

NOTES DE FLAUBERT SUR L'ESTHÉTIQUE DE HEGEL

Ce dossier réunit les notes prises par Flaubert sur l'Esthétique de Hegel, ouvrage publié en cinq volumes dans une adaptation française par Charles Bénard de 1840 à 1852.

Flaubert a d'abord lu les deux premiers volumes en 1844 avant la rédaction des derniers chapitres de l'Éducation sentimentale de 1845. Il y reviendra en 1872 pour la préparation de Bouvard et Pécuchet et lira alors les trois derniers volumes. Le dossier réunit les notes de ces deux périodes : les folios 1 à 52 datent de 1844 et les folios 53 à 59 de 1872.

Le dossier a été vendu après la mort de sa nièce Caroline Franklin-Grout. J'ai pu y avoir accès grâce à la générosité du libraire Alain Nicolas et le publier dans la série Gustave Flaubert, Dix ans de critique, textes réunis par G. Séginger, Lettres Modernes, Minard, Paris-Caen, 2005. Il y est accompagné d'une présentation et de notes.

Notes de Flaubert sur *L'Esthétique* de Hegel

Esthétique de Hegel

Trad. Bénard.

_____ 2 vol.

_____ et tomes 3-4-5

Analyse et extraits

VENTE FLAUBERT

Introduction

définition : l'esthétique est la philosophie de l'art ou des beaux-arts, le beau dans la nature ne se trouve pas compris dans son étude.

l'art est-il digne

d'être traité scientifiquement ?

– Si on le considère et indépendamment expression de la vérité, comme la science, il exprime les intérêts les plus profonds de la nature humaine, révèle Dieu à l'esprit –

On reproche à l'art de produire ses effets par [l'art et] l'illusion, l'apparence ; le même reproche pourrait s'adresser à la nature, aux actes de la vie humaine car la réalité, le principe n'est point dans toutes ces apparences, il n'est manifesté que par elle. Or c'est précisément l'action et le développement de cette force qui est l'objet des représentations de l'art. – L'art dégage la vérité des formes illusoires / $f^{\circ} I^{\circ} v^{\circ}$ du monde pour la revêtir d'une forme plus élevée et plus pure, créée par l'esprit lui-même – le monde de l'art est plus vrai que celui de la nature et de l'histoire. (p. 8)

I. l'art n'est point

un produit de la nature

mais de l'activité humaine

Création libre de l'imagination l'art échappe à la science ? – l'esprit peut se considérer lui-même puisque penser est l'essence de l'esprit. Or, l'art qui en sort est plus près de l'esprit, plus analogue à sa nature que la nature – en étudiant les œuvres de l'art, l'esprit s'adresse à ce qui procède de lui, à ce qui est lui. – De plus, les formes ne sont pas arbitraires, telle forme convient à exprimer telle idée ; révélant les intérêts les plus élevés de l'esprit l'art n'est pas livré à la fantaisie pure [il a donc quelque] [et], la forme est déterminée par le fond [à] <avec> qui elle doit convenir / $f^{\circ} 2$ comme produit de l'activité humaine, l'art ne peut ni s'apprendre ni se transmettre. Ce qui s'apprend et se transmet c'est la technique – il faut néanmoins que l'artiste puisse disposer, à son gré, des matériaux de l'art.

L'opinion vulgaire regarde comme inférieurs les produits de l'art, à cause qu'ils ne sont pas animés – mais la réalité de l'art distincte de la nature, il ne doit nous donner que ce qui a été donné et conçu par l'esprit, nulle existence réelle n'exprime l'idéal comme le fait l'art.

l'art supérieur à la Nature

Mais – les monuments de l'art <dit-on> ne sont que les œuvres de l'homme – ceux de la nature le sont de Dieu. Hegel pense que Dieu tire plus d'honneur et de gloire de ce que fait l'esprit que de ce que fait la nature : Dieu est esprit, l'homme / $f^{\circ} 2 v^{\circ}$ par conséquent son véritable intermédiaire et son organe – dans la nature, le milieu par lequel Dieu se révèle est une existence purement extérieure –

Quel besoin l'homme a-t-il de produire des œuvres d'art ? – étant un être pensant, il se redouble sur lui-même, se prend pour objet de sa propre pensée – il a besoin de manifester au dehors la conscience qu'il a de lui-même, – ce besoin revêt différentes formes jusqu'à ce

Il est essentiellement fait pour l'homme, et comme il s'adresse aux sens, il emprunte plus ou moins au sensible

qu'il arrive au mode de manifestation de soi-même dans les choses extérieures qui constituent l'art – l'art trouve en lui son origine nécessaire – réfutation de l'opinion que l'art a pour but d'exciter la sensation ou le plaisir – destination du goût et du sens du beau < p. 31 >. Les tentatives pour perfectionner le premier comme sens du beau, sont inutiles, il ne peut entrer dans la nature intime des objets. Quant à la part du sensible dans l'art, Hegel distingue l'élément sensible dans l'objet, et le même / f° 3 élément dans le sujet, distinction de [3 mots] ce qui est sensible dans un objet d'art, d'avec la sensibilité dans un objet naturel – l'élément sensible dans le premier doit s'adresser purement à l'esprit – désintéressement de la part du sujet qui le perçoit, le désir au contraire provenant de l'effet d'un objet naturel détruit l'objet pour le faire servir à son usage. – Il diffère de la science en ce qu'il s'intéresse à l'objet comme individuel sans pouvoir le transformer en idée générale. Ce que l'esprit cherche dans un ouvrage d'art ce n'est ni la réalité matérielle que veut le désir, ni l'idée dans sa généralité abstraite, mais un objet sensible dégagé de tout l'échafaudage de la matérialité – Chez l'artiste, même partie d'élément sensible ; c'est l'esprit qui est en jeu mais de manière à renfermer en lui-même le moment de la sensibilité. L'élément de l'intelligence et celui de / f° 4 v° et la fatalité, les intérêts particuliers et les intérêts généraux etc. Hegel pense que cette opposition constitue la vérité même, le fond et l'essence de toutes choses, le but suprême de l'univers est la solution que donne Hegel au problème fondamental de toute philosophie et par conséquent aussi à la question morale, solution qu'il revendique en faveur de l'art dans l'hypothèse qui lui donne pour but le perfectionnement moral. – Dans toutes les doctrines énoncées, l'art est relatif à quelque chose qui lui est étranger – l'art est appelé à manifester la vérité sous la forme de la représentation sensible. À ce titre, il a son but en lui-même dans cette représentation et cette manifestation

Développement
Historique de la
véritable idée de l'art

– Kant admet comme caractères du beau :

1° plaisir qu'il procure est désintéressé

2° le beau nous apparaît comme objet d'une puissance générale, sans éveiller en nous la conscience d'une idée abstraite et d'une / f° 5 Catégorie de la raison à laquelle nous rapportons notre jugement

3° le beau doit renfermer en lui-même le rapport de conformité à un but mais de manière que ce rapport soit fait sans que l'idée de but s'offre à notre esprit.

4° quoiqu'il ne soit pas accompagné d'une idée abstraite, le beau doit être reconnu comme objet d'une puissance nécessaire (voir p. 56)

Schiller avait déjà réclaté l'union et la conciliation des deux principes < voir p. 57 > : l'éducation esthétique doit intervenir pour opérer la conciliation des deux principes car selon Schiller, elle a pour but de façonner et de polir les penchants et les inclinations, les passions de manière à ce qu'ils deviennent raisonnables et que d'un autre côté la raison et la liberté sortent de leur caractère abstrait s'unissent à la nature, la spiritualisent, s'y incarnent, et y prennent un corps.

Winckelmann fut conduit [2 mots] par la / f° 5 v° contemplation de l'idéal des anciens à avoir un nouveau sens pour l'étude de l'art qu'il arracha aux considérations banales et au principe d'imitation.

Schlegel, services rendus par leur érudition. Hegel les maltraite comme philosophes.

Louis Tieck le traite avec mépris

De l'idée du beau dans l'art, ou de l'idéal.

Le vrai [n'est vrai] n'a d'existence et de vérité qu'autant qu'il se développe dans la réalité extérieure.

[On peut se figurer l'art comme beau pour la raison]

L'art a pour but de rendre la forme par laquelle il représente l'idée, semblable dans toute son étendue à l'œil qui est le siège de l'âme et rend l'esprit visible. Chacune des formes que l'art a façonnées devient un Argus aux innombrables yeux par lesquels l'âme et l'esprit se laissent voir par tous les points de la représentation.

[Puisque] Si l'art a pour destination de saisir et de représenter le réel comme vrai, c'est-à-dire dans sa conformité avec l'idée / f° 6 sa vérité ne consistera pas dans une fidélité se bornant à l'imitation de la nature mais l'extérieur se doit accorder avec un fond qui soit en harmonie avec lui-même – Purification. Le peintre de portrait doit flatter la nature dans ce sens qu'il doit [plus] < surtout > représenter [l'idée] l'âme originale du sujet.

Cette propriété de ramener la réalité extérieure à la spiritualité, de sorte que l'apparence extérieure, conforme à l'esprit, en soit la manifestation constitue la nature de l'idéal. L'idéal est donc la réalité retirée du domaine du particulier et de l'accidentel en tant que le principe spirituel dans cette forme qui s'élève en face de la généralité, apparaît comme individualité vivante.

Calme et sérénité de l'idéal, toute existence idéale dans l'art nous apparaît comme une sorte de divinité bienheureuse. Mot de Schiller : « le sérieux est le propre de la vie, la sérénité appartient à l'art » – le sérieux ne manque pas à l'idéal mais même dans le sérieux la sérénité rayonne. / f° 6 v°

Sérénité dans l'art classique – sérénité dans l'art romantique (p. 133-134) voyez ce qu'il dit sur le rire dans les larmes.

II. L'idéal peut se présenter comme quelque chose de purement extérieur et de formel.

Le fond peut être emprunté à la vie commune ou complètement indifférent – peinture hollandaise – en outre de ce que l'art rend aux objets une valeur qu'ils n'ont pas, il les idéalise encore sous le rapport du temps en fixant pour la durée ce qui dans la nature est mobile et passager.

Ce qui existe dans la nature est quelque chose de purement individuel et de particulier – la représentation au contraire est

essentiellement destinée à manifester le général. L'œuvre d'art n'est pas une simple représentation générale mais cette idée incarnée individualisée. L'art doit, sans sortir des limites de l'individualité vivante, et sensible, laisser percer en lui-même ce caractère de généralité. « L'artiste saisit seulement les traits vrais conformes à l'idée de la chose et s'il prend la nature pour modèle ce n'est pas parce qu'elle a fait ceci ou cela de telle ou telle façon, mais parce qu'elle l'a bien fait. / f° 7

Digression sur le costume < p. 141 > - les vêtements anciens n'étaient beaux que parce qu'ils étaient amples, simples, attachés rien qu'aux épaules et qu'ils se prêtaient à tous les gestes du corps, de sorte que le costume s'harmonisait avec celui qui le portait, participait à son action, à son expression – dans le costume moderne, c'est l'inverse –

La nature prise purement pour sujet des représentations, mais comme création et production de l'art est principalement ce qu'on appelle la peinture de genre école hollandaise (voir 145) le sens national de l'école hollandaise.

De la détermination de l'idéal

Hegel divise cette question en trois points

1° détermination de l'idéal considérée elle-même

2° la détermination de l'idéal comme se manifestant dans son développement sous la forme de différences et d'oppositions qui nécessitent un dénouement, ce qu'on peut désigner sous le nom général d'action

3° la détermination extérieure de l'idéal / f° 7 v°

De la détermination de l'idéal en elle-même

L'idéal nous est offert dans sa plus haute pureté lorsque les Dieux le Christ, les apôtres nous sont représentés dans cet état de calme parfait qui n'a plus rien d'humain. La vérité absolue dans sa manifestation au sein du monde réel apparaît ici comme retirée en elle-même, ne se laissant pas entraîner dans les liens du fini de même dans le cercle de la vie terrestre l'idéal se manifeste comme déterminé lorsqu'un des principes éternels qui remplissait le cœur du Christ a la force de maîtriser sa partie inférieure et mobile de l'âme. – Aussitôt que l'esprit se particularise sort de l'idéal et entre dans le monde réel il est condamné au développement et à ses conditions, ce qui conduit Hegel à traiter spécialement de la détermination de l'idéal comme procédant par différences et par oppositions, c'est-à-dire de l'action. / f° 8

De l'action

Trois points principaux

1° l'état général du monde

2° la situation

3° l'action proprement dite.

I. De l'état général du monde.

L'idéal peut se représenter dans son essence comme la puissance libre qui ne relève que d'elle-même. Le monde, pour le recevoir dans son sein et lui permettre de se développer doit présenter l'image de l'existence indépendante et de la liberté.

L'accidentalité constitue le caractère distinctif de l'état général du monde tel qu'il doit être pour servir de théâtre à la manifestation complète de l'idéal. L'état est la forme particulière de l'ordre social la plus opposée aux représentations de l'art. L'individu n'y est pas libre. Il n'y a pas d'accident dans l'âge héroïque au contraire se trouvent les deux éléments dont se compose l'idéal : le général et le particulier réunis et concentrés dans /f° 8 v° de fortes individualités. C'est l'époque où règne ce que les Grecs appelaient la vertu ἀρετή bien distincte de la vertu romaine virtus. Les Romains sacrifiaient tout à l'État, à l'idée de la république – loin de là les < héros > grecs qui tirent de leur spontanéité toutes leurs actions la moralité et la liberté émanent d'eux et sont en eux. Ils sont libres et le manifestent – Hercule – Achille – les Chevaliers de la Table Ronde – le Cid - [il dépend] (voyez tome 1^{er} p. 163-164). Dans l'âge héroïque l'individu prend toujours la responsabilité de son action. Œdipe, dont les crimes sont involontaires se punit comme parricide et inceste – de même la famille n'est pas distinguée de l'homme, la faute de l'aïeul passe au petit-fils. Une race hérite de la fatalité, du crime de son chef.

x L'art affectionne le rang de Princes à cause de sa liberté parfaite de volonté et d'action qui se trouve plus complètement réalisée dans la condition du prince. Dans les époques de guerre civile, de révolution les personnages subalternes jouissent de cette liberté de volonté et d'action, ils se développent donc plus librement qu'ailleurs et sont alors propres à l'art. /f° 9 L'époque moderne au contraire est étroite en ce que la vie y est réglée – il serait absurde de demander maintenant [de demander maintenant] un idéal du juge ou du monarque (voir p. 170-171). Exemple du Charles Moor des *Brigands* de Schiller en révolte contre la société <sa vengeance contre la société est bornée et renferme qu'il veut détruire – caractère de petitesse >. Dans *Cabale et amour* nous voyons des individus se débattre pour échapper aux liens d'une société dans laquelle ils se trouvent opprimés – figure de Wallenstein se posant à la tête de son armée en régulateur de l'ordre politique – Goetz de Berlichingen.

De la situation

Il faut que l'état général du monde s'ouvre et des situations spéciales pour recevoir les personnages et donner lieu, en se particularisant, à des collisions et à des complications d'événements,

afin de fournir ainsi aux individus l'occasion de montrer ce qu'ils sont. Cette manifestation doit apparaître comme le développement même de l'état général des choses sous une forme vivante et individuelle.

Les différents arts sont placés dans des conditions différentes – la sculpture très limitée / f° 9 v° sous le rapport de la multiplicité des situations – une carrière plus vaste à la peinture et à la musique la poésie a sous le rapport un champ presque infini.

L'absence de situation constitue déjà une véritable situation puisqu'elle s'oppose à la situation déterminée, et est par là déterminée elle-même – l'absence de situation n'est autre que l'indépendance absolue ; l'existence s'appuie sur elle-même, reste plongée dans le repos et dans l'immobilité. Exemple des Anciens – sculpture à l'origine de l'art – sculpture égyptienne et sculpture grecque des temps les plus anciens – Dans l'art chrétien, Dieu le père et Dieu le fils sont représentés souvent de la même manière surtout dans leur buste. Les portraits du Moyen âge offrent aussi la même absence d'une situation déterminée. On a cherché surtout à saisir le caractère individuel dans son ensemble et à l'exprimer dans ce qu'il a de fixe et d'immobile (Holbein ?) / f° 10

De la situation déterminée qui caractérise l'absence de sérieux : ce qui caractérise cette manifestation de l'individualité c'est qu'elle n'a pas de suite parce qu'elle ne se place pas en opposition hostile vis-à-vis s'une autre existence et par conséquent n'appelle aucune réaction. Ici se placent toutes les situations qu'on peut regarder comme un jeu de la force qui se déploie sans sérieux. Hegel regarde le sérieux dans l'action comme venant de l'opposition et de la contradiction. Ici l'individualité sort du repos, se manifeste extérieurement, mouvement en partie mécanique, en partie résultat du premier stimulus d'un besoin qui se fait sentir et cherche à se satisfaire. Exemple : les Dieux assis, regardant le ciel, au repos etc. telle la situation de l'Apollon du Belvédère, Vénus sortant du bain – Pour les poèmes lyriques une situation particulière de l'âme, les chants de Pyndare / f° 10 v°

3° De la collision.

Le sérieux et l'importance des situations ne peuvent commencer que du moment où la détermination se développe sous la forme d'une opposition entre des principes différents ce qui constitue une collision. Les collisions ayant besoin d'un dénouement qui succède à la lutte des puissances opposées, la situation qui les renferme et principalement l'objet de l'art dramatique – la difficulté consiste à ne pas détruire l'unité, et à développer l'opposition et le combat de telle sorte que l'harmonie reparaisse comme résultat de sa véritable essence. Hegel admet trois espèces de collisions considérées sous un point de vue général.

1° Collisions qui naissent de circonstances appartenant exclusivement au domaine de la nature physique en tant que celui-ci renferme un principe de négation, de désordre et de destruction.

L'art ne les admet qu'à cause des collisions d'un ordre plus élevé qu'un malheur naturel peut amener à sa situation. Exemple : dans l'*Alceste* d'Euripide la maladie d'Admète, dans *Philoctète* / f° 11 de Sophocle : la blessure du serpent de Chrysa dans l'*Iliade*, la peste qui désole le camp des Grecs.

2° Collisions qui ont leur cause dans des rapports de l'ordre naturel, rapports réels et positifs en eux-mêmes mais qui n'occasionnent pas moins des luttes et des oppositions dans le monde de l'esprit.

Ici tous les conflits dont la naissance considérée comme fait purement naturel est le principe. – Droit de succession, succession au trône, haine des frères, Caïn et Abel – la haine fraternelle, une des plus belles haines, est un trait tout antique – l'esclavage – le servage – la distinction des castes – l'opposition entre le peuple et la noblesse (voir p. 190-191). Si Hegel ne va pas trop loin, lui appartient-il bien de spécialiser une espèce ?

La passion elle-même lorsqu'elle est un effet des dispositions naturelles du tempérament – Exemple : la jalousie d'Othello, l'ambition, l'avarice, l'amour même sous un rapport se rangent dans cette catégorie (quand ce sont des passions innées qui constituent l'individu, et sans lesquels [*sic*] il n'existerait pas l'avare par exemple, ou même Don Juan ?) / f° 11 v°

3° Oppositions qui ont leur principe dans des différences inhérentes à la nature de l'esprit lui-même

La véritable collision consiste ici dans la violation volontaire et intentionnelle des puissances morales. La guerre de Troie a pour origine l'enlèvement d'Hélène. Agamemnon immole Iphigénie et outrage par là l'amour maternel. Clytemnestre se venge en assassinant son époux ; enfin Oreste venge son père en assassinant sa mère. De même dans *Hamlet*, une perfidie met le père au tombeau et la mère d'Hamlet outrage les mânes du mort en convolant sur le champ à un nouvel hyménée avec le meurtrier.

Il faut pour que le conflit ait de la dignité que la lutte s'engage contre quelque chose de réellement moral et de sacré. Hegel cite comme insignifiant l'exemple des poèmes indiens ou l'action roule souvent sur la violation d'un [ouvrage sous] usage consacré par le culte.

L'amour de Juliette et de Roméo soulève une collision car il y a haine entre leurs deux familles. Leur amour heurte un intérêt moral (voir p. 198). Sur la prétendue difficulté de trouver des [collisions] < situations > nouvelles. Hegel pense que le véritable artiste apparaît / f° 12 dans l'idée qui fait le fond de l'œuvre d'art et dans la manière dont elle est faite plus que dans la collision – la chose principale c'est la manifestation des puissances morales et des idées de l'esprit qui apparaissent et se révèlent dans le développement de la représentation.

III. De l'action

L'action doit commencer au moment où les circonstances particulières produisent la collision. Ainsi dans l'*Illiade* la colère d'Achille fait le sujet du poème et nous la voyons éclater dès le premier chant.

La poésie plus propre que les autres arts à l'action, rien ne remplace la clarté du discours. Hegel regarde trois points principaux à considérer :

1° les puissances générales qui en constituent les points essentiels et le but

2° le développement de ces puissances dans la personne des individus qui sont en scène

3° les deux points de vue se réunissent pour former ce que nous appellerons ici en général le caractère / f° 12 v°

1° Les puissances générales de l'action

Grands motifs de l'art : principes éternels de la religion et de la morale, l'État, la famille, l'honneur et l'amour. Elles doivent toujours renfermer quelque chose d'essentiellement vrai. – Les puissances du mal et du principe négatif doivent leur être mis en opposition, mais ce qui est purement négatif ne peut figurer dans la représentation idéale de l'action comme cause essentielle de la réaction. Hegel affirme même que le Diable est une mauvaise figure esthétique dont l'art n'a que faire « car il est le mensonge même et à ce titre un personnage hautement prosaïque » Je crois que Goethe [ne s'en était pas do] n'y avait pas songé quand il fit [Satan] < Méphistophélès > ? – une action pour représenter l'idéal doit avoir pour base les puissances légitimes et vraies qui gouvernent le monde. Les puissances ne doivent pas non plus apparaître comme des abstractions, d'un autre côté l'individualisation qui les révèle ne doit pas être exclusivement particulière, concrète, définie. Les divinités grecques, par exemple, représentent bien ces puissances générales en même temps que des individualités mais l'idée absolue et l'individualité sont mêlées d'une façon admirable. Quand les dieux d'Homère combattent les uns contre les autres ils manifestent bien leur individualité / f° 13 mais en même temps ils conservent le caractère des puissances générales. – L'art moderne possède aussi des puissances déterminées en même temps que générales : allégories de la haine, de l'envie, de l'ambition, froides, peu intéressantes. Elles apparaissent comme des qualités détachées des faces diverses du caractère humain considéré dans sa totalité (voyez p. 209), l'infirmité esthétique des anges par rapport à Mars, Vénus, Apollon, l'Océan, le soleil. Les anges ne sont pas des individualités indépendantes, ils n'ont pas la liberté des dieux.

2° Des personnages

Identité des Dieux et des hommes qui se doit laisser entrevoir, même lorsque les puissances générales sont représentées comme

indépendantes de l'homme et de ses passions. Ainsi Vénus et l'amour soumettent le cœur d'un individu mais Vénus et l'amour sont aussi un penchant humain. Ils résident dans le cœur de l'homme avant que ces puissances n'exercent leur influence sur lui. Exemple de Minerve dans le 1^{er} chant de l'*Illiade* arrêtant Achille dans sa colère – les sorcières de *Macbeth* – l'apparition de l'esprit dans Hamlet au 1^{er} acte, considérée comme une forme du pressentiment intérieur de Hamlet lui-même / f° 13 v° (p. 217). Définition du πάθος des anciens (exemple de πάθος l'amour sacré d'Antigone pour son père, le pathos pousse Oreste à tuer sa mère). Ce sont les puissances générales qui ne se manifestent pas seulement dans leur existence extérieure et indépendante mais qui en même temps sont vivantes dans l'âme humaine et la remuent dans ce qu'elle a de plus profond. Le pathos est le vrai domaine de l'art. L'appareil des formes empruntées à la nature et la mise en scène ne sont là que comme moyen accessoire pour soutenir l'effet du principe pathétique : « ainsi la nature ne doit être employée que symboliquement et l'on doit entendre résonner de son sein le sentiment qui constitue l'objet propre de la représentation »

3° Du caractère

Le πάθος dans son activité vivante c'est le caractère. Ces puissances générales entrent en mouvement et se réalisent sous la forme d'une totalité et d'une unité individuelle.

Hegel considère le caractère sous trois faces différentes :

1° comme individualité embrassant un ensemble de qualités, ce qui constitue la richesse du caractère

2° cette totalité néanmoins doit apparaître sous une forme particulière. Le caractère doit être déterminé.

3° le caractère, comme étant un en soi, s'identifie / f° 14 avec cette idée particulière qui se confond avec sa personnalité, la fixité du caractère en est la conséquence.

1° Le pathos n'est qu'une face du caractère du personnage mais [4 mots] le cœur de l'homme est vaste. Tous les sentiments doivent y trouver leur place. L'olympie tout entier est renfermé dans sa poitrine. C'est dans ce sens qu'un ancien disait : « tu as fait de tes passions autant de dieux, ô hommes ». [Mais] Il ne doit pas être représenté comme absorbé entièrement dans une seule passion (voir p. 225-226 l'exemple du caractère d'Achille, accessible à la pitié à la haine, à la vengeance, doué de tous les dons valeureux, féroce, clément etc. – à cette condition propre il y a vitalité dans le caractère du personnage).

2° Le caractère doit être aussi essentiellement particulier et individualisé.

Un élément principal doit apparaître comme dominant [personnages de Sophocle] mais en même temps ne pas exclure la fécondité et la vitalité de sorte que le champ soit laissé libre à l'individu pour s'exercer dans plusieurs sens, pour s'engager dans des

situations nombreuses et variées et pour développer la richesse d'une nature féconde et cultivée dans une foule de manifestations diverses.

3° Le caractère doit identifier avec sa propre personnalité l'idée particulière qu'il représente. / f° 14 Conserver son unité avec soi-même constitue précisément dans l'art l'élément infini et divin de l'individualité, sous ce rapport la fermeté et la décision constituent un point important pour la représentation du caractère.

Et de là Hegel part de plus belle sans hésitation et sans pudeur déclarant que les irrésolutions du Cid entre l'honneur et l'amour sont contraires à l'unité et à la décision du caractère et il ajoute que Phèdre (la Phèdre de Racine) a tort de se laisser conseiller par OEnone une figure d'un rang subalterne < λ >, comme si depuis le commencement du [I mot] < monde > toutes les femmes n'avaient pas eu pour confidente leur femme de chambre. Il achève en blâmant le caractère de Werther. C'est trop de bouffonnerie pour un livre sérieux ! n'est-ce pas le cas de s'écrier avec Voltaire « non il n'y a pas assez de camouflets, de bonnets d'âne pour coiffer de pareils faquins »

λ

« un véritable caractère agit par lui-même, et ne permet pas à autrui de prendre une résolution à sa place ! (p. 233) / f° 15

ψ et d'ailleurs OEnone ne conseille à Phèdre que ce que Phèdre désire.

III. De la détermination extérieure de l'idéal

Reste à examiner comment l'idéal qui par l'action est passé dans le monde extérieur doit être réalisé d'une manière conforme aux lois de l'art.

L'idéal doit pénétrer de toutes parts dans le domaine de la réalité extérieure.

Comment, de quelle manière et sous quelle forme la partie extérieure et matérielle des choses doit-elle être représentée par l'art, pour exprimer l'idéal ? Hegel examine dans cette question trois points de vue différents :

1° la forme abstraite de la réalité extérieure

2° l'accord de l'idéal dans son existence concrète avec la réalité extérieure

3° la forme extérieure de l'idéal dans son rapport avec le public.
/ f° 15 v°

1° De la forme abstraite de l'extériorité

Le monde d'après lequel cette forme extérieure doit être façonnée appartient à la régularité, à la symétrie, à la conformité à une loi.

1° La régularité et la symétrie n'étant qu'une unité sans vie ne peuvent épuiser la nature de l'objet d'art même considéré par son côté extérieur. L'art doit s'en affranchir et atteindre à un idéal libre même dans la partie extérieure de la représentation. Les mélodies dans la musique en donnent l'exemple – la régularité et la symétrie sont quelquefois les seules bases d'un art, comme l'architecture (p. 243), l'art des jardins (p. 245). Hegel paraît préférer les jardins à la française : « la régularité dans les jardins n'a aucune prétention à la surprise. Elle laisse l'homme, ainsi qu'il convient, apparaître comme la personne principale au milieu de cet ensemble de productions naturelles qui l'environnent » Voir p. 246 et 247 sur la mesure < x voir p. 244 l'assimilation de l'architecture à l'art des jardins est fautive. L'architecture a pour matériau les corps bruts, l'autre les corps vivants expressifs par eux-mêmes > L'harmonie a son principe dans les différences qui tiennent essentiellement à la qualité. Différences / f° 16 qui doivent former entre elles un accord. [Dans] Le rapport de la tonique, de la médiate et de la dominante n'est pas purement un rapport de quantité. La différence réside essentiellement dans les sens eux-mêmes qui néanmoins s'harmonisent ensemble sans laisser ressortir leur caractère déterminé sous forme d'une opposition perçante et d'une contradiction désignable. Harmonie des couleurs 249-250. Les couleurs cardinales doivent se retrouver sous les nuances.

2° Matériaux sensibles de la représentation considérés eux-mêmes – simples, uniformes, purs – les couleurs dans la peinture doivent être claires, bien déterminées, pureté du sens, de la voix, une corde mal pincée rend un son faux qui se perd dans une suite d'autres.

La forme extérieure de l'ouvrage d'art ne représentant que la face extérieure de l'existence n'est susceptible que d'une unité tout extérieure et purement abstraite mais en s'élevant à un point de vue supérieur. L'idéal c'est l'esprit lui-même qui revêtant la forme de l'individualité concrète passe dans le monde extérieur pour s'y manifester de sorte que la réalité extérieure doit être pénétrée par le principe qui se développe en elle-même avec tous les éléments de sa nature et qu'elle est appelée à exprimer au-dessous. / 16 v°

II. De l'accord de l'idéal avec sa réalité extérieure (de l'homme avec la nature)

La loi générale qui domine cette question est l'accord ; le dualisme de l'idéal de la volonté de l'homme avec la nature, le monde physique, la réalité extérieure.

Fidélité et détermination dans les représentations de la nature physique. Exemple : Homère, mais cette fidélité ne doit pas s'égarer dans une imitation servile. L'extérieur ne doit apparaître que dans son harmonie avec l'élément intérieur de la représentation – harmonie entre les lieux et les hommes (l'arabe ne fait qu'un avec son cheval, avec le désert – héros d'Ossian mélancoliques vivant au milieu des

bruyères, dans les nuages) – le caractère national est le résultat de cette harmonie.

1° Harmonie de l'homme et non plus de la nature des choses mais aussi avec une création de l'activité et de l'intelligence humaine – besoins particuliers dont la satisfaction réclame des objets déterminés.

Les objets de la nature peuvent être employés :

1° pour satisfaire à un besoin contemplatif – richesse des vêtements – soie – marbre – bois de senteur (p. 266 sur les déclamations morales à ce sujet) / f° 17

2° ou bien dans un but pratique. Ici s'élève la question de savoir jusqu'à quel point cette face de la vie doit être représentée conformément aux exigences de l'art.

L'art a cherché à échapper à cette classe de besoins physiques dans la conception de l'âge d'or ou bien un état de choses semblable à celui que nous représente l'idylle – ennui des écrits de Gessner. Si Hegel avait eu le bon sens d'être français il y aurait joint M^r de Florian. L'esprit de l'homme dans cet état est excessivement pauvre et borné. Sa forme de civilisation contraire à l'état idyllique ne présente pas moins d'obstacles à la réalisation de [l'idylle] l'idéal, sans doute que dans cet état l'homme est libre, mais il est trop étranger aux choses qui l'entourent et qui ne sont pas son ouvrage. – Dans l'âge héroïque au contraire les armes ont été fabriquées par le guerrier qui s'en sert, le bœuf a été tué par les héros qui le mangent, le cheval dressé par celui qui le monte, tout ce qui entoure ici l'homme est la création personnelle de son action / f° 17 v°

III. De la forme extérieure de l'œuvre d'art dans son rapport avec le public

La forme extérieure de l'art doit être non seulement en rapport avec les caractères qu'il représente mais aussi avec nous comme les acteurs parlant sur la scène doivent se faire comprendre du public, tout aussi bien que des autres acteurs auxquels ils s'adressent (voir p. 280-2)

Hegel reproche aux connaisseurs ou prétendus tels l'amour des détails historiques, scientifiques – voyez ce qu'il dit sur l'anachronisme nécessaire (300-305).

III . De l'artiste

L'œuvre d'art étant une création de l'esprit a besoin d'un sujet qui le tire de sa propre activité – cette activité personnelle c'est l'imagination de l'artiste.

I. De l'imagination

L'imagination est créatrice – ce pouvoir suppose un sens particulier pour saisir la réalité et ses formes diverses. Il faut donc que

l'artiste ait beaucoup vu, beaucoup entendu et beaucoup retenu – exemple du travail de Goethe (voir p. 311). Réflexion profonde / f° 18 et longue – l'artiste, en outre, doit avoir fait subir à ses sentiments une forte concentration –

II. Du talent et du génie

(voir 310-318) un de ses caractères distinctifs c'est la faculté à manier les matériaux propres à chacun des art en particulier. Le véritable artiste éprouve le besoin immédiat de donner une forme sensible à tout ce qu'il éprouve.

III. De l'inspiration

Etat de l'âme dans lequel se trouve l'artiste au moment où son imagination est en jeu et où il réalise ses conceptions. – Ne se laisse pas évoquer par la réflexion. Elle consiste à être rempli, pénétré du sujet que l'on veut traiter, d'être présent avec lui et de ne pouvoir se reposer avant de l'avoir marqué du caractère et revêtu de la forme [particulière] [parfait] qui en fait une œuvre d'art –

De l'objectivité de la représentation – manière – style – / f° 18 v°

Originalité

Le caractère original de l'œuvre d'art semble sorti de la chose même comme celle-ci émane de l'activité créatrice de l'artiste –

De l'humour (voir p. 338 et suivantes) : Hegel ne l'aime guère aussi il ne fait pas un très grand éloge de Jean-Paul, il trouve le Goetz de Goethe peu original, plein de choses étrangères au sujet (voir p. 341).

« La véritable originalité dans l'artiste comme dans l'œuvre d'art consiste donc à être pénétré et animé de l'idée qui fait le fond d'un sujet vrai en lui-même, à s'approprier complètement cette idée, à ne pas l'altérer et la corrompre en y mêlant des particularités étrangères prises à l'intérieur ou à l'extérieur [...] »

Ainsi la véritable originalité dans l'art absorbe toute particularité accidentelle et cela même est nécessaire, afin / f° 19 que l'artiste puisse s'abandonner entièrement à l'essor de son génie tout inspiré et rempli du sujet seul, et qu'au lieu de se livrer à la fantaisie et au caprice où tout est vide, en représentant dans sa vérité la chose qu'il s'est appropriée il se manifeste lui-même et ce qu'il y a de vrai en lui. D'après cela n'avoir aucune manière, est la seule grande manière, et c'est dans ce sens seulement qu'Homère, Sophocle, Raphaël, Shakespeare doivent être appelés des génies originaux »

Esthétique Deuxième partie

Développement de l'idéal dans les formes particulières que revêt le beau dans l'art

Les formes particulières de l'art (éléments, ensemble d'éléments renfermés dans l'idée absolue de beau) doivent être considérées comme le développement des idées que renferme, dans son sein, la conception de l'idéal.

La forme et le fond adhèrent l'un à l'autre. Trois formes principales de l'art :

1° forme symbolique

2° forme classique

3° forme romantique / f° 20 v°

Première section

De la forme symbolique de l'art

Introduction du symbole en général

L'art ne commence pas par le symbole, il est précédé par lui. Deux choses dans le symbole : le sens et l'expression. Le 1^{er} est une conception de l'esprit, le second un phénomène sensible, une image qui s'adresse aux sens. Le symbole est donc d'abord un signe mais il diffère du simple signe en ce qu'il n'est pas étranger à l'idée qu'il exprime. Ainsi le lion est employé comme symbole de la magnanimité de la force, du courage parce qu'il possède ces qualités, le renard de la ruse etc., tandis que dans les étendards par exemple [exprimant par leurs] les couleurs exprimant la matière à qui ils appartiennent n'ont aucun rapport spécial avec cette matière même, ne lui appartiennent pas plus qu'à une autre. / f° 21

Caractère équivoque du symbole –

L'antiquité cesse quand chacun des deux termes, l'idée et la forme, est expressément nommé et que leur rapport est également énoncé. L'objet sensible alors n'est plus un symbole mais une simple image et le rapport de l'image avec sa signification prend la forme connue de la comparaison (tome 2 p. 12).

Cette difficulté de comprendre le symbole résultat de son ambiguïté se trouve pour nous plus qu'ailleurs dans toute une époque

de l'histoire de l'art, dans les représentations et les images symboliques de l'ancienne Perse, de l'Inde, de l'Égypte.

p. 17-18 la mythologie doit être conçue comme éminemment symbolique.

Le symbole cesse là où la libre subjectivité constitue le fond de la représentation dans l'art, tel les dieux grecs : ce sont des individus libres, indépendants en eux-mêmes, de véritables personnes morales. Jupiter, Apollon, Minerve, dans toutes leurs actions ne représentent que leurs puissances et leurs passions / f° 21 v° le point difficile dans cette recherche c'est de distinguer si le personnage jouit d'une subjectivité réelle ou n'en renferme que l'apparence vide comme simple personnification.

Chapitre 1^{er}

De la symbolique irréfléchie

C'est la première forme symbolique, [celle qui n'est] celle qui est immédiate.

I. Unité immédiate de l'idée et de la forme sensible

Au premier moment de l'histoire de l'art Dieu apparaît identifié avec la nature et l'homme. L'esprit n'a pas encore conçu une distinction entre le fond des choses et leur partie extérieure, entre l'idée et la forme. Dans la première forme que nous offre le symbole, la manifestation même de l'idée de l'absolu est conçue comme l'absolu lui-même. Ainsi dans le culte de Lama un homme est réellement adoré comme Dieu, de même dans d'autres religions de la nature le soleil, les montagnes, la lune sont des / f° 22 existences immédiatement divines, sont adorés comme Dieu eux-mêmes.

Dans la religion de Zoroastre, la lumière est Dieu, partout elle se révèle dans le soleil, dans les étoiles, dans le feu, la lumière, c'est l'absolu. L'idée divine ne se distingue pas de sa réalisation, < dans > la lumière. Il en est de même des ténèbres considérées comme l'élément impur en toute chose, le hideux, le mal, le principe de mort et de mort et de destruction. Cette conception s'applique dans Ormuzd et Ahriman. Personnification superficielle, Ormuzd n'est pas une individualité libre comme Jéhovah ou Jésus-Christ. Il n'a d'existence et de réalité que dans la lumière visible, dans tout être pur, comme Ahriman dans tout ce qui est ténèbre, mal, principe de destruction (Ormuzd, Ahriman, Amschaspands p. 43-46).

Le caractère symbolique ne se rencontre pas encore dans cette religion des anciens Parses. Sans doute la lumière existe dans la nature et elle exprime le bien ; mais dans l'esprit / f° 22 v° du Parse cette séparation n'existe pas ; la lumière est la lumière, en même temps qu'elle est dieu. Sous toutes les formes diverses, sous toutes les

individualisations où le principe universel et divin se dissémine, l'unité indissoluble du fond et de la forme persiste toujours.

Dans les endroits qui renferment une conception plus avancée on trouve un commencement de symbolisme mais encore le type particulier qui s'étend à cette forme de l'art tout entière. Voir p. 48. Mithra.

Le culte de Zendavesta est moins symbolique encore (voir p. 49-52)

II. De la symbolique de l'imagination

Le moment qui doit suivre celui où dans la conscience des peuples l'absolu apparaît comme identique avec le monde visible, est le moment de la séparation des deux termes jusqu'ici confondus d'où naît en même temps la nécessité de chercher à combler l'intervalle et à les réunir de nouveau à l'aide de l'imagination / f° 23 (voir p. 54 et 55). Imaginations monstrueuses des anciens Indous. – ivresse et vertige de l'esprit humain – l'imagination étend indéfiniment les dimensions de la forme, s'égaré dans des créations gigantesques, caractérisées par l'absence de toute mesure ; elle se perd dans le vague et l'infini. Dans les créations de cette époque ni l'idée elle-même ni la réalité dans sa forme véritable et le sens qui lui est propre. Traits saillants de cet état de délire, c'est un idéalisme insaisissable et un naturalisme effrené (p. 57-58).

[Caractères généraux de l'art indien] L'art indien enlève le réel à ses limites précises, agrandit ses proportions sensibles jusqu'à ce qu'il se perde dans le vague et dans l'indéterminé mais le symbole proprement dit laisse la forme particulière qu'il emploie [telle qu'elle est] avec son caractère déterminé, c'est donc plutôt un reflet du sublime que le symbole véritable. Car dans le / f° 23 v° sublime l'apparence finie exprime l'absolu, mais en le manifestant de telle sorte que celui-ci s'élève au-dessus d'elle et qu'elle ne peut atteindre jusqu'à lui. Telle est par exemple l'idée de l'éternité, elle est sublime si l'on veut l'exprimer par le temps fini parce que le nombre le plus grand est toujours insuffisant et peut être sans cesse augmenté sans qu'on arrive jamais au terme mais l'imagination indienne (c'est là ce qui en fait la différence du sublime) ne met pas, dans ses représentations, en saillie l'insuffisance et le néant de ses formes sensibles comme manifestations de la divinité. Elle croit précisément par cette absence de mesure et de limite avoir détruit et fait disparaître la différence et la contradiction entre l'absolu et sa manifestation extérieure.

Brahmâ - Trimourti (p. 65-72).

Idée de la génération naturelle mise à la place d'une création spirituelle. L'obscénité est poussée à son <dernier> degré dit Hegel / f° 25 et là-dessus il [trouve un exemple frappant] un épisode du Ramayana, la descente de Gangâ : le traducteur anglais n'a pas osé le traduire, Schlegel a traduit la dernière partie de l'épisode, le traducteur français d'Hegel fait encore mieux il n'ose pas [traduire] citer le passage que cite Hegel lui-même – voilà qui nous instruit

pudeur
française

beaucoup : « nous supprimons nous-même le passage cité par Hegel », dit M^r Charles Bénard dans une note aussi spirituelle que laconique (p. 73). Vivent les commentateurs pour expliquer le texte !

Dans les autres théogonies, grecque et scandinave l'idée dominante est toujours celle de la force génératrice : « aucun ne se laisse aller avec telle licence et une pareille absence de mesure à des représentations aussi grossières », il n'y a de grossier là-dedans que l'esprit qui écrit de pareilles phrases et qui découvre des saletés [3 mots] là où il y a une croyance. / f° 25 v° Culte du phallus – résurrection – perpétuité de la vie.

III De la symbolique proprement dite.

Dès que l'idée n'est plus comme dans l'Inde ce principe qui tantôt inconstant et mobile se précipite et s'égare dans le monde sensible, tantôt vit retiré dans son existence solitaire et abstraite, les deux éléments, l'absolu et sa manifestation, le monde physique, se séparent plus nettement et l'élément interne cherche son image dans la nature qui de son côté trouve son emblème dans la vie et la destinée de l'esprit. De cette tendance réciproque des deux éléments à se reconnaître et à se comprendre, de cette correspondance intime naît un grand penchant pour l'art, penchant qui se satisfait d'une manière toute symbolique.

Il faut alors que l'idée ait une forme, pour se faire sentir mais une forme trouvée par l'esprit et non dans la nature. La forme du symbole sert donc / f° 26 d'expression à l'idée et lui est subordonnée. Diverses manières dont d'effectue cette liaison entre la forme concrète et l'idée qu'elle doit révéler. Le nombre mais n'est employé dans un sens clair que dans le cas où l'idée elle-même renferme en soi un caractère numérique – 7 et 12 dans l'architecture égyptienne – 7 nombre des planètes, 12 celles de la lune ou bien est le nombre de pieds jusqu'où doit monter le Nil pour répandre la fertilité dans l'Égypte – le nombre dit Hegel fut regardé comme sacré parce qu'il marque une détermination numérique dans les grandes lois du monde qui sont révérees comme les puissances de la vie universelle de la nature. 12 degrés 7 colonnes –

12 travaux d'Hercule, 12 mois de l'année. Personnification dans ce cas, du cours du soleil – détours d'un labyrinthe, symbole de la marche circulaire des planètes – danses sacrées représentant le mouvement des astres.

À un degré supérieur les formes des / f° 26 v° animaux employés symboliquement – Phénix. Ici l'esprit commence à se dégager de la nature pour passer à une existence plus indépendante.

Mythe d'Adonis, sa mort pleurée par Vénus.

Fêtes dont il est l'objet – culte de Cybèle, chez les Phrygiens avait la

signification – Castor et Pollux – Proserpine.

Le sens principal de ces Fables est celui de la même négation de la mort – ce moment est ici dégagé et manifeste sous une forme sensible

C'est en Égypte qu'il faut chercher le plus parfait développement du symbole. « L'Égypte se caractérise par ce besoin et ce penchant impérieux de l'esprit qui sans pouvoir se satisfaire cherche à se manifester au moyen de l'art, d'une façon encore muette »

L'Indien s'élève à la négation de toute réalité concrète ; chez l'Égyptien ce qui est mort possède encore le caractère essentiel qui constitue l'être vivant. Le mort conserve son rapport avec la vie et dans sa forme physique conserve même sa personnalité. Embaumements de chiens, de chats, de loups, mais avant tout d'hommes. Les honneurs rendus aux morts chez eux ce n'était pas le tombeau mais la conservation éternelle ou indéfinie du cadavre.

Hérodote dit que les Égyptiens ont été les premiers qui aient enseigné que l'œuvre de l'homme est immortelle. Ils s'imaginaient qu'il importait de maintenir la durée du corps aussi bien que celle de l'âme et par là ils ont effectué la transition qui conduit à l'affranchissement de l'esprit ; mais ils se sont arrêtés sur le seuil de la liberté – tribunal des morts présidé par Osiris qui prend le nom d'Amenthès – jugements que subissaient les rois de la part du peuple. Par là ce qui se passait dans l'invisible avait sa représentation sur la terre.

Quant à la forme symbolique de cette conception, elle se trouve dans les principales représentations de l'architecture – double architecture l'une à la surface de la terre, l'autre dessous : pyramides et souterrains.

Le culte des animaux doit s'entendre / f° 27 v° comme la contemplation d'un principe intérieur qui anime les êtres – la vie comme puissance supérieure à l'existence matérielle. Il n'y a rien alors de symbolique parce que l'animal vivant, Apis par exemple, est réellement adoré comme l'existence divine. Mais les Égyptiens ont aussi employé la forme des animaux symboliquement : masques d'animaux sur des têtes d'hommes, surtout dans les cérémonies d'enterrements. – hommes avec des têtes d'éperviers – les têtes d'Ammon ont conservé leurs cornes.

Voir p. 96 ce qu'il dit sur les Memnon et sur leur voix. D'abord il n'y en avait qu'un. Voyez < à ce propos > un article curieux de M^r Letrone, année 1842, *Revue des deux mondes*.

Isis et Osiris - [signes] – le Zodiaque – p. 96-98. Les ouvrages égyptiens forment une vaste énigme, l'énigme par excellence. Le symbole de ce caractère propre de l'esprit égyptien c'est le sphinx. Le sphinx est même temps le symbole du symbolisme même (p. 100-101). / f° 28

Le sublime élève l'absolu au-dessus de toute existence visible.
Voir 102-108 –

I. Du panthéisme de l'art

Le tout dans ce qu'on a nommé panthéisme n'est pas la collection des existences particulières mais bien plutôt le tout dans le sens de celui qui est tout c'est-à-dire d'un être unique, d'une substance immanente, il est vrai, dans les individus mais à condition que l'on fasse abstraction de leur individualité et de leur réalité sensible. Voyez p. 110-112 panthéisme indien. Là où le panthéisme est pur, dit Hegel, il n'admet aucun art figuratif comme son mode de représentation, la poésie seule.

Le panthéisme oriental a été développé d'une manière plus élevée et plus libre dans [le] < la poésie mystique des > mahométans et en particulier par les Perses mahométans. / f° 28 v° Ici se présente un caractère particulier du côté du poète – ivresse et bonheur propre à l'oriental qui s'absorbe dans l'éternel et reconnaît en tout son image et sa présence – état voisin du mysticisme. Dschelaleddin-Rumi – sentimentalité comprimée, vague et obscure dans les chants populaires des nations barbares, chez les Perses rossignols et fleurs – vieillesse de Goethe radieux et calme, son divan.

II. De l'art du sublime

Dieu – Dieu le maître – Dieu séparé du monde, libre et indépendant dans une unité solitaire : « que la lumière soit et la lumière fut ». Longin donne cette expression comme l'exemple le plus frappant du sublime.

Le miracle trouve pour la première fois sa place. Dans l'Inde il était impossible puisque tout y était une suite de choses surnaturelles et fantastiques.

Abaissement de l'homme glorification / f° 29 de Dieu. – *Psaumes*, psaume 30 – psaume 89.

La conception de l'immortalité ne se présente pas encore car l'immortalité implique que le moi, la personne individuelle, l'âme, l'esprit de l'homme ont une existence [individuelle] absolue, existent en soi, et pour soi. Mais ici, dans le sublime l'être unique est seul impérissable ; tout le reste est secondaire, naît et meurt ; lui seul est libre et infini.

C'est dans le sentiment de son indignité en présence de Dieu que l'homme s'exalte et se transporte ; aussi nous trouvons magnifiquement exprimées les souffrances et la tristesse que fait naître le néant de la vie. – Job.

Si l'homme se pose en face de Dieu et lui résiste, l'orgueil de cette créature fini devient le mal.

Le caractère immuable de la nature de Dieu considéré dans sa volonté et ses commandements fait naître pour l'homme la loi. / f° 29 v° Distinction du divin et de l'humain – du fini et de l'infini –

notion du bien et du mal – le rapport avec Dieu, la conformité ou la non-conformité à sa loi présentent dès lors un côté qui s'applique à l'individu, à sa conduite et à ses actions morales. Il considère dès lors, étant en rapport permanent et direct avec Dieu, tous les événements comme bienfaits, récompenses, ou épreuves et châtements – / f° 30

Chapitre troisième

De la symbolique réfléchie ou de sa forme de l'art dont la base est la comparaison

Ce qui distingue le sublime du symbole proprement dit c'est d'abord la séparation formelle de l'esprit et de la réalité visible ; ensuite la disproportion qui éclate entre les deux principes, cette séparation dont le principe est renfermé dans le symbole même doit aussi trouver sa place dans le développement de l'art.

Ici dans la [forme] symbolique réfléchie ce n'est plus l'absolu qu'exprime la forme. La réalité concrète et l'idée sont bien comparées mais elles sont distinctes dans la pensée de l'artiste – l'idée est bien posée comme distincte de la forme sensible qui la représente. « Aussi maintenant les idées représentées étant empruntées au cercle du fini n'ont plus / f° 30 v° de rapport avec l'idée d'absolu, du principe universel des choses. Dans la poésie sacrée, au contraire l'idée de Dieu est la seule qui ait un sens par elle-même, et les êtres créés sont, en face de lui, des existences passagères un pur néant.

Ici, chaque image au lieu de représenter véritablement l'objet ou l'idée en eux-mêmes et dans leur réalité ne doit fournir qu'une ressemblance et une comparaison.

I. Comparaisons dont le point de départ est dans l'élément extérieur

I. La fable

Sur Ésope : ses idées ne sont que des traits d'esprit sans énergie ni profondeur, sans inspiration, sans poésie, ni philosophie, ses réflexions et ses renseignements sont pleins de sens et de sagesse. Mais ils ont quelque chose de recherché et d'étroit. < Le genre en soi est prosaïque, il dépoétise la nature qui n'est plus que comme application > / f° 31

II. La Parabole, les proverbes, l'apologue

III. Les métamorphoses

Présentent bien un caractère mythologique et symbolique mais elles mettent l'esprit en opposition avec la nature parce qu'elles représentent un objet de la nature, une fontaine, un rocher comme une

existence de l'ordre spirituel, dégradée par un châtimeur. Exemple : Philomèle, Narcisse, Aréthuse.

Les métamorphoses font la distinction [naturelle] de l'existence naturelle et de l'esprit tandis que dans la symbolique proprement dite, en Égypte par exemple, le principe divin est contemplé immédiatement dans l'intériorité mystérieuse de la vie animale.

II Comparaisons qui dans la représentation sensible commencent par l'idée

I. L'énigme

Se distingue du symbole proprement dit d'abord parce qu'elle est comprise clairement par celui qui l'a inventée, ensuite parce que la /f° 31 v° forme qui enveloppe l'idée et dont le sens doit être deviné est choisie à dessin : « les véritables symboles sont avant et après des problèmes non résolus »

II. L'allégorie

Son but au contraire n'est pas de voiler mais d'expliquer. Elle représente, sous la forme d'un objet réel, les situations générales, les qualités abstraites appartenant à la vie humaine comme au monde physique. Exemples : la religion, l'amour etc. La faiblesse de cette représentation, c'est que c'est toujours une [idée] < conception > abstraite revêtue de la forme vide de la personnalité. En second lieu sa forme extérieure déterminée par les attributs ne présente que des signes qui pris en eux-mêmes n'ont plus de sens.

III. La métaphore, l'image et la comparaison

La figure réunit la clarté de l'allégorie avec le plaisir que produit l'énigme en présentant à l'esprit une idée sous le voile d'une apparence extérieure qui a quelque analogie avec elle. /f° 32 Métaphores : voyez tome 2, p. 152-161.

Hegel dit que ce qui distingue le style antique du style moderne c'est l'emploi du mot propre et l'absence de la métaphore : « leur diction (aux (*I mot*) anciens) sévèrement plastique est trop substantielle et trop pleine pour souffrir un alliage semblable à celui que renferme la métaphore ». N'a-t-il pas un peu méconnu le génie du mot propre antique qui était métaphorique de sa nature ?

3° La comparaison

Se distingue de l'image en ce que ce que l'image représentait sous une forme figurée, apparaît comme pensée abstraite. Ici, l'image et l'idée marchent parallèlement et celle-ci peut conserver son mode d'expression propre. (Voyez des exemples p. 184-201). /f° 32 v°

III. Disparition de la forme symbolique de l'art

Poème didactique – poésie descriptive – ancienne – épigramme.

Hegel pense que la poésie didactique ne doit pas être comptée parmi les formes propres à l'art. Enfin le fond et la forme sont ici complètement isolés. – La forme artistique ne peut être rattachée au fond que par un rapport tout extérieur parce que l'idée, l'enseignement, s'adresse avant tout à la raison et à la réflexion et que dès lors sa condition essentiellement prosaïque ne peut être poétiquement développée mais simplement revêtue d'une forme poétique, malgré l'habileté de détails. Lucrèce, Virgile – Delille ! < Il aurait fallu montrer pourquoi les deux premiers sont si au-dessus du 3^e ! >

Dans la poésie descriptive, il n'y a qu'un seul côté de l'art, ce sont les formes sensibles du monde réel dans leurs particularités qui nous sont représentées, dépeintes ou décrites telles qu'elles sont ordinairement à nos regards. / f^o 33

L'ancienne épigramme 208-212.

De la forme classique de l'Art Introduction – Du classique en général

« L'union intime du fond et de la forme, la convenance réciproque de ces deux éléments et leur parfaite harmonie constituent le centre de l'art. Cette réalisation de l'idée du beau à laquelle l'art symbolique s'efforçait vainement d'atteindre s'accomplit pour la première fois dans l'art classique. »

Jusqu'à là l'idéal ne pouvait se développer dans sa personnalité et dans sa liberté. Ici pour la première fois l'idée de l'absolu se réalise et se manifeste dans l'esprit seul. Voyez la page 219 : « l'unité de Dieu ne peut produire aucune représentation artistique, parfaite sous la forme de l'individualité parce que la nature et l'homme ne sont pas remplis et pénétrés de l'absolu. »

La base de l'art classique, c'est l'unité des deux éléments spirituel et sensible dans le sens que leur / f^o 33 v^o séparation est impossible (voir p. 221).

La forme sous laquelle doit apparaître cette union est la forme humaine car seule elle est capable de produire l'esprit d'une manière sensible.

Ce qui caractérise, dit Hegel, c'est d'être l'image de l'esprit, la parfaite identité de l'intérieur et de l'extérieur. Voyez avec soin 224-226. L'art classique n'a pas été au fond des choses, il n'a pas connu la révolte de l'homme contre le bien, le remords, tout ce qui se rattache au principe de division (de l'harmonie) qui engendre aussi le laid, le hideux, le repoussant sous le rapport physique et moral.

II. C'est chez les Grecs qu'a eu lieu la réalisation de l'art classique (voyez Michelet introduction « C'est ce qui fit la Grèce [entre] belle entre les choses belles etc. ») Le sentiment de l'ordre général (dans la constitution du peuple grec) comme base de la

moralité et celui de la liberté personnelle chez l'individu restent conformément au principe de la vie /f° 34 grecque dans une inaltérable harmonie.

Le sentiment de cette harmonie perce à travers toutes les productions du génie de ce peuple.

III. L'art classique, libre dans son fond et dans sa forme, ne peut sortir que de l'activité libre de l'esprit individuel qui a une conscience claire de lui-même. Dès lors l'artiste est libre.

1° Sous le rapport du fond, il trouve son idée toute prête – elle s'offre comme dogme déterminé, comme événement historique.

2° Mais toute son activité se concentre sur la forme, il est enfermé dans son esprit tandis que dans l'art symbolique il s'épuise sans pouvoir trouver celle qui est convenable. L'artiste ne s'arrête pas au type immobile, il perfectionne le tout : « là où le perfectionnement de la forme constitue le véritable intérêt, avec le progrès de la représentation le fond aussi se perfectionne insensiblement. C'est ainsi que nous avons vu le fond et la forme se donner constamment la main dans leur progrès simultané. /f° 34 v° Telle est la manière dont l'artiste classique met en œuvre les éléments qu'il emprunte à un monde religieux déjà existant, les sujets traditionnels et les représentations mythologiques et les développe librement dans toute la sérénité de l'inspiration. » Hegel a dit plus haut : la religion des Grecs était la vraie religion de l'art.

3° Quant à l'élément technique, il le trouve aussi tout préparé. Les matériaux sensibles ont dépouillé toute âpreté rebelle pour se plier facilement à ses intentions. Dans l'Égypte par exemple l'ouvrier était libre. Ici on le trouve tout préparé.

Chapitre I^{er} – Développement de l'art classique

1^{er} point : dégradation du règne animal et de ses formes, comme devant être écartées de la beauté véritable et pure.

2° Combat des anciens dieux et des nouveaux. /f° 35

I. De la dégradation du règne animal

En Asie généralement, le règne animal est regardé comme sacré parce que le principe divin lui-même semblait y apparaître comme présent.

Le premier pas à signaler c'est la tendance à rabaisser [la forme] le rang élevé accordé au règne animal et à en faire le fond des représentations de l'art. – Dans l'Égypte on conserve les animaux après leur mort, dans la Grèce on les sacrifie aux Dieux, l'homme en fait l'abandon à la divinité – Hercule tue le lion de Némée, l'hydre de Lerne – chasse du sanglier de Calydon. Par ces exploits-là, les héros s'élèvent au rang de dieux. Dans l'Inde au contraire est puni de mort celui qui a tué certains animaux. – Les métamorphoses sont regardées

comme un châtement, les Égyptiens au contraire élèvent au rang d'animaux les forces élémentaires de la nature. Exemple : Lycaon changé en bœuf, Procné en hirondelle, Daphnée en laurier, Narcisse en fleurs, voir p. 252 le mythe des Piérides, adversaires des Muses, changées en pies. Quand Jupiter prend la forme d'un animal c'est /f° 35 v° dans un but immoral, pour tromper.

Formes mixtes, mélange de la forme animale et de la forme humaine – mais l'animalité est là comme quelque chose d'inférieur à l'esprit, de dégradé. En Égypte le bouc Mendès est vénéré comme Dieu, il représente le principe générateur de la nature et principalement le soleil. Faunes – mais sauf les petites oreilles, les cornes et les pattes tout le reste appartient à la nature humaine.

Partout, donc, selon Hegel, la forme animale est employée pour exprimer ce qui est mauvais en soi, et méprisable tandis qu'ailleurs elle était l'expression du bien et de l'absolu.

II. Combat des anciens et des nouveaux dieux

Le second progrès de l'art classique c'est que les Dieux se manifestent avec les mêmes attributs, la conscience et la volonté, comme puissances spirituelles. – Ils apparaissent sous la forme humaine, non seulement la forme extérieure mais en tant que le fond lui-même est l'homme et sa nature intime, comme hommes eux-mêmes, comme personnalités. C'est la vraie personnalité qui constitue /f° 36 l'élément principal – la personnalité et non la personnification.

Oracles. Les phénomènes de la nature ne sont plus un objet de culte [*l mot*], d'adoration. On les interprète – frémissement des hêtres de Dodone, à Délos le laurier d'Apollon – l'homme est aussi [l'interprète] l'organe de l'oracle lorsque dans le délire et l'inspiration il devient l'organe de la nature : pythonisse de Delphes. Les dieux ayant un caractère propre, individuel, leurs oracles sont relatifs. Oreste en obéissant à < l'ordre > d'Apollon qui le pousse à la vengeance se trouve jeté par là dans une collision. La poésie dramatique étant surtout propre à représenter les collisions, c'est dans elle que les oracles jouent le plus grand rôle. Mais ils occupent une place importante dans l'art classique parce que le sujet n'est pas encore arrivé au point où il tire /f° 36 v° de sa propre volonté des résolutions et ses actes, ce que nous appelons dans le sens moderne conscience n'existe pas. – Le motif moral vient des dieux, leur volonté meut la sienne ou le se confond avec elle.

2° Distinction des anciens et des nouveaux dieux

Dans ce second point de vue la nature avec ses forces générales et ses agents est l'élément dont l'individualité libre doit se détacher et s'affranchir mais pour ne [pas] revêtir d'abord que la forme d'une personnification imparfaite et superficielle. – tout commence avec les dieux de la nature et même avec des puissances purement physiques, l'ancien chaos, le Tartare, l'Érèbe. Viennent ensuite Uranus, Géa, l'Éros titanique ; de ces divinités en naissent d'autres d'un caractère plus déterminé comme le Soleil, l'Océan. Dans ces divinités

titanesques, on reconnaît d'abord des puissances telluriques et sidérales : Brontès Steropès, les Hécatonchires, Cottus, Briarée, Gygès, les Géants, etc. Elles sont d'abord / f° 37 placées sous la domination d'Uranus ensuite sous celle de Chronos. À ce cercle de divinités appartiennent encore les premières puissances qui maîtrisèrent ces forces de la nature : les Corybantes, les Telchines, les Démons bienfaiteurs ou malfaisants, les Patèques, les Pygmées.

Mythe de Prométhée (voy. 267-270) et d'Épiméthée – Vulcain, dieu boiteux.

Une 3^e classe de divinités touche déjà à l'idéal mais elles manquent d'individualité : Dicé, Erynnies, Euménides d'Eschyle, voyez p. 273, à la fin Apollon, degré plus élevé [d'int] de l'intelligence et de la moralité s'oppose à elles vers 206-209.

3^e Différence des anciens dieux sous le rapport de leur puissance et de leur domination

La naissance des Dieux forme une succession continue. La souveraineté est enlevée aux anciennes puissances. Ce combat est le centre de cette mythologie – guerre des titans – punitions infligées aux anciens Dieux qui / f° 37 v° présentent comme les titans l'absence de mesure, l'infini dans le mauvais sens. Exemple : instabilité des désirs physiques (Tantale) qui toujours renaissants et jamais assouvis ne permettent à l'âme de goûter aucun repos.

III. Conservation des éléments anciens dans les nouvelles représentations mythologiques.

Malgré la victoire des nouveaux dieux, les anciens conservent une place dans l'art classique. Il n'y a que le Dieux jaloux des Juifs qui ne veuille pas de partage. Les Grecs au contraire adoptaient les étrangers.

La première forme sous laquelle vous trouverez les anciens mythes conservés chez les Grecs sont les mystères : peu d'importance comme dogme, seulement le dogme était livré sous un sens symbolique.

Le culte et la conservation des anciens dieux apparaît plus clairement dans les représentations même de l'art : Prométhée est délivré, citation de Sophocle, voyez p. 265.

Les anciens dieux ne conservent pas seulement leur place à côté des nouveaux, mais dans ceux-ci mêmes est conservé l'élément qui appartient à / f° 38 la nature. Apollon est le soleil comme Dieu, Diane la lune comme déesse mais non allégoriquement voir Plutarque son traité d'Isis et d'Osiris.

Chapitre II. De l'idéal de l'art classique

Ce qui fait le fond de la représentation c'est l'esprit, mais l'esprit qui fait rentrer dans son propre domaine la nature et ses forces

qui au lieu de se séparer d'elle et de se retirer en lui-même se manifestent sous la forme et par des actions humaines.

I. De l'idéal de l'art classique en général

Liberté de l'artiste qui travaille dans le but de faire une œuvre d'art, son inspiration se confond avec la tradition. Ce qui fait le fond des Dieux de la Grèce n'est pas comme chez les Hébreux l'abstraction d'un dieu unique qui ne permet aucune représentation sérieuse et reste invisible. Ils empruntent leurs idées à la vie humaine, à l'esprit humain à la substance la plus intime du cœur humain. Aussi l'homme reste libre et se reconnaît dans ses actions, car ce qu'il produit au dehors n'est que la plus belle manifestation de lui-même. / f° 38 v°
Épuration opérée par l'artiste. Il rejette tout ce qu'il y a de grossier, de symbolique, de difforme. La forme humaine apparaît alors comme la seule réalité qui réponde à l'idée.

Les actions humaines sont représentées comme actions divines quoique toujours sous la forme humaine. – Le divin est auteur d'eux, voyez des exemples tirés de l'*Iliade* p. 304-306.

Quels sont les caractères des nouveaux dieux de l'art grec. –
Individualité spirituelle, immuable et substantielle.

Chaque dieu apparaît comme un idéal réel, ayant une nature déterminée, c'est-à-dire un caractère. Avec ce caractère se fond une puissance déterminée de la nature : « Chaque dieu en tant qu'il est en même temps une individualité déterminée et une existence générale est à la fois la partie et le tout. Il flotte dans un juste milieu entre la pure généralité et la simple particularité. C'est là ce qui donne un véritable idéal de l'art classique, cette sécurité et ce calme infini, une sérénité exempte de souci et une liberté qui ne rencontre aucun obstacle »

Purification, anoblissement : « tout trait de / f° 39 faiblesse a disparu, toute particularité arbitraire qui pourrait la souiller est effacée. Dans sa pureté sans tache elle répond au principe spirituel et divin qui doit s'incarner en elle. » Voyez toute la page 310 – buste de Goethe – admiration en tant que Goethe dans Hegel. La forme des dieux est identifiée avec leur nature spirituelle ; elle en est inséparable, la distinction entre ce qui est libre et fort et ce qui est faible n'existe pas. L'esprit ne se dérobe pas au corps, ne le dépasse pas, tous deux forment une indestructible harmonie qui permet à l'esprit dans son indépendance absolue de conserver une merveilleuse sérénité.

Tristesse des Dieux, ils ne peuvent pas se laisser aller à la fois, à la jouissance, ni à la satisfaction en particulier, voyez p. 312. De là vient le froid surtout comparé à l'agitation moderne « on lit dans leurs traits le destin qui pèse sur leurs têtes et qui à mesure que sa puissance s'accroît faisant éclore de plus en plus cette contradiction entre la grandeur morale et la réalité sensible entraîne l'art classique à sa ruine » / f° 39 v°

II. Le cercle des dieux particuliers

Les Dieux grecs ne sont ni une existence simplement particulière ni une généralité abstraite. Ils sont à la fois l'un et l'autre, l'un est la conséquence de l'autre. – Les dieux étant individus ne sont pas unis entre eux, ou le dieu est faible, en même temps que s'ils rentrent dans l'universalité, dans l'unité de l'idée, ils se confondent. Les puissances principales du monde ne forment pas un tout systématique. Les différences hiérarchiques s'effacent aussi Jupiter est bien le maître des dieux et des hommes, toutefois sa puissance n'absorbe pas la puissance des dieux. Il est surtout le principe qui unit les hommes qui est la base de la vie et des mœurs sociales. Il représente aussi la supériorité du savoir et de l'esprit.

Apollon, dieu de la science, précepteur des Muses – inscription de son temple à Delphes « Connais-toi toi-même » exprime l'essence de l'esprit humain et se rapporte à l'art et à toute conscience de soi-même. / f° 40

Hermès : ruse et éloquence, habileté dans les affaires

Vulcain : arts mécaniques

Bacchus : inspiration poétique qui renferme un élément sensible, la vertu inspiratrice du vin, les représentations dramatiques.

Junon : lien moral du mariage.

Minerve : modération, prudence, sagesse, législation – adresse industrielle dans les arts manuels et la valeur militaire.

Vierge guerrière – personnification du genre athénien.

Diane différente de la Diane d'Éphèse, fierté dédaigneuse de la chasteté virginale – elle aime la chasse ; c'est une fille d'une sensibilité discrète et silencieuse.

Vénus (Aphrodite) avec l'amour charmant (bien différent de l'Éros titanique) devenu un enfant (pour marquer sa faiblesse ou la grâce ? Vénus n'est pas la beauté de l'amour, et l'amour, le sentiment (πάθος) / f° 40 v° représentent l'attrait naturel des deux sexes et la passion de l'amour.

La sculpture met le caractère sous les yeux dans toute la simplicité mieux que la poésie dont les auteurs sont toujours vagues. Elle individualise les dieux en les représentant sous la forme humaine, elle accomplit ainsi l'anthropomorphisme de l'idéal classique. Ces images des Dieux, idéales au plus haut degré « sont les modèles absolus et éternels, le point central de la beauté classique ; et leur type doit rester la base de toutes les autres productions de l'art grec où ces personnages entrent en mouvement, se manifestent dans des actions et des circonstances particulières ».

III. De [l'impartialité propre] l'individualité propre à chacun des Dieux.

Pour caractériser cette individualité nous trouvons comme première source les religions symboliques de la nature qui servent de base à la mythologie grecque. Mais ces particularités perdent leurs sens primitif et [2 mots] différent de celui que renferment / f° 41 les

nouvelles divinités, les faits prennent la forme d'évènements tout humains. Exemple : Jupiter, Cérès et Proserpine devenus les surnoms de Dieux représentant souvent de semblables éléments symboliques mais qui ont dépouillé cette forme et ne servent plus qu'à donner à l'individualité une plus parfaite détermination.

La seconde source se trouve dans les rapports de localité et cela aussi bien ce qui touche la nature propre de chaque divinité qu'en ce qui concerne la propagagtion, le développement de son culte et les endroits où il est spécialement honoré (ce que Pausanias par exemple fait connaître).

Les origines nationales qui se rattachent aux temps héroïques : les puissances éternelles de l'art classique sont les idées essentielles qui président à l'organisation de la société grecque et à son développement.

Détails accessoires : vêtements, attributs de chacun des Dieux.

Troisième source : rapport des dieux avec le monde nu et ses phénomènes divers, avec les actions et les circonstances de la /f° 41 v° vie humaine – intervention – ils apparaissent comme la cause de ce que l'homme accomplit lui-même dans Homère par exemple, et au moment où se révèle toute l'énergie du caractère héroïque. Voyez p. 340 où Hegel avance que la personne humaine se montre toujours dans une idéalité constante avec la raison absolue, avec les principes du bien et du vrai. Et l'ermite ? ψ même au physique et (*I mot*). Il me

ψ je n'ai pas
compris
Hegel
semble

non plus qu'il n'a pas fait assez large la part du Destin. Voir plus bas – « Mais lorsque l'attentat est commis par des hommes et ordonné par des dieux qui s'en constituent les défenseurs, de pareilles actions sont toujours représentées par quelque côté avec un caractère de légitimité qui s'y trouve réellement » n'est-ce pas là ce qui constitue la fatalité même ? L'homme fait le mal poussé par un dieu, un dieu fort et caché. En vain il résiste et refuse.

L'art classique à mesure qu'il avance abandonne l'idéal, arrive au particulier, à l'individualisation et tombe dans l'agréable. /f° 42

L'agréable en effet est la représentation de l'élément particulier de l'objet qui fait que l'œuvre d'art ne saisit plus l'âme du spectateur dans sa partie profonde mais l'intéresse par une sorte de rapport extérieur en s'adressant au côté [de] fini de notre personnalité. L'art est mis alors à portée de l'élément fini de notre nature humaine. Le sérieux fait place à la grâce qui n'a d'autre prétention que de plaire au sens bourgeois du mot s'entend. La sensibilité seule est satisfaite. « Plus par conséquent dans le beau l'agrément domine, plus le charme produit par l'objet se détache du général et s'éloigne des idées éternelles qui seules sont capables d'éveiller de profonds sentiments dans l'âme humaine » (p. 342). /f° 42 v°

Chapitre III Destruction de l'objet classique

I. Le Destin

La pluralité et la diversité des dieux en fait quelque chose d'accidentel, la pensée les fait rentrer dans le sens d'une puissance unique d'où tous ces dieux dépendent. La majesté divine est troublée par les actions auxquelles ils se mêlent. Ce côté fini contredit leur grandeur. Au-dessus d'une d'eux pèse le destin, mais le destin est sans forme, et sans individualité.

II. Destruction des dieux causée par leur anthropomorphisme.

Le caractère des dieux se développe sans mesure, ils se laissent entraîner dans les accidents extérieurs de la vie humaine et tombent dans tou[s]<tes> les [accid] les imperfections de l'anthropomorphisme.

Regret de l'art antique : les dieux de la Grèce de Schiller, la fiancée de Corinthe de Goethe. Voyez sur l'époque de transition p. 356-8. / f° 43

À l'époque de l'art moderne l'homme se sépare des lois de la nature et de la société et se retire dans sa conscience. Il commence à se savoir lui-même, c'est de sa propre conscience qu'il fait sortir toutes les vérités générales de la raison, le bien, le vrai, la moralité non comme révélations venues du dehors mais comme ses propres conceptions et ses convictions intimes. – La connaissance se tourne contre la société et veut la changer. Une nouvelle forme de l'art se développe : comique d'Aristophane.

III. La satire. Voir p. 362-365 – littérature

Vraiment nationale à Rome – Atellanes et Fescennines perdues.

L'art ne peut rentrer dans ce désaccord entre la conscience humaine et le monde réel sans sortir de son propre principe. L'esprit doit être conçu comme l'infini en soi, [comme] l'absolu, or quoiqu'il ne permette pas à la / f° 43 v° réalité finie de subsister en face de lui comme vraie et indépendante il ne peut rester en hostilité avec elle. L'opposition doit faire place à une nouvelle conciliation et à l'idéal classique doit succéder une autre forme de l'art dont le caractère est la subjectivité infinie. / f° 44

Troisième section. De la forme romantique de l'art

L'union de l'esprit et de la forme sous la réalité sensible construit par là même la véritable conception de l'esprit. L'esprit a pour essence la conformité de lui-même avec lui-même, l'unité de son idée et de sa réalisation. Il ne peut trouver son monde propre, dans le monde de la conscience.

I. Le développement de l'esprit s'élevant jusqu'à lui-même, trouvant en lui ce qu'il cherchait [jusqu'à] auparavant dans le monde sensible constitue le principe fondamental de l'art romantique. Mais dès lors l'esprit sent que sa vraie nature ne consiste pas à s'absorber dans la forme corporelle. La forme est devenue quelque chose de subalterne, de tout extérieur, c'est de la beauté spirituelle, de la beauté latente résidant au fond de l'âme qui est devenue la chose principale, l'élément suprême, / f° 44 v° le principe divin ne doit pas être compris comme placé en dehors de l'humanité mais en elle-même. Dès lors donc un anthropomorphisme dont la base est la personnalité humaine sous sa forme véritable.

II. L'esprit a conscience de sa nature absolue et infinie par là. Il est indépendant et libre, d'où s'en suit la négation du fini et du particulier. Il n'y a plus qu'un dieu unique manifesté dans la nature et dans l'homme comme principe de vie. Dès lors l'homme réel étant la véritable manifestation de Dieu, l'art obtient le droit plus élevé d'employer l'existence humaine et en général les formes du monde sensible pour exprimer l'absolu. Et l'homme, sa nature intime, acquiert dès lors un prix extrême. Les dieux grecs n'exprimaient pas l'esprit dégagé de la matière et parvenu à la connaissance de lui-même, la vraie personnalité, à savoir la conscience de soi-même, n'y est pas. À l'extérieur ce défaut se trahit : l'œil n'y est pas. / f° 45 Le dieu de l'art romantique au contraire est un dieu qui voit et qui ouvre les profondeurs de sa nature intime.

De ce principe de la subjectivité absolue Dieu lui-même se fait homme ; sa vie, sa naissance, sa mort, [2 mots] sa résurrection manifestent la conscience individuelle, la destinée de l'esprit, la nature de l'éternel, et l'infini dans sa vérité. 2° L'homme doit ressembler à Dieu, dépouiller sa nature finie devenir ce que dieu dans sa vie mortelle a donné à contempler comme la [conscience] vérité même. Cette idée du sacrifice trouve ici <sa place> pour la première fois. « Chez les Grecs on ne peut pas dire que la mort ait été comprise dans sa signification essentielle ; le corps et l'âme dans leur union actuelle n'étaient pas regardés comme une existence négative. Aussi la mort n'était qu'un simple passage à un autre monde d'existence, sans effroi, sans terreurs. C'était une terminaison naturelle sans autres suites incommensurables pour l'individu mourant » Mais ici c'est une mort de l'âme qui peut se trouver exclue pour toujours du bonheur, être malheureuse pour toujours du mal éternel. / f° 45 v° [Chez les] Dans l'Antiquité l'immortalité n'a rien de sérieux. Voir Achille dans l'*Odyssée* 382-91. Mais dans l'art romantique au contraire, c'est là le seuil de la vraie vie – amour de la mort, amour profond qui est un des [traits] [grands traits] ; amour de la mort pour la beauté de la mort – n'est-ce pas la seule idée complète ? La personne de l'artiste elle-même en est si pénétrée parfois que ça devient une passion, Goethe, Chateaubriand dans leur jeunesse. Les Anciens qui se tuaient au contraire c'était pour se débarrasser de la vie, et non pas par appétit de l'infini. 3° Vie humaine en dehors du cercle religieux – ici tout porte un caractère fini : intérêt, passions, souffrances et joie.

III. voir p. 381-389 / f° 46

Chapitre 1.

Cercle religieux L'art romantique

Dans l'idéal classique le principe divin apparaît sous la forme exclusive de l'individualité mais en principe ne se dédouble pas, il ne paraît pas d'un côté comme l'être universel et de l'autre comme une manifestation individuelle sous la forme humaine. Dans l'art romantique au contraire cette opposition entre l'existence personnelle et la substance universelle est la condition de la subjectivité absolue. La beauté grecque c'est l'âme identifiée avec la forme corporelle. L'âme s'en détache, vit retirée en elle-même, le corps peut donc exprimer tout autre chose que l'esprit. Il trahit l'insuffisance de sa nature d'où il résulte que l'art se donne peu de souci de la forme extérieure.

Dans l'art classique, la divinité quoique sous la forme humaine n'est pas un homme, elle est affranchie de sa misère, exempte de ses soucis. Mais dans l'art romantique Dieu s'était fait / f° 46 v° homme, étant réellement homme et réellement Dieu. L'homme trouve une affinité plus complète avec l'absolu, avec le principe divin. Il peut s'en approcher car il retrouve en lui ce qui est lui, être ainsi soi-même dans un autre soi-même, c'est ce qui constitue l'essence de la beauté dans l'art romantique, c'est son idéal qui a pour forme, pour manifestation essentielle le sentiment.

Vivre en soi dans un autre soi-même, c'est aussi ce qui constitue l'amour

I. Histoire de la rédemption du Christ

Dieu étant homme, il devient le but de la pensée divine mais l'homme à son tour doit réaliser cette idée, il se doit de proposer cette union avec Dieu, tâcher de monter à lui comme il est descendu vers lui. Cette histoire fournit le sujet principal de l'art romantique. Voir sur la figure du Christ p. 400-402.

Le fini et l'infini sont soumis au développement de l'esprit dans la lutte et la souffrance / f° 47 constitue l'essence même de l'esprit en général et par conséquent il renferme l'histoire de l'humanité qui se reproduit dans la conscience de chaque individu car chaque homme, aussi bien que l'ensemble des individus qui composent l'espèce humaine, réalise en lui-même l'esprit universel. L'histoire de la Passion est la foi individuelle et générale. La laideur, l'outrage, le supplice est ici un élément nécessaire. La beauté c'est la grandeur et la sainteté, le calme dans la souffrance.

Le moment de la mort, c'est celui où s'accomplit l'harmonie de l'esprit en lui-même [c'est à ce point].

II. De l'amour religieux

C'est dans l'amour que réside le retour harmonieux d'un autre soi-même à soi-même. « La véritable essence de l'amour consiste à abandonner la conscience de soi, à s'oublier dans un autre soi-même, et [*I mot*] <néanmoins> dans cette abnégation et cet oubli à se retrouver et se posséder alors véritablement. Cette harmonie et cette satisfaction profonde sont ici l'absolu le but suprême de l'existence. » / f° 47 v° Dieu est l'amour par excellence mais c'est l'amour divin. Mais Dieu est aussi homme et l'amour chez lui peut prendre un caractère humain, personnel sans perdre de son élévation. Le sujet le plus favorable à l'imagination romantique est l'amour de la Vierge, l'amour maternel. Celui-là, en effet, est dégagé de toute arrière pensée, il est sans désir, sans but, et trouve sa satisfaction en lui-même (voir p. 410) : « le sentiment de cette union de l'âme humaine avec Dieu n'est représenté de la manière la plus vraie, la plus réelle et la plus vivante que dans l'amour maternel de la Madone ».

III. De l'esprit de l'Église

Dieu est dans l'humanité et dans l'histoire. Tâcher de s'unir à Dieu : « C'est se racheter de cette faute originelle que l'humanité se montre comme la réalisation de l'esprit absolu, comme l'esprit de l'église. Ici s'accomplit l'union de l'esprit de l'homme et de l'esprit divin au sein de la vie humaine elle-même qui était déjà en principe dans la nature de l'idée éternelle, comme conséquence / f° 48 v° et but de son développement »

Pour s'unir à Dieu, il faut que l'homme [*I mot*] qu'il a pu renoncer à l'existence finie, souffrir le martyre.

Le changement s'opère aussi à l'intérieur, au fond de l'âme, c'est le repentir, l'expiation, la conversion.

Martyre : mais il faut que les souffrances soient annoblies par une idée qui s'élève au-dessus des tourments. La sculpture y est peu propre, elle fait trop ressortir la douleur physique – voyez p. 419 [*quelques mots*]

Chapitre II De la chevalerie

Si le règne de Dieu a trouvé sa place dans le monde, la religion cesse d'être hostile à la vie temporelle et l'homme peut porter ses regards sur le monde et y vivre. La personnalité humaine se développe – sentiment profond du moi tiré de sa concentration, de sa nature infinie.

3 sentiments primordiaux : l'honneur, l'amour, la fidélité.
Combinés et réunis ensemble, ils constituent la chevalerie. / f° 48 v°

Ils marquent la transition nécessaire de la mysticité religieuse à la vie mondaine proprement dite. Ici l'art peut manifester sa libre beauté, ici différence radicale d'avec le classique. C'est que l'homme ici agit pour lui, de lui-même, sa personnalité est libre et forte, le monde est son théâtre.

Dans l'art classique, il y avait une base, c'était la mythologie. Ici l'individu se développe seul, et libre dans la vie humaine.

I. L'honneur

Sentiment inconnu dans l'antiquité – opinion que l'homme a de lui-même dans l'art romantique

Caractère identique qui en résulte dans les représentations de l'art

« Dans l'honneur nous n'avons pas seulement l'énergie de la volonté et la spontanéité dans les décisions, l'indépendance personnelle est ici liée à l'idée de soi-même et cette idée constitue précisément l'essence propre à l'honneur ».

L'honneur est la personnalité libre repliée sur elle-même et qui, absorbée par cet unique sentiment qui est son essence s'inquiète peu si / f° 49 l'objet est conforme à la vérité morale ou à la raison, ou accidentel et insignifiant.

II. [De] l'amour

Est le renoncement à sa conscience personnelle, à son individualité propre qui ne se retrouve que dans autrui et oubli de soi tel que celui qui aime n'existe plus pour lui, ne vit plus pour lui, constitue le caractère infini de l'amour – sentiment inconnu à l'antiquité. Pâris est regardé comme infâme, où il est traité sérieusement, il apparaît comme un égarement coupable, comme une manie, une folie.

Le monde en opposition à l'amour par ses mille liens sociaux peut fournir beaucoup de collisions – l'honneur est souvent en opposition avec lui.

Ce qui manque à l'amour romantique c'est le caractère général et absolu. C'est toujours l'individu qui aspire à se retrouver dans un autre mais il n'est nullement occupé des grands intérêts de la vie humaine, la famille, l'état, le devenir de sa position, dit Hegel, mais n'est-ce pas là plutôt, ce qui en fait la beauté, la vitalité – et la niaiserie / f° 49 v° mais il est vrai qu'une pareille passion mène toujours par hasard à quelque chose d'arbitraire et d'accidentel aussi les collisions de l'amour, surtout représenté en lutte avec les intérêts de la société, conservent toujours un caractère d'accidentalité qui ne permet pas de les légitimer, parce que c'est l'homme qui comme

individu s'oppose à ce qui par son caractère essentiel a droit d'être respecté voyez p. 455.

III La fidélité

N'est pas le dévouement de l'esclave à son maître mais c'est la dévotion d'un homme à un autre tout en conservant sa liberté – engagement tout volontaire (faible)

Chapitre troisième – De l'indépendance personnelle dans le cercle de la vie réelle

Dans un troisième cercle du développement de la forme romantique apparaissent la soif des puissances de la vie présente, la poursuite ardente des intérêts humains dans ce qu'ils ont d'actuel, de déterminé, de positif, de même / f° 50 que l'écueil de l'art classique, l'écueil de l'art romantique est l'honneur, le développement outré de la personnalité de l'artiste.

I. De l'indépendance du caractère individuel.

La subjectivité infinie qui est le principe général de la forme romantique de l'art constitue aussi dans la sphère présente le caractère fondamental, ce qui apparaît ici comme nouveau c'est d'abord le caractère de particularité de l'idée en vertu de laquelle agissent les personnages, ensuite la nature de toutes les facultés humaines dans cette idée particulière qui absorbe leur esprit et leur volonté ; en troisième lieu enfin l'individualité vivante qui circonscrit le caractère dans des limites très restreintes.

I. Ce qui paraît d'abord ce sont les caractères qu'une passion personnelle pousse. Ils ne représentent aucune idée générale : ce qu'ils méditent ils le réalisent sans invoquer de principes, sans vouloir d'excuse [3 mots] comme chez Shakespeare, il n'est question ni de religion ni de patrie, ni d'idée morale, nous avons sous les yeux des personnages indépendants placés uniquement en face / f° 50 v° d'eux-mêmes et de leurs propres desseins qu'ils ont conçus spontanément et dont ils poursuivent l'exécution avec la conséquence inéluctable de la passion sans se livrer à des réflexions accessoires, sans idées générales et uniquement pour leur satisfaction personnelle. Exemple : Macbeth, Othello, Richard III, voyez l'analyse du caractère de Macbeth p. 473-474. La fatalité du monde antique reparaît dans la personne liée à sa nature, à son caractère ; les choses arrivent par la force de leur principe, et la beauté du sujet c'est de rester alors calme et impassible

en face de cette puissance qui l'accable. Voyez par exemple la fin d'*Othello*.

II. Le côté abstrait du caractère peut consister en second lieu dans la concentration, l'individu alors reste enfermé en lui-même sans expansion ni développement.

Ce qui constituait les premiers caractères c'était la manifestation de ce qu'ils sont, ici au contraire, c'est l'absence de développement et de manifestation. Il arrivera un moment dans la vie où toute son énergie se portera sur un seul sentiment – figure de Juliette dans Shakespeare voyez p. 479 Miranda, le roi de Thulé de Goethe. / f° 51 Hamlet (p. 483)

Sur le caractère, général de l'esprit des personnages de Shakespeare (p. 486)

II. Des aventures

Après avoir examiné l'élément intérieur de la représentation Hegel arrive à l'élément extérieur : situations, circonstances qui donnent une impulsion au caractère et l'entraînent dans les collisions où il se développe. De la poursuite des fins toutes personnelles où tend l'individualité libre naissent une multitude de collisions et d'intérêts particuliers sans suite ni liaison. C'est là ce qu'on appelle les aventures et c'est aussi ce qui fournit quant à la forme des événements et des actions le type fondamental du romantique.

Il faut que les aventures arrivent pour le personnage, se développent et montrent toutes les qualités de son ami, pour exercer sa bravoure, pour soutenir la beauté de sa dame etc. « Développées conséquemment cette série d'aventures, avec la multiplicité de ses actions, de ses situations et de leurs suites, offre un monde où les événements et les destinées / f° 51 v° s'entrechoquent et se détruisent, et qui par conséquent présente un caractère comique » Arioste – Cervantès – Shakespeare souvent. Voir p. 495-500.

III. Destruction de l'art romantique

C'est dans le domaine de l'accidentel que se déclare la ruine de l'art romantique. D'un côté la réalité se présente dans son objectivité prosaïque, de l'autre l'artiste substitue sa personne à la réalité, avec sa façon de voir et de sentir, il bouleverse tout, efface toute vérité.

1° De l'imitation du réel dans l'art

Descriptions, portraits fréquents dans l'art romantique, importance dans ce cas du talent de l'artiste, la représentation fait tout le mérite – peinture de genre hollandais voir p. 508-511. Mais alors l'artiste ne cherche pas à produire un œuvre d'art parfait en soi mais à faire une production dans laquelle son talent apparaisse et se montre seul. Or du moment où cette subjectivité ne concerne plus les moyens

extérieurs mais le fond même de la représentation, l'art tombe dans le domaine du caprice et de l'humour. / f° 52

2° De l'humour

Dans l'humour c'est la personne de l'artiste qui se met elle-même en scène tout entière dans ce qu'elle a de superficiel à la fois et de profond ; de sorte qu'il s'agit essentiellement de la valeur spirituelle de cette personnalité.

L'humour ne se propose donc pas de laisser au sujet se développer de lui-même, conformément à sa nature essentielle, s'organiser, prendre ainsi la forme artistique <qui> lui convient mais au contraire c'est l'artiste <qui> efface son œuvre et paraît seul. Par là, le caractère indépendant de l'idée, l'accord nécessaire de la forme et de l'idée qui dérive, la nature de l'idée même sont anéantis et la représentation n'est plus qu'un jeu de l'imagination. Jean Paul – Hegel paraît préférer Sterne et Hippel.

Fin de l'art romantique. / f° 53

Cours d'esthétique
Hegel
Bénard

Le beau Histoire le fait consister dans le caractéristique
Goethe dans l'expression.

Il n'est pas nécessaire que l'objet de l'art soit vivant. Il ne doit même pas l'être puisqu'il est destiné à satisfaire les intérêts de l'esprit et qu'il exclut tout désir 32

Le Principe de l'ironie a pour point de départ la philosophie de Fichte, qui pose le moi, avant toutes choses
et donc comme artiste, il n'y a que moi [qui] <de> sérieux 30. Je dois regarder toutes les choses humaines comme insignifiantes (voir p. 60 et 69)

L'art a son but en lui-même puisqu'il a pour mission de représenter le vrai dans une image sensible

Le Beau est la manifestation sensible de l'idée

Il n'y a rien de plus beau que les enfants
parce qu'en eux toutes les particularités (qui tendront plus tard à la profession, aux habitudes aux singularités du caractère) sommeillent encore comme enfermées dans leur germe (124).

Jouffroy déclare qu'un enfant ne peut être beau. / f° 53 v°

L'art a pour destination de représenter le réel comme vrai, c'est-à-dire dans sa conformité avec l'idée

L'extérieur doit s'accorder avec un fond qui soit en harmonie avec lui-même. Il rejette tout ce qui ne répond pas dans la représentation à l'harmonie de l'objet avec sa véritable idée. C'est par cette purification qu'il produit l'idéal (129).

L'idéal est la réalité, retirée du domaine de l'accidentel (130).

Les allemands dans leur dégoût de la rhétorique française en étaient venus à un degré d'énergie concentrée qui ne s'exprimait presque plus que par des interjections. Mais l'homme dans lequel se manifeste l'état pathétique doit en <être> rempli, – et en même temps être capable de le développer convenablement (221).

Dans la détermination des caractères un élément principal doit apparaître mais il ne faut pas exclure la fécondité et la vitalité. Le champ doit être laissé libre à l'individu pour s'exercer dans plusieurs sens.
+ Exemples de Roméo et Juliette et d'Achille, ils ont d'autres passions
que leur passion dominante (225 et 229).

Blâme la Phèdre de Racine un véritable caractère agit par lui-même. Phèdre a tort de se laisser conseiller (233). / f° 54

Hegel – Esthétique 2.

L'art des jardins est une modification de l'architecture. L'application de ses formes à la nature réelle.

On éprouve du dégoût à voir deux fois les jardins à surprises, ponts, ruines, hermitage, urnes, temples 244.

C'est le caractère des grands maîtres de représenter la nature extérieure avec une vérité parfaite. « La détermination parfaite des choses nous les présente par leur côté individuel et vivant. Autrement, ce n'est plus qu'une abstraction qui contredit l'idée même de réalité extérieure qu'elle est censée reproduire » 157.

L'extérieur ne doit apparaître que dans son harmonie avec l'élément intérieur de la représentation.

Les déclamations morales sur le bien, les arts, les dépenses qu'ils entraînent, ne produisent leur effet qu'autant que l'homme fait un retour sur les misères et les nécessités de la vie, ce dont l'art exige précisément que l'on écarte la considération (266)

L'histoire a été écrite en France pour la vérité historique en elle-même, mais en vue d'un intérêt de circonstance, pour <les peuples> donner des leçons aux

- + princes, ou faire la satire [*sic*] du gouvernement.
Pour les Français, juger est la première affaire 285.

L'exactitude historique doit constituer l'élément subalterne – et se plier au fond. L'œuvre doit être vraie pour tous les temps et tous les degrés de culture intellectuelle (287). / f° 54 v°

L'élément extérieur est le côté périssable des choses – « nous devons chercher à le rapprocher de nous dans les ouvrages d'art appartenant à des siècles éloignés et même savoir le négliger dans les œuvres contemporaines » (304)

L'art impose à l'artiste obligation d'effacer en lui-même les particularités qui lui sont purement personnelles aussi la manière ne doit se réserver que la partie extérieure de l'œuvre d'art comme le seul champ où il lui soit permis de s'exercer (338).

Différence de la trimourti indienne et de la trinité chrétienne. Chaque personne de la trimourti est une face de Dieu – dans la trinité chrétienne, les 3 personnes sont chacune Dieu t. 2 p. 70.

La séparation du fond et de la forme, de l'élément physique et de sa personnification sous les traits humains n'a pas lieu dans la mythologie grecque. Nous retrouvons nulle part cette expression à ὁ θεὸς τῶν ἡλίου, τῆς θάλασσης – Helios est le soleil comme dieu. Donc les dieux ne sont pas de simples allégories de la nature 283. / f° 55

Hegel – Esthétique

3

Le sublime de Hegel « L'existence absolue si elle était pure, affranchie de toute contraire à idées de Jouffroy détermination conduirait au sublime, mais dans l'idéal classique l'esprit se réalisant et se manifestant sous une forme sensible qui est son image parfaite, ce qu'il y a de sublime se montre fondu dans sa beauté – et comme ayant passé tout entier en elle. C'est là ce qui rend nécessaire dans la représentation des dieux l'expression de la grandeur et de la belle sublimité classique » (t. 2, 310).

p. 318-319 fort belles sur le sérieux que doit avoir l'artiste. Il doit rendre objectif ce qui est en lui et le manifester sous une forme vivante – Sa personnalité doit s'absorber entièrement dans l'objet.

—

t. 3

Les Français cherchent la valeur de leurs œuvres dans la satisfaction des autres. <C'est> principalement dans leur poésie dramatique que se remarque cette tendance. Anecdote de la Clairon qui, dans *Denis le Tyran*, au lieu de

faire aussi une demande importante se tourna vers le parterre pour le consulter – Ce geste décida du succès de toute la pièce (14).

Eurythmie architecturale des Grecs – 91-92.

L'église chrétienne C'est la maison entièrement fermée. De même que l'esprit chrétien de retire tout entier dans la conscience, de même l'église est l'enceinte fermée où les fidèles viennent se recueillir intérieurement.

L'impression à produire est opposée à celle du temple grec / f° 55 v° ouvert et serein – plus de portiques ni de galeries qui mettent en communication avec le monde de la vie extérieure.

Le caractère le plus frappant, c'est le libre essor, l'élancement en pointes formées soit par des arcs brisés soit par des lignes droites (p. 131)

Sens mystique des nombres, dans l'architecture gothique, comme à la cathédrale de Cologne parce que la conception encore confuse des idées rationnelles se contente facilement de ces signes extérieurs (140)

Le problème de la représentation sculpturale consiste en ceci : incarner dans la forme humaine le principe spirituel dans sa nature à la fois générale et individuelle mais non encore particularisée et subjectivement repliée sur elle-même, mettre ces deux termes dans une parfaite harmonie, en n'offrant que les traits généraux et invariables de formes qui correspondent à l'élément spirituel, et en écartant ce qui est accidentel et passager, bien que les figures ne doivent pas manquer d'individualité (185-190).

Pour comprendre la Grèce il faut l'envisager du point de vue de la sculpture. Tout y a le caractère plastique à la fois général et individuel.

Le profil grec appartient à l'idéal de la beauté absolue parce que c'est seulement dans cette conformation de la figure que l'expression de l'esprit refoule entièrement l'élément purement physique sur un plan inférieur – et en second lieu se désolent le plus aux accidents de la forme (211).

Les anciens représentaient les difformités

Ouverture de l'oreille extrêmement grande dans les bustes de Marc Aurèle – idem chez Hercule comme l'étaient celles des athlètes et des pancratiastes (219) / f° 56

Hegel – Esthétique 4

Sens de la pudeur – c'est de cacher les parties animales. Quand la conscience spirituelle fut éveillée chez Adam et Ève, ils se vêtirent (232-233).

L'habillement doit être traité comme une œuvre d'architecture – comme l'enveloppe dans

laquelle l'homme doit se mouvoir librement (239). Le manteau est comme une maison. Les vêtements des Anciens sont suspendus autour du corps librement et modifiés par sa pose qu'autant que cela leur est nécessaire pour ne pas tomber.

L'habillement moderne, au contraire est entièrement supporté par le corps et lui est assujéti, de sorte que tout en exprimant de la manière la plus saillante la position du corps, il ne fait que contrefaire les formes des membres.

s'en priver, autant que possible dans les statues portraits à moins qu'elles ne soient de petite proportion (244).

Les formes virginales dominant chez les déesses grecques, ceci constitue une opposition entre l'art classique et l'art romantique où l'amour maternel offre un des sujets principaux (262).

La Vénus de Médicis, l'Apollon du Belvédère, du temps de Winckelmann et de Lessing + représentaient le plus haut idéal de l'art. – Aujourd'hui on les attribue à une époque tardive, qui n'est plus dans le style sévère et pur (274).

À propos de Laocoon on s'est demandé si Virgile l'a fait d'après ce groupe ou si le groupe a été fait d'après Virgile – si dans la sculpture il convient de pousser un cri – questions oiseuses (298).

Les groupes perdent à être placés sur le sommet d'un édifice à cause du fond de ciel qui est changeant – les contours ne peuvent être distingués nettement.
/f° 56 v°

Différence de la Vierge avec Jésus et d'Isis avec Orus On ne voit <ici> ni mère ni fils – pas une trace d'amour, pas un baiser (voir Raoul Rochette, *Cours d'archéologie*). Le sens spirituel des anciens Égyptiens est encore trop peu vif pour avoir besoin de la précision d'une représentation à la fois vraie et vivante.

La sculpture antipathique à l'esprit chrétien (312)

La peinture au contraire est plus propre à exprimer les sentiments de l'âme, et en même temps à représenter les particularités de la forme extérieure libre, dégagée de sa dépendance de l'esprit (312)

Le but de la peinture est de faire ressortir vivement et rehausser la vitalité de la nature qui perce partout – et la sympathie caractéristique des modes de cette vitalité avec les sentiments particuliers de l'âme humaine dans les objets et les paysages représentés (391)

Goethe, à Dresde s'était logé chez son cordonnier – sa joie de voir un intérieur d'Ostade « C'était la première fois que m'était révélée, <à un tel degré>, cette faculté, que j'exerçai sciemment ensuite, de voir la nature avec les yeux de tel ou tel artiste, aux ouvrages duquel j'avais pu donner une attention toute particulière » et la suite p. 423.

Les chrétiens grecs représentaient le Christ crucifié très affaissé, le bas-ventre enflé, la tête tombante.

Les anciens Italiens ————— ont eu soin de le lever. Ils avaient pour but l'idée de la victoire de l'esprit (463).

Dans les sonnets de Pétrarque Aucune pensée même ne s'adresse à l'objet dont il est question. L'expression elle-même est la jouissance. C'est le désir de soi-même, de l'amour qui cherche sa félicité – c'est un désir qui se satisfait comme désir (466). / f° 57

Hegel – Esthétique

5

Giotto introduit le profane

Les innombrables détails sur la vie des saints qu'on glorifie par la peinture refoulent en arrière le Christ et les apôtres – et le profane entre dans la peinture.

—————

t. IV

La poésie doit exprimer l'image présente à l'esprit, la représentation intérieure

- + L'image, l'intuition, la sensation, voilà les véritables matériaux que le poète doit façonner artistiquement. Les sons, les mots ne sont que l'accessoire (136). Ce n'est pas la chose en elle-même et son existence
- + pratique mais l'image qui est le but de la poésie.

Les maximes de Salomon, les vers dorés de Pythagore etc. peuvent à peine être appelés une œuvre poétique – nous ne devons considérer comme œuvre d'art que ce qui est organiquement constitué. « Cette loi est pour la poésie de la plus haute importance » 165

L'art oratoire au un autre but que l'art. La forme n'est pour lui qu'un moyen.

L'art pour l'art « L'œuvre poétique n'a d'autre but que la réalisation du beau et la jouissance qu'il procure. Ici, le but et son accomplissement résident donc dans l'œuvre d'art elle-même, comme complète en soi et par là indépendante » (185)

Le but même de l'orateur détruit la liberté de la représentation et y substitue l'assouvissement à un but déterminé qui n'a rien d'artistique 186

Dans la narration historique l'auteur ne doit rien déranger, il faut qu'il enregistre mille circonstances arbitraires. Cette transformation est précisément le devoir de la poésie lorsque par son sujet elle se rencontre sur le même terrain que l'histoire 189. / f° 57 v°

L'art pour l'art « Si la poésie se préoccupe d'un but étranger, elle abandonne la raison libre et élevée où elle se montre dans son indépendance pour descendre dans celle du relatif et alors perce un désaccord entre les exigences de l'art et d'autres intentions » 189. Hegel se prononce formellement contre tout but d'édification, religion, morale, politique, d'autant plus que les autres buts peuvent être atteints plus parfaitement par d'autres moyens (191)

Le caractère de la pensée poétique c'est d'être essentiellement figurée. Elle met sous nos yeux non le sens abstrait des objets mais leur réalité concrète. 201

L'image poétique nous offre la richesse des formes sensibles fondues immédiatement vers le sens intime et l'essence de la chose, de manière à former un tout original. La répétition des épithètes chez Homère : Hector au panache brillant, Agammenon le prince des peuples, a pour but de faire image.

Aux époques civilisées la poésie a besoin d'une énergie préméditée pour se dégager des habitudes abstraites de la pensée, et pour ressaisir la virtualité concrète.

Le poète doit écarter toutes les abstractions, les distinctions logiques et les catégories de la pensée si elles se sont dépouillées de toute image sensible à plus forte raison les formules philosophiques – à plus forte raison les formules philosophiques du jugement et du raisonnement (210).

La rime favorise l'idée et l'amène chez le vrai poète 219.

Le 1^{er} ouvrage de Saint Augustin contre les Donatistes est presque un chant rimé. Rime chez Horace dans l'art poétique vers 99 à 100.

La poésie est essentiellement parlée. Elle doit donc être lue tout haut (258). / f° 58

Hegel – Esthétique 6.

Les Grecs n'ont pas de livres religieux comme les Indiens, les Perses, les Juifs.

Homère a existé – voir p. 276 à 280.

« Il n'y a qu'un seul homme qui puisse créer un tout pareil » L'opinion contraire est une conception barbare et qui contredit [l'opinion] <l'idée> même de l'art. Si l'on veut dire par là que le poète s'est effacé devant son œuvre c'est faire son plus bel éloge.

Les Niebelungen vouloir en faire quelque chose de national et en quelque sorte une bible populaire c'est l'idée la plus plate et la plus triviale 293.

Il faut qu'une guerre soit épique il faut qu'elle touche à l'Histoire universelle, aux destinées du genre humain (301)

Achille va à l'encontre de la morale ordinaire qui est le sacrifice de soi-même mais son droit est de se développer avec toute son énergie puisque dans son individualité il représente quelque chose de général : le caractère grec (312).

Caractéristique de l'*Énéide* et des discours de Tite-Live – comme artificiels (322) – de la *Messiade*, de la *Henriade* (395).

Les *Eddas*, les chants d'Esquimaux, etc. peu estimés d'Hegel. Il trouve qu'on a exagéré leur importance historique – quant à leur valeur artistique elle est nulle « Le champ des jouissances poétiques n'en a pas été beaucoup aggrandi » t. V. p. 27.

La chanson naît et meurt comme le sentiment qui l'a fait naître (58)

Art dramatique

L'unité de lieu n'est pas mentionné par Aristote – et les poètes anciens ne l'ont pas suivie. Dans les *Euménides* d'Eschyle et *Ajax* de Sophocle la scène change.

L'unité d'action seule importante, inviolable. Toute action en général, doit avoir un but déterminé.

Critique du prétendu naturel (106) – c'est tomber dans le prosaïsme. Les caractères ne développent pas la substance de leur âme et de leurs actions mais un ensemble de traits confus (107)

« La vérité poétique consiste à écarter des caractéristiques et de l'individuel la réalité immédiate, à les élever à la généralité et à combiner ensemble les deux côtés » (108)

Le public « Il n'est pas rare que pour plaire parfaitement un certain talent dans le mal et une certaine absence de pudeur sous le rapport des pures exigences de l'art véritable puissent être nécessaires » (114)

Les Français [au] < dans leur > théâtre ont montré la prédilection pour les personnifications simples et abstraites de types généraux et de passions générales plutôt que pour des personnages réellement vivants.

Pour l'action dans la tragédie (Aristote, *Poétique* c. 6)

Il existe deux sources de passion et de caractère mais la chose principale est le but : les personnages n'agissent pas pour représenter des caractères mais ceux-ci sont conçus en vue de l'individualiser.

Aucune pièce de théâtre ne devrait être imprimée mais comme chez les Anciens son

manuscrit devrait appartenir au répertoire du théâtre et n'obtenir qu'une circulation tout à fait insignifiante (131). / f° 59

Hegel. Esthétique 7

Incertitude de Goethe dans sa vieillesse sur le théâtre « à cause de l'extraordinaire confusion de notre goût à qui les choses les plus hétérogènes peuvent plaire (132).

Le Chœur est en quelque sorte la scène spirituelle du théâtre antique et on peut le comparer au temple de l'architecture classique qui entoure la statue du dieu (198).

Le comique n'est devenu comique selon Hegel que quand les personnages sont comiques pour eux-mêmes – qu'autant qu'ils ne prennent pas au sérieux le sérieux de leur but (193).

Il me semble que c'est tout le contraire. Aussi ne trouve-t-il pas comique l'*Avare* de Molière.
