demeurer sur le territoire de Berlin pendant le temps de l'instruction, qui dure jusqu'au mois d'avrilⁱ.

Cousin met alors à profit cette période de liberté relative et profite aussi du geste courageux de Hegel auprès des autorités pour renouer les liens de leur amitié et reprendre le fil de leurs entretiens. Il se rend souvent en soirée chez les Hegel et fait la connaissance également des disciples berlinois du philosophe, comme Hotho, Henning, Karl Ludwig Michelet, Friedrich Foerster ou Eduard Gans, avec lesquels il continue d'entretenir des relations une fois rentré en Franceⁱⁱ. La rumeur se répand que Cousin assiste aux cours de Hegelⁱⁱⁱ. Mais le journal que tient le philosophe exilé pendant la période de sa captivité atteste seulement qu'il prend, presque chaque matin, les leçons de Henning^{iv}. Henning se montre particulièrement prévenant à l'égard de Victor Cousin, qu'il accompagne jusque au moment de son départ, et il est naturellement le premier nommé dans les témoignages de remerciements que le philosophe français adresse à ses amis allemands^v. Il se pourrait que Henning mette à ce moment ses notes de cours à la disposition du philosophe français.

De retour en France, l'intérêt de Cousin pour le contenu de l'enseignement hégélien ne faiblit pas. Il s'intéresse vivement à se procurer les cahiers de cours de son collègue berlinois, et particulièrement ceux relatifs aux cours de philosophie de l'histoire et aux cours d'histoire de la philosophie. Dès la fin de l'année 1825, lorsqu'il reçoit à Paris la visite de Hotho, Cousin commence de faire copier les notes de celui-ci par un ami allemand. Hotho lui promet d'engager un copiste professionnel à son retour à Berlin pour achever cette tâche. Dès lors, Cousin n'a de cesse d'implorer Hegel et ses amis de lui faire parvenir ces cahiers. Il demande à payer des copistes et exige seulement que le manuscrit soit rédigé, sinon en

ⁱ Cf. Karl Rosenkranz, *Vie de Hegel* [1844], trad. P. Osmo, Paris, Gallimard, 2004, p. 557 et suiv. - Jean-Pierre Cotten, *Autour de Victor Cousin. Une politique de la philosophie*, Paris : Les Belles Lettres, 1992.

ⁱⁱ Cf. Michel Espagne et Michael Werner, *Lettres d'Allemagne. Victor Cousin et les Hégéliens*, Du Lérot, Tusson, 1990.

ⁱⁱⁱ Auguste Viguier, Lettre à Victor Cousin, 23 février 1825. In : *Correspondance générale de Victor Cousin*, t. XXXVIII, ms. 251, Bibliothèque Victor-Cousin, Paris.

^{iv} Cf. *Pièces concernant la captivité de Victor Cousin à Berlin (14 octobre 1824-10 mai 1825)*, Paris, Bibliothèque Victor-Cousin, ms. 257.

^v Victor Cousin, Lettre à Hegel, 1^{er} août 1825. In : Hegel, *Correspondance*, t. III, (note i), p. 83.

français, du moins en écriture latineⁱ. Hotho, comme Hegel, ne répondent toutefois pas à la requête de Cousin avec beaucoup d'empressement. Le philosophe français doit attendre plus de deux ans, mais la présence du cahier de notes de Hotho pour le cours sur la philosophie de l'histoire universelle (1822-1823) dans sa bibliothèque atteste qu'il obtient finalement satisfactionⁱⁱ. Cousin et Hegel se rencontrent une dernière fois, à Paris, à l'automne 1827. Cette fois, c'est Hegel qui fait le voyage pour rendre visite à son collègue, lequel l'accompagne sur le chemin du retour jusqu'à Cologne. Hegel lui écrit le 3 mars 1828 : « Mon cours sur l'histoire de la philosophie, - dont les cahiers seront enfin entre vos mains, - m'a conduit à consulter votre traduction de Platon. »ⁱⁱⁱ Cousin fait plus, quant à lui, que « consulter » le cours de Hegel pour préparer celui qu'il donne lui-même sur le même sujet, la même année, et qui marque sa réapparition triomphale sur la scène universitaire parisienne^{iv}. Un froid relatif s'instaure par la suite entre les deux historiens^v.

Cousin ne mentionne pas les cours d'esthétique dans ses demandes de cahier adressées aux Hégéliens. Il est vrai que son intérêt pour la question de l'art est peut-être moindre depuis qu'il a abordé cette question, en 1818, – au retour de son premier voyage en Allemagne, – avec son cours *Du Vrai, du Beau, du Bien*^{vi}. Plusieurs papiers personnels de Victor Cousin témoignent pourtant qu'il a pris connaissance également de cette partie de l'enseignement hégélien. Des notes prises sur divers brouillons, datés de septembre 1827 et de mars 1828, s'y rapportent, qui résument l'Introduction du cours d'esthétique, le chapitre sur l'art symbolique, la partie générale concernant les trois formes d'art et la partie spéciale concernant la division entre les arts. Ces documents se rapportent manifestement au cahier de

ⁱ Victor Cousin, Lettre à Gans, Paris, 28 mars 1826. In : G. Nicolin (éd.), *Hegel in Berichten seiner Zeitgenossen*, (note ii), p. 290.

ⁱⁱ H. Hotho, *Philosophie der Weltgeschichte*, nach dem Vortrage d. H. Profess. Hegel, im Winter 1822-1823. Berlin, Paris, Bibliothèque Victor-Cousin, ms. 92.

ⁱⁱⁱ Hegel, Lettre à Victor Cousin, 25 mars 1828. In : *Correspondance*, t. III (note i), p. 192.

^{iv} Cf. V. Cousin, *Cours de Philosophie. Introduction à l'histoire de la philosophie*, Paris : Pichon et Didier, 1828. – Le cours paraît au fur et à mesure sous forme de feuilletton, et Cousin se vante d'en avoir vendu trois mille exemplaires.

^v Cf. Paul Janet, *Victor Cousin et son œuvre*, Paris, 1885, p. 208.

^{vi} Ce cours est paru pour la première fois en 1836, puis il a été remanié par Victor Cousin à plusieurs reprises. Cf. Victor Cousin, *Cours de philosophie professé à la Faculté des lettres pendant l'année 1818, par M. V. Cousin, sur le fondement des idées absolues du vrai, du beau et du bien*, publié avec son autorisation et d'après les meilleures rédactions de ce cours, par M. Adolphe Garnier, Paris : L. Hachette, 1836.

notes intégral en français, annoté de la main de Victor Cousin, qui fait l'objet de la présente publication. Cousin aura donc obtenu ce document de Hegel ou de ses proches disciples entre le printemps 1825 (période de sa captivité à Berlin) et le printemps 1828.

Forme et structure du cours

Du point de vue formel, le cahier de Victor Cousin se distingue, d'abord, de la plupart des autres sources des cours d'esthétique par sa qualité pédagogique. Il ne vise pas à fournir une restitution intégrale des propos effectivement tenus en chaire, à suivre le flux du discours, au travers de ses hésitations, de ses redites, de ses bégaiements légendaires. Il en livre, au contraire, une « analyse » aussi dense et claire que possible. Le cours est complet et les thèses, brièvement formulées, s'enchaînent les unes aux autres de façon dense et rigoureuse. Les exemples sont peu nombreux et réduits souvent à de simples références. La teneur se trouve ainsi ramassée dans un cahier de 76 pages, là où *Ho* comporte 289 pages : il s'agit donc de l'une des sources les plus concises du cours d'esthétique.

Un tel souci de concision évoque directement à l'esprit des écrits de Hegel. *Co* prend une forme d'abrégé qui rappelle directement celle le professeur utilise lui-même pour la publication de ses manuels. Tels sont *l'Encyclopédie des sciences philosophiques* et les *Principes de la philosophie du droit*. Dans ce cas, l'écrit condense dans les « grandes lignes » (« *im Grundrisse* ») un contenu dont le développement et l'élucidation sont réservés à l'oralité. *Co* remplit, de ce fait, la fonction qu'assigne Hegel à la publication de *l'Encyclopédie* : « le besoin de mettre dans les mains de mes auditeurs *un fil conducteur* pour mes cours de philosophie est ce qui m'a en tout premier lieu amené à faire paraître cette *vue d'ensemble* de toute l'étendue embrassée par la philosophie, *plus tôt que je n'en aurais eu par ailleurs l'intention.* »¹

La dimension synoptique de *Co* s'accompagne d'une mise en évidence de la systématisme du cours, par la rigueur de la construction conceptuelle, d'une part, par la compréhension de l'ensemble du système, d'autre part. Si chacun des cahiers de cours

présente une « tonalité propre », qui tient à l'intérêt spécifique de chaque rédacteur, celle de *Co* serait l'attention portée à l'enchaînement des catégories logiques, qu'on ne retrouve restitué avec cette précision et cette cohérence dans aucune autre source.

La comparaison entre les cours effectivement prononcés par Hegel et les manuels qu'il a publiés (à commencer par *l'Encyclopédie*) montrent que le philosophe ne présente pas lui-même le contenu de façon aussi rigoureuse dans l'un et l'autre cas. Le manuel est toujours plus strictement ordonné que le cours. Mais, quand bien même la systématisme n'est pas *apparente* dans l'enseignement, il n'empêche que le discours est sous-tendu par une systématisme *réelle*. La question de la structure logique du cours d'esthétique, ou de l'origine logique de sa conception, est controversée. *Co* apporte ici de nouveaux éléments d'appréciation, car il fait apparaître clairement et jusque dans le détail une genèse logique qui paraît décalquée de la *Science de la logique* et qui n'est ainsi mise en évidence nulle part ailleurs. Le texte obéit jusque dans le détail à la méthode spéculative, qui appréhende son objet du point de vue du concept ou de l'idée, c'est-à-dire en suivant la forme du syllogisme présentée à la fin de la première partie de *l'Encyclopédie*. La correspondance entre les catégories logiques et les catégories esthétiques est rendue particulièrement manifeste ici en ce qui concerne la partie générale du cours concernant les différentes formes d'art, comme l'indique le tableau suivant.

<i>Co</i>	<i>Logique</i>	<i>Esthétique</i>
	I. Etre	I. Art symbolique
27	Qualité	Perse
28	Quantité	Inde, Egypte
	Mesure	
29	II. Essence	Poésie Juive
	[Réflexion]	
30	Apparition	II. Art classique
	[Effectivité]	
37	III. [Concept]	III. Art romantique

¹ Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, trad. Bernard Bourgeois, Paris, 1970, t. I, p. 117.

Cette correspondance est mise en évidence dans l'une des reprises qui viennent rompre la progression linéaire du discours en introduisant des retours en arrière caractéristiques d'un enseignement oral fragmenté en leçons quotidiennes. Hegel peut récapituler, au début d'une séance de cours, le point où il reprend le fil de son exposé. Lorsque le texte est aussi dense que celui du présent cahier, la récapitulation peut devenir aussi longue que l'exposé proprement, de sorte qu'il est parfois difficile de les distinguer. Mais la « variation » apporte généralement autre chose que la première formulation. Elle est souvent une reprise beaucoup plus structurée logiquement que la première. Cette « reprise logique » se trouve le plus souvent absente des autres sources, ce qui laisse ouverte la possibilité qu'il s'agisse d'une intervention pédagogique du rédacteur – ou d'un emprunt à une autre source, comme le manuscrit de Hegel.

La structuration logique se retrouve aussi bien dans le détail. Si l'on considère, à titre d'exemple, le chapitre sur la musique, on découvre dans *Co* une articulation absolument singulière, qui éclaire la façon dont Hegel envisage la structure même de ce passage du cours d'esthétique du point de vue de la logique de l'être, de la logique de l'essence puis de la logique du concept. Le chapitre se trouve divisé en ces trois moments, et la musique est envisagée successivement suivant l'enchaînement des catégories logiques soulignées dans le manuscrit (*Co* 62-67) : 1° la négation, la limite, la négation de la négation, la qualité, la quantité, la pluralité, l'égalité quantitative, le nombre, la règle, la mesure ; 2° « l'essence qui se pose elle-même comme différence, qui apparaît, et reste dans son apparition pour soi » ; et 3° la subjectivité¹.

La forme logique du cours est donc adéquate au contenu même du cours proprement dit, qui s'ouvre par l'affirmation très claire de l'identité de l'idée et du beau : « On parle de l'idée du beau, mais le beau est l'idée elle-même, l'identité de la notion et de la réalité » (*Co* 10). Une telle formulation est beaucoup plus précise, par exemple, que la définition pseudo-platonicienne de Hotho, qui écrit, dans son édition, que le beau est « l'apparence sensible de

¹ Le chapitre sur la musique a fait l'objet de publications séparées, lesquelles permettent ici un point de comparaison. Cf. Hegel, « Das Musikkapitel aus Hegels Ästhetikvorlesung von 1826 », éd. A. P. Olivier, in *Hegel-Studien*, 33 (1998), pp. 9-52. — Hegel, « La música » (pp. 195-231) Extracto de los cursos de Estética impartidos en Berlín en 1828/29, según el manuscrito de Karol Libelt, éd. A. Gethmann-Siefert et A. P. Olivier, in *Anuario Filosófico*, 1996, pp. 195-231. — Alain Patrick Olivier, *Hegel et la musique. De l'expérience esthétique à la spéculation philosophique*, Paris, Champion, 2003.

l'idée »ⁱ, ce qui supposerait que le beau soit à l'égard de l'idée dans un rapport de l'apparence à l'essence, dans un rapport d'extériorité, comme s'il n'était pas un « idéal ».

En outre, l'aspect systématique du cours d'esthétique se trouve aussi mis en évidence par les liens explicites établis avec l'ensemble du système hégélien. L'esthétique n'est pas considérée comme une discipline à part : elle développe une partie du tout de la philosophie. L'art est le premier cercle de " l'esprit absolu ", qui précède la religion et la philosophie, suivant la présentation de l'*Encyclopédie*. Les cours de philosophie de l'art développent ainsi les paragraphes correspondants de l'*Encyclopédie*, comme les cours sur la philosophie de la nature, la philosophie de l'esprit, la philosophie du droit (en deçà) et les cours sur la philosophie de la religion et sur l'histoire de la philosophie (au delà). Dans le cours d'esthétique, Hegel entend toutefois aborder la question de l'art pour elle-même, indépendamment du présupposé systématique, qui est résumé en un paragraphe, dans l'Introduction du cahier de Victor Cousin (*Co 2-3*).

Le système hégélien n'est jamais fixé définitivement ; les différentes éditions de l'*Encyclopédie* témoignent suffisamment du désir de Hegel de reprendre toujours et modifier son enseignement. Il en va de même du cours d'esthétique, qui ne cesse d'évoluer et de se transformer au cours des années. L'architecture et le contenu fondamental demeurent néanmoins invariables et sont donnés dès le cours de 1820-1821.

Hegel divise son propos en une introduction et en deux grandes parties, l'une « générale » et l'autre « spéciale » suivant la différenciation traditionnelle en *genres* (ici : art symbolique, art classique, art romantique) et en *espèces* (ici : art plastique, musique, poésie). En 1828-1829, Hegel modifie cette dichotomie (P¹) pour donner au cours la forme tripartite qu'il conservera dans l'édition de Hotho (P²) : mais celle-ci ne fait que décalquer, en réalité, et formaliser une division tripartite latente dans le plan antérieur. Les deux sections de la partie générale (l'idée du beau et les formes d'art) se trouvent alors distinguées pour former les deux premières parties du cours de 1828-1829.

ⁱ « Das sinnliche Scheinen der Idee ». Cf. *Vorlesungen über die Ästhetik* (note ii), t. I, p. 144. Voir à ce propos l'introduction de A. Gethmann-Siefert à l'édition du cahier de Hotho (note iii) : « Gestalt und Wirkung von Hegels Ästhetik », *V 2*, p. cxx et suiv.

	P ¹	P ²
1	Introduction	Introduction
	I. Partie générale :	I. Partie générale :
2	- Idée du beau	- Idée du beau
3	- Formes d'arts	II. Formes d'art
	II. Partie spéciale :	
4	- Arts particuliers	III. Arts particuliers

La structure générale du cours d'esthétique – comme de nombreuses œuvres de Hegel - est donc intrinsèquement celle d'une trilogie, ou plus exactement d'une tétralogie, étant donné que l'Introduction, qui forme le prologue, ne saurait être exclue du tout : elle en condense peut-être les thèses les plus importantes. Chacun des quatre moments forme un récit autonome et reproduit le mouvement général de l'idée comme progression de l'opinion vers le savoir, de l'être vers le concept. En même temps, les récits ne sont pas juxtaposés comme si chacun n'était qu'une variation du précédent. L'ensemble obéit au syllogisme général de l'idée qui progresse de l'abstrait vers le particulier, du concept à sa réalité. L'idée « s'incarne » progressivement dans la phénoménalité.

1. L'Introduction envisage les points de vue ordinaires sur l'art, les préjugés que trouve le philosophe au moment où il aborde cette question, les résistances qu'il anticipe aussi chez ses auditeurs, à commencer par l'interrogation primordiale : quelle nécessité et quelle légitimité pour une philosophie de l'art ? La question se pose d'autant plus nécessairement que Hegel propose, à cette époque, une discipline presque nouvelle dans le champ de l'enseignement universitaire. Son entreprise, en effet, se différencie des précédentes *esthétiques* en prenant pour objet exclusivement l'art fait par et pour les hommes (*Kunstschöne*) et non le beau en général ou le beau de la nature (*Naturschöne*). Le terme même d'*esthétique*, qui trouve son origine dans la tradition de la métaphysique wolffienne, avant d'être reprise par la philosophie criticiste kantienne, semble d'ailleurs impropre à Hegel, il ne l'emploie que faute d'un meilleur terme, pour désigner la *philosophie de l'art*.

L'Introduction part des préjugés courants (extra-philosophiques) à l'encontre de l'idée même d'une philosophie ou d'une théorie de l'art (1). Puis, elle considère les théories constituées, dont certaines sont des théories philosophiques, afin de mettre en place progressivement le concept hégélien de l'art (2). Elle propose finalement une « division » du cours suivant le concept ; elle révèle ainsi les principales articulations du cours proprement dit (3). La logique introductive est donc phénoménologique : on passe de simples opinions (sur le mode de la conscience commune), à des « représentations » plus générales (sur le mode de l'entendement) pour en arriver au « concept » authentiquement spéculatif. Chacun des moments possède une part de vérité : de sorte que l'on retrouvera aussi certaines des théories générales intégrées dans le tout de la philosophie de l'art.

2. Appréhender l'art du point de vue de l'idée signifie pourtant qu'il faut partir du concept lui-même. La partie générale (le cours proprement dit) commence donc par la définition du beau qui est l'objet de l'art . Mais le concept ne reste pas abstrait : Hegel ne construit pas une métaphysique du beau sur le modèle de Platon. Parce que le beau est idée, il est aussi bien en identité avec sa réalité. Le τόπος ἰδεῶν, le « lieu des idées » n'est que l'espace du commencement, le point de départ du processus de la création spéculative. La partie générale (première section) du cours fait ainsi le récit de l'apparition du beau comme réalisation de l'idée dans son « hétérogénéité », dans la nature, puis dans sa réconciliation avec soi (l'esprit). Elle est la genèse de ce que Hegel appelle « l'idéal », soit l'idée du beau sous la forme humaine, comme production et représentation de l'homme pour l'homme. Le beau naturel n'est donc qu'une forme imparfaite du beau. Pour en donner la preuve « scientifique », la première partie du cours refait le mouvement de l'*Encyclopédie*, à laquelle elle emprunte de nombreuses démonstrations. Dans la première section, Hegel expose ce qui *est* beau, mais pas encore ce qui est *posé* comme beau par l'homme (*Kunstschöne*) au travers de l'œuvre d'art. Le concept de l'idéal proprement dit ne se donne donc que comme conscience de l'idée réalisée dans l'extériorité.

3. Le concept de l'art n'est considéré pour lui-même que dans la deuxième section de la partie générale. Il se trouve alors différencié en ses différents moments conceptuels : les formes d'art symbolique, classique et romantique, qui désignent des modes logiques de relation de l'esprit à l'égard de lui-même avant de désigner accessoirement des périodes de

l'histoire de l'art. Tel est le deuxième récit spéculatif comme histoire réelle de l'art au travers de son développement. L'esprit prend conscience de lui-même comme esprit absolu au travers des différentes étapes de l'histoire humaine. Il se cherche dans les formes naturelles, dans la *Gestalt* humaine avant de se découvrir comme esprit, comme pure subjectivité.

On interprète souvent l'esthétique de Hegel comme une esthétique « classique » qui privilégie le moment historique de l'art grec antique comme la référence artistique absolue. Le concept de « religion de l'art » (*Kunstreligion*) tel qu'il est développé dans la *Phénoménologie de l'Esprit* se réfère de façon privilégiée au monde antique. Mais le cours d'esthétique prend naissance précisément à partir du moment où Hegel distingue l'art et la religion, lorsqu'il envisage un « avant » symbolique et un « après » romantique de l'idéal classique. Le « classicisme » de l'esthétique hégélienne procède de l'héritage de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), qui redonne en Allemagne le goût de l'antiquité grecque. Hegel s'inspire de cette position, mais la relativise en même temps. Il critique dans le cours (Co 19-20) toutes les tentatives d'un retour à l'idéal classique qui s'en inspirent, comme les sculptures contemporaines de Bertel Thorvaldsen (1770-1844), de Rudolf Schadow (1786-1822) ou de Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785). L'attitude moderniste de Hegel se caractérise par une conscience aiguë du caractère irréversible, inimitable et aussi défectueux de chacun des moments de l'histoire.

Du point de la migration historique-géographique de l'esprit, cela signifie qu'il y a un « avant » de l'idéal grec, comme il y a aussi des formes religieuses et politiques, en Chine, en Inde, en Perse. Dès l'époque de Heidelberg, Hegel élabore le concept d'art symbolique, en particulier grâce à la lecture de la *Symbolique* de son ami Georg Friedrich Creuzer (1771-1858), qui l'instruit sur la réalité artistique et religieuse de l'ancienne Perse, de l'Inde et de l'Égypte, mais aussi bien sur l'origine orientale de la religion grecqueⁱ. L'intérêt pour l'Orient s'intensifie à l'époque de Berlinⁱⁱ. Hegel rassemble, à cette époque, toutes les informations disponibles concernant les civilisations lointaines (récits de voyage, ouvrages

ⁱ Georg Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, 6 vol., 2^e édition, Leipzig et Darmstadt, 1819-1822.

ⁱⁱ Cf. Michel Hulin, *Hegel et l'Orient*, Paris, Vrin, 1979.

d'érudition, etc.) Ces études sont à l'origine du nouveau cours sur la philosophie de l'histoire universelle, que Hegel professe pour la première fois, juste avant le présent cours d'esthétique, au semestre d'hiver 1822-1823. Le cours sur la philosophie de la religion (professé pour la première fois au semestre d'été 1821), s'en trouve modifié en 1824 ; le cours d'esthétique s'enrichit, mais sa structure demeure. Le présent manuscrit fait état, par exemple, de quelques références à l'art chinois (la référence à la musique chinoise ne se retrouve dans aucune autre source hégélienne), sans que Hegel distingue pour autant un moment spécifiquement chinois dans l'art symbolique. Les références à l'épopée persane de Ferdusi (*Le Livre des rois*), traduite pour la première fois en langue allemande, s'insèrent naturellement, en 1823, dans le cadre du propos général.

Le cours d'esthétique met aussi en évidence un « après » de l'idéal grec dans le monde hébraïque, musulman et dans l'empire chrétien-germanique. Dès l'époque de Heidelberg, l'idée d'une forme d'art « romantique » se précise en relation aux découvertes artistiques déterminantes qu'il fait à ce moment. Dans la collection de peintures des frères Sulz (1783-1854) et Melchior Boisserée (1786-1851), Hegel découvre, en même temps que beaucoup de ses contemporains, l'art religieux catholique au travers des anciennes peintures flamandes et germaniques dispersées après la sécularisation. Il entend également pour la première fois la musique a cappella de la renaissance italienne lors des soirées chorales organisées par son ami A. F. J. Thibaut (1772-1840). Ce mouvement de redécouverte du patrimoine musical conduira, quelques années plus tard, à l'exécution de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach, que Hegel entendra à Berlin sous la direction de son élève Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847). La peinture et la musique constituent dès lors, pour Hegel, les deux formes d'art spécifiques d'un « beau idéal » romantique qui apparaît au moment de la dissolution du catholicisme romain, à la fin du moyen âge, avant l'apparition de la Réforme.

4. La découverte de la peinture et de la musique romantiques à Heidelberg amène également Hegel à une différenciation spécifique du concept du beau en un système des arts particuliers. Lorsqu'il envisage de donner un cours d'esthétique à l'époque de son séjour à Iéna, Hegel le conçoit encore sous la forme d'un « cours de littérature », mais la poésie (sous la forme exemplaire du drame antique) n'est plus désormais la référence absolue. La deuxième partie (en réalité le quatrième et dernier moment) du cours esthétique, soit la partie

« spéciale » envisage, au contraire, le concept d'art dans la pluralité des arts particuliers. Hegel envisage alors le récit spéculatif comme spiritualisation progressive du matériel artistique qui accompagne la spiritualisation du contenu : les arts particuliers tout comme les formes d'art (*Kunstformen*) ont une histoire logique, sinon réelle. On part de la nature pour aller à l'esprit, de ce qui est le plus extérieur à l'esprit vers ce qui lui est le plus intérieur, de l'espace vers le temps, de l'œuvre plastique en trois dimensions, à la surface (la peinture), au point (la musique), au simple signe (la poésie).

Comme la dimension logique est première, dans la philosophie hégélienne, le développement historique n'est pas toujours absolument cohérent du point de vue systématique. On ne peut élaborer un parallélisme strict entre les formes d'art et les arts particuliers, ou même établir une histoire spéculative de l'art comme succession des différents arts. L'architecture trouve son moment d'apogée dans l'art symbolique et par conséquent dans le moment pré-hellénique, mais cet art continue de se développer dans le moyen âge chrétien avec l'art gothique. De la même façon, il peut y avoir une forme de peinture grecque ou romaine antérieure au moment « romantique » mais elle n'est pas prise en considération. La littérature même est une « trame qui passe partout » au travers de tous les arts et de toutes les périodes, une récapitalution des arts précédents sous la forme de l'œuvre d'art complète que constitue le drame.

Ce qui vaut pour chacun des arts particuliers vaut pour l'art en général. L'art dans son ensemble – bien que forme nécessaire de toute existence humaine — est lié à un moment précis du développement de l'esprit, où il prend une valeur absolue, après quoi il n'est qu'une forme relative. Comme tout récit, le récit de l'art a une « fin ». L'art se mêle progressivement à la science et devient réflexion sur l'art. Son contenu disparaît peu à peu pour laisser place au formalisme de la subjectivité. Cette « fin » se dit dans chacune des parties du cours : dans l'Introduction, Hegel affirme que l'art n'est plus « le plus haut degré pour l'expression de l'idée ». La partie sur l'idéal se termine avec la dérive de l'œuvre d'art dans l'imitation de la nature et dans la « manière » caractéristiques de l'esthétique contemporaine. La considération des formes d'art s'achève avec la même observation d'une dissolution de l'art romantique dans ce que Hegel appelle « l'humoristique ». Le système des arts se termine enfin avec l'abstraction de la peinture comme une musique de couleurs,

comme pure reproduction du réel, avec l'abstraction de la musique comme pure subjectivité, avec l'abstraction de la poésie comme ironie, comme mise en scène de l'artiste.

Les enchanteurs d'Afrique

La « fin » de l'art (ou plutôt son auto-suppression) à l'époque moderne pose alors la question, dans le cadre du système hégélien, de ce qui vient après l'art. Du point de vue logique, si l'on se réfère au système, l'art trouve son « dépassement » dans la religion et dans la science (ou philosophie). Dans la *Phénoménologie de l'esprit* (ainsi que dans la première édition de l'*Encyclopédie*), Hegel considère encore l'art comme religion de l'art (*Kunstreligion*), dont l'apparition historique est liée à l'émergence et au déclin de la cité grecque antique. La « fin de l'art romantique » correspondrait ainsi historiquement et logiquement à l'apparition de la religion chrétienne dans l'histoire universelle. La fin de l'art (c'est-à-dire sa perte de substance) serait définitive avec la religion réformée dans laquelle l'esprit s'appréhende lui-même comme esprit sous forme d'esprit et non au travers d'une chose sensible. L'absolu ne se dit plus alors sous la forme de l'œuvre d'art (quand bien même sous la forme de la représentation poétique), mais sous la forme intellectuelle de la représentation (*Vorstellung*) ou du concept (*Begriff*).

Or, le récit spéculatif de l'art se conclut très différemment dans *Co*. Les dernières lignes du cours réservent l'une des plus grandes surprises de ce document et remettent en question une telle conception du passage de l'art à la religion. D'un côté, le concept de l'art est réalisé dans le monde moderne, où l'individu se trouve reconnu et réconcilié avec la substance. D'un autre côté, cette réconciliation se fait dans la pensée qui suppose la distinction – religieuse – entre l'individu et l'idée absolue. Il est écrit alors : « la première forme de la religion ne fait pas encore cette différence ; elle n'est que l'individu, qui se sait en soi-même comme substance ; c'est la religion des enchanteurs en Afrique. Ils ne reconnaissent pas d'être supérieur et croient diriger la nature par des formules » (*Co* 76).

Bien entendu, Hegel ne fait mention, nulle part dans son œuvre, de l'art africain ; il serait, d'ailleurs, anachronique qu'il en soit autrement, au début du dix-neuvième siècle. La

référence à la religion de la magie, en conclusion de *Co*, comble alors, pour nous, l'absence de ce continent dans le cours d'esthétique ; elle éclaire, en outre, d'un jour nouveau le rapport problématique et controversé de la philosophie hégélienne avec le continent africain¹. Il s'agit moins là d'une question d'histoire ou de géographie, qui se rapporte à un continent, un type d'humanité ou un moment historique ; car la philosophie hégélienne ne vise pas à livrer un aperçu exhaustif de la donnée empirique ; c'est une région de l'esprit humain, ce que Hegel appelle « l'état de nature ». Dans le cours sur la philosophie de l'histoire, le continent africain est présenté comme le point de départ de l'esprit, comme la première étape – antéhistorique - d'une évolution et d'un long voyage qui le conduit ensuite de l'Orient vers l'Occident. Or, la référence à l'Afrique intervient ici comme le terme d'une évolution : après avoir traversé toutes les formes d'art, depuis la tour de Babel jusqu'aux drames de Shakespeare et à l'ironie romantique allemande, on retourne en quelque sorte au point de départ

La référence à la religion des enchanteurs africains bouleverse la conception traditionnelle du « passage » de l'art à la religion, que l'on se représente le plus souvent, dans la tradition hégélienne, sur le modèle historique du « passage » de la belle cité grecque (« fausse » religion, mais absolu de l'art) à la religion chrétienne (« vraie » religion, mais déclin de l'art). La conclusion exige ici une autre explication. Elle semble indiquer que le besoin d'absolu ne peut se satisfaire de l'œuvre d'art, quand bien même celle-ci serait la tragédie vivante de Sophocle, la religion artistique de la polis grecque. Tout se passe comme si la religion la plus élémentaire, celle des enchanteurs d'Afrique, qui mérite à peine le nom de religion pour Hegel, serait encore supérieure à la forme d'art la plus cultivée, comme si l'œuvre d'art la plus fruste serait encore supérieure au produit de la nature comme affirmation de l'esprit humain. On comprend que Hotho n'ait pas transcrit cette *coda* surprenante du cours d'esthétique, qui paraît réduire le Munster de Strasbourg, les peintures de Van Eyck, le *Don Giovanni* de Mozart, le *Faust* de Goethe à des formes de l'esprit humain plus primitives, en un sens, que la religion primitive. Mais le point de vue de Hegel est celui de l'homme total, l'odyssée d'une conscience qui ne s'arrête à aucune des étapes de

¹ Cf. Bernard Bourgeois : « Hegel et l'Afrique », in : *Etudes hégéliennes. Raison et décision*, Paris : PUF, 1992,

son parcours, qui ne s'identifie à aucune des particularités de l'esprit humain, qui ne se fixe définitivement dans aucune identité, parce qu'elle est le processus même de poser son autre et se reconnaître en lui.

Alain Patrick OLIVIER

Paris, Janvier 2005

NOTE SUR LA PRESENTE EDITION

Le principe d'édition suit les normes adoptées pour l'édition allemande récente des œuvres complètes (*Gesammelte Werke*, Hambourg, 1968 et suiv.) et des cours (*Vorlesungen*, Hambourg, Meiner, 1983 et suiv.) de Hegel.

Le manuscrit se trouve à la Sorbonne, dans la collection des manuscrits de Victor Cousin conservés à la Bibliothèque Victor-Cousin sous le numéro 90. Il se présente comme une série de 19 feuillets de quatre pages de 210 sur 175 millimètres numérotés de 1 à 19 par le copiste. Les feuilles sont numérotées, en outre, sur le verso de 1 à 38 par un tampon. *Co* comporte donc un total de 76 pages dont la numérotation est indiquée entre crochets dans la présente édition. Les changements de page sont signalés par le signe | dans le cours du texte. Le titre *Esthétique* est noté en tête de la première page.

Le manuscrit du cours d'esthétique est relié avec un autre cahier, entièrement rédigé en allemand, dans une autre écriture, qui porte sur l'histoire de la philosophie, et dont les feuillets sont numérotés au verso de 39 à 70. L'ensemble est intitulé sur la page de garde : *Cahier de notes de philosophie, en français et en allemand, XIX^e siècle*.

Le texte est rédigé à l'encre noire. Il porte la trace de plusieurs mains. Le texte principal est rédigé en continu dans une même écriture (T¹). A cela s'ajoutent des notes marginales et des numérotations de divisions qui ont été ajoutées après-coup. Le texte comportent certaines lacunes. Des corrections ont été effectuées peut-être par une seconde main (T²). Enfin, on note la présence de corrections ou d'ajouts de la main de Victor Cousin (T³). (Voir la reproduction). Le texte est entièrement rédigé en caractères latins.

Le style, la grammaire et l'orthographe présentent de nombreux archaïsmes. En outre, l'auteur du texte étant étranger, on constate un certain nombre de barbarismes : afin de respecter le style propre du document, ils n'ont été corrigés que dans la mesure où ils rendent le propos inintelligible. Les ajouts de l'éditeur sont intégrés dans le texte entre crochets. L'orthographe et la ponctuation ont été modernisées. La plupart des majuscules concernant

les substantifs ont été supprimées. Les autres modifications sont indiquées dans l'apparat critique à l'exception des occurrences suivantes :

art [s. f.]	art [s. m.]
matériel	matériel
ouvrage d'art	œuvre d'art
physical	physique
ton	son

Le mot *ton* (allemand : *Ton*) est utilisé dans tout le manuscrit pour *son*. Il est corrigé (de la main de Victor Cousin) dans sa première occurrence. Nous le corrigerons automatiquement pour les suivantes, en particulier dans le chapitre sur la musique. – Le mot *animal* dans le manuscrit renvoie aussi bien à l'allemand *Tier* (la bête) qu'à *Leben* et *Lebendige* : dans cette dernière occurrence, pour éviter toute ambiguïté, le mot est remplacé par le *vivant*, comme il est signalé dans l'apparat.

L'orthographe des noms propres est homogénéisée, corrigée et éventuellement actualisée. Le titre des œuvres traduites de l'anglais et de l'allemand est quelquefois conservé contre l'usage contemporain (par exemple : *Romeo et Julie* de Shakespeare, *Cabale et amour* de Schiller). Lorsque l'orthographe n'est pas fixée, celle du manuscrit est conservée, par exemple, le nom du poète Ferdusi autrement écrit : Ferdowski, Firdousi, Firdusi, etc. Le nom des dieux grecs est donné souvent dans leur équivalent latin conformément au manuscrit (Zeus devient Jupiter, Hermès Mercure, Aphrodite Vénus, etc.)

La division en alinéas suit les divisions du texte comme c'est le cas la plupart du temps dans le manuscrit. Les chiffres concernant les divisions ont été homogénéisés, les chapitres numérotés I, II, III, etc. – Ce qui est souligné dans le manuscrit est indiqué en italique dans le texte. – Le texte noté en marge est intégralement donné dans l'apparat ; le texte rayé l'est en grande partie. — Les mots grecs sont écrits en grec comme dans le manuscrit, mais corrigés ou rectifiés. – Les nombres sont écrits en toutes lettres. La référence aux notes de l'apparat critique est indiquée par des chiffres romains, par opposition aux notes critiques marquées par des chiffres arabes.

Les cahiers de Hotho (*Ho*) et de Kromayer (*Kr*) pour le cours de 1823 ont fourni une aide précieuse pour le travail d'édition. Ils ont permis de vérifier et d'authentifier le texte en sa totalité ; ils ont permis également de reconstituer avec précision les mots et expressions allemandes originales auxquelles se rapportent le texte. Dans la mesure où ces documents constituent néanmoins des sources beaucoup plus étendues que le cahier de Victor Cousin, et afin de respecter la concision propre à ce texte, il n'est fait qu'exceptionnellement référence, dans l'apparat critique, aux variantes que proposent ces cahiers. Seuls les passages qui permettent d'éclaircir ou d'explicitier directement le contenu du présent cahier ont été indiqués en note. Il n'est fait a fortiori qu'un usage extrêmement limité des autres cahiers disponibles pour les cours d'esthétique des autres années.

La référence aux termes allemands est donnée le plus souvent possible afin de dissiper les ambiguïtés de la traduction. Mais la traduction est laissée inchangée quand bien même un usage contemporain s'est imposé depuis lors pour traduire certains termes techniques de la langue hégélienne. Le mot *geistlich*, par exemple, est rendu aussi bien, dans le manuscrit, par « spirituel » que par « intellectuel » (en référence sans doute à une traduction du *Geist* ou du *νοῦς* grec par *intellect*). De même, la traduction de *Begriff* par « concept » ne s'impose pas : le mot est traduit par « notion » (usage qui s'est maintenu longtemps dans la pratique de traduction hégélianisante) ou simplement éludé. Seuls quelques rares termes techniques de musique (*Generalbaß*, *Gesetzmässigkeit*) et d'architecture (*Der Rost*, *Spitzbogen*) sont pourtant sujets aux lacunes, traduits après-coup ou laissés tels quels.

Les notes critiques n'ont pas pour but de fournir un commentaire au texte. Elles se bornent, suivant les principes posés pour l'édition allemande des *Gesammelte Werke* de Hegel, à expliciter les citations et références du texte à d'autres œuvres ou à des passages du même texte. Elles ne renvoient qu'exceptionnellement aux autres ouvrages de Hegel. Les citations et références sont faites dans la mesure du possible aux éditions originales ou aux éditions allemandes que possédaient Hegel, qui sont données dans la bibliographie. (Les références françaises se trouvent alors rapportées aux éditions étrangères correspondantes.) En revanche, il est renvoyé à l'édition moderne des œuvres de Hegel. La bibliographie ne concerne que les œuvres auxquelles le texte fait référence, à l'exclusion des œuvres citées

dans les notes et dans la présentation. Il en va de même pour l'index des noms et des personnes, qui ne prend en compte que le corps du texte.

Ce travail a été réalisé dans le cadre d'un programme de recherches soutenu par la Fondation Alexander von Humboldt (Bonn) que nous remercions ainsi que Mme le Professeur Annemarie Gethmann-Siefert et l'Institut für Philosophie de la FernUniversität de Hagen qui nous ont accueillis. Nos remerciements vont également à Mme Jacqueline Astier et la Bibliothèque Victor-Cousin, M. le Professeur Bernard Bourgeois, M. le Professeur Jean-François Courtine, M. le Professeur Walter Jaeschke et le Hegel-Archiv de Bochum, M. le Professeur Jean-Louis Vieillard-Baron et le Centre de Recherches sur Hegel et sur l'Idéalisme Allemand de Poitiers.

Paris, Janvier 2005

SIGLES

- Ag* Ascheberg, Wilhem von, *Aesthetik* nach dem Vortrage des Herrn Professor Hegel im Wintersemester 1820–21 angefangen den 26sten October, Wilhelm von Ascheberg seinem W. Sax von Terborg, ms. Hegel–Archiv, Bochum.
- Co* Cousin, Victor, *Cahier de notes de philosophie*, en français et en allemand, XIX^e siècle, ms. Bibliothèque Victor-Cousin, Paris.
- Ho* Hotho, Heinrich Gustav, *Die Philosophie der Kunst*. Nach dem Vortrage des H. Prof. Hegel. Im Sommer 1823. Berlin. H. Hotho, ms. Hegel–Archiv, Bochum.
- Ke* Kehler, Victor von, *Philosophie der Kunst oder Aesthetik*. Nach Professor Hegel im Sommer 1826, ms. Universitätsbibliothek, Iéna.
- Kr* Kromayer, *Die Aesthetik, oder Philosophie der Kunst*, nach den Vorträgen des Herrn Professor's Hegel in den Jahren 1823 und 1826, Kromayer. ms. Schiller–Nationalmuseum, Marbach.

BIBLIOGRAPHIE

Dans la colonne de gauche sont indiqués les auteurs mentionnés dans le manuscrit de Victor Cousin ; ceux auxquels il n'est fait qu'allusion sont indiqués entre parenthèses. Dans la colonne de droite sont indiquées les éditions correspondantes auxquelles Hegel a pu se référer. Les œuvres mentionnées dans le catalogue de vente de la bibliothèque de Hegel sont marquées par un astérisque (*). Les œuvres auxquelles Hegel fait mention et les éditions qu'il a utilisées avec certitudes sont marquées par un triangle (Δ). Les autres œuvres sont mentionnées sans signe particulier dans l'édition originale ou contemporaine.

- | | |
|---------------------------------|--|
| 1. Arioste | * Ludovico Ariosto, Orlando furioso, Venise, 1570 (en italien). |
| 2. Aristophane | * Aristophanis Comoediae, Basileae, 1532 (en grec). |
| 3. Aristote : Poétique | * Aristotelis Opera omnia, Basilea, 1531 (en grec). |
| 4. Calderón | * Schauspiele, von Don Pedro Calderon de la Barca, übersetzt von August Wilhelm Schlegel, 2 vol., Berlin, 1803-1809 (en allemand, traduit de l'espagnol). |
| 5. Cervantès :
Don Quichotte | Leben und Thaten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha, von Miguel de Cervantes Saavedra, trad. Ludwig Tieck, 2 vol., Berlin, 1799-1801 (en allemand, traduit de l'espagnol). |
| 6. (Clément
d'Alexandrie) | * Clemens Alexandrinus, Opera omnia graece et latine quae extant. Porst accuratam D. V. Danielis Heinsii recensionem. Edition nova, juxta Parisinam anni MDCXLI, Coloniae, 1688 (en grec). |
| 7. Creuzer : Symbolique | * Creuzer, Friedrich, Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen, 2e édition, 4 vol., Leipzig/Darmstadt, 1819-1821 (en allemand). |
| 8. Cuvier | Δ Cuvier, Georges, Recherches sur les ossemens fossiles de quadrupèdes : où l'on rétablit les caractères de plusieurs espèces d'animaux que les révolutions du globe paroissent avoir détruites, 4 vol., Paris, 1812 (en français). |
| 9. Dante : La Divine
Comédie | La Divina Comedia di Dante Alighieri, Foligno, 1472 (en italien). |
| 10. Eschyle : Les
Euménides | * Aeschyli Tragoediae, ad exemplar Glasguense accurate expressae, Lipsiae, 1812 (en grec). |
| 11. Esope : Fables | * Aesopi Fabulae, cum interpret. ed. Joach. Cammerarius, Leipzig, 1511 (en grec). |

12. Euripide :
Alceste,
Iphigénie en Tauride * Euripidis Tragoediae octodecim, Basileae, 1544 (en grec).
13. Ferdusi * Görres, Joseph von, Das Heldenbuch von Iran, aus dem Schah-Nameh des Firdussi, 2 vol., Berlin, 1820 (en allemand, traduit du persan).
14. (Gerstenberg) Gerstenberg, Wilhelm von, Ugolino, eine Tragödie in fünf Aufzügen, Hambourg et Brême, 1768 (en allemand).
15. Goethe :
Goetz de Berlichingen Goethe, Johann Wolfgang von : Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand, ein Schauspiel, Darmstadt, 1773 (en allemand).
16. Goethe :
Iphigénie en Tauride Goethe, Iphigenie auf Tauris, ein Schauspiel, Leipzig, 1787 (en allemand).
17. Goethe :
Le Berger Goethe, « Schäfers Klagelied », in : Taschenbuch auf das Jahr 1804, éd. Wieland et Goethe, Tübingen, 1804, p. 113 et s. (en allemand).
18. Goethe :
Le Roi de Thulé Goethe, « Der König in Thule », in : Volks- und andere Lieder. In Musik gesetzt von Siegmund Frhn. v. Seckendorf, Dessau, 1782 (en allemand).
19. Le Cid Der Cid, nach spanischen Romanzen besungen durch Johann Gottfried von Herdedr, Tübingen, 1806 (en allemand, traduit de l'espagnol).
20. Hérodote * Herodoti Historiae, ejusdem narratio de vita Homeri cum Vallae vers lat. ab H. Stephano recogn. item Ctesiae de rebus Pers. et Ind. Ed. II. Apud H. Stephanum, 1592 (en grec).
21. Hirt [^] Alois Ludwig Hirt, Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten, 2 vol., Berlin, 1809 (en allemand).
22. Hogarth Hogarth, William, Analysis of Beauty, Londres, 1753 (en anglais).
23. Homère : Illiade * Homer, Ilias. Ad optimorum librorum fidem accurate edita. Editio sterotypa, 2 vol., Lipsiae, [1819-1821] (en grec).
24. Homère : Odyssee * Homer, Odyssea. Nova editio accurate in usum paelectionum academicarum et schoruum, 2 vol., Lipsiae et Lugduni Batavorum, 1820 (en grec).
25. Horace :
Art poétique, Odes * Horatius, ed. Baxter, observ. add. J. M. Gessner, Lipsiae 1772 (en latin).
26. Iffland A. W. Ifflands dramatische Werke, 26 vol., Leipzig, 1798-1801 (en allemand).
27. Jean Paul Jean Paul, Sämtliche Werke, 28 vol., Berlin, 1826-1828 (en allemand).
28. Juvénal D. Junii Juvenalis Satyrae, cum commentaris Georgi Vallae, Venise, 1486 (en latin).
29. Klopstock :
Le Messie * Klopstock, Friedrich Gottlob, Der Messias, 4 vol., Leipzig, 1819 (en allemand).
30. Kotzebue Kotzebue, August von, Neue Schauspiele, 23 vol., Leipzig, 1798-1819 (en allemand).
31. Ossian * The poems of Ossian, by J. Macpherson, 3 vol., Gotha, 1807 (en anglais).

32. Pindare :
Odes * Pindari Carmina. Cum lectionis varietate et adnotationibus. Iterum curavit C. H. Heyne, 5 vol., Gottingae, 1798-1799 (en latin).
33. Platon * Diogenis Laertii De vitis, dogmatibus et apophthegmatibus clarorum philosophorum libri decem, Leipzig, 1759 (en grec).
34. (Pline) Cajus Plinius Secundus, *Historiae Naturalis Libri XXXVII*, Venetiis, 1507 (en latin).
35. Pythagore :
Paroles d'or * Poesis philosophica, vel saltem, reliquiae poesis philosophicae, Empedoclis, Parmenidis, Xenophanis, Cleanthis, Timonis, Epicharmi. Adjuncta sunt Orphei illius carmina qui à suis appellatus fuit ὁ θεολόγος. Item, Heracliti et Democriti loci quidam, & eorum epistolae. Excudebat Henr. Stephanus, s. l., 1573 (en grec).
36. Schiller :
Les Brigands Schiller, Friedrich von, *Die Räuber. Ein Schauspiel in fünf Akten*, 2^e édition, Francfort et Leipzig, 1782 (en allemand).
37. Schiller :
Cabale et Amour Schiller, *Kabale und Liebe, ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen*, Mannheim, 1784 (en allemand).
38. Schiller :
La Fiancée de Messine Schiller, *Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören*, Tübingen, 1803 (en allemand).
39. Schlegel Friedrich Schlegel's *Sämmtliche Werke*, 10 vol., Wien, 1822-1825 (en allemand).
40. Shakespeare :
Hamlet, Macbeth,
Roméo et Juliette,
La Tempête Wilhelms Shakespears *Schauspiele*. Von Joh. Joach. Eschenburg, 22 vol., Mannheim, 1783 (en allemand, traduit de l'anglais).
41. Sophocle :
Ajax, Antigone,
Œdipe à Colone,
Œdipe roi, Philoctète * Sophocles : *Tragoediae septem*, ed. Rich. Franc. Phil. Brunck, 2 vol., Argentorati, 1786 (en grec).
42. Le Tasse * Tasso, Torquato, *Gierusalemme liberata*, Amsterdam, 1753 (en italien).
43. Winckelmann Winckelmann, Johann Joachim, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresde, 1764 (en allemand).

ESTHETIQUE

INTRODUCTION

1. Représentations ordinaires qu'on se fait de l'art :

a) *L'art, dit-on, est le règne de l'imagination libre. Les productions sont par conséquent arbitraires et fortuites.* Il est vrai que l'art réside dans l'apparence ; mais tout ce qui *est*, doit apparaître aussi. La vérité, l'essence ne seraient pas si elles n'apparaissaient ; et si l'art est une illusion, le monde externe et interne (c'est-à-dire les choses particulières, nos intérêts, penchants individuels ; en un mot : la vie commune), l'estⁱ encore beaucoup plus. En rapport à la pensée, on a sans doute raison de nommer l'art une apparence. Il est inférieur à la pensée pour l'expression ; mais il fait entrevoir la pensée, l'idée ; au lieu que le monde sensible comme il est immédiatement cache la pensée. L'art ne se distingue, du reste, que par la manière dont il apparaît¹.

b) *L'art n'est pas digne d'une considération philosophique, dit-on.* On peut s'en servir, il est vrai, pour un jeu passager, pour la parure ; mais alors il n'est pas art *libre*, [ce] dont nous avons uniquement à parler². La pensée peut aussi être employée pour des intérêts particuliers : mais la pensée et l'art ont aussi une région, où ils sont en soi et pour soi. L'art est, comme la religion et la philosophie, une expression de l'idée de Dieu. Il est la clef (souvent unique) pour comprendre la sagesse des nations³. Il est la moyenne proportionnelle entre la profondeur de la pensée pure et le monde sensible et naturel⁴. Il exprime la pensée pure d'une manière sensible. Les productions de l'imagina- | [2] tion ne sont pas arbitraires, mais elles sont déterminées par le contenu ; et ce contenu détermine aussi la forme ; comme celle-ci détermine le contenu⁵. Il aⁱⁱ un matériel sensible ; et il est [donc] impossible à l'art [d'atteindre] un contenu tout à fait idéal, comme celui de la religion chrétienne. Pour nous,

ⁱ l'est] c'est

ⁱⁱ a] est

l'art n'est plus le plus haut degré pour l'expression de l'idée. Nous n'adorons plus les œuvres d'artⁱ ; notre considération sera donc plus posée et libre⁶.

L'esthétique est un membre nécessaire de tout le système de la philosophie⁷. L'idée logique est l'idée absolue dans son être-en-soi, le λόγος, le τόπος ἰδεῶν étant au commencement auprès de Dieu et étant Dieu avant la création, comme on peut l'exprimerⁱⁱ mythiquement⁸ ; mais la création est éternelle, c'est-à-dire : elle est présente et dure toujours ; car si l'éternité n'était pas dans le temps et l'essence de cette apparence que nous nommons le temps, elle serait hors du temps et ainsi limitée par le temps, et par conséquent elle ne serait pas éternité. Or, la création est nécessaire, parce que cet être en soi, cette identité avec soi ne peut être sans la négation deⁱⁱⁱ l'hétérogénéité ; mais, pour nier celle-ci, il faut l'avoir posée ; et cette position est la nature⁹. L'hétérogénéité est hétérogénéité à une autre chose ; celle-ci est donc hétérogène à la première : toutes les deux sont hétérogènes ; l'une est donc exactement la même chose que l'autre, et cette identité est l'être pour soi ; ce qui est pour soi n'est pas seulement en soi, mais se rapporte à une autre chose comme à son objet ; cette première chose qui, parce qu'elle est l'être pour soi, |[3] se reconnaît dans cet objet et est dans lui pour soi. Voilà la troisième partie de la philosophie : l'esprit, la raison, l'intelligence¹⁰ ; elle sait que les catégories logiques sont réalisées dans la nature ; elleⁱ est la raison subjective qui se voit dans les objets. De cette manière, elle est liberté, car celle-ci consiste à ne pas dépendre d'une chose hétérogène, mais à n'être qu'en rapport avec soi-même. Cette liberté, qui est l'essence de l'homme, se donne existence dans le droit, dans l'action (morale), dans la famille et l'État ; et, comme la nature est la réalisation de l'idée dans l'espace, l'histoire l'est dans l'élément de la liberté. A la fin de l'histoire, l'homme est arrivé à sa liberté la plus parfaite ; il sait que la substance, l'État et sa volonté individuelle sont en identité parfaite - la monarchie constitutionnelle. Il prend part à la volonté générale

ⁱ œuvres d'art] ouvrages de l'art

ⁱⁱ l'exprimer] s'exprimer

ⁱⁱⁱ *Dans la marge* : Si une chose est seulement identique avec soi elle a la différence hors de soi, et ce qu'on appelle être en soi suppose et est déjà lui-même l'hétérogénéité.

et la produit ; mais cette volonté, l'État est l'idée elle-même. L'individu produit par conséquent l'idée ; et voilà l'artⁱⁱ. L'idée ne produit plus la nature sans le savoir ; mais l'idée dans son être pour soi, l'idée comme *conscia sui* se produit elle-même en créant une seconde nature. -

2. Représentations générales de l'art

a) Les œuvres d'art sont faites par les hommes

α) De ce point de vue, on a fait consister toute la théorie de l'art à donner des règles, mais, à présent, on convient que l'observation de règlesⁱⁱⁱ ne suffit pas pour produire un œuvre d'art ; parce que la règle est toujours indéterminée | [4] et ne concerne pas l'exécution dans les détails¹¹. -

β) L'opinion contraire fut^{iv} que le génie sans règle suffisait, que la réflexion nuisait même. On regardait les productions du génie comme faites dans un état d'extase. Schiller et Goethe ont à dessein foulé aux pieds dans leurs premières pièces les théories des beaux-arts, qui venaient surtout de la France¹². Le génie est sans doute naturel, mais il faut le cultiver ; et ce n'est que l'étude du monde naturel et intellectuel qui lui donne de la matière pour ses productions. La musique fait exception. Les premières productions de Schiller et de Goethe se ressentent d'une barbarie à s'en effrayer. Leurs chefs d'œuvre sont le résultat de profondes études.

γ) On préfère les ouvrages de la nature aux ouvrages de l'art, parce que les premiers sont faits de la main de Dieu, comme si Dieu n'agissait pas d'une manière beaucoup plus parfaite

ⁱ *Dans la marge* : L'intelligence, la théorie passe à la pratique. Elle ne voit pas seulement la raison dans le monde ; mais elle veut elle-même la produire. C'est la philosophie pratique. A la fin de l'histoire, la liberté a réalisé entièrement son idée et parvient de nouveau au repos de sa théorie, qui est en même temps pratique.

ⁱⁱ *Rayé* : l'idée, la raison absolue, tandis que dans l'Etat elle est encore déterminée et ne vient à l'existence que dans différents peuples.

ⁱⁱⁱ *Dans la marge* : (Art poétique)

^{iv} *était*] est

encore par le moyen de l'homme. L'ouvrage de la nature passe, celui de l'art dure ; il est l'expression de l'esprit.

δ) L'homme a besoin de faire des œuvres d'art parce qu'il sait, se représente, c'est-à-dire : il faut qu'il ait un objet qui soit lui-même, dans lequel il se connaisse ; il crée donc les états, les situations dans lesquelles il peut se retrouver¹³. De même, parce que l'homme est libre, il ne veut pas laisser le monde extérieur comme il est, mais il le change, orne son corps, etc. L'homme n'est que ce qu'il a fait de soi. De cette manière, l'art suit nécessairement de la raisonnable de l'homme. –

b) les œuvres d'art sont pour le sens de l'homme, et d'une matière sensible.

α) L'art doit produire d'agréables sensations, dit-on¹⁴. Mais le sentiment est formel et capable d'un contenu quelconque. Dans l'art, l'individu doit s'oublier, mais le sentiment rappelle toujours la singularité de l'individu.- | [5]

β) On a voulu déterminer cela de plus près : l'art doit réveiller le sentiment du beau ; ce sentiment doit être cultivé ; et c'est là ce qu'on appelle le goût. La théorie des beaux-arts voulait former le goût, c'est-à-dire la faculté de juger sans réflexion du beau, faculté acquise par la culture de l'esprit. Il y eut¹ une période du goût. Le goût juge superficiellement. Le génie le confond. On en est revenu. On ne voulait plus sentir immédiatement les ouvrages de l'art ; mais on voulait juger de la chose et de ses différents points de vue. Le connaisseur a remplacé l'homme de goût. Le connaisseur s'étend sur l'historique, l'extérieur, la technique de l'œuvre d'art. -

γ) L'art se rapporte essentiellement au monde sensible.

1) Nous avons un double rapport au monde sensible. Le rapport pratique est celui où nous nions les choses dans leur singularité. Le rapport théorique est celui de comprendre les choses dans leur généralité, leurs lois. Et ici nous les laissons comme elles sont ; là nous les anéantissons. L'art tient le milieu ; il a pour objet le sensible des choses comme l'appétit ; mais il a un rapport théorique à ce sensible même¹⁵. Le sensible est dans l'art pour l'esprit ; il

n'en veut pas à la matière, mais à l'apparence du sensible, c'est-à-dire à la forme, figure. Les sens théoriques de la vue et de l'ouïe sont les seuls qui soient les moyens de l'art.-

2) L'activité productive de l'artiste tient de même à l'esprit et aux sens. L'imagination produit un contenu intellectuel sous une forme sensible¹⁶. Le talent de l'artiste est un don de la nature.

3) L'œuvre d'art n'est pas seulement pour le sens, mais aussi prise du sens¹⁷. La nature, les sentiments de l'homme sont la matière ; mais pour cela l'art n'est pas seulement imitation de la nature. Il a un but plus élevé.

c) Le but final de l'œuvre d'art

α) Si l'imitation est le but de l'art, l'homme ne doit que montrer son adresse à imiter parfaitement la nature (les raisins de Zeuxis)¹⁸. Mais cet intérêt est subjectif et abandonne le contenu de l'art, qui est l'essentiel. La même chose a lieu si l'on pose le but de l'art | [6] dans la représentation de ce qui est humain¹⁹.

β) Un but formel de l'art est de cultiver l'esprit, surtout dans l'enfance des peuples. La passion, c'est l'identité parfaite d'une affection avec le moi ; un homme passionné est un homme entier²⁰. L'art, en représentant les passions, donne à l'homme un rapport théorique vis-à-vis d'elles, et cette théorie adoucit les passions ; l'objet est hors de l'homme : la passion ne le possède plus entièrement. Déjà, les larmes, l'objectivité de la douleur l'adoucissent. Les condoléances ont le même effet. –

On a voulu donner aussi un but moral à l'art. On peut bien tirer après coup des règles morales du Dante et du Tasse, par exemple, comme on l'a fait dans les allégories qui précèdent leurs poèmes ; mais ce contenu n'est pas conçu de cette manière abstraite ; si cela est, la forme poétique est un ornement superflu. -

γ) Le but absolu de l'art, c'est d'exprimer la vérité spirituelle²¹ ; mais parler d'un but suppose que la chose, qui a un but, se rapporte à ce but comme à un objet hors de cette chose. L'art serait moyen ; or le moyen doit répondre au but, et contenir en lui les

ⁱ eut] avait

déterminations du but ; c'est donc un détour de parler du but de l'art, au lieu de le considérer en lui-même.

3. L'art considéré en lui-même

1) Le contenu doit être approprié à la forme ; celle-ci est sensible ; le contenu ne peut donc pas être des réflexions générales, mais il faut qu'il puisse être représenté d'une manière figurée et individuelle. -

2) Il ne faut pas seulement chercher un tel contenu pour qu'il soit approprié à l'art, mais [il doit être concret en lui-même, pour être un contenu vrai, car] le vrai contenu n'est pas la pensée abstraite, comme le Dieu des Juifs et des Turcs, mais sujet, personne, comme dans la religion grecque, chrétienne²². Ces autres peuples ne peuvent pas avoir de l'art.

3) L'expression figurée n'est pas non plus une abstraction, mais un objet concret ; le contenu et la forme sont par conséquent adéquats.

| 7

Division du tout

I. Partie générale

L'idée du beau exposée. Le beau de l'art et de la nature. Le beau est l'identité du contenu et [de] la réalité. Les différentes formes de l'art se fondent sur les différentes relations du contenu et de la forme ; et ces formes dépendent elles-mêmes de la nature du contenu²³.

α) Le contenu et la forme se cherchent encore l'un, l'autre. Le contenu est encore trouble, la forme est le matériel crud²⁴ de la nature. Le contenu s'empare des formes²⁵ de la nature ; pour exprimer le contenu, l'art doit changer ces formes, les défigurer et élargir

jusqu'au démesuréⁱ. C'est l'art sublime, pas l'art du beau. Il faut que le contenu et la forme se correspondent aussi ; la forme naturelle est le signe, symbole d'une idée²⁶.

β) La forme et le contenu sont adéquats. C'est l'idéal de l'art classique. La véritable forme de l'idée intellectuelle²⁷ est la figure de l'homme.

γ) La vérité se retire de son existence sensible. La forme sensible n'est plus l'expression adéquate de l'intelligence ; elle est abandonnée, indifférente, l'art romantique.²⁸

II. Partie spéciale²⁹

Les formes générales de l'art se particularisent ; de cette manière seulement la notion générale devient être déterminé³⁰. *Les différences de ces espèces* sont les mêmes que les différences générales du genre.-

1) Considération de ces différences spéciales d'une manière abstraite :

a) L'art existe encore d'une manière extérieure dans une forme matérielle naturelle. Le dieu n'habite pas encore dans la matière. Elle se rapporte au dieu, dont elle n'est que la demeure³¹.

b) La figure divine est érigée elle-même. La forme et la matière sontⁱⁱ en identité absolue ; mais cette identité est encore générale, c'est-à-dire sans la particularité de l'action. C'est la félicité immobile du dieu³². - | [8]

c) La subjectivité dissout cette identité et elle particularise le contenu et la forme³³. Chaque forme générale de l'art contient ces trois différences spéciales.

2) Considération concrète de ces trois différences³⁴.

a) Le commencement du culte, c'est de bâtir un temple ; on construit une enveloppe du dieu. On prépare une place ; on se fait jour à travers l'existence naturelle³⁵. C'est un espace clos contre le [mauvais] temps, les bêtes féroces, et pour se rassembler. L'assemblée doit

ⁱ au démesuré] T³. Rayé : " à l'immense "

ⁱⁱ Les formes sont] La forme est

avoir une existence objective - *l'architecture*. Le matériel est la matière brute, pesante. Les formes sont des rapportsⁱ extérieurs : le rectiligne, la symétrie.

b) La place est préparée pour le dieu : la statue, c'est-à-dire la matière pénétrée entièrement par l'individualité. - *La sculpture*. Le contenu s'est approprié le matériel ; mais l'âme est répandue dans son corps. Le matériel n'est plus indifférent. Il est purifié par l'âme. Le matériel ne peut plus être coloré différemment, mais [il est] uniforme³⁶.

c) La communautéⁱⁱ, la subjectivité approche du dieu. Nous avons ici diversité du contenu et de la matière, la particularisation de l'esprit, différentes actions, etc. Dieu n'est pas *un*, mais nous avons [des] sentiments particuliers, [des] séries d'actions ; en un mot des natures finies. Comme le contenu, la forme est particularisée de même. L'identité du contenu et de la forme est ici plus intime ; la forme comme forme a la signification en elle-même. Elle est l'expression de la particularité intérieure ; mais cette identité n'est que subjective, c'est-à-dire [que] l'idée générale n'est pas épuisée dans la forme, mais reste pour soi. Il y a trois arts de cette catégorie :

α) La forme est la visibilité qui se distingue elle-même en lumière, obscurité et couleur, qui estⁱⁱⁱ leur identité. La forme quitte les trois dimensions. La matière est seulement pour le sens idéal de la vue. Ces distinctions sont intrinsèques, et non pas une forme mécanique et extérieure. De même, le contenu est particularisé : des vertus, actions humaines, des paysages, | [9] des objets naturels qui font allusion à une idée spirituelle³⁷. *La peinture*.

β) La forme quitte l'étendue et se concentre dans le point du temps. La matière étendue est ébranlée. Cette négation de la matière est le sonⁱ. Le temps est encore sensible, mais une sensualité négative. Cette sensualité tout à fait subjective est le matériel de l'intériorité abstraite, c'est-à-dire du sentiment qui manque de contenu - *la musique*, le centre de l'art subjectif, mais dépourvu de pensées et n'exprimant que le sentiment indéterminé. Nous avons des rapports extérieurs, la symétrie des sons comme dans l'architecture.

ⁱ rapports] des rapports

ⁱⁱ communauté] commune (*Ho* : " die Gemeinde ")

ⁱⁱⁱ qui est] ajouté en haut du texte : T³

γ) Le son est séparé du sentiment, dégradé pour n'être que le signe de la représentation. C'est l'art parlant, le son articulé. Le spirituel est pour soi comme une série de représentations. Le son, le signe peut aussi être vu comme lettre. *La poésie* combine donc les deux éléments des arts précédents. Elle est pour la vue et pour l'ouïe. C'est l'art le plus général et le plus vaste. On y trouve la plus grande spiritualité, parce que l'esprit se meut librement dans ses représentations ; et que le matériel sensible n'est rien que le signe.

3) Face extérieure sensible de ces différents arts, c'est-à-dire : la figure dans les rapports du temps et de l'espace :

a) L'architecture se sert de l'espace dans ses trois dimensions. Les limites de l'espace sont les lignes, superficies, etc., qui ont des rapports symétriques. L'architecture est la cristallisation. L'esprit n'est pas encore au-dedans de ces limites³⁸.

b) La matière de la sculpture est aussi la totalité de l'espace, mais sa forme est organique.

c) Arts subjectifs :

α) Dans la peinture, l'espace commence à devenir subjectif ; la peinture n'emploie de l'espace que les deux dimensions la superficie, le plan.

β) La négation entière de l'espace est le temps, l'élément sensible de la musique.

γ) L'élément de la poésie n'est pas cette négativité formelle, mais la subjectivité concrète, la négativité de la représentation. Le sujet combine dans [10] la représentation l'espace infini de la représentation avec le temps du son. -

Les trois points de vue sous lesquels nous avons considéré ces différentes espèces de l'art, savoir la considération abstraite, la considération concrète et la considération de leur face extérieure sont proprement une seule et même considération³⁹.

L'art symbolique domine dans l'architecture et celle-ci y est pour soi sans être rapportée à une autre chose, le dieu. La sculpture domine dans l'art classique. L'architecture est l'enveloppe du dieu ; les arts subjectifs sont subordonnés. La peinture et la musique appartiennent à l'art romantique. La poésie est la trame, qui passe par tout.

ⁱ son] ton.

I. PARTIE GENERALE

PREMIERE SECTION : L'IDEE DU BEAU

Chapitre I :

Notion⁴⁰ abstraite du beau en général

I. On parle de l'idée du beau ; mais le beau est l'idée elle-même, l'identité de la notion et de la réalité

a) La *notion* elle-même n'est pas une réflexion abstraite, mais l'identité de déterminations différentes. Mais ces différences sont encore idéelles sans exister pour soi. Comme l'on a dans chaque atome [d'or] ses diverses qualités, du poids spécifique, de la couleur, et réunies idéellement sans qu'elles existent pour soi ; de même, l'esprit réunit dans le moi idéellement une infinité de représentations.

b) La seconde face de l'idée est la *réalité*, où les différences, qui dans la notion ne sont qu'idéelles, existent pour soi. Si les parties de l'or existent pour soi, elles restent homogènes ; chacune a exactement les mêmes qualités⁴¹. Mais, dans le système solaire, qui exprime l'idée sous le règne de la pesanteur, le soleil, les planètes, lunes et comètes sont des individualités corporelles qui existent pour soi ayant chacune une détermination hétérogène à l'autre, mais les différences sont celles de l'idée même. | [11] Le soleil est la notion pure, l'intérieur du système. Les autres corps sont la réalité variée. –

c) Troisièmement, il faut que *l'identité de la réalité et de la notion* existe aussi ; ce qui existe comme idée doit avoir une existence réelle pour soi, et néanmoins exister comme unité. Il faut que le soleil et les corps de la réalité forment un tout physique. Les corps du

système solaire ne sont unité que dans l'idée, par la loi qui les fait mouvoir ; mais ils n'ont pas une cohérence physique. Leur unité doit être une existence individuelle. De cette manière, les corps de la réalité sont membres d'un tout organique, et ne peuvent pas exister séparés de l'organisme qui est leur substance et notion simple. Tel est l'organisme vivantⁱ. La vieⁱⁱ est l'idée existante. Toute la nature est considérée sous le point de vue de l'idée ; mais, dans la nature inorganique, elle n'existe pas encore extérieurement, mais [seulement] dans l'intérieur des corps et la pensée du philosophe. Ce qui existe dans la nature inorganique, c'est la séparation des corps.

II. Comme le beau est l'idée dans une existence sensible, nous n'avons pas encore la différence du beau de la nature et du beau de l'art, le vivantⁱⁱⁱ étant aussi l'idée existant naturellement⁴². *De quelle manière le vivant^{iv} peut-il être nommé le beau?*⁴³ Le vivant^v est l'idée parce que l'âme est l'identité des membres qui digèrent^{vi} et se reproduisent continuellement^{vii}, et sont dans ce procès continu. Mais cette idée intérieure n'est pas ce qu'il nous faut pour l'art. Cette idée doit nous apparaître ; l'apparition du vivant^{viii}, c'est sa figure. C'est par conséquent la figure dans laquelle la beauté du vivant^{ix} doit nous apparaître. Le rapport nécessaire des membres entre eux est ce que nous nommons beau : mais ce rapport nécessaire ne doit pas être pour la pensée quand il s'agit du beau. Un animal carnivore a chaque membre autrement formé qu'un animal qui se nourrit de végétaux. La qualité de carnivore constitue un certain rapport nécessaire des membres. | [12] Ainsi Cuvier se vantait de reconnaître l'animal si on lui montrait un os. De cette manière, ce n'est

ⁱ vivant] animal

ⁱⁱ Vie] animalité (*Ho* : *Leben*)

ⁱⁱⁱ vivant] animalité

^{iv} vivant] animalité

^v le vivant] l'animal (*Ho* : *das Lebendige*)

^{vi} digèrent] se digèrent

^{vii} continuellement : *les trois premières syllabes du mot continuellement sont barrées et remplacées par " et " pour former sans doute : " éternellement " et éviter la répétition avec le mot continu. Il s'agit de traduire l'allemand « immerfort ».*

^{viii} du vivant] de l'animal (*Ho* : *Lebendige*)

^{ix} du vivant] de l'animal

pas l'objet considéré qui est beau, mais la considération elle-même peut être appelée belle⁴⁴. Au contraire, nous trouvonsⁱ une figure naturelle belle, si nous augurons, présumons, devinons une liaison et un rapport nécessaire des membres, rapport que la pensée philosophique seule *reconnait* comme nécessaire⁴⁵. Les types de quadrupèdes, oiseaux, etc. sont empreints dans notre âme, et nous les regardons comme constants, nécessaires ; nous les trouvons beaux ; mais les animaux qui réunissent deux types nous frappent. Nous les trouvons laids ; et nous les regardons comme des jeux fortuits de la nature. - Nous trouvons aussi d'autres objets que les corps organiques beaux, un paysage, un clair de luneⁱⁱ, la mer. Ce n'est pas un tout organique, mais un complexe fortuit d'objets, et la beauté vient du rapport que ces choses ont avec l'âme, le sentiment, comme la tranquillité de la lune, la majesté de la mer.

III. L'âme dans l'organisme vivantⁱⁱⁱ est seulement le lien des membres. Elle est elle-même encore sans contenu, abstraite. La vraie manifestation de l'âme est le beau de l'idéal ; mais, avant de la considérer, nous pouvons toucher quelques points qui font le *passage à l'idéal*. L'âme abstraite de l'animal^{iv} comme simple lien de la matière n'est que sa forme extérieure ; elle est l'apparition de l'idée ; mais cette apparition est encore tout à fait abstraite et, à cause de cela, les deux côtés, le matériel et la forme, ne correspondent pas encore⁴⁶.

1) La forme extérieure ; l'identité^v est extérieure, indifférente, et tombe par conséquent sous le rapport de la quantité ; car la quantité est la détermination indifférente : la forme extérieure est de cette manière *symétrie*. Puisque la symétrie se rapporte à l'extérieur, elle reparait partout où l'idéalité de l'idée n'est encore qu'une forme extérieure. Pour cette raison, les cristallisations des minéraux sont symétriques par excellence. L'idée ne les

ⁱ Au contraire nous trouvons] *rayé* : "Ainsi donc pour trouver"

ⁱⁱ un clair de lune] la lune (*Ho* : Mondnacht)

ⁱⁱⁱ vivant] animal

^{iv} animal] (*Ho* : Tier)

^v *rayé* : de la matière

pénètre pas encore comme âme vivante, mais comme forme | [13] extérieure. La plante a déjà le procès vital ; mais son principe est de se reproduire sans cesse ; chaque feuille, chaque branche de la plante est la plante entière et peut vivre séparément comme individu. La plante vient sans cesse hors de soi. Elle croît sans cesse ; elle est individu, âme à chaque point de sa surface. A cause de cette extériorité, la plante est symétrique. Les feuilles des fleurs sont régulières ; les feuilles de l'arbre sont divisées en deux parties égales. L'organisme animal a un double procès, le procès intérieur des entrailles et le procès avec la nature extérieure. Les organes du premier sont irréguliers, ceux du second réguliers, symétriques. Nous n'avons qu'un cœur, un poumon, des chambres du cœur inégales ; mais nous avons deux yeux, oreilles, jambes, bras. Le nez, la langue sont composés de deux parties égales.

La symétrie a lieu de même dans l'*œuvre d'art*, surtout dans l'architecture, parce que le matériel naturel dans l'architecture n'a l'idée, en lui, que comme forme extérieure. La symétrie dans la musique est la mesure⁴⁷, c'est-à-dire la symétrie du temps. - Dans la poésie, le mètre est la symétrie et la rime. C'est ce qu'il y a d'architecture dans la musique et la poésie.

La conformité à une loiⁱ se distingue encore de la symétrie. Elle n'est pas cette identité formelle, mais une identité de différences qui sont totalité en elles-mêmes. Les différences substantielles, par exemple, de la couleur sont les quatre couleurs du rouge, bleu, jaune et vert⁴⁸. Elles forment ensemble la loi de la couleur. L'œil est contenté s'il voit ces quatre couleurs dans une image. Leur arrangement est l'harmonie des couleurs. Le contraste du rouge et du bleu est partagé souvent [dans les peintures religieuses] entre Joseph et Marie. - [Dans la musique,] la loi des tons est accord parfait harmoniqueⁱⁱ, le fondement de tous les tons de la basse continueⁱⁱⁱ. Ces tons sont la toniqueⁱ, la tierce et la quinte. - Un exem-

ⁱ conformité à la loi] *Gesetzmässigkeit* : le terme allemand est écrit par T3. Dans la marge en parenthèse cette traduction de T3 : « (conformité à une règle sans symétrie extérieure) ».

ⁱⁱ accord parfait harmonique] *Harmonische Dreiklang* : même remarque que pour *Gesetzmässigkeit*. Vient combler une lacune dans le texte.

ⁱⁱⁱ de la basse continue] du *General-Baß*. Le terme allemand *General-Baß* avec une autre encre mais dans l'écriture T2.

| [15] ple fera voir le passage de la symétrie à la conformité à la loi⁴⁹ⁱⁱ. Plusieurs lignes droites égales sont régulières. Dans les figures semblables, la grandeur des lignes est différente ; mais les rapports, les angles sont égaux. La ligne courbe est irrégulière ; mais le cercle est encore la courbe la plus régulière parce que ses rayons sont égaux. Les ellipses et les paraboles, etc. sont déjà plus irrégulières. Elles ne sont déterminées presque que par leurs lois. Leurs rayons vecteurs sont partout inégaux, mais entièrement conformes à la loi. Les rayons ont un rapport inégal au centre ; mais, dans ce rapport, il y a aussi une égalité, sans qu'elle soit une régularité extérieure. Elle n'existe pas extérieurement. Seulement, si nous divisons l'ellipse d'après ses deux axes, nous recevons quatre pièces entièrement égales. - L'ovale est encore plus irrégulière. La loi n'en est pas encore trouvée. La ligne tout à fait irrégulière, qui n'a que la conformité à la loiⁱⁱⁱ, est l'*ondoyante*^{iv}. C'est la ligne des formes organiques. On l'a nommée ligne de la beauté⁵⁰.

2) L'identité abstraite de la forme est la symétrie. *L'identité abstraite de la matière*, nécessaire pour le matériel de l'art, consiste, par exemple, dans l'uniformité des lignes dans des dessins d'architecture. La surface unie de la mer réjouit de même. - De même, le son pur métallique de la voix, des instruments. Il ne faut pas entendre le bois du clavecin, la vibration de l'air dans la flûte. - De même, dans les couleurs : rouge, bleu, jaune sont couleurs simples. Les couleurs composées : vert, violet, orange ne sont pas si pures. Les premières font un grand contraste. Il est plus difficile de les mettre en harmonie. Il y a quarante ans que c'était la mode de peindre avec des couleurs moyennes. Les couleurs sont alors | [15] ternies, adoucies. Les peintres du quinzième siècle prenaient leur bleu du lapis-lazuli et le rouge de la garance^{51v}. - De même, les voyelles sont des sons simples. Les diphtongues sont moins pures. L'accumulation des consonnes empêche ainsi la pureté du son. -

ⁱ tonique] dominante (*Ho* : Prime). Cf. p. 80 : « la tonique, la médiane et la dominante ».

ⁱⁱ conformité à la loi] *Gesetzmässigkeit*

ⁱⁱⁱ conformité à la loi] *Gesetzmässigkeit*

^{iv} ondoyante : *ajouté après coup avec une autre encre.*

^v garance] *crap* (*Ho* : *krapp*)

Chapitre II : Du beau de l'art⁵² (idéal)

Ceⁱ qui manque à l'organisme animalⁱⁱ, c'est que l'âme, la ponctualité de la vie ne nous apparaît pas pour soi, elle n'est que répandue dans l'organisme. Ce qui nous apparaît est une pluralité d'organes, qui constituent le procès vital. Le corps de l'animalⁱⁱⁱ n'est pas individuel à chaque point. Les plumes, les oreilles, le poil appartiennent à la nature végétative et ne font pas voir l'âme à chaque point de la surface. Le corps de l'homme est fort supérieur à cet égard, parce que le sentiment, cette ponctualité de l'âme, est présent partout à la surface. Le cœur et le cerveau sont^{iv} partout. Le corps de l'homme a partout à la surface des vaisseaux de sang. La peau est partout sensible ; le système des nerfs est à chaque point de la surface. Les cheveux sont subordonnés. C'est ce *turgor vitae* qui rend le corps de l'homme beaucoup plus difficile^v à représenter le beau que l'animal. Les Italiens nomment cela *morbidezza* ; le corps est sentiment partout⁵³. Mais la peau montre aussi que la nature a besoin de pores, de rides, de petits cheveux. Tout cela est nécessaire pour la conservation du tout, mais ne regarde pas l'âme, le sentiment, l'individualité existante de l'organisme.- La seconde imperfection du beau naturel, c'est qu'il dépend de la nature extérieure, les animaux [dépendent] chacun d'un élément⁵⁴. Tout l'organisme est déterminé par ce rapport. - L'homme dépend de même de toute la foule de ses besoins, des lois de l'État dans lequel il vit. Il n'est pas individualité qui se détermine toujours par elle-même, comme nous | [16] le demandons dans l'idée absolue. Il agit ; mais son activité n'est qu'un point dans l'activité de son temps, de son État. Il vit dans la prose de la vie commune. – Troisièmement : l'homme ne dépend pas seulement du monde extérieur ; mais l'homme naturel est imparfait, particularisé en lui-même ; l'homme est une espèce, né avec ce caractère, ce tempérament naturel. Les passions altèrent la physionomie. Il y a des physionomies qui montrent qu'elles

ⁱ *En marge* : Imperfections du beau naturel.

ⁱⁱ animal] vivant (*Ho* : das Lebendige)

ⁱⁱⁱ animal] animal (*Ho* : Tier)

^{iv} sont] est

^v difficile] habile (*Ho* : das Schwerste)

ont été le théâtre de toutes les passions. Toute cette prose, cette dépendance, cet être fini doit disparaître ; et voilà le beau de l'art.

L'idéal¹ est la figure humaine, la plus parfaite de toutes, mais qui rejette tout ce qui est nécessaire pour le soutien de la vie physique, tous les besoins, tous les tempéraments, passions, tout autre sorte enfin de dépendance. De chaque point du corps, elle fait jaillir l'âme vivante ; et si nous demandons quel est cet organe qui montre la visibilité concentrée de l'esprit, nous dirons que c'est l'œil. Il faut donc que la figure soit œil à toute la surface. Platon, dans un distique à Aster, dit qu'il voudrait être le ciel pour voir Aster avec mille yeux⁵⁵. De même, l'objet de l'art doit être mille yeux, non pour voir, mais pour être vu. L'âme ne voit pas seulement par l'œil ; mais elle est vue de même à travers l'œil. L'idéal doit manifester l'âme partout ; ainsi non seulement dans la figure, mais aussi dans les discours, actions. -

*Chapitre III : L'expression de l'idéal dans
les divers rapports de son existence*

Si nous ne parlions que de la sculpture, ce chapitre ne serait pas nécessaire. Les dieux des Grecs sont représentés dans une paix éternelle ; ils sont exempts de relations finies. Ils sont simples figures corporelles¹ ; mais l'esprit n'est esprit que tant qu'il se meut, agit, descend dans des [17] relations finies. Les (poètes) Grecs donnent à leurs dieux ainsi des passions, des intérêts particuliers. Le Dieu chrétien entre nécessairement dans l'humilité, la douleur amère, la mort. (La sculpture ne peut donc pas le représenter).

A. État général du monde extérieur nécessaire pour que l'idéal se montre

L'idéal veut agir : cela suppose un monde extérieur qui soit le théâtre⁵⁶ de l'action, comme le dieu suppose un temple. Puisque l'idéal est la liberté absolue de l'individu qui

¹ *En marge* : Notion de l'idéal

produit lui-même l'idée, le monde extérieur ne peut pas être une organisation raisonnable en soi, une existence politique organisée par le règne des lois ; car, si cette idée a déjà dans l'État une existence objective, l'individu disparaît vis-à-vis du pouvoir public. L'individu s'accommode à cet ordre établi. Ce qui maintient la société, ce n'est pas la volonté individuelle. Si, au contraire, il n'y a pas encore d'État, d'ordre social assez stable, le droit, la justice réside encore dans l'individu, qui seul la met au jour. L'individu est indépendant ; il est l'arbitre absolu de sa volonté ; il est libre dans toute l'enceinte de son existence. Dans l'État, l'individu est libre par sa réflexion ; son existence est protégée par les lois. Hors de l'État, l'individu produit lui-même toute son existence. Ce dernier temps est le temps de l'idéal des héros. L'existence n'est pas encore légale. Tels sont les héros grecs. Les Romains n'ont pas eu de héros. Ils ont commencé par l'organisation de l'État. Les héros grecs ont fondé les Etats et mis fin, de cette manière, au temps des héros. La vertu d'Hercule n'est pas la vertu politique des Romains. C'était son individualité particulière de tuer des brigands, des bêtes féroces. De même les héros d'Homère. Ils obéissent à Agamemnon, mais cette obéissance n'est pas prescrite par les lois. La persuasion, l'amitié, etc., les y ont engagés. Chacun dit librement son avis, peut quitter quand il veut. Achille irrité ne prend pas de part au [18] combat⁵⁷. Le lien qui les oblige est formel. Hercule agit par ordre d'Eurysthée⁵⁸. - Le système féodal, les temps de la chevalerie sont la même chose. C'est aussi un temps de héros, comme le Cid, la couronne des chevaliers⁵⁹. Les chevaliersⁱⁱ ont des devoirs de vassaux enversⁱⁱⁱ le roi, mais, de l'autre côté, la loi de leur honneur ; le roi ne peut rien faire sans ses vassaux. Ceux-ci ne se soumettent pas à la majorité ; chacun est pour soi. - Les héros des Arabes avant le mahométanisme sont encore plus indépendants. Les héros persans dans le poème de Ferdusi sont dans une situation semblable au système féodal⁶⁰. - Dans notre situation, il peut y avoir aussi encore des idéaux ; mais la sphère en est plus limitée ; elle est la famille. Ainsi nous avons l'idéal d'un bon père de famille. L'idéal d'un général, juge, magistrat n'aurait pas de sens. Ils font leur devoir prescrit par les lois. De même, le

ⁱ simples figures corporelles] simple figure corporelle

ⁱⁱ Les chevaliers] ils

ⁱⁱⁱ envers] contre

monarque. Il décide à la vérité tout, mais cette décision n'est qu'une forme ; la matière de ce qui se fait est déterminée par les lois de la chose même. - De tout cela suit que le temps des œuvres d'art est le temps ancien ; que les héros sont des princes⁶¹. Le chœur est le théâtre⁶² inactif, sur lequel les héros agissent. - Un vrai tourment se traîne par toute la pièce de Schiller nommée *Cabale et amour*, parce qu'elle joue dans nos temps⁶³. Dans les pièces de Shakespeare, les liens de l'État ne sont pas encore stables ; comme dans *Roméo et Julie*⁶⁴. Dans les pièces historiques, l'individu s'oppose à l'État ; et cette opiniâtreté le perd. Dans les premières pièces de Schiller et de Goethe, nous voyons déjà le combat et l'opposition de la liberté individuelle et de la stabilité de l'État. *Götz de Berlichingen* vit dans un temps où la chevalerie et l'ordre social se touchent⁶⁵. Dans *Les Brigands* de Schiller, Charles Moor devient brigand pour exercer [19] la justice violée dans l'ordre social⁶⁶. Cette opposition, où l'individu doit prendre un parti, est ce que nous nommons la situation.

B. De la situation

L'art ne peut pas rester à cet état général, à un ordre établi de choses, où l'individualité disparaît ; mais il peut représenter des caractères individuels. L'ordre établi contient les puissances qui déterminent l'individu à agir : telles sont la famille, l'État, la gloire, la richesse. On suppose que ces puissances sont en harmonie ; mais cet état paisible n'est pas digne d'elles. Il faut qu'elles se particularisent, qu'elles soient en relation, opposition les unes avec les autres. C'est là que commence la situation. Elle contient les circonstances et le rapport de l'homme à ces circonstances. Ces puissances n'apparaissent que dans l'individu ; et les circonstances avec le besoin que l'homme a des les saisir et de réagir contre elles composent la situation. Le point essentiel, c'est de trouver des situations intéressantes.

Les figures tout à fait¹ dépourvues de situations sont les anciennes statues dans les temples, les dieux dans leur profond repos, sans aucun besoin. L'Apollon du Belvédère, qui fixe ses regards après avoir tué le serpent Python, n'est plus une telle statue. Il est dans une situation. C'est un ouvrage postérieur⁶⁷. Dieu le père [dans le christianisme] est, de même,

¹ Dans la marge : a) Le manque / de situation

sans situation⁶⁸. Aussi les portraits. On ne peut exprimer que le tout du caractère. La mythologie doit passer à des existences plus compliquées.

b) Le commencement d'une situationⁱ

Le commencement de la situation est un passage à un mouvement extérieur sans action. Ces mouvements appartiennent au besoin physique. Le passage de la sculpture égyptienne à la sculpture grecque a été de représenter les dieux marchant tandis que les Égyptiens les faisaient serrer au corps bras et jambes. Ces situations simples appartiennent à la sculpture. Les Grecs ont été très ingénieux à les exprimer. Par ces actions peu importantes, paisibles, ils ont donné à connaître l'élévation de leur idéal, le repos exempt de soucis de leurs dieux. Un *Mercur*e à Potsdam attache à ses pieds ses sandales ailées⁶⁹. | [20] Au contraire, un *Mercur*e de Thorwaldsen épie Marsyas, dépose sa flûte, regarde si Marsyas se tourne de manière qu'il le puisse blesser. De l'autre main, il saisit le poignard. C'est une invention [trop] riche, dramatique⁷⁰. La notion de la divinité ne reste pas dans sa pureté. Une belle fille en marbre par Schadow attache aussi ses sandales⁷¹. Ici nous ne voyons que cette action et non pas le repos du dieu. Ces situations sont le caractère de l'art classique.ⁱⁱ

Les véritables situations sont des actions qu'on a un besoin essentiel de faire à une occasion qui se présente. Cette occasion, ces circonstances sont en opposition avec un intérêt moral, intellectuel qui doit être exécuté. La première occasion de l'action peut être un mal physique : la maladie d'Admète, la peste dans le camp des Grecs ; mais ce mal physique est de même suite d'une violation (du grand prêtre d'Apollon par Agamemnon)⁷². Le point de départ peut aussi être un autre. Deux fils de roi se disputent la couronne, avant l'établissement du droit de primogéniture. C'est une ancienne situation, qui commence déjà dans Caïn et Abel ; ensuite : Étéocle et Polynice ; Ferdusi a même trois frères ; *La Fiancée de Messine*⁷³. L'amour, la passion peut occasionnerⁱⁱⁱ l'opposition avec le devoir. Le point

ⁱ *Dans la marge* : b) commencement / d'une situation

ⁱⁱ *Dans la marge* : c) véritable si-tuation

ⁱⁱⁱ occasionner] commencer (*Ho* : veranlassen).

essentiel, c'est qu'une violation morale ou religieuse soit arrivée contre laquelle le héros doit nécessairement réagir. Le devoir violé doit être maintenu. Voilà la vraie situation de l'art. Dans la religion chrétienne, la chute du genre humain est l'occasion. La réaction est la rédemption (*Le Messie* de Klopstock⁷⁴). Le commencement, d'où l'action part, peut être le résultat d'actions précédentes. Une violation est faite ; le héros l'ôte⁷⁵ ; ceci engendre une nouvelle violation, et un nouveau motif pour agir. De là les trilogies. Agamemnon sacrifie Iphigénie en Aulide. Dans l'*Agamemnon*, Clytemnestre venge cette violation de la famille. Oreste venge de nouveau son père ; mais, comme l'objet de la violation est la mère, les furies le poursuivent. Dans l'*Iphigénie en Tauride*, les malheurs dans la famille d'Agamemnon cessent⁷⁶. Dans la famille de Laïos¹, l'*Antigone* est la dernière pièce. La mort des frères est ici le commencement⁷⁷. Cette série d'actions | [21] ne peut être représentée que par la poésie ; mais il faut commencer par les intérêts, [non] pas, comme dans les romans qui se rapprochent de la prose, par la naissance de l'individu. C'est commencer *ab ovo Leda*. Horace donne la règle de conduire *in medias res*⁷⁸. Homère commence par la colère d'Achille, non pas par sa vie. - Le motif doit être un intérêt substantiel. Dans l'*Antigone*, le roi a défendu d'ensevelir Polynice. Cet ordre est juste. Polynice est l'ennemi de la patrie ; mais la piété de la famille est violée ; la sœur réagit contre cette violation⁷⁹.

C. Réaction de l'homme contre la situation

L'action est la manifestation la plus claire de l'individu. Celui-ci n'est rien que la série de ses actions⁸⁰. La figure, la mine sont des expressions moins claires. Il faut distinguer l'intérêt substantiel⁸¹, qui fait agir, et l'individualité déterminée, qui agit.

1) *Ces intérêts essentiels*, ces puissances qui font agir, prises pour soi, fournissent à l'imagination la matière des dieux des Anciens (surtout grecs). Un Ancien dit : « O homme, de tes πάθει tu as fait tes dieux⁸² ». Ce πάθος est la puissance qui pousse l'individu à agir. Telles sont la famille, l'Etat, l'honneur, l'amitié, l'amour, la richesse. Les puissances sont idéales en elles-mêmes, des parties essentielles de l'idée. Il y a dans l'esprit aussi des êtres

¹ Laïos] lajos

vains et négatifs, la haine, la jalousie. Elles sont prosaïques, se trouvent souvent chez les Modernes. De même, le diable. Ces puissances essentielles ne doivent pas être des notions générales, abstraites dans l'art. Elles sont les figures des dieux grecs ; mais leur individualité est générale, non sérieuse. En se combattant, ils sont sérieusement individus. De l'autre côté, cela n'est pas sérieux. Ils restent dans une félicité tranquille et sérénité éternelle. Ils peuvent avoir un intérêt, mais ils n'y jettent pas toute leur individualité. C'est là l'ironie des dieux dans Homère. Ils quittent leur dessein, retournent au séjour paisible de l'Olympe. Ils n'ont pas la conséquence de se sacrifier pour leur intérêt. Ces puissances font agir l'homme. Elles sont dans lui, mais aussi pour soi, et si l'on insiste sur leur existence hors de l'homme, celui-ci n'agit pas | [22] librement, mais contraint comme par un destin. Ainsi, dans le *Philoctète*, Hercule lui ordonne de partir pour Troie ; ce n'est pas le héros qui se réjouit, mais le *deus ex machina* l'engage⁸³. Achille est invulnérable : ce n'est donc pas son mérite d'être courageux. Il est difficile pour le poète d'éviter cette difficulté. L'opinion prosaïque tient à l'existence extérieure des dieux. Le poète doit sans doute représenter l'idéal comme individu, mais aussi comme étant le propre caractère du héros. Éros est le dieu, mais en même temps la passion de l'homme. L'exécration d'Oedipe contre ses fils est nommée dans Sophocle : Ἐρινύες πατρὸς⁸⁴. Les furies qui poursuivent les fils sont des affections du cœur violé du père. De l'autre côté, c'est également prosaïque de regarder les dieux uniquement comme des mouvements de l'âme. Ce que les dieux d'Homère font paraît quelquefois étranger à l'âme de l'homme, mais ordinairement leurs actions peuvent être regardées comme des choses qui se passent dans l'homme. Ainsi Minerve, la sagesse, arrête la colère d'Achille qui allait tirer son épée pour tuer Agamemnon⁸⁵. Mentor et Ulysse sont plus difficiles⁸⁶. Le poète joue librement ; pour la plupart du temps, cependant, nous voyons aussi la liaison de ce qui se passe extérieurement avec les pensées d'Ulysse. Dans l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide, Oreste ravit le simulacre de la déesse, et celle-ci défend à Thoas de le poursuivre. Chez Goethe, Iphigénie est cette déesse qui convertit Thoas, qui les fait partir amicalement⁸⁷. Il [en] est de même avec les sorcières, spectres des modernes. Les sorcières séduisent Macbeth, mais ce qu'il fait se trouve aussi dans son caractère et celui de sa femme⁸⁸. L'esprit du père

annonce le crime à Hamlet, lequel¹ ne s'y fie pas et arrange la comédie. Il ne met donc pas une foi complète dans cette apparition extérieure⁸⁹. -

2) *L'individualité qui agit*. Ce n'est pas seulement une puissance motrice qui est dans l'homme. L'homme réunit toutes ces puissances⁹⁰. C'est un caractère faible de ne pouvoir être passionné que pour une chose. Achille aime son père, sa mère, Phénix, Briséis ; il est ami tendre, respecte la vieille, πόδας ὠκύς, vif, cruel envers Hector, | [23] attendri par Priam. Voilà un homme⁹¹. Les héros tragiques sont plus simples. Ils n'ont qu'un πάθος. Cependant les héros de Sophocle montrent aussi une multiplicité par la présence d'esprit, la richesse du discours, la sagesse. Roméo est amant ; mais il a aussi des amis, est en relation avec le moine⁹². La beauté plastique peut montrer dans l'individu la possibilité de toutes ces puissances. -

D. Rapport de l'idéal au monde purement extérieur

L'idéal est placé dans un certain temps, climat, avec des besoins, une demeure, des ustensiles, etc. C'est une abstraction que de rejeter tout cela, comme celui qui, méprisant les intérêts de la terre, ne fixe ses regards que vers le ciel⁹³. L'homme doit savoir faire dans ce monde extérieur, y être libre. Cela est nécessaire pour son idéalité. Cette extériorité de l'idéal doit être représenté d'une manière déterminée, fidèle. La localité de la guerre de Troie est décrite avec beaucoup de détail. Le point essentiel, c'est qu'il y ait un rapport, une liaison intérieure entre l'idéal et ses alentours. Les sujets historiques sont très favorables, parce que cette correspondance s'y trouve déjà. - On ne peut comprendre un Arabe sans son ciel, sa terre, son désert brûlant, ses chevaux, ses tentes. Les héros d'Ossian sont liés à leurs brouillards, nuages, cavernes, hauteurs. L'un explique l'autre⁹⁴. -

La beauté de la nature est prodiguée pour la parure de l'homme. - Dans les besoins physiques, la prose réside principalement⁹⁵. L'âge d'or a dû remédier à cette difficulté. C'est un état simple, naturel de l'homme. Cet état suffit pour l'idylle ; mais les intérêts plus élevés de l'esprit y dorment⁹⁶. Les besoins physiques excitent l'homme au développement de ses

¹ à Hamlet le crime, lequel] le crime à Hamlet. II

facultés intellectuelles ; mais le combat avec le besoin ne doit pas être besoin urgent. Dante décrit la mort de Hugolino de faim en peu de mots. Un poète allemand en a fait toute une pièce⁹⁷. Il faut pour l'art un état moyen entre l'état naturel et le luxe de la vie sociale. L'homme peut tâcher de satisfaire ses besoins ; mais le travail ne doit pas être pénible. Il faut de l'aisance. Le vin est poétique, le café ne l'est pas ; mais le lait et le miel [le sont], parce qu'on les gagne d'une manière simple. - Dans Homère, les ustensiles ne sont pas encore de [24] simples moyens. Homère décrit longuement leur fabrication, leur prix. Ulysse a fabriqué lui-même son lit nuptial⁹⁸. Les besoins ne sont pas seulement physiques mais aussi des intérêts de l'esprit. - A l'égard de ce monde extérieur, il y a dans tous les alentours du conventionnel.

E. Rapport de l'œuvre d'art à nous

L'état extérieur de l'idéal est opposé à notre état ; et l'on demande : cet état extérieur doit-il s'accommoder à nos coutumes, ou devons nous garder exactement les coutumes de l'idéal⁹⁹ ? Friedrich Schlegel voulait que l'art ne fût que l'imitation servile, fidèle de la nature ; le contenu était égal¹⁰⁰. Mais il faut représenter les vrais intérêts de l'esprit, et alors l'*œuvre d'art* nous est toujours conforme, quelles que soient les coutumes extérieures ; si ces dernières sont différentes des nôtres, nous ne retrouvons pas notre vie commune ; mais c'est d'elle justement que nous voulons faire abstraction. - *Rapport de l'œuvre d'art à l'artiste*. La manière se rapporte au technique de l'exécution. C'est une particularité dans la représentation du sujet ; cette particularité peut gêner la chose. L'originalité se rapporte à tout l'ensemble de la composition ; la vraie originalité est identique avec la chose même sans qu'on puisse entrevoir la personne de l'artiste ; tels sontⁱ Homère, Sophocle, Shakespeare. Dans Euripide, on voit un but moral, un désir de raisonner¹⁰¹.

ⁱ tels sont] tel est

SECONDE SECTION : FORMES GENERALES DE L'ART

Chapitre I : L'art symbolique

Le symbole est un signe ; mais le signe ne contient pas en soi l'idée qu'on veut représenter ; telles sont les lettres, la cocarde d'un peuple. Le symbole contient en lui-même ce qu'il doit signifier ; mais il est encore davantage : il n'est pas adéquat à ce qu'il représente, parce qu'il est encore une existence sensible. Il y a une différence entre les symboles où la représentation générale qu'on veut exprimer est déjà pour soi dans la pensée, et ceux¹ où cela n'est pas encore. Les comparaisons appartiennent à la première classe. La poésie orientale à la seconde¹⁰². Les peuples n'ont pas encore l'idée générale pour soi dans leur esprit, mais ils luttent à l'atteindre par des productions gigantesques. Nous nous promenons dans une forêt d'énigmes. C'est l'art indien et égyptien. Les Grecs n'ont pas l'art symbolique, mais leurs fables nombreuses des dieux peuvent avoir un fond symbolique. Creuzer a surtout soutenu cela¹⁰³. On lui a objecté que ce ne sont que les Pythagoriciens, les Néoplatoniciens qui y ont mis ce sens¹⁰⁴. Il est vrai que les peuples n'ont pas eu la représentation générale pour soi ; et néanmoins ces fables sont symboles d'une idée ; s'ils avaient eu la représentation générale pour soi, ils ne se seraient pas servis de symboles. -

A. Symbole proprement dit

La représentation générale n'est pas encore pour soi. -

1) Le commencement de l'art et de la religion est de regarder la nature comme un être supérieur. Chaque être naturel est immédiatement l'expression du dieu. La première manière de ce panthéisme, c'est la *mythologie des Perses*¹⁰⁵. Ormuz, la lumière, n'est pas encore le

symbole du bon, mais le bon est encore la lumière elle-même¹⁰⁶. On trouve cependant déjà quelques symboles, par exemple, de l'invention de l'agriculture¹⁰⁷. Celle-ci n'est pas une chose naturelle, mais vient de l'esprit de l'homme ; elle appartient toujours cependant à la nature.

2) L'art, pour être symbolique, ne doit pas combiner une idée générale avec un objet purement naturel. Elle doit quitter cette existence naturelle. a) Le contenu de l'art symbolique, [ce] sont des *idées générales* des changements de la nature, de la naissance, décadence, la dialectique de la vie naturelle ; de même la force génératrice de la nature. Le soleil perd et reprend sa vigueur ; le Nil monte et tombe ; la putréfaction du fruit dans la terre est le germe de la nouvelle plante. Le monde entier est soumis de même à ce procès ; de là les cosmogonies et théogonies. – b) La *figure* qui représente cette idée générale est une figure naturelle ; mais si l'imagination veut faireⁱ un symbole de cette idée, elle ne la laisse pas telle qu'elle est. On élargit un côté de la figure naturelle pour représenter l'idée générale. L'œuf est fait œuf du monde, et devient par là symbole de la vie de l'univers. On ne commence pas par la représentation générale, mais par la figure naturelle qu'on élargit, parce que l'esprit est poussé à chercher [26] des idées générales. C'est ici la place des mythologies symboliques des peuples (surtout des *Indiens*). – Les nombres sont également symboles. Il y a sept planètes, douze mois ; les nombres reviennent dans l'architecture, sept colonnes, douze degrés, etc. La meilleure figure qui peut être symbole, c'est la figure humaine. C'est là la personnification. Hercule et ses douze travaux est quelquefois symbole du soleil¹⁰⁸. Osiris est le Nil, qui fertilise la terre (Isis)¹⁰⁹. Ceci fait le passage à l'art classique ; proprement la figure humaine ne peut représenter que l'intelligence libre ; elle n'a pas une signification particulière comme il est nécessaire pour le symbole. Le sujet entier ne peut donc pas être symbole, mais seulement des actions particulières ; tels sont les ouvrages d'Hercule ; mais l'individualité du symbole met une entrave à la conséquence du symbole. Il y a des côtés qui n'appartiennent qu'à l'individu et pas au symbole. La semence du blé qui est mise dans la terre, c'est Cérès qui cherche sa fille, disparaît et revient ; mais les autres

ⁱ et ceux] et entre ceux

actions ne sont pas symboliques¹¹⁰. D'un côté, la figure est l'expression du symbole. De l'autre, l'individu n'entre point dans le symbole. Troisièmement, c'est la figure même qui est prise pour le dieu. C'est l'adoration des bramins, des lamas, etc. Mais pour que la figure humaine représente le dieu de la religion de la nature, il faut la défigurer. Les Indiens ont des dieux avec trois têtes, etc. - c) La figure doit représenter l'idée générale ; mais elle ne le peut pas en elle-même ; elle doit donc être faite démesurée : voilà le sublime. Le sublime est une idée générale qui n'est pas entièrement exprimée par une figure. Ainsi la comparaison de l'éternité et du temps : « Mille ans sont devant toi comme un jour »¹¹¹.

3) L'art symbolique des *Égyptiens* fait le passage aux Grecs. Chez les Égyptiens, nous avons mêlés le symbole et la signification. Osiris est symbole du Nil, du cours du soleil ; d'un autre côté, le Nil, le cours du [27] soleil est symbole des destins de l'homme. Osiris est juge dans le monde invisible. Les Égyptiens admettent ce règne invisible outre le monde visible. C'est le commencement de la liberté de l'esprit ; mais ce règne n'est encore que le règne des morts ; l'esprit n'est pas encore libre en soi et pour soi ; le mort n'est immortel qu'étant embaumé, et la pyramide est encore le cristal, qui contient extérieurement cet esprit défunt sans que celui-ci ait pénétré son enveloppe. - Les Égyptiens tendent à rapprocher, à combiner la signification et le symbole. Les Égyptiens donnent le problème de ne pas rester à la figure naturelle, mais de la changer, [de la] défigurer. Ils luttent à savoir la signification pour soi. Le Sphinx des Égyptiens donne des énigmes. Oedipe donne la solution : elle est l'homme¹¹².

B. La représentation générale placée abstraitement

sans figure sensible

C'est la *poésie sacrée des Juifs*¹¹³. La fin de l'histoireⁱ est la réalisation de la volonté ; la substance de la volonté individuelle, le bien, est accompli ; l'ouvrage pénible de l'histoire est changé de cette façon en contemplation paisible du résultat ; ce résultat étant cette identité parfaite de la volonté individuelle et de la volonté substantielle, elles n'ont aucune

ⁱ faire] enfaire

détermination l'une envers l'autre ; or, la volonté individuelle est conscience de soi-même, identité parfaite de la théorie et de la pratique ; donc, elle contemple en même temps et crée sa substance comme identité parfaite ; celle-ci sans distinction est *l'être pur*, l'existence immédiate. Cette existenceⁱⁱ est la nature. L'individu reproduit donc une seconde nature ; celle-ci est en même temps idée absolue, but du monde, volonté substantielle. Voilà la mythologie des Perses. Ils se représentent l'idée comme un être naturel, la lumière, qui est en même temps le bon. Cette identité absolue où l'individu contemplatif et productif est arrivé est la contradiction la plus saillante. L'être simple, l'existence immédiate est, parce qu'elle n'a aucune détermination, distinction, *le rien* ; comme dans la lumière pure, on ne voit point d'objet déterminé. Mais ce rien est la même chose que l'être. L'un est aussi bien l'indéterminé que l'autre. Rien | [28] passe donc à l'être : c'est le *devenir*, la naissance ; et l'être passe à rien : c'est la décadence. Le devenir et la décadence, le changement, la génération sontⁱⁱⁱ par conséquent pour l'individu contemplatif la substance du monde, l'idée. L'individu reproduit de même cette idée, mais elle n'est plus une existence purement naturelle comme la lumière ; elle a en soi de l'hétérogénéité ; l'être et le rien passent l'un dans l'autre. Comme l'un est déjà l'autre, ils ne passent pas et le devenir qui est leur passage cesse, ils sont donc en identité paisible : c'est l'être déterminé. La détermination est l'être qui en même temps n'est pas ; il est déterminé par une autre chose ; l'être déterminé est hétérogène en soi. L'idée qui est à présent considérée nécessairement sous cette forme est symbole. Elle est idée absolue et en même temps existence naturelle ; mais l'un est hétérogène à l'autre. L'existence naturelle a encore en soi des déterminations hétérogènes à l'idée qu'elle représente.^{iv} C'est là l'architecture et la poésie indienne. La forme dans laquelle l'idée absolue apparaît n'est pas existence simplement naturelle ; elle est changée ; car la détermination est la limite ; la limite est qu'une autre chose commence. La première est donc changée ; la figure naturelle qui est symbole est changée ; l'œuf reçoit une autre

ⁱ *Dans la marge* : Recapitulation :/I. Art sym-bolique./A. Sym-bole pure./1.

ⁱⁱ *Dans la marge* : L'art chinois qui n'est qu'imitation de la nature appartient aussi ici

ⁱⁱⁱ sont] est

^{iv} *Dans la marge* : 2.

qualité ; il devient œuf du monde ; mais la figure en devenant autre retourne en elle-même ; car, à l'égard de l'autre qualité dans laquelle elle est changée, elle est déjà hétérogène à elle ; toutes les deux sont donc autres : ce qui se retrouve soi-même dans un autre est pour soi ; la figure qui représente l'idée absolue est par conséquent pour soi, c'est-à-dire une personne ; le symbole est la figure humaine ; c'est la personnification, l'idée générale représentée par une figure humaine. Elle n'est pas encore [la] subjectivité qui est en identité parfaite avec l'idée ; la figure humaineⁱ est donc défigurée. –

L'idée ayant pour expression la figure humaine, celle-ci est *un* ; l'un est identité avec soi par la parfaite négation de l'autre ; il [[29] faut donc que cet autre soit pour le nier ; mais il est en même temps identique, il y a plusieurs uns. Le symbole qui représente l'idée est donc un nombre. L'architecture égyptienne a des nombres comme symboles. La quantité est la négation de la qualité. Le nombre n'est donc pas videⁱⁱ et pour soi ; la quantité est la détermination extérieure, indifférente. Elle n'est pas attachée à sa limite et procède à l'infini, mais dans ce progrès elle vient toujours à une détermination extérieure ; cette qualité est celle du nombre même ; la qualité est quantité. C'est la mesure. La forme qui exprime l'idée absolue est une détermination extérieure de l'existence naturelle ; la matière de l'idéal reçoit l'idée comme forme extérieure ; la forme est que la quantité est qualitative. La quantité a une règle. C'est la symétrie dans l'architecture ; la mesure reste cependant encore quantité, c'est-à-dire : sa limite est indifférente, peut être élargie et, à cause de sa quantité, la mesure devient le démesuré. Les figures humaines doivent être démesurées (avec mille poitrines, les colosses, etc.) pour exprimer l'idée, qui est elle-même ici sous la catégorie du démesuré ; car un progrès de la matière de l'art est toujours un progrès aussi du contenu. Voilà le sublime ; mais en vérité, chaque quantité qui surpasse la mesure forme une nouvelle mesure ; celle-ci retourne donc en elle-même ; et elle est comme être qui n'est que par la négation absolue de l'hétérogénéité l'essence.

ⁱ *Dans la marge* : 3.

ⁱⁱ vide] ? (*mot indéchiffrable*)

Or, c'estⁱ la poésie sacrée des Juifs qui produit l'idée sous la détermination de l'essence¹¹⁴. Le contenu est absolument pour soi et a quitté les catégories de l'être immédiat. La poésie est nécessaire pour exprimer cette idée. La signification est libre ; elle a quitté l'être immédiat. Dans le symbole, la figure et le contenu étaient joints. Ici, l'essence pose l'existence naturelle comme négation de soi-même, essentielle. Ici, le monde fini commence à être séparé de l'infini. Auparavant, ils étaient en identité immédiate. La poésie la plus sublime est donc accompagnée de la prose qui raconte des événements finis. Les Psaumes surtout sont louanges de la puissance de Dieu. Dans l'essence, rien n'est immédiat, tout est posé | [30] par elle ; les objets naturels ne sont plus existence immédiate de l'idée, mais *apparence*, vain fantôme dans le pouvoir de l'essence (*l'apparition* serait l'identité classique de l'idée (comme essence) avec l'existence naturelle)¹¹⁵. - L'essence est le fond qui pose la forme. Nous avons donc ici un symbole qui ne contient pas immédiatement sa signification ; mais nous avons l'essence, la signification pour soi, et la forme est posée par elle.

C. Le Symbole, où la signification est posée expressément

L'essence est pour soi ; elle a nié toute existence immédiate. Cette négation fait que l'être naturel n'est plus qu'une essence, forme extérieure de l'idée ; et, comme dans le symbole proprement dit la masse, la matière est la chose principale, et l'idée sa forme extérieure comme mesure, etc., ainsi l'idée est ce qui domine ici ; elle a nié l'être, mais, comme essence, elle le pose de même. Ce n'est donc pas la négation abstraite, comme l'essence dans la poésie juive ; mais cette négation est aussi position ; la forme *n'est* pas symbole ; elle est *posée* comme symbole ; elle n'est que posée et l'essence, de l'autre côté, est pour soi. Ce n'est pas identité absolue des deux côtés ; mais leur relation, où chacun est en équilibre, tandis que premièrement la forme dominait et secondement le contenu. A cette catégorie appartiennent des formes de l'art subordonnées souvent prosaïques. Quelques unes ne sont que parties intégrantes d'un tout :

ⁱ Dans la marge : B.

1. *La fable d'Ésope* : Un phénomène de la nature, des animaux, etc., est exposé, et l'on y met, [on y] voit une idée générale, un sens moral¹¹⁶. Le phénomène est posé par l'essence comme étant la forme dans laquelle elle est représentée. Cette idée générale n'est pas encore librement pour soi, elle n'apparaît pas encore comme l'idéal classique ; elle pose une autre chose comme son expression ; c'est là le symbole posé et non le symbole immédiat. La fable est mauvaise si le phénomène qui est symbole n'existe pas dans la nature. L'idée générale est réflexion morale abstraite, et la figure, la forme n'est que moyen. Ce n'est pas le bel art. - *L'énigme* réunit des traits disparates, qui cachent une autre chose, et qui ne reçoivent un sens que par la signification. - La *parabole* est la même chose, que la fableⁱ, avec la différence que ce qui est symbole est pris de la vie commune de l'homme. - *L'apologue* est | [31] la fable avec la différence que l'histoire même amène la morale. - Les *proverbes* sont des traits particuliers qu'il faut prendre pour sentence générale : « Une main lave l'autre ». -

2. Des formes symboliques qui ne font pas un tout, mais une partie d'une œuvre d'art : l'essence entrant elle-même dans une forme extérieure est devenue forme extérieure elle-même, une partie qui accompagne une œuvre d'art. - Telle est l'*allégorie* ; elle accompagne surtout la sculpture, peinture ; elle est une idée générale abstraite (religion, paix, guerre, saisons), qui reçoitⁱ extérieurement la forme d'un individu. L'allégorie est froide. L'art classique n'en a pas. - La *métaphore* est une expression dans la langue laquelle a et un sens sensible et un sens intellectuel. Le style ancien est peu métaphorique, la prose presque point. - La *comparaison* est une figure plus développée, que la signification soit exprimée à part ou non. Le besoin de la comparaison est tantôt d'interrompre notre intérêt à la chose et à sa suite et de l'arrêter sur la forme ; tantôt (dans les drames, surtout de Calderon et de Shakespeare) elle sert à montrer que la personne qui se trouve dans un besoin, [un] malheur est au-dessus de ce désastre en le considérant, s'y arrêtant. Cela montre un caractère noble. La personne ne s'abandonne pas entièrement à la douleur ; elle se montre comme étant au-dessus de son malheur. Shakespeare donne aussi de l'imagination à des criminels pour les montrer, d'un côté du moins, comme ayant une liberté intellectuelle¹¹⁷.

ⁱ la fable : correction sur le ms. Rayé : l'énigme

3. L'essence n'étant devenue elle-même que forme, la forme est également pour soi et n'est pas posée et dépendante de l'essence. Chaque côté est pour soi et séparé de l'autre. Ils ne sont mis qu'en relation extérieure. C'est le *poème didactique*. La règle, la morale est pour soi et domine. Dansⁱⁱ *les poèmes descriptifs*, la chose décrite, les objets de la nature, etc. sont le contenu, et l'idée générale est réprimée ; mais nous avons vu que la forme contient l'essence en elle. L'essence est de même ce qui pose la forme ; chaque côté est pour soi et totalité en lui-même ; chacun est la même chose ; l'essence se retrouve dans la forme et n'est essence qu'en tant qu'elle se manifeste dans elle. Il y a identité parfaite entre les deux côtés, | [32] l'essence est dans son apparition : c'est l'art classique.

Chapitre II : L'art classique

I. Commencement de l'art classique

L'idée absolue apparaît ; elle a réalité, actualité complète, l'intérieur répond exactement à l'extérieur, la forme au contenu. La figure est adéquate à l'idée : voilà l'art libre. L'artiste a la clarté du contenu ; il ne le cherche plus. Le contenu est fait ; l'artiste ne peut pas l'imaginer arbitrairement¹¹⁸. Comme la forme est absolument flexible pour le contenu, l'art classique exige que la technique soit déjà développée pour soi, et ne fasse plus d'obstacle ; il faut qu'il y ait précédé une période de l'art stationnaire où les artistes étaient artisans. - L'idée qui est représentée par l'art classique comme étant cette essence qui est pour soi dans son apparition, est subjectivité. Sa réalité est identique àⁱ elle ; la figure comme subjectivité en elle-même, comme étant par soi-même figure de l'esprit et n'étant que cela est la figure humaine, la forme nécessaire pour l'art classique. Le corps n'est plus symbole de l'esprit. Il n'exprime pas encore d'autres choses. Mais l'essence, dans l'art classique, est encore

ⁱ reçoit] reçoivent

ⁱⁱ domine. Dans] domine, dans

apparition de soi, c'est-à-dire : elle existe dans une forme naturelle ; l'existence est ce qui reste de l'être à l'essence ; la spiritualité de l'art grec n'est pas encore infinie, mais immédiate ; elle reste à la figure sensible. Elle tient le milieu entre la spiritualité naturelle de l'Orient et la spiritualité absolue des Chrétiens. Dans le christianisme, l'existence sensible n'est qu'un moment passager dans la vie de l'idée absolue et, parce que l'esprit est réconcilié entièrement de cette manière, il faut aussi qu'il soit procédé jusqu'à l'opposition la plus saillante, qu'il soit devenu chair, singularité absolue. (Le défaut de la religion grecque n'est donc pas d'être anthropomorphisme, mais de ne l'être pas assez. Un Français a dit avec raison : « Dieu a fait l'homme à son image ; mais l'homme le lui a bien rendu. »¹¹⁹) - L'idéal comme figure intellectuelle ne peut pas être sans négation de l'existence naturelle. L'idée comme existence naturelle est l'art symbolique ; celui-ci est donc la *supposition*¹²⁰ de l'art classique, qui, comme subjectivité, ne peut être qu'en niant cette supposition ; ce qu'il nie n'est pas la nature, mais la première identité de l'esprit et de [33] la nature¹²¹. L'opinion que les Grecs ont reçu leur religion et art de l'Orient n'est donc pas moins vraie que l'autre, qu'elle leur appartient comme leur invention.

Les formes naturelles de l'art symbolique sont changées. Le changement est déjà une partie du contenu de l'art classique même. Les diverses formes de ce changement sont les suivantes : 1. Le respect pour l'animal cesse par les sacrifices des animaux, l'honneur des héros qui tuent des animaux à la chasse, la métamorphose d'hommes coupables en animaux. - Les animaux ne sont que les attributs du dieu. - Les dieux se changent en animaux pour un but fini. - 2. Les éléments de la nature, le procès de la nature sont changés en individualités spirituelles ; mais les restes de la religion ancienne se trouvent encore chez les Grecs dans leurs mystères, le combat des Titans avec les nouveaux dieux. Ces derniers ont aussi un signification naturelle, mais qui est subordonnée : Apollon est le soleil et le dieu de la science ; Jupiter est le dieu politique, mais il gouverne aussi la foudre. (*Les Euménides* d'Eschyle¹²².) Les Titans sont relégués aux Enfers ou à la marge du monde comme l'Océan. -

ⁱ à] avec

2. [L'idéal classique]

a)ⁱ L'art classique ne peut être immédiatement, mais il faut qu'il se soit posé lui-même par la négation de sa supposition et de cette manière seulement il est identité absolue de l'idée et de la réalité. C'est *l'art classique dans sa perfection*. Cette intériorité, qui est parvenue à l'extériorité est la *substance*¹²³. La sculpture des Grecs représente cette puissance substantielle, les nouveaux dieux, qui, après avoir remporté la victoire sur les Titans, vivent en repos éternel ; mais cette identité est encore naturelle. Elle n'a donc pas encore la généralité de la pensée ; elle est particularisée ; et nous avons donc pluralité de puissances substantielles. - b)ⁱⁱ Les dieux ne restent pas substance tranquille. Mais cette substance se particularise ; la substance n'est autre chose que d'apparaître et de manifester la puissance dans *l'accidentalité*¹²⁴. Celle-ci est donc un moment nécessaire dans la substantialité des dieux grecs. Chaque dieu a son caractère ; mais en agissant il ne montre pas seulement celui-ci, mais aussi d'autres fortuits. Ceci appartient plutôt à la poésie des Grecs ; mais ce progrès est nécessaire, parce que la substance passe elle-même à l'accidentalité. Cette accidentalité est l'existence naturelle, immédiate, mais posée, modifiée par la substance. Le contenu des dieux grecs pour leurs actions accidentelles vient donc de l'art symbolique, mais pas sans modifier ce dernier. Le symbole n'est plus symbole qui a une signification, mais l'idée comme substance est claire pour soi, et l'accidentalité l'accompagne seulement ; le symbole devient une histoire fortuite : tels sont le voyage des dieux en Éthiopie pendant douze jours dans Homère¹²⁵, la naissance de Jupiter, les exploits d'Hercule, le rapt de Proserpine, les amours de Jupiter. Une autre source de ce contenu accidentel des dieux sont les actions de héros apothéosés. Mais il ne faut pas réduire toute la mythologie à l'histoire¹²⁶. C'est là l'origine des dieux locaux qui ont ensuite été généralisés. Une dernière source, enfin, c'est l'imagination des poètes. Des événements naturels sont interprétés comme venant d'un dieu, la maladie dans *l'Iliade*, la mort de Patrocle¹²⁷. - Mais le fortuit, le casuel a en lui-même la détermination de disparaître ; le casuel est ce qui est

ⁱ Dans la marge : a)

ⁱⁱ Dans la marge : b)

abandonné de la substance ; c'est une existence naturelle, qui contient en elle même d'être niée par la substance. La substance placée comme négation de la fortuité est la *nécessité*. c)ⁱ C'est un troisième objet de l'art classique, une troisième forme sous laquelle l'artiste grec représente l'idée absolue. L'individu n'est pas encore absolument libre ; il n'a donc pas seulement une relation positive envers l'idée ; mais lui et les dieux mêmes | [35] sont soumis à un destin irrévocable, qui foule et écrase tout ; mais ce fortuit, qui est nié par la nécessité, est nécessaire à elle. Elle n'est pas nécessité si elle ne pose pas le fortuit pour pouvoir s'y manifester. Le fortuit a donc en soi-même la nécessité, la particularité, la généralité. La nécessité est pour soi dans le fortuit ; cet être pour soi est l'individualité ; celle-ci est conçue comme l'idée suprême, et toute la réalité du monde n'est que soumise à cette individualité, qui se rit de tout et ne succombe pas comme dans la tragédie au destin, parce qu'en voulant exécuter une puissance substantielle, elle s'est trouvée dans la situation tragique de violer l'autre. La comédie réunit de nouveau toutes les puissances substantielles dans un repos serein comme la sculpture ; mais cette sérénité a ici une autre forme. Au commencement, la substantialité était ce qui dominait ; l'individualité était la forme de cette idée qui la poussait à agir ; à présent, l'individualité, la subjectivité est absolue, et les puissances substantielles n'en sont que le jeu. L'individu ne se rapporte donc pas à une substance qui soit son objet ; tout est entré dans sa subjectivité ; la réalité n'est donc plus adéquate à l'essence, à l'idée ; et la comédie est cette ironie de la vie sociale, parce que celle-ci est désorganisée et corrompue en elle-même (Aristophane)¹²⁸.

3. [Le passage à l'art romantique]

L'idéal est dissolu. C'est le *passage à l'art romantique*. Le rapport de l'idée à la forme où ces deux côtés ne se correspondaient pas, lequel avait lieu au passage de l'art classique, était encore un rapport paisible ; la forme, l'existence naturelle n'était pas encore niée entièrement ; elle était posée comme symbole | [36] de l'idée. Ici, toute existence naturelle a été posée comme négation par la nécessité. La forme et l'idée ne se correspondent pas et leur

ⁱ à] sur

rapport est hostile. L'individu est indigné de la corruption des mœurs et s'écrie comme Juvénal : *Difficile est satyram non scribere*¹²⁹. La satire est la forme nécessaire de l'art dans le monde romain. Sous les empereurs, l'individu est négation absolue de la réalité ; elle n'a que ce contenu et point encore un contenu intellectuel positif en soi, ce qui serait la réconciliation avec la réalité. Aristophane est encore grec. Il n'a pas encore une âpre colère comme les satyriques romains¹³⁰. Il est aussi en opposition avec la réalité ; mais l'expression de cette opposition est encore enjouée, volage ; le peuple d'Athènes est beau encore dans sa corruption même, comme la chevalerie dans *Don Quichotte*¹³¹. Les Romains n'ont été originaux que dans la satire. Dans leurs beaux temps, ils n'ont eu que la vertu politique, qui n'admet point l'idéal. La satire est prosaïque. Elle ne peut être poétique qu'en tant qu'elle montre comment la réalité inadéquate à l'idée se détruit elle-même. -

Chapitre III : L'art romantique

L'art en général [est] identité de la figure et de l'intellectualité. D'abord, l'intelligence tâche de pénétrer le matériel sensible. Secondement, elle est le fondement qui pénètre entièrement la figure sensible. Troisièmement, nous avons vu que l'individu ne se retrouve plus dans la réalité, mais qu'il a en soi-même les puissances substantielles, le modèle, la mesure | [37] à laquelle il soumet la réalité ; l'individu nie la réalité comme extérieure ; mais il a en lui-même [une] réalité. La réalité de l'idée n'est plus extérieure mais aussi spirituelle, comme l'idée elle-même. Il y a donc à présent identité plus complète encore que dans l'art classique entre la réalité et l'idée ; mais, de l'autre côté, la belle identité est détruite, parce que la réalité extérieure est posée ici comme indifférente ; et comme la beauté est l'idée dans une apparence sensible, l'art romantique surpasse la notion de l'art et fait le passage à une existence supérieure de l'idée absolue. - 1. Cette subjectivité absolue n'est plus une pluralité de dieux mais un seul Dieu. Cette subjectivité n'est pas non plus abstraite, elle apparaît aussi. - 2. Cette apparition est aussi sujet, la figure humaine, qui a l'œil parce qu'elle a conscience

¹ *Dans la marge* : c) (*Sur la même ligne que* : c'est un troisième objet)

de soi-même. La lumière du dieu, ce siège où l'âme est pour soi manquait encore à la sculpture des Grecs. L'apparition de la subjectivité dans la figure humaine est triple : a) La subjectivité apparaît immédiatement dans l'homme. La figure humaine est immédiatement identique avec Dieu. C'est l'histoire de Jésus-Christ. Dieu est amour. b) L'homme commence de lui-même comme homme naturel ; puisque cette existence est hors de Dieu, elle a la détermination en soi de s'élever à Dieu, et de devenir ce que cette première figure est immédiatement. Il faut qu'il se sépare de lui-même, qu'il nie son existence naturelle ; voilà la douleur, le sentiment de son néant. Souffrance, mort n'avaient pas de place dans l'art classique, à cause de l'identité du naturel et de l'intellectuel. A présent, la douleur, la mort a une signification absolue. La mort, autrefois facilement mort du corps, peut être aussi mort de l'âme, damnation éternelle. c) L'homme qui commence hors de Dieu et qui reste à ce point. Le monde naturel abandonné de Dieu est le mal. - 3. L'âme qui est réconciliée avec Dieu ne l'est pas avec la nature. La matière sensible est donc indifférente ; elle peut se développer, [se] particulariser pour soi, dans la laideur. | [38] La divinité, au contraire, n'a plus de particularité. -

1. La sphère religieuse de l'art romantique.

a) L'idéal que nous avons ici n'est pas l'idéal classique. L'âme n'est pas répandue dans la figure ; mais elle est dans soi et pour soi ; elle est retournée de la figure dans soi. Elle a sa réalité en soi et non pas dans le corps, et elle n'est dans lui qu'en tant que c'est en lui qu'elle se montre n'être pas dans lui. La spiritualité n'idéalise plus la figure, mais la laisse comme elle est ; celle-ci se rapproche du portrait ; elle n'a plus le même intérêt que dans l'art classique ; l'idéal romantique abandonne son existence extérieure ; l'idéal classique est serré¹³² ; le caractère domine tous les traits ; l'idéal classique est isolé ; mais l'idéal romantique, [en] abandonnant son existence extérieure, la place comme étant pour les autres, c'est-à-dire : il admet la relation avec un autre esprit, c'est-à-dire : Dieu est amour.

L'histoire de Jésus-Christ, ses souffrances, sa mort, montrent la conversion, la victoire sur la mort, résurrection, etc. L'amour divin ou l'idée de l'amour se montre dans cette

histoire. L'amour réel humain est représenté par Marie. Les amis de Jésus-Christ ont parcouru de même l'histoire de la conversion sans cruauté extérieure.

b) Le reflet de l'histoire divine dans d'autres individus. Ils participent à la divinité en niant leur existence naturelle, en supportant des douleurs. Ici notre sentiment du beau est violé, mais l'esprit s'y montre entièrement réconcilié avec lui-même. Ce sont les histoires des martyrs représentées par l'art romantique ; de même, ceux qui se tourmentent eux-mêmes sont des sujets de l'art. Un art sain ne représente pas les douleurs corporelles.

c) La conversion intérieure de l'âme. Elle commence par un crime dont elle se repent ; la représentation du crime est aussi laide ; par exemple : l'enfant perdu qui mène paître des cochons¹³³. Il vaut mieux que le tout se concentre dans une image comme la Marie Magdeleine du Corrège¹³⁴. Une apparition de Jésus-Christ peut être l'occasion de cette conversion. Calderon fait pardonner dans une pièce les crimes les plus horribles par la foi¹³⁵.

- De telles représentations [39] tiennent du symbole parce que la figure n'exprime pas l'intérieur, mais reste indifférente. La représentation de la figure ne montre pas le divin mais seulement l'adresse de l'artiste. C'est donc l'endroit où la manière de l'artiste se montre. -

2. La sphère mondaine de la chevalerie.

Les individus sont abandonnés entièrement dans la contemplation de leur essence. Ils se posent donc eux-mêmes comme négatifs vis-à-vis de cette essence. Ils nient leur existence naturelle ; mais par là ils participent à la substantialité et l'individu devient pour lui-même l'idée absolue, c'est-à-dire : il y a hors de la religion une région qui est représentée dans l'art. C'est la chevalerie.

a) L'individu est absolument pour soi, n'est plus en rapport avec son essence ; il sait qu'il est absolu. C'est là le motif de *l'honneur*. Les Anciens n'avaient pas d'honneur. Achille est irrité par le rapt de Briséis. C'est l'enlèvement d'une possession qui l'indigne ; car la possession rendue l'apaise ; Homère parle de τίμισθαί, mais cet honneur qu'on rendait aux chefs, c'était de leur donner les meilleurs pièces de butin (γέρας)¹³⁶. Les injures n'offensent

¹ vaut] faut est rayé, vaut ajouté par T3

pas l'honneur ; elles irritent facilement. Dans l'art romantique, l'individu offensé est une offense infinie. Le contenu de l'honneur est arbitraire souvent. Il est posé par la représentation de l'individu. Ce contenu est, de même, la naissance, l'état, les richesses. Le contenu n'est pas substantiel. L'homme d'honneur pense avant tout à lui-même. C'est un hasard si le contenu est moral. -

b) L'individu étant absolu est la négation de tout contenu extérieur ; cette négativité absolue est négation de soi-même, position d'un autre qui est aussi individu ; l'un est aussi absolu que l'autre ; et l'un est en même temps nié par la position de l'autre. C'est *l'amour* le second motif. L'individu n'est plus absolu d'une manière immédiate, mais il n'est absolu que par la négation absolue de soi-même par laquelle il s'abandonne à un autre individu, mais qui lui rend de même son existence absolue. Il peut [40] y avoir collision entre l'amour et l'honneur. L'amour est opposé à cet égoïsme de l'honneur ; il est un intérêt contenu, quoiqu'il soit intérêt de personnes privées. C'est une particularité, un hasard d'aimer justement cet individu. L'amour n'a rien de nécessaire en soi. Les tragédies classiques n'ont point le motif de l'amour, ou il est accessoire. Euripide seulement lui donne plus d'extension. Dans *l'Antigone*, Hémon aime à la vérité Antigone, mais cet amour est tout à fait accessoire ; la famille et l'État sont les deux grands πάθη qui sont en conflit¹³⁷. Les Anciens connaissaient l'amour, mais ils ne l'ont pas mis dans la tragédie, qui représente des intérêts plus élevés.

c) L'individualité qui n'est absolue qu'en niant son égoïsme est le commencement de la substantialité ; moralité. C'est le motif de la *fidélité* envers son prince. Elle était le lien de la société. La substantialité, l'ordre moral dans le monde objectif n'est pas but pour soi ; mais l'intérêt est attaché à l'individualité du prince, et déterminé par l'honneur. C'est la libre volonté de l'individu de se mettre dans ce rapport. Il est maître de sa fidélité.

3. [L'accidentalité absolue]

Comme l'objectivité n'a en soi-même point de substantialité, mais que tout dépend entièrement de la liberté de l'individu, et que nous avons ici l'individu comme étant hors de

la sphère religieuse, *l'accidentalité absolue* est la troisième forme que l'art romantique représente. -

a) Cette accidentalité absolue est d'abord accidentalité de l'individu, c'est-à-dire formalisme du caractère sans aucun beau contenu. Un caractère qui poursuit avec une conséquence horrible son crime et toutes ses suites. De tels caractères sont Macbeth et Richard III dans Shakespeare. Cette accidentalité absolue n'a au-dessus deⁱ soi que la nécessité froide qui la confond. Ce caractère ne fait qu'agir et il est cette conséquence absolue dans ses actions. Le caractère formel opposé à ce premier, c'est celui qui garde en soi ses sentiments et ne peut agir. Une étincelle, enflamme alors le tout (Julie | [41] et Miranda dans Shakespeare¹³⁸). Plusieurs poésies de Goethe montrent le même caractère (*Le Berger, Le Roi de Thulé*¹³⁹).

b) La seconde accidentalité, c'est celle des événements. Les actions des héros deviennent des aventures. Le caractère romantique ne veut pas accomplir une œuvre, mais se montrer lui-même, faire des exploits, quel qu'en soit le contenu. Il n'y a qu'une action nécessaire dans le christianisme : sa propagation, la conquête du saint sépulcre ; et cela même a l'air d'une aventure. Hors de ce but, les chevaliers veulent délivrer l'innocence opprimée. Ils ne montrent point de sagesse dans le choix des moyens. La chevalerie présente un côté à l'ironie qui est représentée dans Arioste et Cervantès¹⁴⁰.- (Le roman appartient aussi à ceci. Nous n'avons plus un terrain de l'accidentalité ; l'ordre social est établi. Le but de l'individu est la réalisation d'un idéal qui se rapporte ou bien au monde social, ou qui regarde seulement son cœur. Il y a un combat du but de l'individu avec le monde. La fin est que le monde ne peut pas être changé. -)

c) L'accidentalité du caractère a banni de même toute substantialité dans le contenu. De l'accidentalité du caractère suivait nécessairement l'accidentalité de la matière. L'individu étant accidentel ne pouvait faire que des actions accidentelles ; c'est donc l'individu même qui pose lui-même le contenu comme accidentalité. L'objectivité est aussi fortuite que la subjectivité ; nous avons un contenu particulier de la vie commune. La fin de l'art romantique est de cette manière l'humeur, l'individu dans ses saillies particulières. Dans l'art

romantique, toutⁱⁱ trouve place, puisqu'une fois l'esprit doit s'exprimer dans l'extériorité ; or il doit s'y exprimer parce qu'il est absolument libre dans soi. Il a quitté, abandonné la nature ; celle-ci n'est donc plus sous son empire ; elle est libre aussi, indifférente à l'esprit ; mais cette liberté de la nature consiste à être pour soi et à représenter pour soi aussi l'idée de sa manière. Ainsi nous voyons, dans Calderon et Shakespeare, des valets, fous, sentinelles, sur la même scène queⁱⁱⁱ les héros. –

La fin de l'art romantique est | [42] l'identité de la matière et de la forme, de l'objectivité et de la subjectivité. Cette identité n'est pas celle de l'art classique ; mais chaque côté est devenu absolu pour soi et en lui-même. Dans cette identité parfaite, ils s'excluent de même absolument ; puisque chaque côté est absolu pour soi, il ne peut pas s'accommoder à l'autre. Ils tombent donc l'un hors de l'autre, et nous avons, d'une part, cette subjectivité absolue de l'artiste, son *adresse* et son *humeur*¹⁴¹, et, de l'autre, la matière regardée en elle-même comme absolue, comme digne objet de l'art. C'est là *l'imitation de la nature*. Les premières pièces de Schiller et de Goethe, Kotzebue et Iffland appartiennent à cette imitation de la nature¹⁴². Cette poésie allemande a atteint ce dernier point de la liberté subjective de prendre même cette matière tout à fait sensible et extérieure de l'intérieur de l'esprit, en sacrifiant sans doute la beauté idéale. Dans l'art classique, l'existence naturelle avait de la valeur de prime abord. Dans l'art romantique, elle ne l'a pas, et ne l'acquiert qu'à la fin de l'art.

L'école flamande¹⁴³ se distingue aussi par l'imitation de la nature. Nous ne prenons pas d'intérêt au contenu du tableau, mais à l'adresse de l'artisan. Il faut dire : ce peintre sait peindre. Cette peinture fait permanentes les apparitions passagères de la nature, la beauté du ciel qui ne dure qu'un moment, etc. C'est le triomphe de l'art sur l'instabilité. On ne peut pas copier le phénomène de la nature ; mais l'imagination du peintre le conserve dans son esprit.

–

Dans l'humeur, l'artiste se produit lui-même ; il est l'ironie de soi-même, la dissolution du contenu objectif qui tend à se développer. (Les humoristes anglais et Jean Paul en

ⁱ au dessus de : corrigé par T3 au lieu de : par

ⁱⁱ tout] tout y

ⁱⁱⁱ que] avec

Allemagne¹⁴⁴). L'humeur ne saisit du contenu qu'un côté, qui se prête à ses saillies. L'art retourne de cette manière au symbole, qui ne prend pas non plus tout le symbole pour exprimer l'idée. - | [43]

[II.] PARTIE SPECIALE :
DIVERSES ESPECES D'ARTS

Nous avons exposé le contenu de l'œuvre d'art et les formes que ce contenu doit parcourir. Maintenant, nous parlons de l'apparition de la réalité de l'œuvre d'art, quel que soit le contenu ; mais la forme de la réalité est aussi détermination du contenu de l'intérieur de l'idée. Cette apparition de l'œuvre d'art est sensible. Le sensible est ou intuition sensible ou représentation sensible ; la première vient des deux sens théoriques, de la vue et de l'ouïe. Voilà deux espèces de l'art. La représentation sensible qui tient déjà à la pensée donne la troisième espèce de l'art. Nous avons de cette manière : 1. l'art plastique ; 2. la musique ; 3. la poésie. L'art plastique, qui a le visible pour objet, se divise de nouveau en plusieurs arts, parce que l'espace, dans lequel le visible se trouve, est étendue et multiplicité en soi.

PREMIERE SECTION : ARTS PLASTIQUES

Chapitre I : L'architecture

L'architecture est le premier art tant dans la marche de l'idée du beau qu'historiquement. Le matériel reçoit une forme extérieure : la forme est extérieure au matériel ; mais cela est de même dans la sculpture : le marbre reçoit la forme extérieurement, la différence est que, dans la sculpture, la forme extérieure au marbre ne l'est pas à elle-même comme dans l'architecture. La forme humaine est subjective, intérieure à elle-même. C'est elle-même qui est l'identité des différences (membres) ; mais, dans l'architecture, c'est la symétrie. La tête et les bras exigent nécessairement les autres membres ; mais une ligne architectonique est tout à fait indifférente à une autre, avec laquelle elle est en symétrie. - Les trois formes, l'art

symbolique, classique et romantique se montrent dans l'architecture plus que dans les autres arts, parce que l'architecture n'a pas en soi un principe stable de sa forme en comparaison avec les autres arts, qui se fondent plus sur eux-mêmes. -

1. L'architecture qui est pour soi

[L'Architecture symbolique]¹⁴⁵

Nous n'avons pas encore la différence d'une enveloppe¹⁴⁶ comme moyen | [44] et d'une figure subjective comme but, mais l'ouvrage de l'architecture est tout le but. Un tel ouvrage est symbolique, ou un mélange d'architecture et de sculpture. On peut nommer cette architecture sculpture inorganique. Le subjectif, l'intérieur doit se poser pour soi, se séparer de l'extérieur. Cette séparation se fait dans l'architecture classique. - Le but de l'architecture symbolique est de réunir les hommes et de leur représenter l'idée¹⁴⁷.

a) La tour de Babel est historiquement le premier ouvrage. C'est un lien politique comme chez nous les lois¹⁴⁸. - Hérodote nous décrit ensuite le temple du Bel ; le nombre des étages, etc. est symbolique¹⁴⁹. - Les villes de *Médie* avaient de même dans leur construction beaucoup de symbolique¹⁵⁰. - Toutes ces constructions ont pour soi leur signification. -

b) La puissance génératrice de la nature est représentée par les *Indiens* sous la forme du lingam, des pagodes, etc.¹⁵¹ -

c) Les *Égyptiens* ont : α) des figures humaines colossales, les *memnon*s. Elles sont symboliques du soleil et de la langue. Les *obélisques* sont, de même, symboles des rayons du soleil et de la langue (hiéroglyphes). Au lieu de nos livres, les Égyptiens employaient des murailles pour exprimer leurs pensées. Les hiéroglyphes sont un contenu spirituel : l'obélisque montre donc expressément la signification. - β) Les *temples égyptiens* ne sont pas construits pour y laisser habiter le dieu. La plus grande partie de la construction est un ouvrage de sculpture mêlée à l'architecture. Nous voyons la quantité de sphinx, de memnon, de simulacres de dieux, qui ne sont que des colonnes. Ils n'ont pas de détermination en soi, mais seulement dans toute la série ; c'est à cause de cela que cette sculpture devient de nouveau architectonique. Les figures de Memnon, d'Isis, etc., sont bas-reliefs des temples ;

ceux-ci n'en sont pas l'enveloppe ; du moins pas toujours. S'il se trouve dans l'intérieur de ces grandes constructions | [45] une demeure du dieu, elle est très petite et disparaît vis-à-vis de l'immensité du reste de la construction. Ces constructions ont des nombres symboliques (le nombre des pieds que le Nil doit monter pour la fertilité du pays, etc.) Le labyrinthe a en même temps un but astronomique. Les chemins représentent les mouvements célestes. - L'étonnement, l'admiration religieuse est le but principal de ces constructions. - Les constructions souterraines commencent à arranger, à tailler des cavernes, etc. Cela se fait plus tôt que de faire des constructions tout à fait libres. Aux Indes surtout, les constructions sur la terre ne sont qu'imitation postérieure des constructions souterraines ; mais, en Égypte, ces dernières ont aussi le but d'être la demeure de l'empire invisible des morts ; cet empire est le premier pas pour que l'esprit soit pour soi ; les Égyptiens commencent aussi à séparer la figure spirituelle (ouvrage de la sculpture) de l'enveloppe inorganique. Les Égyptiens sont les premiers qui ont admis l'immortalité de l'âme, c'est-à-dire l'être pour soi de l'esprit¹⁵². Nous avons donc ici figure spirituelle pour soi enveloppée de constructions inorganiques. Ce sont là les pyramides, sépulcres des rois. Ce sont des cristaux qui contiennent en soi l'esprit défunt. Ils représentent symboliquement les chemins que l'âme doit parcourir après la mort. Cela se rapporte à la métempsycose. Les pyramides se rapprochent le plus de nos temples. -

γ) *Passage à l'architecture classique.* L'architecture a deux points de départ : l'un est l'architecture symbolique, où elle est pour soi, [où elle] montre des figures indépendantes ; l'autre est l'architecture qui appartient purement au besoin. Nous avons là un toit oblique avec des lignes, [des] pentes tout à fait régulières. Pour que la belle architecture en résulte, il faut que ces deux extrêmes se rapprochent. Car la belle architecture exige ces | [46] deux choses : 1) Lignes, angles, plans symétriques. Si ces formes purement régulières doivent s'élever à la beauté, il faut qu'elles se rapprochent des formes organiques, que les lignes s'approchent à la rondeur. 2) De l'autre côté, l'architecture pour soi, qui commence par des formes organiques, doit se rapprocher de la régularité. Ainsi la colonne, qui a la destination de porter, était, chez les Égyptiens, un homme : mais cela est contre la nature de la figure

humaine. Ensuite, ils employaient des plantes : la tige porte la fleur, qui est chapiteauⁱ, la racine est la base. Cela vaut déjà mieux, mais la plante a en soi encore d'autre chose que la seule détermination de porter. L'architecture rejette donc toute forme naturelle : elle place la régularité comme principe et la rondeur des colonnes n'est qu'une allusion à la forme organique. L'art classique ne laisse pas le naturel comme il est. L'architecture égyptienne, en faisant le passage, commence donc aussi à changer les formes naturelles des plantes, etc., mais elle ne les fait pas encore entièrement disparaître : voilà, *l'arabesque* qui tombe dans ce point de passage. -

2. *L'architecture classique*

La beauté consiste ici dans la régularité sévère¹⁵³. Le détail est traditionnel, appartient aux sens, au tact. C'est une musique obscure de rapports.

a) *But de cette architecture* : α) Le but détermine la forme. Le but est que le temple doit être un *enclos*, une enveloppe¹⁵⁴. Le type n'en est pas pris de la nature, comme le modèle de la sculpture ; l'architecture paraît être, de cette manière, plus libre dans ses formes, parce que le modèle en est une invention subjective ; mais ce but extérieur détermine le temple entièrement et il est capable de beaucoup moins de modifications que les autres arts ; la figure humaine a son but en soi. - β) *Forme de cet enclos*. 1) Nous avons un endroit fermé dans les trois dimensions¹⁵⁵. La muraille enveloppe du côté de la longueur et de la largeur, mais pour la hauteur, le toit peut être horizontal ou oblique. Les orientaux, qui ont peu de pluie et ne cherchent qu'un abris contre le soleil, ont un toit [47] horizontal ; nous avons besoin d'un *toit oblique* ; mais ce n'est pas seulement le besoin qui fait préférer cette forme pour le temple. Une pyramide, qui va en pointe (par exemple : dans un groupe de figures) nous plaît ; car si nous voyons une largeur, nous sentons qu'elle est capable de porter ; mais si une construction est bâtie dans le sens de la hauteur, la partie supérieure n'a plus la destination de porter. La largeur est donc superflue. La partie supérieure ne doit qu'être portée ; elle doit montrer par sa forme même [la possibilité] de ne plus pouvoir porter, c'est-

ⁱ chapiteau] capital

à-dire : elle doit terminer en pointe. - 2) Le but est d'entourer ; ce but se partage en plusieurs déterminations : *porter* ce qui est en haut, et *joindre* ce qui sert à porter et à entourer. Une construction doit montrer chacune de ces deux déterminations dans leur abstraction pour soi. L'abstraction du porter pour soi est la *colonne* ; un mur solide porte aussi, mais ilⁱ ne le fait pas uniquement, il entoure aussi. Pour porter la largeur du toit, il faut plusieurs colonnesⁱ. Pour la fermeté du tout, il faut qu'elles soient jointes. C'est là la détermination (destination) de la *poutre*. - 3) L'organique, le démesuré retombe ici ; tout doit apparaître comme étant joint mécaniquement. La *pesanteur* domine ; et il faut que cet empire apparaisse. Il faut que ce qui est à porter ait un juste rapport à ce qui porte, tandis que ce qui se rapproche de l'arabesque est un poids chancelant porté par une tige faible. Le mécanique doit se montrer dans le rectiligne, l'angle droit (parce qu'il est entièrement symétrique). - La hauteur ne doit pas être excessive parce que la pesanteur, qui gouverne le tout, empêche cette liberté. Le progrès de l'art grec a été d'allonger les colonnes. Les colonnes de l'ordre dorique sont petites, celles de l'ordre ionien et surtout corinthien sont plus déliées. - γ) Les colonnes forment des *portiques*¹⁵⁶ autour des temples, dans lesquels les hommes sont dispersés, se promènent. Le but de l'intérieur est, au contraire, la réunion des fidèles. -

b) *Description des parties du temple selon ce but.* α) La *colonne* se distingue du poteau ; elle a une *base* [48] et un *chapiteau* ; la colonne toscane n'en a point ; elle sort de la terre ; elle appartient aux commencements de l'architecture. Les trois ordres, le dorique, l'ionique et le corinthien sont traditionnellement et par expérience les seuls beaux. La colonne romaine n'est qu'un mélange de l'ionienne et de la corinthienne. Pourquoi une base et un chapiteau ? Cela pourrait venir de l'Égypte, où les plantes (avec racine et fleur) étaient colonnes ; mais la colonne les exige nécessairement. On voit où le poteau, [où] un livre finit ; à la fin du livre, on fait pourtant un point. La réflexion que le livre finit est rendue objective par le point. De même, le chapiteau et la base sont la réflexion que la colonne ne finit pas fortuitement ici, mais qu'elle doit finir. La figure organique pose de même sa fin d'une manière intrinsèque par les racines, pieds, têtes. Les bases sont liées ensemble pour la fermeté des colonnes.

ⁱ il] elle

Celles-ci montent dans une courbe légère ; les colonnes sont plus larges en bas. Le rapport de la hauteur à la largeur varie un peu d'après les ordres. La colonne dorique a huit¹⁵⁷ diamètres de hauteur et des listeaux pour base et chapiteau ; la colonne ionique, neuf diamètres et des volutes pour base et chapiteau ; la colonne corinthienne, dix diamètres et un chapiteau taillé à feuilles d'acanthé. La colonne toscane n'a que sept diamètres. La colonne romaine est comme la colonne corinthienne, elle joint seulementⁱⁱ les volutes ioniennes aux feuilles d'acanthé. Cette colonne naquit dans la corruption de l'art avant la naissance de l'architecture gothique. - β) *La poutre*¹⁵⁸. Avant d'en parler, il faut faire la remarque que, d'après Hirt, l'architecture a commencé par bâtir en bois, [employé] comme le matériel le plus simple : l'arbre est une colonne, une poutre déjà préparée au lieu qu'il faut encore tailler la pierre¹⁵⁹. Les parties du bâtiment qui servent à joindre, | [49] desquelles nous parlerons, sont nécessaires seulement dans les bâtiments de bois ; mais l'architecture en pierre les a gardées, contente d'avoir trouvé des principes pour la multiplicité et variété des formes. - La poutre principale qui joint les colonnes en haut est *l'architrave*. Sur cet architrave, il faut, pour soutenir le toit, des poutres transversales à d'égales distances l'une de l'autre en forme d'un gril (*Der Rost*)ⁱⁱⁱ. Les têtes des poutres s'appuient sur l'architrave. L'architrave était la première partie de l'entablement. Troisièmement, sur ces poutres transversales, se place une nouvelle poutre, parallèle à l'architrave, et [qui] termine l'entablement. C'est la *corniche*. La *frise* a deux parties, les têtes des poutres taillées en forme de prisme (*triglyphes*) et les intervalles entre ces têtes, lesquels sont des carrés remplis (*métopes*). Les triglyphes et les métopes représentent des figures et d'autres ornements^{iv}. Ils n'appartiennent qu'à l'ordre dorique.-

c) Nous sommes venus de cette manière aux *ornements*. Ils ne doivent pas aller dans les détails ; car alors ils nuisent à la grandeur imposante du tout. Les Anciens ont su réconcilier les deux choses. Les postérieurs ont chargé le bâtiment d'ornements ; la *cannelure* a été faite

ⁱil faut plusieurs colonnes] il en faut plusieurs

ⁱⁱ elle joint seulement] seulement qu'elle joint

ⁱⁱⁱ Der Rost] *au-dessus* : « grillage ».

^{iv} ornement] *rayé* : métopes

très petite. Elle servait [autrefois] à donner un air de grandeur ; si l'on peut distinguer des parties, le tout paraît varié, grand. La petitesse des cannelures fait disparaître | [50] cet avantage.

3. *L'architecture gothique*¹⁶⁰

L'architecture symbolique était ce matériel pour soi qui a en soi sa détermination. Elle signifie quelque chose pour soi et cette signification est dans lui comme forme extérieure ; en même temps, cette signification est tout à fait hétérogène au matériel. Celui-ci est donc en opposition avec soi-même ; il n'est pas pour soi l'expression d'une autre chose ; il est absolument hors de soi et rapporté à une autre chose, le dieu qu'il entoure. C'est l'architecture classique. Le but de celle-ci est d'entourer. Le but se fait objectif dans les parties du bâtiment, qui exprime de cette manière son idée et qui est adéquat ; cette identité est la beauté qui apparaît ici comme ornements architectoniques dépourvus de tout rapport téléologique ; dans la beauté des ornements, l'ouvrage est donc pour soi et son propre but, et non point rapporté à un but extérieur. Nous avons donc l'architecture gothique, l'identité des deux autres, parce que, dans le même temps qu'elle est enveloppe, clôture, elle est aussi pour soi et son propre but. Le caractère d'être pour soi est ce qu'elle réveille surtout ; elle surpasse le but de servir à rassembler les hommes. Les grandes églises gothiques ne sont pas comme nos petites églises, qui ne sont faites que pour être remplies par les hommes. Celles-làⁱ n'ont point de bancs. Les hommes s'y promènent comme des points accidentels. L'église est tout à fait pour soi. –

L'angle aigu est la forme principale de l'architecture gothique ; l'architecture maure se sert de la forme d'un fer à cheval ; les architecturesⁱⁱ romaine et lombarde ou byzantine ont le cercle. –

L'archétype de l'architecture classique est la maison, cette téléologie. Cela retombe à présent ou devient accessoire. Puisque le matériel est de nouveau pour soi, on retourne au

ⁱ celles-là] celles-ci

ⁱⁱ les architectures] l'architecture

type de la nature. Ce prototype est la forêt. La voûte, *l'arc aigu* (*Spitzbogen*) qui excitent à la réflexion, au sérieux, sont le caractère général pour les fenêtres, portes, ornements. L'arc aiguⁱ ne fait plus sentir si vivement qu'il porte ; ses deux parties se rencontrent (pour ainsi dire) librement. La construction de la façade montre déjà l'organisation intérieure ; la porte est bâtie en perspective, elle montre de cette manière déjà le fond. Les colonnes intérieures ont surtout le caractère de tendre en haut. Elles ne sont pas régulières, rondes, mais [ce sont] des ensembles de tiges qui se séparent et doivent se joindre : l'œil ne saisit pas le tout d'un coup d'œil ; l'œil doit s'élever, tendre en haut. Les colonnes jointes en haut terminent en tour¹⁶¹. Les contrastes invitent l'âme à passer outre. - De l'autre côté, les ornements sont très exacts, subtils, des plantes parasites. - Les parties de l'église sont la nef, le chœur et le vestibule. Hommes, processions, funérailles, tout se perd dans cette grandeur¹⁶². Le culte catholique est nécessaire à cette architecture. On fait la messe à divers autels ; les hommes vont çà et là. La communauté des fidèles ne parvient pas comme un tout à une existence sensible¹⁶³. - Les fenêtres peintes augmentent le sérieux¹⁶⁴. -

Chapitre II : La sculpture

La sculpture paraît plus naturelle que les autres arts, puisqu'elle représente la figure humaine dans sa forme naturelle en trois dimensions ; mais la vraie nature de l'esprit ne se manifeste que dans la suite de ses actions. - L'esprit se manifestant dans le matériel (de manière que celui-ci n'exprime rien que les déterminations de l'esprit sans être quelque chose pour soi) ne laisse pas à la matière la multiplicité et variétés de ses qualités, mais la matière n'est que la notion de la matière, la matière pesante, sans particularisation. La particularisation de la matière est d'être pour autrui ; mais l'art doit être pour autrui, doit apparaître ; la particularisation de la matière est donc ici tout à fait générale | [52] encore ; cette identité avec soi de la matière est sa première qualité, la lumière ; mais la lumière matérielle est le blanc. Le marbre ou tout au plus des métaux d'une couleur uniforme (et

ⁱ-arc aigu] arc aigu (~~entre ?~~) La parenthèse interrogative est rayée.

semblable à la lumière) sont donc nécessairement le matériel, que le tact judicieux a dû faire choisir aux Anciens dans la production des chastes ouvrages de la sculpture. Comme le matériel est encore sans particularisation, de même l'esprit : il n'est qu'individualité générale sans subjectivité pour soi, qui se distingue de la spiritualité objective. La particularité de la subjectivité, l'arbitraire, l'accidentalité, le sentiment est exclu. La mine retombe. La biographie d'un homme termine ordinairement par une description de son caractère. Celui-ci est composé par les puissances substantielles, qui apparaissent dans ses actions accidentelles. Ces puissances objectives tranquilles sont l'objet de la sculpture. Ce sont les dieux. L'idéal appartient principalement à la sculpture. Cette tranquillité et indifférence envers l'accidentalité est ce qui se nomme le plastique. Quand même l'idéal procède à l'action, c'est toujours la généralité substantielle du πάθος, et pas le sentiment, qui a le dessus. (Ce fondement du plastique se montre aussi dans le caractère d'individus. Ils ont voulu être ce qu'ils sont devenus. Tels sont Périclès, Sophocle.)

Le fondement objectif de la sculpture est la figure humaine ; elle est naturelle, mais l'idée, la raison en détermine les rapports, comme la philosophie de la nature montre¹⁶⁵. Ici, l'esprit produit immédiatement le corps sans conscience ; mais, dans l'art, cette production est en même temps conscience de soi ; et cette différence fait naître quelques modifications qui distinguent le corps naturel du corps reproduit par l'esprit. La correspondance de certaines particularités de l'esprit avec les formes de la figure est supposée, appartient au *sens* (à la δόξα ἀληθής¹⁶⁶). On en a voulu faire une science, la pathognomonique et la physiognomoniqueⁱ. La contempla- | [53] tion¹⁶⁷ des œuvresⁱⁱ des Anciens nous invite à la recherche de cette correspondance. Nous devons la comparaison des divers *styles* (*Der Styl*) de la sculpture à Winckelmann¹⁶⁸.

ⁱ physiognomonique] physiognomique

ⁱⁱ œuvres] ouvrages

A. La sculpture égyptienne

Nous avons la représentation des objets ; l'art commence à nous donner non pas la représentation des objets, mais la représentation de notre représentation des objets. Cette première détermination se contente d'ouvrages imparfaits. Quelques traits suffisent ; l'ouvrage est de cette manière symbolique ; la piété, la dévotion n'a pas besoin de plus. Cet ouvrage ne fait que donner la première impulsion ; mais il doit avoir en soi-même ce qui de cette première manière n'est que dans l'âme ; alors la piété disparaît. Ces premiers ouvrages doivent toujours être faits de la même manière. C'est ainsi que la sculpture égyptienne et l'ancien style grec étaient stationnaires. Cela tenait aux castes égyptiennes¹⁶⁹. Ce n'est que lorsque l'éclair du génie, de la subjectivité apparaît que l'art peut devenir libre, spirituel. Dans le style ancien, les traits se tiennent à la crue nature. Les ouvrages grecs de *style éginétique* imitent la nature jusqu'aux taches de la peau. Les os, muscles prouvent connaissance parfaite de l'anatomie ; mais les têtes ne sont pas naturelles ; elle sont toutes uniformes (à cause du stationnaire). La position du corps est froide gênée ; et c'est justement le visage et la position du corps seuls qui peuvent être l'expression de la spiritualité¹⁷⁰. –

Winckelmann dit du style égyptien que, pour ce qui regarde la figure en général, les contours sont rectilignes¹⁷¹. La grâce, la ligne ondoyante de la beauté n'a pas encore le dessus¹⁷². La position est gênée, les pieds sont serrés ; sont-ils séparés, ils sont parallèles, et non pas dirigés en dehors. Les bras tiennent de même au corps. Les Grecs allèguent que Dédale changea cela¹⁷³. Les muscles et os ne sont presque | [54] pas indiqués, les nerfs et veines pas du tout. Le dos manque, parce que la statue tient au poteau, à la muraille, à la chaise. La figure n'est pas libre, déployée ; le détail manque. Les yeux ne sont pas enfoncés, mais presque en même ligne avec le front, l'os de la joue est très saillant, le menton est petit et tiré en arrière. Les coins de la bouche s'élèvent ; chez les Grecs, ils se baissent. Ceci est fondé dans la physionomie des peuples. Les lèvres ne sont indiquées que par une incision. Chez les Grecs, la bouche est ouverte. Les oreilles sont hautes, les pieds plats, les orteils égaux en longueur, sans membres ; le petit orteil n'est pas courbé.

B. La sculpture classique

La figure humaine qui est représentée par les Égyptiens est prise de la nature, imitée de la figure de la race mongole, mais la figure humaine est en soi-même cette négation de la nature. Elle doit donc être entièrement production de l'esprit : voilà 1° l'idéal en général ; 2° il se particularise en divers caractères et parvient 3° de cette manière à la représentation de la subjectivité humaine. L'idéal particulier retombe dans la subjectivité (singularité) humaine à la généralité de l'idéal, parce que l'homme réunit en lui toutes les puissances substantielles.

1) *L'idéal en général.* D'après les divisions antérieures, l'idéal est : a) sérénité, tranquillité absolue du dieu. L'expression en tombe dans le visage. b) L'idéal est aussi commencement de situation ; cela se voit dans la position, l'attitude, le geste. c) L'idéal se représente dans le monde extérieur : habillement, armes, parure.-

a) *Le visage de l'idéal.* Tout est conception individuelle de l'artiste ; rien n'est traditionnel. - Le *profil* grec est caractérisé par l'angle droit que forme une ligne tirée de l'os du front vers la racine du nez, avec une autre ligne, qui va de la racine du nez jusqu'à l'oreille. Chez les animaux, cet angle [55] est fort aigu. Dans la figure humaine, il s'approche de l'angle droit ; la sculpture grecque le fait presque droit ; on le trouve souvent droit dans les nations caucasiennesⁱ du Sud. Dans l'animal, la bouche sort ; le centre est le centre, qui fait comprendre toute la physionomie de l'animal. Dans l'homme, il se forme un second centre : l'œil et le front pensif¹⁷⁴. L'œil de l'animal est réprimé ; dans l'homme, l'œil et le front s'avancent et forment de cette manière l'angle droit. La droite que la bouche de l'animal forme avec l'échine est interrompue dans l'homme. La position droite fait un angle droit avec la direction de son regard. - Le nez fait le milieu entre les deux centres, la bouche, le centre pratique, et l'œil, le centre théorique ; car le nez est l'organe de l'odeur, le sens pratique qui reste encore idéal et ne consume que l'aérien des corps. Si le passage de l'œil à la bouche est interrompu, nous avons la représentation de l'âpreté, concentration, opiniâtreté du front pensif en soi ; et la bouche, la manifestation de l'esprit, qui communique la pensée par la parole, en est séparé. Il faut donc que le nez soit formé de manière à être un doux

ⁱ caucasiennes] caucases

passage d'un centre à l'autre, pour que le nez, comme un pont entre le sens interne et la manifestation de l'esprit, fasse voir leur harmonie. - Les Anciens n'ont pas fait le *front* grand, saillant, parce que, dans la jeunesse, les *cheveux* ne reculent pas encore, ni [ne] forment aux côtés des coins dépourvus de cheveux. - *L'œil* n'avait pas ce point important du regard. Par le regard, comme [par] la main qu'on donne, nous nous mettons en communication avec un autre. Nous lui voyons dans l'âme. Le regard est la subjectivité concentrée. Cela manque à la sculpture, parce qu'elle ne représente l'esprit que dans les dimensions objectives de l'espace, et pas comme subjectivité qui se pose elle-même comme subjectivité. L'ouvrage de sculpture est aveugle. Elle | [56] représente aussi l'action de voir, mais seulement dans l'attitude. - Les yeux sont grands, ceux de Vénus aussi, mais un peu plus fermés pour exprimer l'attrait. La beauté de l'œil consiste en ce que la paupière supérieure fait un arc plus rond que l'inférieure, de manière que l'arc de la paupière supérieure est en même temps courbé davantage vers le coin intérieur de l'œil que vers l'extérieur. Ce n'est pas un demi-cercle comme chez le lion. Les yeux sont plus enfoncés que dans la nature ; les os supérieurs de l'œil et le front pensif s'avancent de cette manière. - Les *lèvres* sont pleines : chez les animaux elles ne sont qu'une mince couverture de peau sur les dents ; chez l'homme, elle est moyen de la parole, devient donc plus importante. D'anciennes statues ont la *bouche* entrouverte tandis que l'œil est pensif ; ce qui est fort judicieux. Le *menton* est plein ; le menton inférieur est plus grand et plus en arrière que d'ordinaire ; chez les animaux, il est maigre ; le grand menton est signe de satiété, repos ; dans les animaux, nous y voyons activité, direction au-dehors. - Voilà les déterminations par lesquelles Winckelmann dit que les Anciens ont atteint l'idéal¹⁷⁵. –

b) Le reste du corps ne peut pas montrer l'esprit par la forme. L'esprit ne s'y montre que par le *mouvement*, la *position* des membres, le *geste*. Le geste ne se trouve proprement que dans le groupe, pas dans la sculpture élevée, où la position est un port tranquille. Il ne doit pas être gêné, les deux bras et jambes ne doivent pas avoir la même position. – *L'habillement* est essentiel ici. Le besoin et la pudeur l'exigent. L'homme, comme esprit, doit cacher ce qui est destiné seulement au besoin physique ; tous les peuples ont fait cette réflexion ; les premiers hommes aussi après la chute, après avoir mangé | [57] de l'arbre de la connaissance

du bien et du mal ; ils étaient parvenus à un état spirituel. Si les Grecs n'ont pas vêtu quelques-unes de leurs statues, c'est que la beauté sensible¹⁷⁶ les y engageait. Le rapport des statues vêtues aux statues nues est, d'après Winckelmann, comme dix à un¹⁷⁷. Les Grecs n'ont pas donné ou ôté indifféremment le vêtement. La bienséance les guidait. Des enfants, des amours sont nus. La jeunesse, les héros qui étaient demi-dieux rejetaient le vêtement ; ensuite, Vénus, la beauté sensible et les Bacchantes. Jupiter, Junon, Pallas, Cérès, Vesta, Diane sont vêtus. - Le principe d'un bel habillement est qu'il ne cache pas la forme des membres ; notre habillement semble être préférable, parce que, serrant le corps, il fait voir les membres ; mais il en cache justement la forme, la rondeur, la ligne ondoyante. Notre habillement est déterminé mécaniquement, taillé, cousu, etc. Cela n'est pas conforme au principe d'un bel habillement. Celui-ci est l'enveloppe du dieu, comme le temple. C'est comme le limaçon qui porte librement sa maison sur soi. L'architecture a la destination de porter. L'habillement est porté aussi. Ce qui porte doit être libre ; l'étoffe doit donc pendre au corps et n'être attachée que pour cet effet ; d'ailleurs, elle doit tomber librement pour soi. C'est le manteau grec ; sa draperie est l'avantage principal du vêtement ancien. D'ailleurs, cet habillement fait voir entièrement le geste, la position ; et cela donc est important pour l'expression spirituelle. Le détail que notre habillement montre est superflu.

c) L'idéal est dans sa sérénité entièrement pour soi. C'est son visage ; mais il est aussi pour autrui ; il se meut, fait des gestes. Ce rapport au monde extérieur fait qu'il a d'autres autour de lui ; il faut donc qu'il en soit distingué, pour soi dans la relation avec d'autres. Les *attributs, armes, parures* doivent servir à cela.

2) Mais l'idéal n'a pas seulement un autre idéal en [58] général vis-à-vis de soi. L'individualité du dieu grec a encore de la particularité, nous avons donc une *pluralité de caractères*, et c'est cette détermination intérieure qui distingue un idéal de l'autre. Comme certains traits du visage élevaient la nature ordinaire à l'idéal, ainsi l'idéal particulier avait certains traits caractéristiques dans la bouche, l'œil, etc. Chaque idéal est reconnu, à coup sûr, à ces traits.

3) La particularité, l'idéal enveloppe en elle-même la généralité de l'idéal ; celui-ci se manifeste dans chaque caractère. Or, cette identité de la particularité et de la généralité est la

singularité, *l'individualité réelle humaine*, qui réunit en soi toutes les puissances substantielles. La sculpture représentait enfin des *héros* (le beau Néron¹⁷⁸) ; et on passe jusqu'aux animaux et au mélange d'homme et d'animal (*faunes, satyres*¹⁷⁹). Le sentiment humain n'a eu une place qu'ici, pas dans la sérénité des dieux.

C.

La subjectivité humaine, qui est pour soi et exclue, est immédiatement multitude d'individualités ; la singularité ne peut être sans pluralité d'individus. L'art grec a donc passé naturellement à représenter des *groupes* ; mais cette pluralité d'individus n'est plus en repos ; la subjectivité réelle de l'homme agit ; la sculpture a donc représenté, dans les temps postérieurs, les actions, surtout par les *bas-reliefs*. Les bas-reliefs ont la destination de remplir les plans des ouvrages de l'architecture¹⁸⁰. La sculpture devient moyen et retourne à l'architecture. Les bas-reliefs font, de cette manière, le passage à la peinture, parce qu'ils veulent représenter sur le plan, comme la peinture, qui est l'identité de la sculpture et de l'architecture vu qu'elle ne représente pas seulement le dieu, l'homme en action, mais aussi la localité, le fond, le théâtre sur lequel cette action se passe. - |[59]

Chapitre III : La peinture

La sculpture, qui représentait l'objectivité substantielle, a passé à la subjectivité qui est pour soi. Au simulacre du dieu se joint la communauté des fidèles, qui sont pour soi, ce que cette substantialité *est* seulement d'une manière immédiate. - La localité, l'architectonique peut être représentée pour soi ; mais la figure exige nécessairement un fond¹⁸¹. Puisque le contenu de la peinture est la subjectivité pour soi, il faut aussi que le matériel devienne subjectif ; car un côté est inséparable de l'autre ; cette stéréométrie de la sculpture est donc abandonnée ; le corps matériel avec trois dimensions est nié ; la négation d'une chose est sa limite ; mais la limite du corps est le plan, la première négation du corps ; il n'est plus matériel, mais reste encore dans l'espace la négation absolue de l'espace. La négation de

cette première négation est le point, qui, comme matériel de la musique, est point du temps. La matière de la peinture n'a pas seulement ce rapport négatif à l'espace matériel d'abstraire de la troisième dimension, mais elle est aussi en rapport positif avec l'espace. Or, la matière subjective qui est en même temps la négation de la matière est la lumière, le moi de la nature ; la lumière n'a plus des différences extérieures, comme sont les trois dimensions, mais elle se distingue par elle-même en lumière sombre et couleur ; et c'est par ces moyens tout à fait idéels, qu'elle¹ représente les trois dimensions, la rondeur, etc. –

2) Les objets de la peinture ont déjà été allégués¹⁸². D'abord, c'est la subjectivité encore tout à fait substantielle qui est l'objet de la peinture. C'est la sphère religieuse de l'art romantique. L'individu se rapporte à cet objet¹⁸³ comme à une sub- | [60] stance objective, mais il s'identifie de même avec elle, en niant son existence naturelle. La plus grande douleur fait entrevoir la réconciliation absolue avec la substance, au lieu que la douleur dans les groupes grecs n'est que résignation morne aux décrets du destin. La peinture est justement ce qui identifie l'individu avec la substance, et cette identité de l'individu avec l'objectivité en général, et par conséquent aussi avec la nature, est le second objet de la peinture. Les paysages correspondent à des sentiments de l'homme¹⁸⁴ ; mais, puisque l'individu ne voit dans les phénomènes de la nature que ses propres sentiments, il est entièrement pour soi, et comme il est réconcilié d'abord avec la subjectivité substantielle (école italienne), secondement avec la nature (peinture des paysages), il l'est troisièmement avec soi-même dans ses ouvrages de la vie commune, dans de petits soins, etc. C'est la réconciliation absolue de l'individu avec soi (l'école flamande)¹⁸⁵. Ce sont, en peu de mots, les traits principaux d'une histoire de la peinture. Elle passe à l'art qui représente cette subjectivité absolue comme sentiment en rejetant entièrement l'objectivité. - Dans la peinture, tout contenu trouve place. –

3) Les objets de la peinture sont représentés sur des *plans*. Elle développe le contenu plus que la sculpture. Dans le commencement, lorsque la peinture était stationnaire, elle n'a fait que de simples figures. Elle semble avoir pris son origine de la sculpture. Les figures furent appuyées à une colonne, avaient encore peu de mouvement. La représentation du

¹elle] il

mouvement exige un plus grand art par l'*accourcissement*¹⁸⁶ des membres, etc. | [61] Si les figures sont en action, en rapport entre elles, nous avons le groupe ; les tableaux anciens y montrent de la régularité, une forme pyramidale. Si le groupe est compliqué, il faut faire *plusieurs plans*. La peinture peut enfoncer l'espace. Les figures principales appartiennent au premier plan. Elles doivent avoir une forte lumière et des couleurs claires. Les *motifs*, les *suites de l'action*, laquelleⁱ doit être représentée au moment le plus prégnant, peuvent être indiqués par les circonstances sur le premier plan. –

Outre le plan, il faut parler de la *couleur* ; elle fait le peintre. Le dessin, la conception est essentielle. La couleur donne au tout de la vivacité, qui dessine ensuite elle-même. Voilà le *coloris*. Les Vénitiens et Flamands¹⁸⁷ y excellent surtout. La première chose est ici l'opposition du *clair et de l'obscur*, qui est destinée au plastique pour faire sentir la rondeur, l'élévation et l'enfoncement des objets. – La *teinte locale* est le coloris qui convient à chaque membre pour soi, pas en rapport avec l'élévation ou l'enfoncement des autres ; une partie peut donc avoir en soi-même une plus forte couleur qu'elle n'aurait si on ne la regardait que sous le rapport de l'éloignement et de la proximité¹⁸⁸. Ces deux égards se croisent. Souvent la rondeur de la figure exige beaucoup de clair, et la teinte locale très peu. – Les couleurs ont en soi-même la différence du clair et de l'obscur. Jaune est une couleur claire, bleu une couleur obscure. S'ils se trouvent sur le même plan, le bleu comme couleur foncée a un autre rapport que celui qui est déterminé par sa place. – La *couleur est symbolique*. Rouge est une couleur royale. Vert et les autres couleurs mêlées sont accessoires chez les grands artistes. Ils ont donné les couleurs simples aux personnages principaux, violet et d'autres couleurs aux personnages accessoires. On demande *harmonie aux couleurs*. Rouge et vert font un beau contraste. Vert et bleu se nuisent. Il est plus difficile de peindre | [62] en couleurs prononcées, que les émousser¹⁸⁹. – L'*éloignement, l'air, la perspective* sont d'autres modifications dans l'usage des couleurs ; plus les objets sont éloignés, plus il faut émousser les couleurs ; les couleurs les plus prononcées, les plus claires ou les plus obscures doivent être placées au plan de devant. – La *différence de lumière* vient de la différence des saisons, du temps du jour, de la lumière de la lune, du soleil, de la chandelle. C'est ici surtout que la

ⁱ laquelle] qui

manière du peintre se montre. - Le coloris le plus difficile est celui de la chaire humaine, *l'incarnat*. Il est le coloris idéal. L'incarnat de la joue est le rouge pur sans nuance du bleu et du jaune ; mais la couleur de la peau réunit et le rouge des artères et le bleuâtre des veines et le jaunâtre de la peau. Ce mélange est terne, mort. C'est la *morbidezza*. C'est ce qu'il y a de plus difficile¹⁹⁰. Aucune couleur est pour soi. La chaire doit être représentée comme un tout interne en soi ; la couleur n'est pas seulement à la surface pour ainsi dire ; la peau humaine est une surface qui montre une profondeur. Le raisin est de la même manière un tout solide qu'il faut représenter comme tel. Nous voyons une apparence qui vient du dedans¹⁹¹. - La peinture dans l'enfance insistait sur les dessins, contours, indiqués par le clair et l'obscur. La couleur se trouve alors au-dedans. L'art perfectionné (Albert Dure, le Titien, Raphaël) représente la figure par des passages insensibles d'un coloris dans l'autre. Ces anciens peintres n'ont pas encore connu si bien l'art du clair et de l'obscur comme Leonardo da Vinci et le Corrège¹⁹². Ils y montrent la plus grande douceur et grâce. -

SECONDE SECTION : LA MUSIQUE

La musique réunit les deux extrêmes du sentiment le plus intime et de l'extériorité la plus abstraite. L'élément de la musique est cette apparence qui disparaît, et se manifeste comme subjectiveⁱ, et reste subjectiveⁱ dans sa manifestation. C'est le son ; s'il se manifeste, il ne reste | [63] pas vis-à-vis de nous. Le son est la manifestation de l'extériorité tout à fait abstraite, c'est notre moi vide, sans contenu. C'est le sentiment. La peinture passe nécessairement à la musique. Elle représente la subjectivité dans son être pour soi comme absolue ; cette intériorité intime de la subjectivité est le sentiment ; le matériel du sentiment doit être une extériorité ; mais la subjectivité absolue a nié tout matériel subjectif. Ce n'est que l'apparence objective dans laquelle elle peut se manifester. Le matériel de la musique doit donc être une subjectivité tout à fait subjective qui disparaît au moment qu'elle paraît, et

ⁱ subjective] subjectif

si, d'un côté, le contenu et le matériel se sont identifiés, ils sont, de l'autre, en opposition absolue : la subjectivité purement abstraite, et l'objectivité purement abstraite, sans aucune médiation. L'objet, le contenu des autres arts est encore distingué de moi dans l'espace, et je reste pour moi quand même ma contemplation se plonge dans l'objet. La musique n'admet point cette différence. Le moi n'est pas distingué de l'extériorité. Les sons sont dans l'intérieur de l'âme. Ils meuvent la subjectivité la plus intime, qui n'est pas laissée libre. C'est là la puissance des sons vantée déjà dans l'antiquité. Cette subjectivité intime est entraînée d'autant plus par la musique que l'esprit a encore moins de pensées, de contenu intellectuel pour soi. Ainsi dans l'enfance des peuples (Orphée)¹⁹³. – Le son n'est pas dès qu'il est ; il est pluralité de sons. De cette manière, nous avons nécessairement succession, temps. – Le sentiment est en lui-même sans contenu ; je me représente une perte ; la forme d'identifier cette perte avec ma subjectivité est le sentiment ; il est la forme qui accompagne un contenu quelconque. Le son ne doit pas être expression naturelle de notre sentiment comme un cri, sanglot, ris. L'expression du sentiment doit être cultivée. Comment la musique fait-elle cela ? Le [64] sentiment en soi a un contenu, la musique n'en a pas. Il faut que le son reçoive d'autres déterminations qui remplacent le contenu.

1) Le son comme idéalité, négation du matériel étendu, est ébranlement des corps ; leur endroit est changé et rétabli immédiatement. a) Le son, pour pouvoir apparaître, doit donc avoir une existence naturelle, immédiate, qui tombe sous la catégorie abstraite de *l'être*¹⁹⁴ ; cette existence naturelle ébranlée, niée donne le son. Le corps qui résonneⁱ est *l'instrument*. Le son doit premièrement avoir un instrument pour se manifester. α) La matérialité comme telle, qui sonne est représentée par les *instruments à vent*. Une colonne d'air incohérente est ébranlée. Le matériel a ses trois dimensions, mais il n'appartient pas à soi, il est incohérent. Ce matériel est nié par l'ébranlement ; la *négation* du corps avec trois dimensions est sa *limite*, c'est la ligne et la surface : elles sont négation du matériel ; mais le matériel est négatif lui-même vis-à-vis du son ; nous avons donc la *négation de la négation*, c'est-à-dire *l'affirmation* ; le matériel reçoit affirmation ; il devient cohérent. Ce sont : β) *Les*

ⁱ subjective] subjectif

instruments à cordes. Ce n'est plus l'air incohérent qui sonne, mais l'instrument même en forme de ligne (*corde*) ou de surface (*timbale, tambour*). Le matériel comme négation de la négation *est pour soi*, ne sonne plus par un ébranlement qui vient du dehors, mais se met de son intérieur même en ébranlement ; c'est : γ) *la voix humaine* où non seulement la colonne d'air (instruments à vent) mais aussi les fibres (instruments à cordes) sonnent. Ces instruments sont des moments détachés de la voix humaine.

b) La *qualité* du matériel, qui se distinguait en divers matériaux, a donc disparu ; le matériel étant pour soi est devenu matériel idéal qui n'a plus de détermination qualitative, mais seulement *quantitative*. Le son, comme négation de l'espace, se manifeste donc nécessairement dans le temps, qui est son matériel idéal. Le son comme étant dans le temps est parce qu'il | [65] est pour soi et *un* d'abord *pluralité* de sons. Dans cette pluralité, mon sentiment, l'identité absolue de moi-même doit s'objectiver. Cette identité dans la pluralité des sons ne peut être qu'une *égalité quantitative* ; parce que nous n'avons ici que détermination quantitative et que l'identité, par conséquent, ne peut être qu'extérieure. Cette égalité extérieure est exprimée par le *nombre*. La durée de chaque *section de la mesure*¹⁹⁵ doit être égale. C'est par cette égalité que je me réfléchis en moi. (La musique chinoise se distingue par la quantité de ses instruments et parce qu'elle n'observe que la mesure, vu qu'elle tourmente l'oreille européenne par des dissonances horribles)¹⁹⁶ ;

c) Mais l'égalité comme détermination extérieure n'est égalité qu'en tant qu'il y a deux choses différentes qui se montrent avoir des côtés égaux ; sans cela, elle ne serait pas détermination extérieure et nous aurions identité d'une chose avec soi ; l'égalité exige donc *l'inégalité* ; mais cette inégalité est de même égalité ; si une chose est inégale à l'autre, chacune a la même détermination. L'inégalité est donc uniforme, symétrique, conforme à une *règle*. C'est là le *rythme de la mesure*, les diverses espèces de la mesure. La mesure ternaire, par exemple, a pour base la division en trois ; on peut diviser cette mesure aussi en six, etc. L'inégalité dans la quantité des sons est toujours ramenée à l'égalité de cette mesure. C'est le qualitatif de la mesure qui reparait ici et ramène le quantitatif à soi. Deux mesures différentes peuvent avoir le même nombre de notes ; mais elles sont pourtant qualitativement différentes

ⁱ résonne] raisonne

dans leur rythme, parce qu'elles mettent l'élévation et l'abaissement¹ sur d'autres notes¹⁹⁷. Le rythme de la mesure est le fondement de l'harmonie et de la mélodie, mais pas le fondement absolu. Une phrase mélodique peut commencer aussi au milieu d'une mesure, comme une pensée poétique au milieu d'un vers. Le rythme supérieur est qu'ils ne coïncident | [66] pas. -

2) Le son n'est donc plus distingué extérieurement par sa durée, mais il a en soi une distinction intrinsèque. Il est *l'essence* qui se *pose* elle-même comme *différence*, qui apparaît, et reste dans son *apparition* pour soi. Cette identité de l'apparition du son avec son essence est *l'harmonie*, le son dans son existentialité, c'est-à-dire la loi du son. C'est *l'accord parfait harmonique*¹ avec ses tons fondamentaux, la *tonique*, la *médiate* et la *dominante*. Cette différence qualitative se fonde sur des rapports de nombre. La tension et l'épaisseur de deux cordes étant égales, celle qui a une longueur double est l'octave de l'autre, etc. Les tons fondamentaux se fondent sur les rapports les plus simples des nombres. Ces relations simples forment la loi substantielle de la nécessité. (Les Anciens se tenaient surtout à l'harmonie).

3) Cette nécessité dans le rapport des sons est en même temps le son qui est pour soi dans la *subjectivité* et qui ne se rapporte pas à une chose hors de soi. Cette liberté du son est la *mélodie*, ce qu'il y a de poétique dans la musique. La mélodie doit se fonder sur l'harmonie ; mais c'est une musique légère, superficielle qui se meut entre les limites des rapports simples de l'harmonie. La mélodie plus profonde procède jusqu'aux frontières du *disharmonieux*, blesse l'harmonie, mais retourne également à elle par la dissolution des dissonances. La réconciliation de l'harmonie et de la mélodie est le plus grand secret des grands compositeurs. L'harmonie est posée en problème : la musique profonde fait sentir le combat de la nécessité avec la liberté. (C'est ce qui est particulier à la musique moderne). - La musique est sans contenu. Elle accompagne le contenu du sentiment. Elle demande des pensées, un texte, comme l'architecture le dieu. La mélodie est la subjectivité pour soi, qui tend à être libre, c'est-à-dire à créer dans soi un contenu intérieur, à quitter les rapports quantitatifs | [67] du temps comme sa seule manifestation. Ce contenu est la poésie, la destination de la musique est d'être la compagne de la poésie ; la voix humaine réunit

¹ élévation et abaissement : *ajouté après-coup sur un vide*

toujours les deux arts. C'est méconnaître la musique, que de l'isoler. On n'a alors que de grands ouvrages architectoniques d'harmonie sans mélodie. La symétrie froide prend le dessus et l'art ne devient qu'adresse. C'est ce qui est arrivé à la musique dans les derniers temps. -

SECTION TROISIEME : LA POESIE

L'intériorité intime de la musique reçoit de nouveau un contenu, une figure déterminée, mais qui est elle-même dans l'élément subjectif. C'est la représentation. C'est le spirituel qui est pour soi dans un élément spirituel et pas dans la matérialité. Le son devient de cette **matière** simple moyen. Les rapports ne sont plus l'essentiel. Le son est signe et devient mot, et cette expression est différente du contenu. Le contenu est la représentation ; l'élément, le son articulé ; mais celui-ci, la langue, n'est pas l'extériorité propre du contenu. Elle est accidentelle. L'élément du contenu substantiel est la représentation elle-même, comme auparavant le marbre, les couleurs. L'esprit s'objective de cette manière sur son propre territoire. La langue n'est que le moyen ; le contenu n'est plus attaché au son comme dans la musique ; nous pouvons lire un poème ; une traduction donne d'autres sons, mais les mêmes représentations. Tout contenu y a place et dans son développement le plus détaillé et varié. Ce développement doit se faire dans le temps, comme série de représentations. -

Notion de la Poésie

1) *Son but* : a) L'ouvrage (pour se distinguer de la prose¹⁹⁸) doit être d'abord un tout avec *un* but déterminé. Tout doit être rapporté à cette unité spirituelle. – b) Ce but doit être individuel, pas général. Telle est la colère d'Achille. Dans un ouvrage d'histoire, au contraire, le but n'a pas pris naissance dans l'âme de l'individu, mais il est posé par une nécessité extérieure. Le temps poétique des héros est antérieur à l'histoire. La [68] *Divina*

¹ l'accord parfait harmonique] le *harmonische Dreiklang*

Comedia paraît avoir un but général, la représentation du monde divin ; mais, dans la religion chrétienne, la subjectivité est en soi et pour soi substantialité absolue et le monde divin, la félicité éternelle est but de l'individu¹⁹⁹. – c) Les parties d'un tel tout doivent être libres pour soi. Elles se rapportent au tout ; mais sont de même but en soi. Il ne faut pas voir l'intention de leur réunion pour un tout. Si cela est, nous avons l'éloquence. Celle-ci a *un* but ; ce but est individuel ; mais l'intention prononcée devient un rapport tout à fait prosaïque. -

2) *L'expression poétique* est la manière dont les représentations ou le contenu doit être formé pour la représentation. Expression formée est représentation formée²⁰⁰, le contenu étant exprimé par la représentation. La représentation doit être figurée ; le figuré est le sensible : la représentation figurée tient le milieu entre l'intuition sensible et la généralité de la pensée. La représentation doit être formée de manière que nous ne l'ayons pas devant nous sans image²⁰¹. La chose ne doit pas seulement se passer dans l'intérieur, dans notre entendement, mais doit être *présente* à notre imagination. C'est ce qu'on atteint par la périphrase. Homère ajoute ainsi au nom de chaque héros une image. Ce qui est dit ne doit pas rester pensée abstraite, mais se présenter à nous comme tableau objectif. La métaphore, la comparaison appartiennent à celaⁱ. Ellesⁱⁱ sont des images symboliquesⁱⁱⁱ, dont il ne faut tirer comme contenu que l'essentiel²⁰². -

3) *La versification* : elle nous indique d'abord que nous sommes dans une autre région que celle de la vie commune. Elle est un lien pour le poète et la force de modifier l'expression d'après ce côté sensible ; mais, justement parce qu'il est obligé (surtout par la rime) de tourner ses représentations de mille manières, la versification lui suggère de nouvelles idées ; tandis qu'il paraît ne s'occuper que du côté sensible, il s'occupe essentiellement aussi de la représentation. - La versification | [69] est nécessaire, parce que, dans l'œuvre d'art, aucun côté ne doit être accidentel ; tout doit être formé, se rapporter au but, et de même être but pour soi ; par cette dernière détermination, l'âme est délivrée du

ⁱ à cela] ici

ⁱⁱ elles] ils

ⁱⁱⁱ des images symboliques] un image symbolique

contenu en considérant la forme ; la versification secourt par conséquent la considération théorique. -

Le *rythme* ne repose que sur la longueur et brièveté des syllabes, la *rime* sur le matériel du son. L'assonance produit l'euphonie²⁰³. a) *Le rythme des Anciens*. Le mètre est la mesure musicale dans la poésie. L'hexamètre observe rigoureusement la mesure, mais les vers iambiques des tragiques, par exemple, souffrent le spondée à la place du iambe, quoi que ce dernier ne contienne que trois temps, tandis que le spondée en a quatre ; et ce manque d'uniformité fait la beauté du vers. Chaque poème doit avoir son rythme à lui ; le poème épique a l'hexamètre ; le mètre de la poésie lyrique doit être plus varié. b) *La rime* appartient à la poésie romantique. Elle est motivée par la structure des langues. En latin et en grec, les modifications du sens d'un verbe, par exemple, sont exprimées par plusieurs syllabes ajoutées : de τυπτήσομενοιⁱ, τυπⁱⁱ est la racine, de *amaverunt*, *am* ; nous en faisons plusieurs mots. Dans les langues anciennes, l'intérêt principal du sens repose sur la racine ; le reste du son est accidentel et se prête à la musique, à la forme extérieure ; nous n'avons pas de ces syllabes qui nous intéressent de cette manière seulement par leur son ; chaque modification du sens devient un mot pour soi, ce qui le rend de nouveau important. Nous sommes donc toujours contraints de rester au sens. Si, par conséquent, nous voulons entendre le son comme son, il faut inventer un contrepois plus sensible contre la force de la langue, qui par elle-même ne se prête qu'au sens ; ce contrepois est une résonance matérielle, la rime, qui force la langue à nous offrir, outre le sensⁱⁱⁱ, | [70] encore le son. Dans la rime, nous nous réfléchissons plus fortement du sens, contenu en nous-mêmes, que par le rythme. La rime, en secondant le retour de la subjectivité en soi, doit donc appartenir nécessairement à la poésie romantique. -

ⁱ τυπτήσομενοι] τυφθσομένοι

ⁱⁱ τυπ] τυφθ

ⁱⁱⁱ *Dans la marge (T2)* : Dans les langues anciennes trois accents, l'un de sens sur le radical, l'autre accent tonique et l'accent prosaïque. Ces trois accents peuvent tomber sur des syllabes différentes ; chez les Modernes, ils se réunissent sur une seule syllabe, de sorte que l'accent du sens prévaut toujours ; le son [sic] comme tel n'a donc pas de représentation déterminée, et il fallait lui en chercher une et cela a été la rime. -"

A. La poésie épique.

Nous avons vu que, dans la peinture, tout contenu avait place : la subjectivité substantielle du Dieu ; ensuite, la nature objective en tant qu'elle répondait à un sentiment de l'âme ; enfin, l'homme dans ses intérêts particuliers. La subjectivité particulière de l'homme était devenue absolue et objet de l'art ; cette subjectivité absolue, se voyant dans tous les objets, a soi-même pour objet et non pas le monde objectif ; cette subjectivité est, de cette manière, abstraite, sans contenu, c'est le sentiment, le contenu de la musique ; mais cette subjectivité ne reste pas si abstraite ; elle se donne un contenu, elle s'objective ; son objectivité ne peut être le monde extérieur ; elle est objective en elle-même ; c'est la représentation, qui se représente en soi-même un monde idéal. C'est là l'objet de la poésie épique. Ce monde idéal est un monde objectif pour soi ; la représentation le laisse exister comme tel. Voilà pourquoi les Anciens ont fait prononcer, réciter mécaniquement les poèmes épiques par des rhapsodes presque sans chant : parce que la parole prononcée, qui est ici le matériel, doit correspondre au contenu ; celui-ci étant autre dans les autres genres de poésie, la prononciation le sera de même.

1) La poésie épique raconte ce qui est ; des événements objectifs se présentent. Elle a commencé par les *inscriptions* qui expliquent une chose ; ce contenu ne doit pas rester extérieur ; de courtes leçons de morale ont été mises en vers, comme dans les paroles d'or de Pythagore²⁰⁴ : c'est un contenu substantiel. L'ancienne philosophie était de même épique. Toutes ces espèces de poésie (aux- [71] quelles on peut ajouter les anciens poèmes didactiques) ne sont pas encore des *épopées*, qui s'en distinguent non par le ton, mais [par] le contenu poétique.

2) L'épopée représente des actions sur le théâtre d'un monde, lesquelles se rapportent toutes à un but ; mais autant que l'homme agit, autant [il] est déterminé par les circonstances ; car l'épopée représente ce qui est. L'action de l'homme doit avoir l'air d'un événement qui est amené par les circonstances. De cette manière, l'on peut dire que le destin règne dans l'épopée, et non pas dans le drame, où tout doit partir de la volonté, du caractère du héros. La valeur²⁰⁵ est, de cette manière, vertu de l'épopée ; elle n'appartient pas à la volonté, mais à la nature, au sang. La valeur est formelle ; le contenu pour lequel elle agit

n'est pas déterminé ; cela ne convient pas au drame. - Le sujet d'une épopée est un monde développé, la vie d'un peuple dans tous ses rapports ; le but est une action individuelle ; l'état où tout un peuple agit pour un but individuel ne peut être qu'un état de guerre. Un tel état n'est pas si approprié au drame. Dans la guerre, un peuple est en rapport avec un autre ; la vertu principale y est la valeur. Dans la guerre, il se fait autant par le hasard que par la volonté. Les dieux jouent un rôle dans l'épopée, parce que le héros est déterminé par dehors ; de l'autre côté, ces dieux comme des puissances substantielles sont dans l'âme même du héros et cela fait le passage à la poésie lyrique. –

3) Nous avons vu que la musique, parce qu'elle n'a pour contenu que le sentiment, est dépourvue de tout contenu, et n'est d'abord que la forme qui l'accompagne ; de l'autre côté, ce contenu ne peut plus être dans un matériel extérieur, mais il est représentation, une objectivité tout à fait subjective, parce que l'art a nié déjà tout matériel extérieur ; mais, comme la musique est dénuée de contenu et que celui-ci lui est nécessaire comme | [72] une objectivité qui est hors d'elle, nous avons de nouveau non-identité de la forme et du contenu. Le contenu objectif est une représentation pour soi et la forme poétique lui est extérieure. Ce sont là les diverses espèces de la poésie épique dont nous avons parlé avant l'épopée. Le contenu est ou bien un événement historique extérieur, ou bien des préceptes de morale tout à fait intérieurs, ou, ce qui réunit les deux extrêmes, des pensées philosophiques ; car la pensée est l'identité de la subjectivité et de l'objectivité ; mais ce contenu est toujours abstrait encore ; par cette identité, cependant, le contenu devient totalité en soi, et n'a pas la forme hors de soi, mais est en identité avec elle. C'est l'épopée. Elle a un contenu objectif pour soi, qui est représentation d'un monde ; le sentiment formel de la musique, qui s'était conservé auparavant comme forme poétique, est ici replongé dans l'objectivité du contenu ; celui-ci est donc un monde idéal pour soi ; l'individu ne détermine pas tout, mais est déterminé par un destin, une nécessité extérieure, le destin ; de l'autre côté, les motifs de son action ne sont pas des hasards, mais les dieux, qui le déterminent²⁰⁶. Ces puissances sont aussi bien dans l'individu que hors de lui ; nous avons donc un état de l'individu dans lequel il se meut librement ; cet état ne peut donc plus être le grand théâtre du monde, mais la sphère où l'individu est pour soi est la famille, la vie domestique : une troisième espèce de la

poésie épique est donc *l'idylle* ; elle a un contenu objectif, raconte des événements mais ils dérivent tous de la particularité de l'individu, amour, bien-être domestique, etc. Ce qui intéresse n'est donc plus l'objectivité | [73] en soi, mais les sentiments de l'individu. Ceux-ci pris pour soi comme objet forment :

B. La poésie lyrique.

Elle est la musique réelle qui a reçu un contenu parce qu'on expose ses sentiments, y réfléchit, tandis que la musique ne fait qu'émuvoir le sentiment abstrait. La poésie épique répond de même aux arts plastiques ; elle représente, comme eux, un contenu objectif, fixe pour soi, sans y faire entrer la subjectivité de l'individu. La poésie lyrique est essentiellement pour le chant. La prononciation n'est plus une récitation, mais devient plus subjective. 1) Le contenu de la poésie lyrique est le sentiment, mais pas le sentiment musical, mais le sentiment sur une objectivité qui est subjective : l'objectivité substantielle qui réveille le sentiment est Dieu. Les *Psaumes*, louanges de Dieu, sont, de cette manière, une espèce de la poésie lyrique ; l'objectivité est en soi et pour soi et le sentiment se confond, se morfond devant elle ; de cette manière, elle ne reste pas objectivité subjective, mais devient événement extérieur, qui n'est que l'occasion d'exprimer ses sentiments. – 2) Tels sont : a) Les poèmes d'occasion, les *Odes* d'Horace et de Pindare²⁰⁷. b) Le contenu peut même être épique et traité seulement d'une manière lyrique comme la romance et la *ballade*. c) Mais le poète fait toujours le retour sur soi, sur ses sentiments, l'événement extérieur n'est que l'occasion : *l'élegie*. 3) Cette subjectivité, ce sentiment, enfin, qui est pour soi-même tout contenu est la *chanson*. C'est la poésie nationale des Allemands ; et c'est le plus par ses chansons que Goethe a exprimé l'esprit substantiel de sa nation²⁰⁸.

Le sentiment qui est pensé et qui s'objective soi-même, qui ne reconnaît dans le monde objectif que ses propres détermination est l'action. Agir, c'est réaliser un état subjectif de sorte que l'objectivité corresponde | [74] à la détermination intérieure. La poésie, enfin, qui ne représente que des actions, qui ne reste pas enfermée dans l'intérieur comme la poésie lyrique, ni est déterminée par l'extériorité des circonstances comme la poésie épique, est :

C. La poésie dramatique.

Puisque son contenu essentiel est l'action, il faut que sa prononciation se fasse par l'acteur ; ce n'est plus simple récitation, ni simple chant. Dans le drame, les statues se mettent en mouvement ; la scène appartient à l'architecture. Les représentations des Anciens sont tout à fait plastiques, conformes à la sculpture ; tout reste dans la généralité des puissances substantielles. Nous exigeons la particularité comme dans un tableau. Les masques nous paraissent ôter le point essentiel de la représentation. Le jeu des mines retombe chez les Anciens. Le geste était aussi plus posé, les mains restaient ordinairement dans le manteau. Tout devaitⁱ être exprimé par la parole. - Quant aux unités, Aristote ne parle que de celles de lieuⁱⁱ et d'actionⁱ²⁰⁹. Les unités de lieu et de temps sont peu importantes. La poésie nous élève au-dessus du temps et du lieu sensible ; ils sont indifférents. De l'autre côté, il ne faut pas trop exiger de notre imagination. L'unité d'action est le postulat essentiel. - Les cinq ou trois actes sont nécessaires. Deux intérêts substantiels sont en opposition. Dans le premier acte, une partie expose son intérêt ; dans le second, l'autre. Le troisième acte est celui de l'attaque ; le quatrième, la défense ; et le cinquième, la solution. - Le but est individuel ; le caractère veut le réaliser. Le but de l'individu doit être substantiel, mais parce qu'il ne représente qu'un côté de la substance (par exemple, la famille ou l'Etat), il blesse l'autre et l'individu doit périr pour que la substance soit rétablie. Voilà la *tragédie*. Dans la *comédie*, le but est imaginé, feint ; il peut être aussi substantiel, mais [75] l'individu le détruit de nouveau et se maintient par conséquent, tandis que, dans la tragédie, ce n'est que la justice éternelle, qui se rétablit.

1) *La tragédie*. La subjectivité de l'individu, qui avait comme totalité les instances substantielles en soi, se réalise par l'action. Ces puissances substantielles se réalisent ; mais la réalisation est l'isolement de chacune pour soi. Chaque héros exécute donc une puissance pour soi ; elles viennent par là en conflit et ne se rétablissent que par la mort des caractères qui s'étaient adonnés exclusivement à l'une d'entre elles. Les puissances en repos paisible

ⁱ doit] devait

ⁱⁱ lieu] l'endroit. *Dans le paragraphe suivant, je lis lieu pour endroit*

sont représentées dans les anciennes tragédies par le chœur ; sur ce théâtre²¹⁰, les individus agissent : a) Dans la *tragédie ancienne*, le but est toujours substantiel. La fin est une réconciliation, de manière que chaque individu a en soi-même la puissance qu'il viole : Créon viole la famille, il a un fils qui aime Antigone et périt ; Antigone viole l'Etat ; elle est fille de roi, sujette, et meurt parce que cette autre puissance violée se montre en elle. Le résultat n'est pas seulement négatif, mais une harmonie positive des puissances²¹¹. Outreⁱⁱcette réconciliation objective, qui n'est pas pour les individus, il peut y avoir une réconciliation subjective ; la fin de la première réconciliation est que l'individu, en périssant, se montre comme totalité ; cette totalité est ce qui le maintient. S'il abandonne son but exclusif, alors l'individualité abandonne son caractère ; cette conversion dans l'intérieur n'est pas classique ; si donc les Anciens représentent cette réconciliation subjective, c'est l'ordre extérieur d'un dieu qui fait cette conversion (*Philoctète*, *Ajax*, mais les intérêts sont en général ici plus formels ; ces pièces n'ont pas atteints le sommet de l'art classique²¹²). Cette réconciliation qui est pour l'individu s'opère enfin aussi dans lui ; ce qui le détermine n'est pas l'ordre extérieur d'un dieu ; mais il se convertit en lui-même, et meurt de cette manière réconcilié avec la divinité. (Cette réconciliation s'opère dans l'*Œdipe à Colone*, la tragédie la plus mûre de Sophocle²¹³.) – b) L'individu qui revient par soi-même de son but exclusif sait qu'il a en soi aussi les autres puissances ; elles ne peuvent donc pas le faire périr, parce qu'il les réunit ; l'individu est absolu ; il agit selon un but particulier ; c'est son tort ; il excite par là d'autres particularités qui le détruisent ; ces particularités objectives sont le hasard, le malheur, la nécessité, le destin. Dans la *tragédie romantique*²¹⁴, l'individu ne périt donc plus par une objectivité substantielle, mais par une particularité qui détruit le but particulier ; mais la particularité qui se nie elle-même est le retour à la généralité de la substance. c)ⁱⁱⁱ L'individualité a un but substantiel mais qui n'est pas cette substantialité classique ; car elle est de même infectée de la particularité et c'est là le tort de l'individu. C'est la tragédie moderne. Roméo et Julie ont un but substantiel, la famille ; leur tort est

ⁱ d'action] de l'action

ⁱⁱ puissances. Outre] puissances ; outre

ⁱⁱⁱ c.] 3. en correction d'un chiffre illisible.

cette particularité de ne vouloir le mariage qu'avec cet individu. Comme le but participe et à la tragédie ancienne et [à la tragédie] romantique, de même l'issue, un hasard peut être l'occasion de la mort ; celle-ci doit cependant avoir été nécessaire dans la marche du tout²¹⁵.

2) L'intérêt particulier, par son alliance avec le but substantiel, a acquis de l'importance, il devient πάθος d'un individu et nous avons le combat d'intérêts particuliers, qui se maintiennent parce que l'individu ne peut pas être épuisé par eux. Voilà le *drame*, une espèce de poésie moderne. Le commencement semble être tragique, mais l'issue est bonne, on se pardonne mutuellement²¹⁶ ; l'individu est réconcilié à la fin avec soi et le sait ; dans la tragédie, la réconciliation est en soi et pas pour l'individu ; mais, comme la fin du drame est la réconciliation subjective de l'individu avec soi, nous avons,

3) enfin, une espèce de poésie où cette réconciliation absolue de l'individu est le commencement. C'est la *comédie* : a) ayant soi-même conscience d'être absolu, les puissances substantielles sont soumises à son ironie ; c'est la *comédie d'Aristophane*²¹⁷ ; l'individu a un but particulier en soi ou, s'il est substantiel, il devient particulier pour l'individu qui l'a ; l'individu agit d'après son but, mais il sait que ce but est nul, non sérieux, il n'emploie pas les bons moyens ; le but n'est pas réalisé et l'individu en est content, il ne veut pas ce but, il ne veut que soi, voilà le comique. b)ⁱ L'individu ne veut donc sérieusement que soi, montrer son individualité lui procurer des avantages ; ce but particulier, qui est sérieux dans l'individu ne l'est pas pour les spectateurs ; c'est là le *risible*. C'est la *comédie italienne, espagnole, française* ; le comique n'est pas dans la personne même comme dans Aristophane. Seulement un personnage (le valet) est aussi savant que le spectateur. c)ⁱ Le but n'est plus un but défiguré substantiel, mais un but particulier qui est réalisé pour soi et où l'individu est absolument réconcilié avec soi. La notion de l'art, qui était que l'individu comme absolu reproduise la substance générale, est réalisée. Il n'y a plus rien d'extérieur à surmonter ; l'individu est dans sa pensée l'idée absolue ; celle-ci est faite pour soi ; elle est dans l'individu et sa substance objective, l'individu qui dans soi se distingue de cette manière en soi en substance pensée et individu qui s'y rapporte ; mais la première forme de la religion

ⁱ b)] 2.

ne fait pas encore cette différence elle n'est que l'individu, qui se sait en soi-même comme substance ; c'est la religion des enchanteurs en Afrique. Ils ne reconnaissent pas d'être supérieur et croient diriger la nature par des formules²¹⁸. -

ⁱ c) 3.

INDEX DES NOMS

(Cet index recense les noms propres cités dans le manuscrit à l'exception de la présentation et des notes.)

- Abel, 27
 Achille, 24, 28, 30, 31, 52, 82
 Admète, 27
 Agamemnon, 24, 27, 28, 30
 Antigone, 53, 90
 Apollon, 26, 27, 45
 Arioste, 54
 Aristophane, 47, 48, 92
 Aristote, 89
 Aster, 22
 Babel, 58
 Bacchantes, 71
 Bel, 58
 Briséis, 31, 52
 Caïn, 27
 Calderon, 42, 51, 55
 Cérès, 36, 71
 Cervantès, 54
 Cervantès: *Don Quichotte*, 48
 Cid, 24
 Clytemnestre, 28
 Corrège, 51, 77
 Créon, 90
 Creuzer, 34
 Cuvier, 17
 Dante, 8, 32
 Dante: *Divina Comedia*, 82
 Diane, 71
 Dürer: Dürer, 76
 Éros, 30
 Eschyle: *Agamemnon*, 28; *Les Euménides*, 45
 Ésope, 41
 Étéocle, 27
 Euripide, 33, 53
 Euripide: *Iphigénie en Tauride*, 30; *Iphigénie en Tauride*, 28
 Eurysthée, 24
 Ferdusi, 24, 27
 Furies, 28
 Furies: Eumeniden, 30
 Goethe, 5, 25, 54, 55, 88
 Goethe: *Götz de Berlichingen*, 25; *Iphigénie en Tauride*, 30
 Hamlet, 30
 Hector, 31
 Hémon, 53
 Hercule, 24, 30, 36, 46
 Hérodote, 58
 Hirt, 63
 Homère, 24, 28, 29, 30, 32, 33, 46, 52, 83
 Horace, 28, 88
 Hugolino, 32
 Iffland, 55
 Iphigénie, 28, 30
 Isis, 36, 59
 Jean Paul, 56
 Jésus-Christ, 49, 50, 51
 Joseph, 19
 Julie, 54, 91
 Junon, 71
 Jupiter, 45, 46, 71
 Juvénal, 48
 Klopstock, 28
 Kotzebue, 55
 Laïos, 28
 Macbeth, 30, 53
 Marie, 19, 50
 Marie Magdeleine, 51
 Marsyas, 27
 Memnon, 59
 Mentor, 30
 Minerve, 30
 Miranda, 54
 Néron, 72
 Nil, 35, 37, 59
 Oedipe, 37
 Œdipe, 30
 Olympe, 29
 Oreste, 28, 30
 Ormuz, 35
 Orphée, 78
 Osiris, 36, 37
 Ossian, 31
 Pallas, 71
 Patrocle, 47
 Périclès, 67
 Phénix, 31
 Pigalle: *Mercur*, 26
 Pindare, 88
 Platon, 22
 Polynice, 27, 28

- Priam, 31
Proserpine, 46
Pythagore, 85
Python, 26
Raphaël, 76
Richard III, 53
Roméo, 31, 91
Schadow, 27
Schiller, 5, 55
Schiller: *Cabale et amour*, 25; *La Fiancée de Messine*, 27; *Les Brigands*, 25
Schlegel, Friedrich, 32
Shakespeare, 25, 33, 42, 53, 54, 55;
Roméo et Julie, 31
Sophocle, 31, 33, 67; *Antigone*, 53
Sophocle: *Ajax*, 90; *Antigone*, 28; *Œdipe à Colone*, 30, 90; *Philoctète*, 29, 90
Sphinx, 37
Tasse, 8
Thoas, 30
Thorwaldsen, 27
Titien, 76
Ulysse, 30, 32
Vénus, 70, 71
Vesta, 71
Vinci, 77
Winckelmann, 67, 68, 70, 71
Zeuxis, 7

INDEX DES MATIERES

(Cet index comporte les matières citées dans le manuscrit à l'exclusion de la présentation et les notes.)

TABLE DES MATIERES

Avant-Propos.....	III
L'esthétique inédite : de l'idée logique aux enchanteurs d'Afrique.....	IV
Note sur la présente édition.....	XXVI
Sigles.....	XXX
Bibliographie.....	XXXI
Esthétique.....	1
Introduction.....	2
I. Partie générale.....	11
Première section : L'Idée du beau.....	11
Seconde section : Formes générales de l'art.....	25
[II.] Partie spéciale : Diverses espèces d'arts.....	43
Première section : Arts plastiques.....	43
Seconde section : La musique.....	59
Section troisième : La poésie.....	63
Index des noms.....	74
Index des matières.....	76

¹ Le premier point (a) vise déjà - comme le second (b) - à légitimer le discours philosophique sur l'art en répondant à l'objection courante suivant laquelle l'art ne saurait être un objet scientifique, d'une part, parce qu'il relève de la contingence en tant que produit arbitraire de l'imagination (*Phantasie*) humaine, alors qu'il n'y a de science que du nécessaire (*Kr* : « In die Wissenschaft wird nur das Nothwendige aufgenommen ») ; d'autre part, parce qu'il n'a d'autre réalité que l'apparence sensible (*Schein*), alors que la vérité (*Wahrheit*) s'attacherait seulement à l'essence (*Wesen*). Pour Hegel, l'essence doit apparaître (*Kr* : « Das Wesen muss erscheinen »), l'apparence ne doit donc pas être comprise comme illusion (*Täuschung*), mais comme *phénomène* ou *apparition* (*Erscheinung*). La tâche de l'art est donc la même que celle de la pensée (*Gedanken*) : faire entrevoir l'essence, que le « monde sensible » (« externe » lorsqu'il s'agit des objets extérieurs ou « interne » lorsqu'il s'agit des affections subjectives) dissimule plutôt dans la « vie commune », c'est-à-dire dans l'existence empirique (« *empirisches Leben* »).

² La philosophie ne considère pas l'art lorsqu'il n'est qu'un « moyen » pour quelque chose d'autre, soit un « jeu » sans conséquence (« *flüchtiges Spiel* »), soit une « parure », c'est-à-dire un enjolivement de l'existence (« *Schmuck der Lebensverhältnisse* »), mais l'art pris pour lui-même.

³ Il faut prendre les notions de religion et de philosophie dans leur sens le plus général : la philosophie comme science (« *Wissenschaft* ») et la religion comme « sagesse » (« *Weisheit* »). Dans *Ho* et *Kr*, il est seulement question du « divin » et non de « Dieu ». – *Ho* : Die Kunst ist « eine Art und Weise, das Göttliche, die höchsten Forderungen des Geistes auszusprechen und zum Bewußtsein zu bringen » (L'art est « une façon de formuler et de porter à la conscience le divin, les plus hautes exigences de l'esprit »).

⁴ Il faut lire : l'art est le « moyen terme » (« *Mittelglied* ») qui réconcilie le concept (« *Begriff* » : la « pensée pure ») et la nature (« *Natur* »). *Ho* : « Sie ist das Mittelglied zwischen dem reinen Gedanken, der übersinnlichen Welt, und dem Unmittelbaren, der gegenwärtigen Empfindung, welche sinnliche Region vom Gedanken als solchem als ein Jenseits [dargestellt] wird. Beide Extreme versöhnt die Kunst, ist das bindende Mittelglied des Begriffs und der Natur ».

⁵ Une réponse est fournie à la première objection (a) : l'art n'est pas une production arbitraire de l'imagination, mais une « forme nécessaire de la conscience spirituelle » (« eine nothwendige Form des geistigen Bewußtseyns »), dont la philosophie a pour tâche d'appréhender aussi bien le « contenu » (« *Inhalt* ») que la « forme » (« *Form* ») correspondante pour chaque étape de son développement historique.

⁶ *Ho* formule ainsi la thèse dite de la « mort de l'art » : « Unsre Welt, Religion und Vernunftbildung ist über die Kunst als die höchste Stufe, das Absolute auszudrücken, um eine Stufe hinaus. Das Kunstwerk kann also unser letztes absolutes Bedürfnis nicht ausfüllen, wir beten kein Kunstwerk mehr an, und unser Verhältnis zum Kunstwerk ist besonnenerer Art. Ebendeswegen ist es uns auch näheres Bedürfnis, über das Kunstwerk zu reflektieren. Wir stehen freier gegen dasselbe als früher, wo es der höchste Ausdruck der Idee war. » (« Notre monde, religion et culture de la raison a passé l'étape de l'art comme l'étape suprême pour exprimer l'absolu. L'œuvre d'art ne peut alors plus satisfaire notre ultime besoin absolu, nous ne prions plus devant aucune œuvre d'art, et notre rapport à l'œuvre d'art est d'une nature plus posée. Pour cette raison même, il y a pour nous cet autre besoin de réfléchir sur l'œuvre d'art. »)

⁷ La philosophie de l'art est une partie de la philosophie hégélienne. Elle présuppose ainsi tout ce qui la précède dans l'Encyclopédie, ce que le présent manuscrit résume ici en un

paragraphe (« L'idée logique... une seconde nature »). Dans *Ho* et *Kr*, il est précisé, au contraire, que, dans le cours d'esthétique, on part « immédiatement » de l'idée « qu'il y a des œuvres d'art » et des représentations que nous en avons. (*Ho* : « Diesen Beweis zu führen, die Entstehung im Begriff zu konstruieren, kann unsere Absicht nicht sein, denn sie fällt in einen früheren Teil der Philosophie. Hier, wo wir diese Wissenschaft herausnehmen, fangen wir unmittelbar an, aber sie nicht als ein Resultat, weil wir das Vorhergehende nicht betrachten. Und deswegen fangen wir unmittelbar an, und wir haben zunächst nichts als die Vorstellung, daß es Kunstwerke gibt. Von dieser allgemeinen Vorstellung können wir näher beginnen und auf das uns berufen, was wir als Vorstellung in uns finden. »)

⁸ Il s'agit du mythe biblique de la création du monde (*Genèse* I, 1). Le véritable commencement est la science de la logique, première partie de la philosophie (*E* 1817, §§ 12-193).

⁹ La philosophie de la nature est la deuxième partie de la philosophie (*E* 1817, §§ 193-299).

¹⁰ La philosophie de l'esprit est la troisième partie de la philosophie (*E* 1817, §§ 300-477).

¹¹ Comme l'indique la note marginale (« Art poétique »), cette première conception de l'art renvoie d'abord à la théorie antique. *Ho* cite l'*Art poétique* (*De arte poetica*) d'Horace (bibliographie n° 25), auquel Hegel reproche de ne fournir que des règles pratiques et des préceptes généraux trop vagues (par exemple : le sujet d'un poème doit être intéressant), mais Hegel les utilise aussi accessoirement pour la définition de l'idéal poétique (voir note 78). La référence à l'art poétique vise, en outre, les « théories des beaux-arts » modernes, venues de France, dont il est question immédiatement après.

¹² Hegel fait référence plus loin aux *Brigands* de Schiller (1781) et au *Goetz de Berlichingen* (1773) de Goethe (voir notes 65 et 66), deux pièces de théâtre caractéristiques de ce que Hegel appelle la « période du génie » en Allemagne. (*Ho* : « In Deutschland gab es eine Genieperiode, die herbeikam durch Goethes und Schillers erste Produktion »).

¹³ *Ho* : « Die natürlichen Dinge sind nur, sind nur einfach, nur einmal. Doch der Mensch als Bewußtsein verdoppelt sich, ist einmal, dann ist für sich, treibt was er ist, vor sich, schaut sich, stellt sich vor, ist Bewußtsein von sich ; und er bringt nur vor sich, was er ist. » (« Les choses naturelles existent seulement, elles existent seulement de manière simple, seulement une fois. L'homme pourtant se redouble comme conscience, est une fois, et est ensuite pour lui, pousse ce qu'il est devant soi, se contemple, se représente, est conscience de soi ; et il ne porte devant soi que ce qu'il est. »)

¹⁴ *Ho* : « Diese Weise, Kunstwerke zu betrachten, schreibt sich vornemlich von den Zeiten Mendelssohns her, und man kann in seinen Schriften viele dergleichen Betrachtungen finden. Der Name Ästhetik schreibt sich auch hierher. » (« Cette façon de considérer les œuvres d'art remonte surtout aux temps de Mendelssohn, et l'on peut trouver dans ses écrits de nombreuses considérations de la sorte. Le nom d'esthétique remonte aussi là. ») Cf. Moses Mendelssohn (1729-1786), *Briefen über die Empfindungen*, Berlin, 1755.

¹⁵ Le mot « appétit » traduit ici le concept de « Begierde » (désir).

¹⁶ Le « contenu intellectuel » (*Ho* : « der geistige Inhalt ») ne se rapporte pas à la pensée (Gedanke), mais à l'esprit (Geist). *Ho* : « Die Tätigkeit ist also nicht mechanisch, nicht wissenschaftlich, hat es nicht mit reinen Gedanken oder abstrakten zu tun, sondern das geistige und sinnliche Produzieren muß in Formen gefaßt sein » (« L'activité n'est rien de mécanique, rien de scientifique, n'a pas affaire à des pensées pures ou abstraites, mais le produire intellectuel et sensible doit être saisi en des formes »).

¹⁷ Le « sens » désigne ici le « sensible » (*Ho* : « das Sinnliche ») dans la nature ou dans l'homme, dont il a été reconnu plus haut qu'il constituait le matériau de l'art.

¹⁸ La légende veut que les raisins peints par Zeuxis (460-390 av. J. C.) aient été tellement ressemblants qu'ils attiraient à eux les oiseaux. Cf. Pline, *Hist. Nat.*, XXXV, 65, bibliographie n° 34.

¹⁹ Cette définition n'est pas suffisante, car s'il est vrai que l'art « apprend à l'homme quelque chose sur l'humain », tous les contenus ne sont pas propres à l'art : il y a dans les passions du bon et du mauvais, de sorte qu'il faut chercher ailleurs le but final de l'art. (*Ho* : « Die Kunst unterrichtet insofern den Menschen vom Menschlichen, weckt schlummernde Gefühle, gibt Vorstellungen vom echten Interesse des Geistes ; aber in diesem Menschlichen, in diesen Gefühlen, Neigungen und Leidenschaften ist unterschiedslos Niederes sowie Hohes, Gutes und Böses enthalten. Und in betreff hirauf vermag die Kunst zum Höchsten zu begeistern und zum Sinnlichen zu entnerven und zu schwächen. Und so sieht man sich nach einem höheren Zwecke um, der ein An-und-für-sich-seiendes, Wesentliches enthalten soll. »)

²⁰ L'expression « un homme entier » est citée en français dans *Ho* et *Kr*. - Hegel associe l'enfance (« Kindheit »), la barbarie (« Barbarei ») et tout ce qui relève de l'instinct (« Trieb »), des penchants (« Neigungen ») ou des passions (« Leidenschaften ») comme autant d'états élémentaires qui relèvent de la nature dans l'homme et doivent être modérés dans la culture (« Bildung »). L'art comme culture offre à l'homme la possibilité de se constituer comme esprit.

²¹ *Ho* : « Will man [einen] Endzweck nun des Kunstwerks aufstellen, so ist es dieser : die Wahrheit zu enthüllen, vorzustellen, was sich in der Menschenbrust bewegt, und zwar auf bildliche, konkrete Weise. Solchen Endzweck hat die Kunst mit der Geschichte, der Religion und anderem gemein. » (« Si l'on veut établir un but final de l'œuvre d'art, il est tel : dévoiler, représenter la vérité, ce qui se meut dans la poitrine humaine, et cela de façon imagée, concrète. L'art a un tel but final en commun avec l'histoire, avec la religion et autre. »)

²² *Ho* : « Der Inhalt also muß in sich selbst konkret sein, nicht allein um der Kunst fähig zu sein, sondern überhaupt um wahrhafter Inhalt zu sein. » (« Le contenu doit donc être concret en lui-même, non seulement pour servir à l'art, mais surtout pour être en général un contenu vrai. »)

²³ Le mot « forme » traduit ici à la fois « Weise » (une modalité) et « Form » (la forme par opposition au contenu) tandis que le mot « concept » (*Begriff*) n'est pas utilisé, comme dans *Kr* et *Ho*, pour désigner le « contenu » qui s'oppose à la « réalité » (*Realität*). *Kr* : « Das Schöne ist eine Weise der Einbildung des Begriffes in die Realität. Die verschiedenen Weise der Kunst können sich nur gründen auf das Verhältniß des Inhalts zur Form, auf die verschieden Weise, wie der Begriff in die Realität eingebildet wird, und diese Verhältnisse hänger wieder zusammen mit der Natur des Begriffes ». (« Le beau est un mode de l'information du concept dans la réalité. Les différents modes de l'art ne peuvent se fonder que sur le rapport du contenu et de la forme, sur les différents modes par lesquels le concept est informé dans la réalité, et ces rapports dépendent à leur tour de la nature du concept »).

²⁴ L'ancienne orthographe du mot « cru » (« crud ») renvoie au latin « crudus » (et à l'allemand « krud »). Le terme signifie « brut » : il est synonyme de « roh », un mot utilisé dans *Kr* : « Der unbestimmte Gedanke ist also hier noch im rohen Stoff » (« La pensée indéterminée est donc ici encore une matière brute »).

²⁵ L'expression « forme naturelle » traduit ici « Naturgestalt » ou « Naturgestaltung ».

²⁶ *Ho* précise : « Diese erste Sphäre dann gibt die symbolische oder orientalische Kunst » (« Cette première sphère donne alors l'art symbolique ou oriental »).

²⁷ « Das Geistige ».

²⁸ *Ho* : « Diese Kunst kann als die romantische oder christliche bezeichnet werden » (« Cet art peut être désigné comme romantique ou chrétien »).

²⁹ En allemand : « Besonderer Teil ». La « partie spéciale » traite du particulier (*Besondere*).

³⁰ La « notion » ou concept (*Begriff*) se particularise (« partikularisieren ») et devient « être déterminé » (*Dasein*). Les formes d'art symbolique, classique et romantique se différencient.

³¹ *Ho* : « Diese erste Realisation der Kunst ist die Architektur » (« Cette première réalisation de l'art est l'architecture »).

³² *Ho* : « So haben wir als diese ihre Bestimmtheit die Skulptur » (« Nous avons donc comme sa détermination la sculpture »).

³³ *Ho* : « Die Realisation aber dieser Kunsform ist die Poesie » (« Mais la réalisation de cette forme d'art est la poésie »).

³⁴ *Kr* : « Wollen wir diese Seite concreter betrachten, so erscheint uns eine organische Kunstwelt, die den Anfang nimmt vom groben Materiellen. Die Vergeistigung des Stoffs und Inhalts ist dann das Nächste. » (« Considérons cet aspect de façon plus concrète, un monde artistique organique nous apparaît alors, qui commence par le matériel grossier »).

³⁵ *Kr* : « Man arbeitet sich aus der Äusserlichkeit heraus » (« On se dégage de l'extériorité »).

³⁶ *Ho* : « Und hier ist dann das Material nicht mehr gleichgültig, zwar sinnlich, aber rein und einfärbig » (« Et ici le matériel alors n'est plus indifférent, certes sensible, mais pur et monochrome »).

³⁷ *Kr* : « auf den Gedanken des Geistes » (« à la pensée de l'esprit »).

³⁸ *Kr* : « Der Geist, die Seele sind selbst noch nicht in diesen Begrenzungen ; sie weisen vielmehr noch auf den Geist, als auf ein Andres, hin. » (« L'esprit, l'âme ne sont pas eux-mêmes à l'intérieur de ces limitations ; celles-ci renvoient plutôt à l'esprit comme à un autre »).

³⁹ La partie spéciale obéira à une division suivant les arts particuliers appréhendés respectivement suivant ces trois points sans autre forme de distinction.

⁴⁰ *Ho* : « Begriff » (« concept »).

⁴¹ *Ho* : « Z. B. im Gold ist der Begriff unmittelbar [Realität] geworden und die Realität unmittelbar der Begriff. Die Mannigfaltigkeit dabei ist eine bloße formelle Vielheit, denn jedes Stück der Realität ist Existenz des ganzen Begriffs ». (« Dans l'or, par exemple, le concept est devenu immédiatement [réalité] et la réalité immédiatement le concept. La diversité n'est ici qu'une multiplicité seulement formelle, car chaque morceau de la réalité est l'existence de tout le concept. »)

⁴² Avant de se manifester comme idée absolue dans l'art, l'idée se manifeste immédiatement dans la nature organisée, ce que Hegel examine ici. La difficulté est alors de savoir si l'on peut réduire la question du beau à celle du vivant, si partout où il y a manifestation de la vie, il y a nécessairement beauté.

⁴³ *Ho* ne fait pas intervenir la question du beau ici : « Comment se reconnaît l'idéalité des différences qui paraissent à l'existence ? » *Kr* demande : comment reconnaît-on l'individualité des parties, comment se manifeste l'individu comme unité des parties, l'idéalité des différences ? Cela revient à se demander ce qui fait l'unité des différents membres comme parties du corps, des différents organes qui compose l'organisme : c'est l'âme. – La considération de la beauté intervient plus loin dans *Kr* : le vivant est ce qui rend les choses naturelles belles en ce sens qu'un rapport nécessaire se fait jour, ce rapport doit être sensible, et non seulement pour la réflexion. La nature nous paraît belle si nous avons l'intuition (*Ahnung*) d'une relation interne et essentielle entre des parties. – Le présent texte condense ce qui dans *Ho* et *Kr* se trouve développé.

⁴⁴ Cf. Georges Cuvier (1769-1832), *Recherches sur les ossements fossiles de quadrupèdes : où l'on rétablit les caractères de plusieurs espèces d'animaux que les révolutions du globe paroissent avoir détruites*, t. I, Paris, 1812, p. 65. – Cf. *E* 1817, § 293. – Dans cet exemple, l'idée est présente seulement pour l'intelligence qui établit le rapport entre l'os et le reste de l'animal n'est accessible que pour l'intelligence ; l'os n'est donc pas beau en lui-même, mais seule la théorie scientifique comme réflexion sur l'os pourrait être dite belle.

⁴⁵ *Ho* : « Solche Betrachtung hat Goethe vielfach gemacht in der Ahnung des Begriffs, einer höheren Ordnung als der äußerlichen » (« Goethe a souvent fait une telle considération dans l'intuition du concept, d'un ordre plus élevé que l'extérieur »).

⁴⁶ La forme (*Form*) puis le matériel (*Stoff*) sont envisagés pour eux-mêmes dans les paragraphes suivants. – En réalité, au lieu d'envisager le passage du beau naturel à « l'idéal » (*Ideal*), c'est-à-dire le passage de l'animal à l'homme ou au dieu, le passage de la nature à l'esprit, la suite du texte reprend la question de l'apparition de l'idée (du beau) dans la nature en général sous une forme d'une nouvelle récapitulation de la philosophie de la nature du point de vue esthétique, qui introduit les catégories esthétiques de symétrie, de conformité à une loi (*Gesetzmäßigkeit*).

⁴⁷ Takt.

⁴⁸ *Kr* mentionne seulement les trois couleurs fondamentales : « Z. B. die Farben (Gelb, Roth, Blau) machen eine Totalität aus » (« par exemple, les couleurs (jaune, rouge, bleu) constituent une totalité »).

⁴⁹ *Kr* : « Die Regelmäßigkeit hat einen Übergang zur Gesetzmäßigkeit » : il faut donc lire « régularité » à la place de « symétrie » et distinguer la « Regelmäßigkeit », la « régularité » (conformité à la règle, « Regel ») de la « Gesetzmäßigkeit » (conformité à la loi, « Gesetz »), laquelle est passage à une forme de « liberté » (*Freiheit*) supérieure.

⁵⁰ Cf. William Hogarth (1697-1764), *Analysis of Beauty*, [Analyse de la beauté], Londres, 1753, ch. IX (bibliographie n° 22). – Hogarth désigne la ligne ondoyante (“waving line”) comme ligne de beauté (“line of beauty”) et la ligne serpentine (“serpentine line”) comme ligne de la grâce (“line of grace”). – *Ho* : La plupart des contours du corps humains obéissent plutôt à cette forme de régularité irrégulière.

⁵¹ *Kr* : « Lapis-lazuli giebt reines Blau, Krapp reines Roth und diese Farben waren sehr theuer bei den alten Malern und sind es auch noch. » (« Le lapis-lazuli donne le bleu pur, la

garance le rouge pur et ces couleurs étaient très chères pour les peintres anciens, et elles le sont toujours »).

⁵² Le beau de l'art (*Kunstschöne*) ou idéal (*Ideal*) est l'idée qui se réalise dans le monde de l'esprit plutôt que dans la nature. Le passage du chapitre I au chapitre II marque ce passage de la nature à l'esprit.

⁵³ Voir le chapitre sur la peinture, p. 76.

⁵⁴ Les animaux dépendent soit de l'air, soit de l'eau, soit de la terre.

⁵⁵ Cf. Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, III, 29 (bibliographie n° 33) : Platon aurait eu pour amant Aster (dont le nom signifie « étoile » en grec), avec lequel il aurait étudié l'astronomie, et il lui aurait adressé l'épigramme suivant cité par Hegel :

ἀστέρων εἰσαθρεῖς Ἄστηρ ἐμός · εἶθε γενοίμην οὐρανός, ὡς πολλοῖς ὄμμασιν εἰς σὲ βλέπω. (« Tu contemples les étoiles, mon Aster, que ne suis-je le ciel pour te voir avec mille yeux »).

⁵⁶ *Ho* : « Boden » (« terrain ») : voir notes 62 et 210.

⁵⁷ Cf. Homère, *Illiade*, I (bibliographie n° 23).

⁵⁸ *Ho* : « Herkules ist im Dienst des Königs, vollbringt seine Arbeit auf dessen Befehl. Aber diese Abhängigkeit ist nur das ganz abstrakte Band, nicht ein konkret vollständig gesetzliches und befestigtes [Verhältnis] » (« Hercule est au service du roi, accomplit son travail sur son ordre. Mais cette dépendance n'est que le lien tout à fait abstrait, non pas un lien concret complètement légal et ferme »).

⁵⁹ Hegel se réfère aux exploits chevaleresques de Don Ruy Diaz, comte de Bivar, dit le Cid (1045-1099) dans la reconquête de l'Espagne contre les Arabes. Le poème médiéval *Cantar de Rodrigo o mocedades del Cid*, dont il est le héros, a inspiré, entre autres, un florilège de poèmes (*Romancero del Cid*) et deux tragédies espagnoles de Guillén de Castro (1569-1631), que Johann Gottfried Herder traduit en allemand en 1803. (Cf. bibliographie n° 19). *Ho* : « Cid hat einen König, ist Genosse eines Bundes, hat Vassallenpflichten ; diesen entgegen aber entsteht ihre Selbständigkeit, die die Form annimmt des Gesetzes der Ehre, sei sie formell oder konkreteren Inhalts. » (« Le Cid a un roi, est membre d'une ligue, a des devoirs de vassal ; mais son indépendance se forme à leur rencontre, elle prend la forme de la loi de l'honneur, que son contenu soit formel ou concret »). – La référence à la « couronne des chevaliers » est moins claire. Ce pourrait être une allusion aux chevaliers de la Table Ronde, ou encore au « cercle de héros » (*Heldenkreis*) qui entoure Charlemagne dans la *Chanson de Roland*. Cf. *W*, t. X, I, p. 240 : « Im christlichen Abendlande ist das Lebensverhältnis [sic] und Ritterthum der Boden für freie Heldenschaft und auf sich beruhende Individualitäten. Von dieser Art sind die Helden der Tafelrunde, so wie der Heldenkreis, dessen Mittelpunkt Karl der Große bildet. » (« Dans l'occident chrétien, les circonstances de la vie et la chevalerie sont le fondement pour un libre héroïsme et des individualités ne dépendant que d'elles-mêmes. De cette sorte sont les héros de la Table Ronde, de même que le cercle des héros dont Charlemagne constitue le centre »).

⁶⁰ Hegel se réfère à la première traduction allemande de l'épopée persane *Schah Nameh* [Le Livre des Rois] de Ferdusi (ou Firdoussi, Ferdowsi) récemment traduite en allemand par Joseph von Görres (Cf. bibliographie n° 13). — Cf. *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte* (1822-1823), in *V*, t. 12, 1996, p. 253-255 : « Ferdusi lebte im 11. Jahrhundert am Hofe Mahmuds, des Ghaznavidischen Sultans, und seine Gedichte haben die alten Heldensagen Irans zum Gegenstande. » (« Ferdusi vivait au onzième siècle à la cour de

Mahmoud, le sultan gaznévide, et ses poèmes ont pour objet les anciennes légendes héroïques de l'Iran. »)

⁶¹ La proposition contient deux idées distinctes : 1) L'art ancien comme l'art moderne trouve ses idéaux dans des temps reculés, antérieurs à l'édification des Etats. 2) Les héros sont des princes, qui se détachent du chœur comme des caractères dominants, dotés de la liberté du vouloir. Ils ne sont pas seulement dans un état (*Zustand*) historique déterminé, ils font partie également d'un état (*Stand*) au sens de classe sociale déterminée.

⁶² Le chœur, dans la tragédie grecque, est le « théâtre » soit le « terrain » ou le « sol » (*Boden*) sur lequel s'exerce l'action de l'individu. (Voir note 56). – *Ho* : « In der alten Tragödie sahen wir einen Chor als den Zustand, den individualitätslosen Boden. Über diesen stehen die Individualitäten, die über diesen Boden das Herrschende sind. » (« Dans la tragédie ancienne, nous voyions un chœur comme l'état, le fondement dépourvu d'individualité. Au-dessus se tiennent les individualités, qui sont ce qui domine sur ce sol »).

⁶³ Cf. Friedrich von Schiller, *Kabale und Liebe*, ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen, Mannheim, 1784 (bibliographie n° 37). – La pièce montre l'amour impossible entre Louise Miller, l'humble fille d'un musicien, et l'aristocrate Ferdinand, fils du président Walter. Ferdinand tente de faire valoir son amour contre les vœux de son père, mais il se suicide et entraîne sa bien-aimée dans la mort suite à une tromperie de celui-ci. C'est l'une des premières pièces dans le théâtre allemand où se trouve représentée la vie bourgeoise contemporaine. — L'interprétation de Hegel est que, dans cette « tragédie bourgeoise », les héros dépendent d'une forme d'arbitraire qui n'est pas lié aux individus mais à la violence insurmontable de la légalité bourgeoise. – *Kr* : « In Kabale und Liebe, z. B. in diesem bürgerlichen Drama ist Abhängigkeit vorhanden von einer Willkühr, die nicht nur individuell sondern gesetzlich zugleich ist, einen Hintergrund hat in der ganz unüberwindlichen Gewalt der bürgerlichen Gesetzlichkeit ».

⁶⁴ Bien que Roméo et Juliette ne soient pas des personnages princiers, ils agissent dans un contexte d'instabilité politique, où la loi ne s'impose pas, mais des familles sont en lutte. – La tragédie *Romeo and Juliet* de William Shakespeare fut publiée pour la première fois en anglais en 1697. Hegel a lu le théâtre de Shakespeare dans la traduction allemande de J. J. Eschenburg dès l'époque de son adolescence (voir bibliographie n° 40).

⁶⁵ Cf. Johann Wolfgang von Goethe, *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand*, ein Schauspiel, Darmstadt, 1773 (bibliographie n° 15). Goethe s'inspire des *Mémoires* de Goetz von Berlichingen, le chevalier à la main de fer, qui vécut réellement au XVI^e siècle, pour produire un drame historique à valeur nationale dans l'esprit de Shakespeare. *Ho* : « Götz von spielt in der Zeit des Unterganges der Ritterlichkeit, wo zugleich bürgerliche objektive Ordnung beginnt, die ritterliche Heroenzeit und die bürgerliche Objektivität sich berühren ». (« Götz de Berlichingen joue dans l'époque du déclin de la chevalerie, lorsque commence l'ordre bourgeois objectif, le temps héroïque de la chevalerie et l'objectivité bourgeoise se touchent ».)

⁶⁶ Cf. Schiller, *Die Räuber*, Francfort et Leipzig, 1781 (bibliographie n° 36). Dans cette tragédie, représentée pour la première fois à Mannheim en 1782, Charles Moor, trahi à son insu par son frère Franz (joué par Iffland, voire note 142), banni et déshérité par son père, se révolte et entraîne une bande de brigands pour lutter contre les abus féodaux, avant de réaliser tardivement la méprise dont il est la victime et se livrer à la justice.

⁶⁷ L'*Apollon du Belvédère*, conservé au Musée du Vatican, est la copie romaine d'une statue en bronze datant de la fin du I^{er} siècle avant J. C. - Winckelmann regarde cette sculpture comme le plus haut idéal de l'art, alors que Hegel y voit plutôt un ouvrage tardif, où le dieu n'est plus dans sa quiétude absolue.

⁶⁸ « sans situation » : *Ho* écrit « prozesslos » (sans processus).

⁶⁹ Hegel critique le *Mercur* de Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785), statue en marbre de Carrare qu'il a vue dans le jardins du château royal de Sans-Souci à Potsdam. Louis XV l'avait offerte, en 1748, à Frédéric le Grand. Il s'agit d'une réplique à grande échelle de la statuette originale conservée au Musée du Louvre. Elle est considérée, à l'époque, comme l'une des plus belles sculptures modernes. - *Ho* : « Diese Handlung ist ein Überfluß, denn der Gott bedarf keiner Flügel » (« l'action est superflue, car le dieu n'a besoin d'aucune aile »).

⁷⁰ Hegel fait allusion au *Mercur en meurtrier d'Argus* (1818) de son contemporain Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Le sculpteur danois a illustré une scène tirée des *Métamorphoses* d'Ovide (I, 713-720), où Mercure tue Argus après l'avoir endormi au son de ses paroles et de sa flûte. Il ne s'agit donc pas ici (comme l'indique à tort Hegel) du meurtre de Marsyas, lequel est écorché Apollon (VI, 382-400). Il existe plusieurs versions de cette sculpture, commandée par le duc d'Augustenburg, en 1819, conservées aujourd'hui au Thorvaldsen Museum de Copenhague, au Musée du Prado de Madrid, et au Musée National de Cracovie.

⁷¹ Rudolf Schadow (1786-1822) a réalisé plusieurs versions de sa *Sandalenbinderin* [Jeune fille lançant sa sandale] qui ont été présentées à Berlin en 1821, dans l'atelier de son père, Johann Gottfried Schadow, directeur de l'Académie des arts de Berlin. Le sculpteur appartient au même courant néo-classique que Canova et Thorvaldsen, dont il se considère comme l'élève. Il meurt à Rome, où il est parti, avec son frère, le peintre Wilhelm Schadow, en 1810. - La jeune fille à la sandale est reproduite en gravure avec un article qui lui est consacrée dans la revue hégélienne *Neue Berliner Monatschrift für Philosophie, Geschichte, Literatur und Kunst*, t. I, Berlin, 1821, p. 515-516. Il est précisé que la *Sandalenbinderin*, « un enfant de onze ans, en grandeur nature, suscita une grande attention à Rome (1813) et, en dehors de plusieurs reproductions en plâtre, il fut bientôt vendu cinq copies de cet aimable enfant ». - L'erreur du néo-classicisme, pour Hegel, semble de vouloir introduire de l'action là où l'idéal ne requiert que l'immobilité et la quiétude.

⁷² L'*Alceste* d'Euripide (484-406 av. J.-C.) débute avec la mort imminente d'Admète, que son épouse Alceste accepte d'endurer à sa place. - Au commencement de l'*Iliade* d'Homère, il y a la peste qui s'étend sur le camp des Achéens ; le prêtre Calchas l'interprète comme une punition d'Apollon après l'atteinte perpétrée sur l'un de ses prêtres (I, 93-100).

⁷³ Hegel envisage cette situation conflictuelle comme quasiment structurelle dans l'histoire des peuples au travers des exemples pris dans les cultures hébraïque, grecque, perse, aussi bien qu'allemande. Le conflit de Caïn et Abel est raconté dans *Genèse*, 4, 1-16. - La rivalité d'Étéocle et Polynice, les deux fils d'Oedipe, pour le trône de Thèbes, est mise en scène dans *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle, dans *Édipe à Colone* de Sophocle et dans *Les Phéniciennes* d'Euripide. - L'histoire des trois frères de Ferdusi est racontée dans le *Livre des rois* : le roi Feridoun (all. Feridun) partage le monde entre ses trois fils, mais les deux aînés, Selm et Tour (all. Thur), tuent leur frère Iredj (all. Iredsch), ce qui entraîne une succession de vengeances, qui se poursuivent de générations en générations. Cf. « Die Sage vom Streite der drei Brüder und vom Tode des Iredsch », in : Görres, *Das Heldenbuch vom Iran*, (note 60), pp. 46-54. *Kr* : « Bei Ferdusi ist der Widerstreit von drei Brüdern, der sich fortsetzt durch die spätesten Generationen, - der alte Gegensatz von Iran und Turan, der Gegensatz der beiden Brüder Iredsch und Thur » (« Dans Ferdusi, c'est la lutte de trois frères qui se poursuit jusque dans les générations les plus lointaines, l'ancienne opposition de l'Iran et du Touran, des deux frères Iredj et Tour ».) - Dans *La Fiancée de Messine* (bibliographie n° 38), Schiller s'est inspiré de la rivalité d'Étéocle et Polynice chez les tragiques grecs. Le conflit de don Manuel et don César (les « frères ennemis ») est rapporté, dit Hegel, « à une fatalité plus ancienne ». (*Kr* : « In der Braut von Messina ist dieser Widerstreit einem alten

Schicksals verhängniß zugeschrieben »). — Hegel a assisté à la première représentation du drame de Schiller, à Weimar, le 19 mars 1803.

⁷⁴ Cf. *Le Messie* (autrement intitulé *La Messiade*), poème en vingt chants de Friedrich Gottlob Klopstock (1724-1809), composé entre 1748 et 1773, met en scène la passion de Jésus et sa rédemption (voir bibliographie n° 29).

⁷⁵ Le terme « ôter » traduit ici l'allemand « aufheben » (*Kr* : « diese wird aufgehoben »).

⁷⁶ Hegel fait référence à l'histoire des Atrides en général, mais plus précisément à la trilogie d'Eschyle, *L'Orestie*. Dans *Agamemnon*, Clytemnestre tue son époux Agamemnon ; dans *Les Choéphores*, Oreste venge le meurtre ; dans *Les Euménides*, il est poursuivi par les Erinyes (voir note 84). — Tout cela constitue le présupposé de l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide comme de celle de Goethe (voir note 87). - *Ho* : « Der erste Anfang ist das Opfer Agamemnons in Aulis, dieses ist wieder bedingt durch Paris Entführung und so fort und fort von Handlung zu Handlung » (« Le premier début est le sacrifice d'Agamemnon en Aulide, celui-ci est conditionné à son tour par l'enlèvement de Paris, et ainsi de suite d'action en action »). *Kr* : « Dies geht wieder zurück auf das Opfer der Iphigenie in Aulis durch die Hand des Vaters, und so weiter bis auf Tantalus » (« Ceci renvoie au sacrifice d'Iphigénie en Aulide des mains de son père, et ainsi de suite jusqu'à Tantale »).

⁷⁷ Une autre source du théâtre antique est l'histoire des Labdacides. De la trilogie d'Eschyle, *Laïos*, *Œdipe* et *Les Sept contre Thèbes*, seule la dernière nous est parvenue, qui représente la lutte des frères ennemis Étéocle et Polynice pour la succession d'Œdipe (voir note 73). — L'*Antigone* de Sophocle est le résultat cette lutte fratricide, dont il est question dans *Œdipe à Colone*. Elle est elle-même la conséquence du meurtre de Laïos, dont Œdipe se découvre l'auteur (*Œdipe Roi*).

⁷⁸ Cf. Horace (Quintus Horatius Flaccus), *Ars poetica*, 147-148 (bibliographie n° 25) : « [...] Nec gemino bellum Troianum orditur ab ouo ; seper ad euentum festinat et in medias res [...] ». Homère ne remonte pas, dans l'*Illiade*, pour raconter la guerre de Troie, « à l'œuf de Lédà », c'est-à-dire à l'origine de tous les événements : de l'œuf pondu par Lédà, après son union avec Zeus métamorphosé en cygne, est sorti Hélène, dont l'enlèvement est la cause de la guerre. Le poète, en commençant par la colère d'Achille, conduit l'auditeur d'emblée au cœur de l'action, dans la chose (« in medias res »). — *Ho* précise : « Die Umstände sind wohl das Bildende für das Individuum, aber was das Naturell des Individuums ist, wie es sich gebildet hat, kommt ohne dasselbe bei einer großen Handlung und Situation zum Vorschein » (« Les circonstances sont bien ce qui forme l'individu, mais ce qu'est le naturel de l'individu, comment il s'est formé, cela apparaît en outre à l'occasion d'une grande action et d'une situation »).

⁷⁹ Cf. Sophocle, *Antigone* (voir aussi notes 77 et 211).

⁸⁰ Le mot « action » au singulier traduit « Handlung » et au pluriel « Taten ».

⁸¹ *Ho* écrit : « wesentliches Bedürfnis », une expression qui est traduite ailleurs par « besoin essentiel ».

⁸² Hegel répète souvent cette citation sans en donner l'origine précise. Dans le cours sur la philosophie de la religion (*V* 4a, p. 69), par exemple, et dans le manuscrit autographe correspondant (*GW* 17, p. 140) : « aus deinen Leidenschaften, πάθει, hast du, Mensch, die Götter geschaffen ». Clément d'Alexandrie, que Hegel cite dans ce contexte, évoque une idée analogue, et Walter Jaeschke renvoie au *Protrepticus*, chapitre 2, § 26, 4 (bibliographie n° 6).

⁸³ *Ho* : « Nachdem Ulyssens Betrug zuschanden gemacht war, Philoktet nicht mit nach dem Lager gehen will, befiehlt Herakles, der herzukommt, dem Philoktet zu gehen ». (« Après que la tromperie d'Ulysse a été mise au jour, Philoctète ne veut plus partir au camp avec lui, Hercule, qui descend, ordonne à Philoctète de partir. ») Cf. Sophocle, *Philoctète*, 1409 et suiv.

⁸⁴ Dans *Œdipe à Colone* (v. 1434), Polynice parle à sa sœur Antigone de leur père et de ses Erinyes (πρὸς τοῦδε πατρὸς τῶν τε τουδ' Ἐρινύων) : le nom *Erinyes* désigne alors les divinités extérieures (les furies) aussi bien que le sentiment de colère intérieure du père. — *Kr* : « So kommen bei Sophokles mehrmals die Eumeniden vor, da wo der Vater seinen Sohn verflucht. Sie werden hier zunächst vorgestellt als die äußerlichen Wesen, die das Verbrechen verfolgen ; aber der Dichter nennt sie eben so die Erynnyen, Ἐρινύες πατρὸς, das Gefühl des Unrechts und den daraus hervorgegangenen Fluch, die Gewalt des verletzten Gemüths des Vaters. So sind also die äußerlichen Eumeniden zugleich die Mächte des Gemüths. » (« Ainsi les Euménides apparaissent souvent, dans Sophocle, lorsque le père maudit son fils. Elles sont alors présentées d'abord comme des êtres extérieurs qui poursuivent le crime ; mais le poète les nomment aussi bien les Erinyes, Ἐρινύες πατρὸς, le sentiment de l'injustice et la malédiction qui s'ensuit, la violence dans l'âme blessée du père. Les Euménides extérieures sont alors en même temps les puissances de l'âme. »)

⁸⁵ *Ho* : « Dies ist leicht [so] vorzustellen, daß dies ein zugleich Innerliches sei, ein Unterbrechen des Zornes in sich, ein Hemmen des Gemüths in sich ». (« Il est facile de se représenter que c'est là en même temps quelque chose d'intérieur, l'interruption de la colère en soi, un frein de l'âme en soi ») Cf. Homère, *Iliade*, I, 1.

⁸⁶ Cf. *Ke* 239 : « Was mich im Homer immer besonders angezogen hat, ist in der Odyssee der Mentor (8, 185-201), [in der Episode,] wo Odysseus unter den Phäaken erscheint. Er hat hier seine Gewandtheit im Diskuswerfen bewiesen, das gesetzte Ziel der Phäaken weit übertroffen. Hier erscheint ihm die Athene, redet ihm freundlich zu, und Odysseus freut sich, daß er seinen Gefährten im Kampf erblickt, und spricht mit erleichtertem Herzen zu den Phäaken. Hier ist es also, daß die heitere, frohe Empfindung, die Odysseus über seine Vortrefflichkeit hatte, in seinem Gefährten Mentor äußerlich vorstellig wird. » (« Ce qui m'a toujours beaucoup attiré dans Homère, c'est Mentor dans l'*Odysée*, (8, 185-201), [dans l'épisode] où Ulysse paraît chez les Phéaciens. [...] Athéna lui apparaît [sous les traits d'un homme], lui parle de façon amicale, et Ulysse se réjouit de voir son compagnon au combat et parle avec un cœur léger aux Phéaciens. C'est aussi ici alors que le sentiment léger, joyeux qu'avait Ulysse de son excellence est rendu présent de façon extérieur à travers son compagnon Mentor »).

⁸⁷ Dans l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide, Iphigénie ravit avec Oreste la statue de Diane, puis Athéna apparaît et persuade Thoas de libérer les fugitifs (v. 1435-1485). Dans Goethe, Iphigénie s'adresse elle-même à Thoas, et l'intervention d'Athéna se trouve ainsi intériorisée. (*Iphigenie auf Tauris*, V, 3). *Kr* : « Goethe hat die Iphigenie in Tauris von Euripides dadurch umgebildet, daß er das, was dort äußerlich erscheint, in ein immanentes Verhältnis des Gemüths setzte, das Gemüth zur Macht der Bestimmung des Handelns erhob. Diese Umbildung ist eine der bewundernswürdigsten Arbeiten des großen Dichters ». — Une première version du drame de Goethe fut représentée à Weimar en 1779, puis le poète publia une version en vers (bibliographie n° 16), que Schiller fit représenter, en l'adaptant, toujours à Weimar, en 1802, à l'époque où Hegel se trouvait à Iéna.

⁸⁸ Cf. Shakespeare, *Macbeth*, I, 3 et IV, 1. — *Ho* : « Im Macbeth verkünden die Hexen dem Macbeth sein Schicksal ; was sie sagen, sehen wir aber, ist nur das eigene Innere Macbeths, das auf diese Weise an ihn kommt » (« Dans *Macbeth*, les sorcières annoncent à Macbeth son destin ; mais ce qu'elles disent, nous le voyons, ce n'est que l'intérieur propre

de Macbeth qui vient à lui de cette façon ». — La tragédie de *Macbeth* fut représentée pour la première fois en 1606 et publiée en 1623.

⁸⁹ Cf. Shakespeare, *Hamlet*, II, 2. — L'apparition du spectre agit comme une intuition et ne suffit pas à persuader Hamlet, lequel cherche à en mettre la véracité à l'épreuve. *Ho* : « Ein feiner Zug ist nun, daß Hamlet einmal sagt, daß es auch der Teufel gewesen sein könnte und daß er deshalb wolle die Komödie spielen lassen und sich dadurch die Sache vergewissert. Hier sehen wir, daß eine Erscheinung nicht Hamlets ganzen Glauben hat, sondern daß er eine andere Weise der Bestätigung fordert ». (« Un trait fin alors est que Hamlet dise à un moment que ce pourrait avoir été le diable et qu'il veuille pour cette raison faire jouer la comédie et s'assurer ainsi de la chose. Nous voyons ici qu'une apparition n'a pas toute la foi de Hamlet mais qu'il exige un autre mode confirmation. ») — La tragédie d'*Hamlet* fut représentée pour la première fois vers 1600-1601 et publiée en 1603.

⁹⁰ *Ho* : « Der Mensch ist subjektive Totalität, zu einem Menschen gehören alle Götter ; er verschließt in seiner Brust alle die Mächte, die im Kreis der Götter auseinandergeworfen sind, er ist der Reichtum des ganzen Olympos. » (« L'homme est une totalité subjective, à un homme appartiennent tous les dieux ; il recèle en sa poitrine toutes les puissances séparées dans le cercle des dieux, il est la richesse de tout l'Olympe »).

⁹¹ *Ho* : « In solchem Individuum liegt die ganze Vielseitigkeit der menschlichen Natur. » (« Dans un tel individu réside toute la diversité de la nature humaine »).

⁹² Dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare (voir note 64), Roméo n'apparaît seulement comme un amant en présence de Juliette, mais il est mis en scène aussi bien avec ses amis Mercutio et Benvolio, ou avec le frère Laurent.

⁹³ Hegel critique par là la conception de son époque, orientée vers la nostalgie (*Sehnsucht*), ou de l'idéal est exclusif de tout ce qui appartient à la sphère du besoin, ce qu'il désigne comme une « idéalité malade » (« kranke Idealität »).

⁹⁴ Cf. bibliographie n° 31.

⁹⁵ *Ho* : « Sprechen wir von Trieben, so ist der erste Trieb des Menschen der theoretische, sich mit den äußeren Dingen zu schmücken [...] Der Mensch sagt dadurch, daß die Naturdinge nicht sich, sondern ihn zeigen sollen. [...] Weiter bezieht der mensch die partikulären Naturdinge auf seine Bedürfnisse, bringt einen praktischen Zusammenhang vorher, hat das Dasein nicht nur zu schmücken, sondern auch zu erhalten. Hier geht die Arbeit und Not und die Abhängigkeit des Menschen von der Endlichkeit an. » — Il y a un double rapport de l'homme à la nature : le rapport théorique consiste à utiliser les objets de la nature comme parure, montrer qu'ils sont faits pour lui ; le rapport pratique consiste à s'appropriier ces objets pour la satisfaction des besoins (par le travail), ce qui est plus prosaïque, car cela concerne l'homme dans sa finitude.

⁹⁶ « Dies scheint leicht ein idealischer Zustand, und ein gewisser Kreis kann sich auf solchen Zustand beschränken. Aber solches Leben wird uns bald langweilig. [...] Denn solche beschränkte Lebensart setzt auch einen Mangel der Entwicklung des Geistes voraus. Der Mensch muß arbeiten. » (« Ceci paraît facilement un état idéal, et une certaine catégorie de personnes peut se contenter d'un tel état. Mais une telle vie devient pour nous rapidement ennuyeuse. [...] Car une forme de vie aussi limitée suppose un défaut de l'évolution de l'esprit. L'homme doit travailler. »)

⁹⁷ Cf. Dante Alighieri (1265-1321), *Divina Comedia* (1472), *Inferno*, 33, 1-90 (bibliographie n° 9). — Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737-1823), dans son drame *Ugolino* (bibliographie n° 14), met en scène un épisode de Dante, où un père coupable jeté en prison avec ses enfants innocents et condamné à mourir de faim. L'esthétique relève du

drame naturaliste (Lessing) aussi bien que d'une certaine inspiration chrétienne (Klopstock), à la manière aussi de *Goetz de Berlichingen* (note 65), mais la pièce, dans sa dimension morbide, n'est pas bien jugée par ses contemporains, en particulier par Schiller, qui la trouve de mauvais goût, et Goethe, qui lui oppose déjà le laconisme de Dante, dans un article de la *Jenaische Allgemeine Zeitung*, du 14 février 1805. Cf. *Ugolino*, trad. fr. François Genton, Grenoble, 1988.

⁹⁸ Cf. Homère, *Odyssée*, XXIII, 190-201.

⁹⁹ La question est celle de la représentation de toutes les particularités liées à des coutumes et conventions contingentes lorsqu'elles nous sont étrangères. Les Français, par exemple, ont tendance, pour Hegel, à tout adapter aux coutumes de l'aristocratie française, tandis que les Allemands, au contraire, s'attacheraient plutôt à une forme de fidélité aux époques, aux coutumes.

¹⁰⁰ Cf. Friedrich Schlegel, « Über das Studium der griechischen Poesie », in : *Die Griechen und Römer. Historische und kritische Versuche über das klassische Altertum*, t. I, Neustrelitz, 1797, pp. 1-250 (*Sämtliche Werke*, t. 5, Vienne, 1823).

¹⁰¹ Hegel oppose la « véritable originalité » où l'artiste disparaît, le « style » (*Styl*) comme unité de la matière objective et la représentation subjective - à la « manière » (*Manier*) comme manifestation de la personnalité de l'artiste, de ses particularités, sa contingence, son arbitraire.

¹⁰² Il faut lire : « l'art oriental » (*Ho* : « morgenländische Kunst ») et pas seulement « poésie orientale ».

¹⁰³ Georg Friedrich Creuzer (1771-1858), *Symbolik und Mythologie der alten Völker besonders der Griechen*, 6 vol., 2^e édition, Leipzig et Darmstadt, 1819-1822. – Hegel utilisera ultérieurement la traduction française, complétée et développée par J.-D. Guignaut, dédiée à Victor Cousin. Cf. Creuzer, Georg Friedrich, *Religions de l'antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*, 4 tomes, 10 vol., Paris, 1825-1851. - *Ho* : « Creuzer in seiner Mythologie durchgeht alle Vorstellungen der Alten nicht im gewöhnlichen Sinn, sondern hat in ihnen eine tiefere Bedeutung gesucht, hat sie als ein Vernünftiges genommen. Denn solche Geschichten kommen von Menschen her, der zwar zu spielen vermag, aber im Interesse der Religion ein Höheres – die Vernunft als Gestaltfinderin – hat, doch noch mit dem Mangel an Geschicklichkeit, ihr Inneres sich adäquat zu exponieren. » (« Creuzer, dans sa *Mythologie*, ne traverse pas toutes les représentations des Anciens au sens habituel, mais il a cherché en elles une signification plus profonde, il les a prises comme quelque chose de rationnel. Car de telles histoires viennent d'un homme qui peut jouer, certes, mais qui a, dans son intérêt pour la religion, un [but] plus élevé – la raison comme inventeuse de figures – avec toutefois un manque d'habileté à exposer son intérieur de façon adéquate. »)

¹⁰⁴ Cf. Johann Heinrich Voß (1751-1826), *Beurtheilung der Creuzer's Symbolik* [Jugement de la Symbolique de Creuzer], in : *Jenaische Allgemeine Literatur Zeitung*, 1821, 81-87, pp. 161-216.

¹⁰⁵ Concernant la mythologie des Perses, Hegel suit la présentation de Creuzer. La principale source est alors la première traduction, en français, des écritures sacrées attribuées à Zoroastre. Cf. Abraham-Hyacinthe Anquetil-Duperron (1731-1805), *Zend-Avesta*, ouvrage de Zoroastre, contenant les Idées théologiques, physiques et morales de ce législateur, les cérémonies du culte religieux qu'il a établi et plusieurs traits importants relatifs à l'ancienne histoire des Perses, 3 vol., Paris, 1771. – Sur la religion perse, voir les *Vorlesungen über die Philosophie der Religion* (1827), V 4a, pp. 510-514. – Sur la religion de la lumière comme

première forme de la religion naturelle (*Naturreligion*), voir aussi *Phénoménologie de l'Esprit*, trad. J. Hippolyte, t. II, p. 214 et suiv.

¹⁰⁶ *Ho* : « Diese Vorstellung enthält nichts Symbolisches. Das Gute ist unmittelbar selbst das Lichtwesen, Gedanke und Realität sind noch nicht geschieden. » (« Cette représentation ne contient rien de symbolique. Le bon est immédiatement lui-même la lumière. La pensée et la réalité ne sont pas encore séparées. ».)

¹⁰⁷ *Ho* : « Es wird z.B. vorgestellt, daß Ormuz dem Dschemschid, dem König des Lichtreichs auf Erden, einen Dolch gab. Dschemschid erhielt dadurch dreihundert Teile der Erde, spaltet[e] das Erdreich und sprach : Der Genius der Erde freue sich. So wurde sein Durchzug Segen für die Erde. Dies ist symbolisch. Die Bedeutung ist : Ackerbau ; das Bild : das Spalten der Erde mit dem Dolch. » (« On imagine, par exemple, qu'Ormuz a donné un poignard à Djemchid, le roi du royaume de la lumière sur la terre. Djemchid reçut ainsi trois cents parts de terre, partagea le royaume terrestre et dit : *Que le génie de la terre se réjouisse*. Son passage fut une bénédiction pour la terre. Cela est symbolique. La signification est : l'agriculture ; l'image : la division de la terre avec le poignard. »)

¹⁰⁸ *Ho* : « Die zwölf Arbeiten des Herkules scheinen auch hergekommen zu sein von den zwölf Monden des Jahres, indem Herkules einerseits Heros ist, andererseits aber auch sich zeigt als eine Personifikation des Sonnenlaufes. » (« Les douze travaux d'Hercule paraissent aussi provenir des douze lunes de l'année, puisque Hercule, d'un côté, est un héros, d'un autre côté, se montre aussi comme une personnification du cours du soleil »).

¹⁰⁹ Creuzer, *Symbolik und Mythologie*, (voir note 103), t. I, p. 334 : « Osiris ist der Nil, Isis das fruchtbare Land Aegypten, Horus dessen segensreiche Erzeugnisse » (« Osiris est le Nil, Isis est la terre fertile d'Égypte, Horus en est le fruit béni »).

¹¹⁰ *Ho* : « In der Ceres liegt das Verhältnis des allgemeinen Prozesses des Entstehens und Vergehens. Ein Teil der Geschichte dieser Göttin kann so erklärt werden. Aber alles, was sie ferner tut, dies kommt ihr als subjektive Willkür zu und gehört nicht mehr dem Symbol an » (« Dans Cérès, il y a le rapport du procès général de la génération et de la disparition. Une partie de l'histoire de cette déesse peut être expliquée ainsi. Mais tout ce qu'elle fait outre cela, cela lui revient comme arbitraire subjectif et n'appartient plus au symbole. »)

¹¹¹ Psaume 90, 4.

¹¹² Cf. Sophocle, *Œdipe-Roi*, v. 35.

¹¹³ *Kr* écrit : « la poésie sacrée » (« die heilige Poesie ») dont la forme « nous est assez familière au travers de la Bible » (« So ist uns deren Form bekannt genug durch die Bibel »). – Les paragraphes suivant ne traitent pas encore de la poésie sacrée, mais forment une récapitulation des leçons antérieures, soit du premier chapitre structuré suivant l'enchaînement des catégories logiques (l'être, le rien, le devenir, l'être déterminé, l'un, la mesure, le démesuré, etc.). – Cette récapitulation est absente de *Ho* et *Kr*.

¹¹⁴ La récapitulation est terminée, et l'on revient ici à la poésie sacrée qui forme le sujet de ce nouveau point, où l'idée est envisagée désormais du point de vue de l'essence.

¹¹⁵ L'apparence (*Schein*) comme paraître de l'être est la première catégorie de la logique de l'essence (*E* 1817, § 64). Elle se distingue de l'apparition (*Erscheinung*) comme existence de l'essence (§ 81). La poésie hébraïque serait le moment essentiel de l'apparence, tandis que l'art grec classique serait le moment essentiel de l'apparition.

¹¹⁶ Esope, *Fables* : voir bibliographie n° 11.

¹¹⁷ *Ho* et *Kr* donnent l'exemple de Macbeth (voir note 88) qui, au moment de mourir, compare sa vie avec celle d'un comédien, et montre ainsi une forme d'élévation au-dessus de la passion. *Ho* : « Macbeth z.B., der eine Reihe greuelvolle Taten begeht, wie er zuletzt sieht, daß es aus mit ihm ist, ruft aus : Aus mit mir, kurzes Licht ! Ein Licht ist nur ein armer Schatten, ein Schauspieler, der eine Stunde über pocht und dann nicht mehr gehört wird. » *Kr* : « So Macbeth, als er ausfüt : « Aus mit mir, wie ein Licht » und sich dann mit einem Schauspieler vergleicht, der auf der Bühne trotzt und pocht und hernach nicht mehr gehört wird. Der Dichter zeigt dadurch, wie er, seines Stoffes voll, dennoch über die Leidenschaft erhaben ist. » Cf. Shakespeare, *Macbeth*, V, 5 : « Out, out, brief candle ! / Life's but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage / An then is heard no more : it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing. »

¹¹⁸ *Ho* : « Er scheint nur zu exekutieren, was schon für sich fertig ist. Die griechischen Künstler nahmen ihren Stoff aus der Volksreligion » (« Il semble ne faire qu'exécuter ce qui est déjà prêt en soi. Les artistes grecs prirent leur matière de la religion populaire. »)

¹¹⁹ Cf. Voltaire, *Œuvres complètes*, t. XXXII, Paris : Garnier, 1880, p. 562.

¹²⁰ *Kr* : « Voraussetzung ». Sur cette catégorie de la logique de l'essence, cf. *E* 1817, § 95.

¹²¹ Le terme allemand « aufheben » est traduit ici par « nier » (voir note 75).

¹²² La tragédie d'Eschyle (voir notes 76 et 84) rend compte exemplairement, pour Hegel, du combat des anciens et des nouveaux dieux. D'une part, les Euménides poursuivent Oreste parce qu'il a tué sa mère ; mais, d'autre part, Apollon a ordonné ce meurtre pour défendre le lien éthique du mariage, comme vengeance pour le meurtre d'Agamemnon par sa femme. Il s'agit, dans les deux cas, de défendre le lien familial, mais le principe du droit et de la conscience (le rapport entre époux) est du côté des nouveaux dieux ; il prime sur le principe du lien naturel (le rapport entre parents et enfants), qui est du côté des anciens dieux. Cf. *Phänomenologie des Geistes*, *GW* 9, p. 395 sq.

¹²³ Sur le rapport de la substantialité (*Substantialität*) et de l'accidentalité (*Zufälligkeit*), cf. *E* 1817, § 98.

¹²⁴ Zufälligkeit.

¹²⁵ Homère, *Iliade*, I, 423-425.

¹²⁶ Ag 112 : « Schon ein Schüler des Aristoteles, Ephemerus, hat die Geschichte der Götter von der Geschichte und den Schicksalen der Könige und Helden abgeleitet; auch ist diese Erklärungsweise neuerlich wieder aufgenommen <gewesen> worden » (« Déjà, un élève d'Aristote, Ephemerus, a déduit l'histoire des dieux de l'histoire et des destins des rois et des héros ; ce mode d'explication a aussi été repris récemment ».)

¹²⁷ Hegel fait allusion à la peste qui ravage le camp des Achéens, qu'Homère attribue à l'action d'Apollon (*Iliade*, I, 8-100). C'est encore Apollon lui-même qui frappe Patrocle au milieu du combat et non l'un de ses assaillants (XVI, 786-793).

¹²⁸ Le passage : « Mais le fortuit, le casuel... (Aristophane) » ne se trouve ni dans *Ho* ni dans *Kr*. – Sur le lien entre la comédie d'Aristophane et la dissolution de la cité grecque, cf. *Phänomenologie des Geistes*, in : *GW* 9, p. 399. (*Phénoménologie de l'Esprit*, trad. J. Hippolyte, t. II, pp. 254-257.) - Voir aussi le chapitre sur la poésie, infra, p. 92.

¹²⁹ Juvénal, *Satires*, I, 30 : « il est difficile de ne pas écrire de satires ».

¹³⁰ Sur Aristophane : voir note 128.

¹³¹ Cf. bibliographie n° 5.

¹³² *Ho* : « Das klassische Ideal ist kalt, für sich, in sich abgeschlossen, seine Gestalt ist seine eigene ; von ihr gibt es nichts frei. » (« L'idéal classique est froid, renfermé sur lui-même, sa figure est la sienne ; d'elle ne vient rien de libre »).

¹³³ Hegel fait allusion à l'histoire de l'enfant prodigue (Luc 15, 11-32), en allemand : « der verlorne Sohn » (littéralement : « le fils perdu »). Lors de son voyage à Dresde, à la fin de l'été 1820, Hegel visite l'exposition de peinture consacrée à son contemporain Gerhard von Kügelgen (1772-1820) qui vient de mourir assassiné, et dont le tableau intitulé *Der verlorene Sohn*, son dernier travail, est montré pour la première fois. Il s'agit d'un grand portrait de l'enfant en buste, avec une prairie et des cochons en arrière-plan, lesquels constitueraient le « laid » ou plutôt le « non-beau » (*Ho* : « das Unschöne ») en question. Dans une note rédigée à l'occasion de l'exposition, puis dans le cours d'esthétique de 1820-1821, Hegel critique la peinture de Kügelgen, dans laquelle la contrition et la souffrance du personnage lui paraissent purement momentanées, susceptibles de se transformer aussi bien en gaieté l'instant suivant, et ne font que révéler « un caractère très commun, que l'on pourrait trouver dans la rue » (*Ag* 211). Il lui oppose, comme ici, la *Madeleine* de Corrège. Cf. Hegel, « Über von Kügelgens Bilder », in : *GW* 15, 1990, p. 204-206.

¹³⁴ Hegel a vu la *Marie-Madeleine* du Corrège (vers 1489-1534), exposée à la Gemäldegalerie de Dresde, en même temps que les tableaux de Kügelgen (voir note précédente). Cette petite peinture (peut-être une copie) représente une jeune femme, allongée dans une grotte, nue sous une couverture, en train de lire, le visage serein. – *Ho* : « Heiterkeit steht gewissen Physiognomien besser als anderen. In der büßenden Maria des Correggio ist [es] die ganze Harmonie dieser Figur mit dieser Stimmung, die interessiert » (« La sérénité convient mieux à certaines physionomies qu'à d'autres. Dans la Marie repentante du Corrège, c'est toute l'harmonie de cette figure avec cette atmosphère qui intéresse »).

¹³⁵ Dans *La Devoción de la Cruz* [La Dévotion à la croix] de Calderon (1634), la passion et le meurtre du héros sont absous du fait de sa foi. Cf. bibliographie n° 4.

¹³⁶ Homère, *Iliade*, I, 356.

¹³⁷ Sophocle, *Antigone*, 631-780. Cf. *Phänomenologie des Geistes*, p. 241 sq. et p. 258 sq.

¹³⁸ Dans *Roméo et Juliette* (note 64), Juliette est une enfant qui s'ouvre brusquement au monde ; dans *La Tempête*, Miranda est élevée dans le silence avant de faire sa première rencontre avec les hommes. – *Ho* : « Solch Gemüt, das kindlich mit der Welt unbekannt ist, ist die Julia ; die Eine Leidenschaft hat es entzündet, und es hat die Kraft, dieser alles aufzuopfern. Andere Bande sind ihm unbekannt, es überläßt sich dem Einen. Ebenso ist Miranda und mehrer. » (« Juliette est une telle âme, qui ignore encore le monde comme une enfant ; la passion a allumée son feu, et elle a la force de tout sacrifier pour elle. Les autres liens lui sont inconnus, elle abandonne tout au seul et unique. Telle est Miranda et encore d'autres. ») — Cf. Shakespeare, *The Tempest*, I, 2. — Le drame de Shakespeare, représenté en 1611, fut publié en 1623.

¹³⁹ Hegel a recopié lui-même le poème *Schäfers Klage* (Le Berger) de Goethe, paru en 1804 (bibliographie n° 17). Cf. Helmut Schneider, « Hegels Abschrift von Goethes Gedicht *Schäfer's Klage* ». *Hegel-Studien*, 13 (1978), pp. 78-84. – *Der König von Thule*

(Le Roi de Thulé) est la ballade que chante Marguerite dans *Faust*. Elle a été publiée pour la première fois en 1782 (bibliographie n° 18). – *Ho* : « Zu solchen Darstellungen gehört auch Goethes Schäfer auf dem Berge. Er weiß seine Leidenschaft nicht zu erklären und macht sie nur bemerklich in Beziehung auf äußere Umstände. Ebenson ist es mit dem König zu Thule, der sterbend seine Liebe zu erkennen gibt. Es ist dies eine stumme Weise, seine Leidenschaft auszusprechen » (« Le Berger sur la montagne de Goethe appartient aussi à de telles représentations. Il ne sait pas comment expliquer sa passion et ne la fait percevoir qu'en relation avec des circonstances extérieures. Il en va de même du Roi de Thulé, qui ne fait connaître son amour qu'au moment de mourir. C'est là une façon muette d'énoncer sa passion. »)

¹⁴⁰ Cf. Ludovico Ariosto (L'Arioste) (1474-1533), *Orlando furioso* [Roland furieux, 1516], Venise, 1570. – Sur *Don Quichotte*, voir note 131. – *Ho* : « Im Don Quijote ist es eine adelige Natur, in welcher das Rittertum bis zur Verrücktheit [vollendet] wird. Don Quijote zeigt uns eine geniale Natur, obgleich wir ihre Torheit sehen. Don Quijote macht den Schluß des Romantischen. » (« Dans Don Quichotte, c'est une nature noble dans laquelle le chevalerie s'accomplit jusqu'à la folie. Don Quichotte nous montre une nature géniale, bien que nous voyons sa stupidité. Don Quichotte marque la fin du romantique. »)

¹⁴¹ Le ms. donne l'ancienne orthographe française (« humeur ») qui est à l'origine du mot anglais « humor » (*Ho* : « Humor »). Cf. Voltaire : « Ils [les Anglais] ont un terme pour signifier cette plaisanterie, ce vrai comique, cette gaieté, cette urbanité, ces saillies qui échappent à un homme sans qu'il s'en doute ; et ils rendent cette idée par le mot humeur, *humour*, qu'ils prononcent *yumor*, et ils croient qu'ils ont seuls cette humeur, que les autres nations n'ont point de terme pour exprimer ce caractère d'esprit ; cependant c'est un ancien mot de notre langue, employé en ce sens dans plusieurs comédies de Corneille. » (*Mélanges littéraires*, Lettre à l'abbé d'Olivet, 21 avril 1762).

¹⁴² Sur les premières pièces de Goethe (*Götz von Berlichingen*) et de Schiller (*Die Räuber*), voir notes 12, 65, 66. – August von Kotzebue (1761-1819), auteur dramatique et directeur des théâtres de Saint-Petersbourg, de Vienne et de Weimar. Son assassinat, en 1819, par un étudiant patriote, a de grandes répercussions politiques. – August Wilhelm Iffland (1759-1814), acteur et auteur dramatique, directeur du Théâtre national de Berlin. Kotzebue et Iffland contribuent à imposer en Allemagne le drame bourgeois tel que Diderot a pu le faire en France. Cf. *Ho* : « Diesen Ton hat Diderot z. B. bei den Franzosen einführen wollen. » (« Diderot, par exemple, a voulu introduire ce ton chez les Français. »)

¹⁴³ A l'automne 1822, Hegel entreprend un voyage en Hollande, dont le cours de 1823 porte la trace. *Ho* développe les considérations sur la peinture de l'école hollandaise (« niederländische Schule ») aussi bien du point de vue social : « Die niederländische Städte hatten sich freigemacht von weltlicher und geistlicher [Herrschaft]. Ihre politische Freiheit, ihren Unterhalt, alles haben sie durch sich selbst, durch Bürgertugend und protestantische Frömmigkeit [erworben]. Hier ist das Prinzip, in der gemeinen Wirklichkeit sich befriedigt zu wissen. Solche Gegenstände können den höheren Sinn nicht befriedigen, aber die nähere Betrachtung versöhnt uns damit. Der Gegenstand selbst befriedigt uns nicht, aber die unendliche Kunst des Malers. » (« Les villes hollandaises se sont libérées de la [domination] temporelle et spirituelle. Leur liberté politique, leur subsistance, ils les ont [acquises] par eux-mêmes par leur vertu civique et leur piété protestante. Le principe ici est de se savoir satisfait dans la réalité commune. De tels objets ne peuvent satisfaire un sens plus haut, mais seul l'art infini du peintre [le peut]. »)

¹⁴⁴ Johann Paul Friedrich Richter, dit Jean Paul (1763-1825) figure parmi les auteurs contemporains les plus célèbres depuis la parution de son roman *Hesperus* (1795). En 1817, Hegel obtient de l'université qu'on accorde au poète, qui séjourne à Heidelberg, le titre de docteur honoris causa. Cf. bibliographie n° 27. – *Ho* : « Die Geschichte ist das am wenigsten Interessante bei ihm. Die Hauptsache ist das Zeigen seines Humors auf die Weise, daß der

vielfache Stoff herbeigekommen wird und [der Dichter] ihn nicht gewähren läßt, sondern ihn nur gebraucht nach irgendeiner Seite, die der Witz an ihm findet. [...] Dieses Ausschweifen aber in allen Gebieten des Stoffs ermüdet zugleich die Einbildungskraft, so daß diese Einfälle bald langweilig werden. » (« L'histoire est ce qu'il y a de moins intéressant en lui. Le principal est de montrer son humour de cette façon que la matière diverse soit rassemblée et que [le poète] ne lui accord pas d'importance mais l'utilise sous un aspect ou un autre que l'esprit trouve en lui. [...] Mais ce vagabondage dans tous les domaines de la matière fatigue en même temps l'imagination, de sorte que ces trouvailles deviennent bientôt ennuyeuses. »)

¹⁴⁵ *Ho* : « Die selbständige oder symbolische Architektuur ». (« L'architecture indépendante ou symbolique »)

¹⁴⁶ *Ho* : « einem umschließenden Werke » (« d'une œuvre enveloppante »)

¹⁴⁷ *Ho* : « Ein solches Werk ist ein Vereinigungspunkt für den Menschen. Es gehört dem Menschen an, in dem Gemachten ist der Mensch für den Menschen [...] Heilig, sagt Goethe, ist, was den Menschen dem Menschen verbindet. Ein solches Heiliges also ist der Inhalt. » (« Une telle œuvre est un point de rassemblement pour l'homme. Elle appartient à l'homme et l'homme est pour l'homme dans ce qui est fait. [...] Le sacré, dit Goethe, est ce qui unit l'homme à l'homme. Quelque chose d'aussi sacré est alors le contenu. »)

¹⁴⁸ L'histoire de l'architecture commence, pour Hegel, avec la civilisation médo-perse. Les étapes de l'architecture symbolique suivent les étapes de la forme d'art symbolique (voir p. 35) correspondant elles-mêmes au développement des religions a) de la Perse, b) de l'Inde, c) de l'Égypte, suivant le schéma du premier cours sur la philosophie de la religion (1821). - Hegel se réfère à la description de la Tour de Babel (le nom hébreu de Babylone) dans la Bible (*Genèse*, XI, 1-9) et au sanctuaire décrit par Hérodote (*Histoires*, I, 181), sans se prononcer sur le lien entre les deux descriptions. - *Ho* : « Die Gesamtheit damaliger Völker hat an ihm gearbeitet ; und wie alle sich vereinten, das eine Werk zu vollbringen, war dieses das Band, das sie, wie uns die Gesetze, aneinander knüpfte. Herodot spricht von einem Tempel des Bel ; wie dieser sich zum biblischen Turm verhält, lassen wir unerörtert. » (« L'ensemble des peuples de ce temps y a travaillé ; et comme tous se réunirent pour accomplir une œuvre, celle-ci était le lien qui les reliait comme pour nous les lois. Hérodote parle d'un temple de Bel ; mais nous n'entrerons pas dans la discussion concernant le rapport de celui-ci avec la tour biblique »).

¹⁴⁹ Cf. Hérodote, *Histoires*, I, 181. - Hérodote décrit la tour (l'Etemnanki) qui se dressait au centre du sanctuaire du dieu de Bel (Διὸς Βήλου ἱερόν). Le nombre d'étages, soit le nombre de tours, s'élevait à sept, avec une huitième tour destinée au dieu. Bien qu'Hérodote ne donne pas cette interprétation, le nombre sept pourrait être symbolique du nombre des planètes.

¹⁵⁰ Cf. Hérodote, *Histoires*, I, 98. - *Ho* : « Auch viele Städte in ihrer Erbauung sind symbolische Werke der Architektur ; Creuzer nennt sie symbolische Städte. So war Ekbantana von sieben Mauerkreisen umschlossen, siebenfarbig bemalt. » (« Beaucoup de villes dans leur construction sont des œuvres architecturales ; Creuzer les nomme des villes symboliques. Ainsi, Ecbatane était entouré de sept murailles, peinte de sept couleurs. ») Cf. Creuzer, *Symbolik und Mythologie* (note 103), t. I, p. 469.

¹⁵¹ *Ho* : « Das Bild dieser allgemeinen Kraft waren dann auch die animalischen Glieder der Zeugung, männliche und weibliche, und ihre Verehrung ist bekannt unter dem Namen des Dienstes des Phallus und des Lingam. » (« L'image de cette force universelle, c'étaient aussi les membres animaux de la reproduction, masculins et féminins, et leur vénération est connue sous le nom de service du phallus et du lingam ».)

¹⁵² Cf. Hérodote, *Histoires*, II, 123.

¹⁵³ *Ho* : « In der strengen Zweckmässigkeit besteht hier die Schönheit » (« Dans la stricte conformité à un but réside ici la beauté »).

¹⁵⁴ *Ho* : « Raumabgrenzung, Raumumschließung ».

¹⁵⁵ *Ho* précise : « Das Haus also im allgemeinen wird den Grundtypus des Tempels ausmachen » (« La maison en général constitue alors le type fondamental du temple »).

¹⁵⁶ *Ho* : « Hallen ».

¹⁵⁷ *Ho* : « nur vier » : « seulement quatre ».

¹⁵⁸ *Ho* : « Balken ».

¹⁵⁹ *Ho* : « Es ist nämlich neuerlich wieder ein Streit entstanden, ob die Kunstwerke der Architektur [von] der Art seien, daß bei ihnen vom Holzbau oder Steinbau angefangen sei. Der Hofrat Hirt hat ein Werk über die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten geschrieben und neuerlich eine Geschichte der Baukunst. Er ist vom Holzbau ausgegangen und hat Vitruv zum Vorbild gehabt, der alle Bestimmungen mehr oder weniger aus der Hütte entwickelt. Hirt ist darüber sehr hart angegriffen [worden]. » (« Une polémique est apparue récemment, en effet, pour savoir si les œuvres d'art de l'architecture sont telles que l'on a commencé à les construire en bois ou en pierre. Le conseiller Hirt a écrit un ouvrage sur *L'architecture d'après les principes des Anciens* et récemment une *Histoire de l'architecture*. Il est parti de la construction en bois et a pris Vitruve comme modèle, qui a développé toutes les déterminations d'après la hutte primitive. Hirt a été attaqué très violemment à ce sujet. ») Le fait que l'architecture était d'abord en bois explique la structure postérieure du temple en pierre, qui a conservé les formes devenues désormais inutiles, ornementales, pour leur seule beauté. A l'origine, cette dimension esthétique était fonctionnelle, ce qui permet à Hegel de maintenir sa thèse suivant laquelle l'architecture antique était de nature exclusivement fonctionnelle. - Cf. Alois Ludwig Hirt (1795-1839), *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten* [L'architecture d'après les principes des Anciens], 2 vol., Berlin, 1809 et *Die Geschichte der Baukunst bei den Alten* [L'histoire de l'architecture chez les Anciens], 3 vol., Berlin, 1821-1827.

¹⁶⁰ *Ho* : « Die gotische oder romantische Baukunst » (« L'architecture gothique ou romantique »). *Ho* précise : « Man befaßt unter sie auch die maurische » (« On comprend aussi par là l'architecture mauresque »).

¹⁶¹ *Ho* : « Die Säulen schlagen in Spitzen aus ; es bilden sich freiwerdende Gipfel. » (« Les colonnes se terminent en pointes ; il se forme des sommets qui deviennent libres »).

¹⁶² *Ho* : « Grandiose ».

¹⁶³ *Ho* : « Nichts füllt das Ganze. Die Gemeinde wird keine Selbstzweck, kein Ganzes. » (« Rien ne remplit le tout. La communauté ne devient pas une fin en soi, un tout. »)

¹⁶⁴ *Ho* : « Das Trübe wird durch die bunten Glasfenster erhöht. Alles ist kontrastierend. Der Anstrich weiß, die Fenster bunt oder die Scheiben weiß, die Wände düster. » (« Le sombre est rehaussé par des vitraux multicolores. Tout est en contraste. L'enduit blanc, les fenêtres colorées ou les vitres blanches, les murs sombres »).

¹⁶⁵ Cf. *E* 1817, §§ 274-299.

¹⁶⁶ L'opinion vraie.

¹⁶⁷ *Ho* : « Das Studium » (« l'étude »).

¹⁶⁸ Cf. Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums* [Histoire de l'art de l'Antiquité], Dresde, 1764. – Winckelmann montre, pour Hegel, comment l'esprit se trouve exprimé dans les traits physiques en établissant une comparaison entre l'idéal grec et l'art égyptien.

¹⁶⁹ *Ho* : « Die Künstler gehörten zur dritten Kaste. Der Sohn folgte dem Vater nach, hatte dessen Kunst zu lernen und ganz so wie jener zu exekutieren. Die Kunst demnach war nicht frei, der Künstler ist nur ein Handwerker. » (« Les artistes appartenaient à la troisième caste. Le fils suivait le père, devait apprendre son art et l'exécuter exactement comme lui. L'art de ce fait n'était pas libre, l'artiste n'est qu'un artisan. »)

¹⁷⁰ En 1811, des sculptures furent découvertes dans les ruines du temple d'Egine (vers – 500) ; elles furent rapportées à Rome en 1815 par Bertel Thorvaldsen (voir note 70) et Johann Martin von Wagner (1777-1856) qui les complétèrent. Cf. Wagner, Johann Martin von, *Bericht über die Äginetischen Bildwerke im Besitz Seiner Königlichen Hoheit des Kronprinzen von Bayern*. Mit kunstgeschichtlichen Anmerkungen von F. W. J. Schelling, Stuttgart und Tübingen, 1817. — *Ho* : « Dies ist der Charakter der älteren ägyptischen und griechischen Kunstwerke, der äginetischen, über die man gestritten hat, ob ihr Stil griechisch sei oder nicht. » (« Tel est le caractère des œuvres d'art égyptiennes et grecques anciennes, des œuvres éginètes, à propos desquelles on a disputé si leur style est grec ou non »).

¹⁷¹ Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* (note 168), p. 40.

¹⁷² Sur la ligne ondoyante, voir note 50.

¹⁷³ Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* (note 168), p. 7.

¹⁷⁴ *Ho* : « die sinnende Stirn ».

¹⁷⁵ Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* (note 168), pp. 176-188. La description du visage de la statue grecque est tirée de Winckelmann.

¹⁷⁶ *Ho* : « Die sinnliche Schönheit », c'est-à-dire : la « beauté sensuelle ».

¹⁷⁷

¹⁷⁸ La référence à Néron ne se trouve pas dans *Ho* ni dans les autres sources du cours d'esthétique.

¹⁷⁹ *Ho* : « Myron war darin berühmt, Satyrn, Faunen zu bilden ». (« Myron s'occupait à sculpter des satyres, des faunes »). Myron est considéré comme un représentant, dans la sculpture, du pur style classique athénien du V^e siècle.

¹⁸⁰ *Ho* : « Das Werk der Architektur hat die Bestimmung, Umschließung zu sein für den Gott. Die dastehenden Flächen aber sind zu bedecken und auszufüllen. Hier wird die Skulptur mehr dienend. » (« L'œuvre de l'architecture a la destination d'être une enveloppe pour le dieu. Les surfaces qui se tiennent là sont à recouvrir et à remplir. La sculpture est ici plutôt servile. »)

¹⁸¹ *Ho* : « Diese Subjektivität ist nun zugleich das Zusammenfassen der beiden Seiten, welche der Skulptur einerseits, der Architektur andererseits zufällt. Deshalb haben wir in

der Malerei Figur und deren Hintergrund. » (« Cette subjectivité est alors la synthèse des deux côtés. C'est pourquoi nous avons dans la peinture la figure et son arrière-plan. »)

¹⁸² Dans le chapitre sur l'art romantique, p. 48 et suiv.

¹⁸³ La subjectivité substantielle ou « l'intimité » substantielle (« substantielle Innigkeit »).

¹⁸⁴ Sur les paysages (clair de lune, mer), voir le chapitre sur le beau naturel, p. 74. - *Ho* : « Die Landschaftsmalerei faßt die Natur mit Seele und Geist auf und ordnet ihre Gebilde nach dem Zweck, eine Stimmung auszudrücken. Somit darf sie keine bloße Nachahmung der Natur werden und bleiben. » (« La peinture de paysage appréhende la nature avec l'âme et l'esprit et ordonne ses formes avec le but d'exprimer une atmosphère. De ce fait, elle ne doit pas être ni rester simple imitation de la nature. »)

¹⁸⁵ *Ho* : « die niederländische Maler » (« les peintres hollandais »). *Ho* : « Das dritte also ist die Innigkeit im unmittelbar Gegenwärtigen. Der Mensch, was er jeden Augenblick tut, ist ein Besonderes ; und das Rechte ist, jedes Geschäft, jedes Besondere auszufüllen, darin tätig zu sein, mit ganzem Geiste dabeizusein. Dies macht den tüchtigen, energischen Charakter. Diese Harmonie mit sich im Gegenwärtigen also ist auch eine Innigkeit, dei Gegenstand der Kunst wird. Der ganze Reiz ist hier in der Harmonie, nicht im Gegenstande selbst. Diese Darstellung haben besonders die niederländische Maler sich zum Gegenstande gemacht. »

¹⁸⁶ *Ho* : « Verkürzungen »

¹⁸⁷ Il faut lire plutôt : « Les Hollandais » (*Ho* : « Die Niederländer ») : « Sie, die gerade in der Niederung und Dämmerung unter getrübttem Himmel leben » (« Eux qui vivent justement dans le plat et le crépusculaire sous un ciel trouble »). Voir note 143.

¹⁸⁸ « Die Lippe hat ein stärkeres Rot als die übrigen Teile des Gesichts » (« Les lèvres ont un rouge plus fort que les autres parties du visage. »).

¹⁸⁹ Sur la loi des couleurs, voir note 48.

¹⁹⁰ *Ho* : « Keine Farbe hebt sich heraus, alle sind wunderbar vereinigt. » (« Aucune couleur ne domine, toutes sont merveilleusement réunies. ») Sur la *morbidezza*, voir p. 21.

¹⁹¹ *Ho* : « Durch-einander-Scheinen ».

¹⁹² Hegel a vu les peintures d'Albrecht Dürer (1471-1528), de Raphaël (Raffaello Santi, 1483-1520), du Titien (Tiziano Vecellio, 1487-1576) comme de Léonard de Vinci (1452-1519) et du Corrège (Antonio Allegri, 1489-1534) dans la collection des frères Boisserée à Heidelberg (conservée aujourd'hui à l'Alte Pinakothek de Munich), à la Gemäldegalerie de Dresde, à celle de Berlin, au château de Sans-Souci à Postdam, lors de son voyage en Hollande, en 1822, à Cologne (Léonard), Aix-la-Chapelle (Corrège), etc. — Leonardo da Vinci et le Corrège ne sont pas cités dans *Ho*.

¹⁹³ *Ho* : « Orpheus, sagt man, zähmte die Menschen, gab ihnen durch die Musik Gesetze. Unsere Gesetze werden nicht musikalisch gegeben. Musik allein, für sich selbst inhaltslos, wirkt bei uns nicht. Zu unserer Bildung gehören noch andere Dinge ». (« Orphée, dit-on, apprivoisaient les hommes, leur donnait des lois au travers de la musique. Nos lois ne sont pas données musicalement. La musique seule, pour elle-même sans contenu, n'agit pas sur nous. D'autres choses appartiennent à notre culture. »)

¹⁹⁴ L'analyse précise et continue de la musique ou du son au travers des catégories logiques n'apparaît pas dans *Ho* (ni dans aucun autre témoignage). L'enchaînement des catégories logiques est, au contraire, soulignée ici de façon très manifeste : 1) la logique de l'être : la qualité (l'être, la négation, l'être pour soi), la quantité (la pluralité, l'égalité quantitative, la règle ; 2) la logique de l'essence : la différence, l'apparition, la loi ; 3) la logique du concept : la subjectivité. – Cf. Présentation, p. XVII.

¹⁹⁵ « Der Takt ». Il s'agit de la mesure au sens rythmique (la battue).

¹⁹⁶ Cette parenthèse sur la musique chinoise est absente de *Ho*.

¹⁹⁷ Les mots « élévation » et « abaissement » traduisent les termes « arsis » (le levé) et « thesis » (le frappé) qui, dans la métrique ancienne, désignent le temps fort et le temps faible d'un vers poétique ou d'une phrase musicale.

¹⁹⁸ *Ho* : « Die Frage ist nun, wodurch die Poesie sich von der Vorstellung der Prosa unterscheidet. » (« La question est alors [de savoir] comment la poésie se différencie de la représentation de la prose »)

¹⁹⁹ Cf. Dante Alighieri, *Divina Comedia* (voire note 97).

²⁰⁰ *Ho* : « Gebildeter Ausdruck ist die besonders gebildete Vorstellung » (« L'expression cultivée est la représentation particulièrement cultivée »). Le mot « gebildet » est traduit ici par « formé », mais le mot « bilden » signifie aussi bien « cultiver », ou encore « façonner ». *Ho* précise encore : « Wenn wir sagen Vorstellung, meinen wir, dies sei der Inhalt und unterschieden davon ihren Ausdruck. Aber es ist schon bemerkt, daß der Inhalt überhaupt in der Weise der Vorstellung dargestellt wird. Hier also ist die Vorstellung selbst die Weise des Ausdrucks, die Erscheinung des Inhalts. » (« Lorsque nous parlons de représentation, nous pensons que celle-ci serait le contenu que nous distinguons de son expression. Mais la remarque a déjà été faite que le contenu en général est présenté sous le mode de la représentation. La représentation est donc ici elle-même le mode de l'expression, l'apparition du contenu. »)

²⁰¹ *Ho* : « Auf der anderen Seite ist die Vorstellung aber auch nicht der Gedanke als solcher, sondern sie liegt in der Mitte zwischen Anschauung und Gedanken, sie ist bildliche Vorstellung » (« D'un autre côté, la représentation n'est pourtant pas la pensée comme telle, mais elle se trouve au milieu entre l'intuition et la pensée, elle est représentation imagée »). Le mot « bildlich » (« imagé ») est traduit ici par « figuré ».

²⁰² Sur la comparaison et la métaphore, voir plus haut, le chapitre sur l'art symbolique (p. 42).

²⁰³ *Ho* : « Es gibt nun die alte Weise der Versifikation und den Reim. [...] Die zweite Versifikation gründet sich [nicht] nur auf die Länge und Kürze, sondern der Reim ist ein materielles Klingen, der Ton selbst kommt in Betracht. Ein Wohlklang kommt durch die Gleichheit des Klingens hervor. » (« Il y a maintenant l'ancien mode de versification et la rime. [...] La deuxième versification ne se fonde pas seulement sur les longues et les brèves, mais la rime est une sonorité matérielle, le son lui-même est pris en considération. Une euphonie est produite par l'égalité de la sonorité. »)

²⁰⁴ Les « paroles d'or » attribuées à Pythagore (en grec : χρύσα ἔπη) relèvent de la poésie. (Le mot ἔπη désigne, d'ailleurs, les *paroles* aussi bien que les *poèmes* ou les *épopées*.) – Elles ont été publiées dans l'anthologie de *Poesis philosophica* que possédait Hegel (bibliographie n° 35. – Cf. V 7, p. 47 : « Wir haben noch Distichen, die die goldenen

Worte des Pythagoras genannt werden » (« Nous avons encore des distiques qui ont été appelés les *paroles d'or* de Pythagore. »)

²⁰⁵ La « valeur » au sens de courage militaire (*Ho* : « Tapferkeit »).

²⁰⁶ « Nous avons vu que la musique... qui le déterminent » : cette récapitulation ne se trouve pas dans *Ho*. – *Ho* envisage, en revanche, l'évolution de l'épopée, de Homère, Virgile, Dante, Klopstock, jusqu'à Goethe.

²⁰⁷ *Ho* : « Die Horazischen Oden, die Pindarischen haben alle Gelegenheiten zum Grunde, Siege, Gastmähler. » (« Les Odes d'Homère, de Pindare ont toutes des circonstances pour origine, des victoires, des banquets. ») Cf. bibliographie n° 25 et 32.

²⁰⁸ *Ho* : « Lied ». Parmi les « chansons » ou *Lieder* de Goethe, Hegel a déjà cité, par exemple, *Schäfers Klagelied* et *Der König von Thule* (note 139). Le mot « lied » ne s'est pas encore imposé en français à cette époque pour désigner le poème lyrique allemand.

²⁰⁹ Cf. Aristote, *Poétique* (bibliographie n° 3).

²¹⁰ Sur le chœur et l'individu, voir notes 56 et 62. – *Ho* : « Der Chor kann mit der geistigen Architektur verglichen werden, die die Götterbilder, die Heroen umschließt. » (« Le chœur peut être comparé à l'architecture spirituelle qui enveloppe les statues des dieux, des héros »).

²¹¹ Cf. Sophocle, *Antigone*, 450-457 (voir aussi notes 77 et 79).

²¹² Cf. Sophocle, *Ajax* (456 av. J. C.) et *Philoctète* (409 av. J. C.). *Ho* : « Das Individuum konnte sich nur aufgeben gegen eine höhere Macht ; diese ist der deus ex machina. Der Knoten wird durch die höhere Macht zerhauen. Herkales erscheint und befiehlt dem Philoktet, von seinem Sinn abzulassen. » (« L'individu ne pouvait renoncer que contre une puissance supérieure ; celle-ci est le deus ex machina. Le nœud est tranché par une puissance supérieure. Hercule apparaît et ordonne à Philoctète d'abandonner son sentiment. ») Sur le dénouement de *Philoctète*, voir note 83.

²¹³ *Œdipe à Colone* (voir notes 73, 77, 84) est la dernière tragédie composée par Sophocle. Elle fut représentée de façon posthume par les soins de son petit-fils en 401 av. J.-C.

²¹⁴ *Ho* : « in den modernen Tragödien » (« dans les tragédies modernes »).

²¹⁵ *Ho* : « Dasselbe ist im Romeo und Julie. Die ganze Umgebung dieser zarten Blume ist ihr nich zusagend und ihr schnell aufblühendes Gemüt muß früh verwelen. ». (« La même chose dans *Roméo et Juliette*. Tout l'entourage de cette tendre fleur lui est défavorable et son âme rapidement épanouie doit tôt faner. ») Cf. Shakespeare, *Roméo et Juliette* (notes 64, 92, 138).

²¹⁶ *Ho* : « Die neueren Dramen haben in sich kein großes Interesse, und so ist es nicht wert, daß die Individuen darüber zugrundegehen. Bei diesen Ausgängen ist es dann, daß besonders das Verzeihen eintritt. » (« Les drames récents n'ont pas en soi de grand intérêt, et cela ne vaut donc pas que les individus disparaissent pour lui. C'est dans de telles issues alors que survient particulièrement le pardon. »)

²¹⁷ Sur Aristophane, voir notes 128 et 130.

²¹⁸ Sur la conclusion du cours (« La notion de l'art... par des formules »), propre à ce manuscrit, voir Présentation, p. xxvi.