Catherine Kintzler. Commentaire de texte

TEXTE : HEGEL, sur la peinture de genre des Hollandais du XVIIe siècle, *Esthétique*, IIe partie, IIIe section, chapitre 3, trad. Ch. Bénard revue, complétée, annotée et commentée par B. Timmermans et P. Zaccaria, Paris : Librairie générale française (Le Livre de poche), 1997, volume I, pp. 732-735.

« Si nous voulons cependant faire ressortir ce qui a été composé de plus digne d'être admiré sous ce rapport, nous devons considérer la peinture de genre [1]des Hollandais. Nous avons déjà, dans la première partie de cet ouvrage, en traitant de l'idéal, indiqué d'une manière générale et caractérisé la véritable cause qui lui a donné naissance. Chez les Hollandais, cette satisfaction que leur fait éprouver la réalité présente, même en ce qui touche aux détails les plus ordinaires et aux plus petites particularités de la vie, s'explique facilement. Les avantages que la nature fournit immédiatement aux autres peuples, ils ont dû les conquérir par de rudes combats et un travail opiniâtre. Renfermés dans un étroit espace, ils sont devenus grands par le soin et l'importance attachés aux plus petites choses. D'un autre côté, c'est un peuple de pêcheurs, de matelots, de bourgeois et de paysans, et par là ils sentent naturellement le prix de ce qu'ils savent se procurer par une vie active, patiente et industrieuse. A l'égard de leur religion, un point important à considérer, c'est que les Hollandais étaient protestants. Or, il n'appartient qu'au protestantisme de savoir entrer complètement dans la prose de la vie, de lui laisser sa place indépendante et son libre développement à côté des rapports religieux. […] Ils ont réformé eux-mêmes leur église, triomphé du despotisme religieux aussi bien que de la puissance temporelle et de la *grandezza* espagnole, par leur activité, leur zèle patriotique, leur bravoure, leur économie; c'est ainsi que se sont développées chez eux, avec le sentiment d'une liberté qu'ils ne doivent qu'à eux-mêmes, avec l'aisance et le bien-être, les qualités qui les distinguent, l'honnêteté, la franchise, la bonne humeur, une joyeuse gaieté, et on peut dire aussi l'orgueil d'une existence tranquille et sereine. C'est là, en même temps, ce qui justifie le choix de leurs sujets de peinture.

« De pareilles représentations ne peuvent satisfaire un esprit qui demande à l'art des idées profondes, un fond substantiel et vrai; mais si elles parlent peu à l'intelligence, elles peuvent plaire aux sens. Ce qui doit ici nous charmer et nous séduire, c'est l'art de peindre, le talent du peintre comme tel. Et, en effet, si l'on veut savoir jusqu'où peut aller cet art, il faut examiner ces petits tableaux. C'est alors qu'on dira de tel ou tel maître: « Celui-là sait peindre. » Par conséquent, il ne s'agit pas, pour le peintre, de nous donner, dans une œuvre d'art, la représentation des choses qu'il nous met sous les yeux: des raisins, des fleurs, des cerfs, des arbres, des dunes, la mer, le soleil, le ciel, les objets qui servent de parure ou d'ornement à la vie commune, des chevaux, des guerriers, des paysans, l'action de fumer ou d'arracher des dents, toutes sortes de scènes domestiques; nous avons d'avance la représentation parfaite de tout cela dans notre esprit, et toutes ces choses existent déjà suffisamment dans la nature. Ce qui doit nous plaire, ce n'est donc pas l'objet en lui-même et sa réalité, mais l'apparence qui, relativement à ce qu'elle représente est dépourvue d'intérêt. Indépendamment de la beauté de l'objet, l'apparence est en quelque sorte fixée en elle-même et pour elle-même; l'art n'est autre chose que l'habileté supérieure à représenter tous les secrets de l'apparence visible, sur laquelle se concentre l'attention. L'art consiste principalement à saisir les phénomènes du monde réel dans leur vitalité, tout en observant les lois générales de l'apparence, à épier avec finesse les traits instantanés et mobiles, et à fixer ainsi avec fidélité et vérité ce qu'il y a de plus fugitif. Un arbre, un paysage sont déjà quelque chose en soi de fixe et de permanent ; mais le brillant du métal, l'éclat d'une grappe de raisin convenablement éclairée, un rayon dérobé à la lune ou au soleil, un sourire, l'expression si rapidement effacée des affections de l'âme, un geste comique, des poses, les airs du visage, ce qu'il y a au monde de plus fugitif, ce qui passe si rapidement, le saisir, le rendre durable pour les yeux dans sa plus parfaite vitalité, tel est le problème difficile de l'art à ce degré. L'art classique dans son idéal ne représente que ce qui est substantiel et fixe. Ici, c'est la nature, changeante dans ses phénomènes les plus mobiles: le cours d'une rivière, une chute d'eau, les vagues écumantes de la mer, un intérieur avec l'éclat des verres et des assiettes, etc.; puis les circonstances extérieures, les situations les plus accidentelles de la vie; une femme qui enfile une aiguille à la lumière, une halte de brigands; ce qu'il y a de plus instantané dans le geste et le maintien, dans leur expression qui s'efface si vite: le rire ou le ricanement d'un paysan, ce qu'un Ostade, un Teniers, un Steen, savent représenter en maîtres. Tout cela est fixé sur la toile et pose devant nos yeux. C'est un triomphe de l'art sur la durée passagère, et dans lequel il trompe l'esprit lui-même pour montrer uniquement sa puissance sur la réalité accidentelle et fugitive.

Maintenant, comme l'apparence en elle-même est l'objet essentiel de l'art, celui-ci va encore plus loin lorsqu'il entreprend de la fixer. En effet, indépendamment des objets, les moyens de représentation deviennent eux-mêmes un but; de sorte que l'habileté personnelle de l'artiste dans l'emploi des moyens techniques, s'élève au rang d'objet réel et important dans les œuvres d'art. Déjà les anciens peintres hollandais avaient étudié à fond les effets physiques des

[1]Les peintres dont il est question : Adriaen Van Ostade, 1610-1685, David Teniers 1610-1690, Jan Steen 1626-1679.

couleurs. Van Eyck, Hemling, Scorel[2] savaient imiter, de manière à produire la plus parfaite illusion, l'éclat de l'or et de l'argent, le brillant des pierres précieuses, de la soie, du velours, des fourrures. Cette faculté de pouvoir produire, par la magie des couleurs et les secrets d'un art merveilleux, les effets les plus frappants, donne déjà à l'œuvre d'art une valeur propre. De même qu'en général l'esprit, en saisissant le monde extérieur par l'imagination et la pensée, se reproduit lui-même, de même ici la chose principale, indépendamment de l'objet, est le pouvoir de l'artiste de recréer subjectivement l'extérieur à l'aide de l'élément sensible des couleurs et de la lumière.».

COMMENTAIRE

Ce texte, qui parcourt les différents champs de réflexion au sujet de la peinture hollandaise du XVIIe siècle, passe successivement de considérations strictement esthétiques et historiques à la position d'un problème philosophique. En saisissant ce qui la lie à l'histoire de la représentation et à l'histoire en général, nous comprenons aussi et grâce à ces déterminations que la peinture hollandaise les transcende. Comment cette peinture peut-elle faire de l'apparence une essence ? Le surgissement et la constitution de ce problème s'effectuent au cœur des conditions objectives et montre que l'histoire ne devient proprement humaine qu'en accédant à une dimension critique où la pensée se saisit dans ses œuvres.

Ce moment de la peinture est porteur en effet d'une dimension universelle qui, à travers un problème, révèle une vérité de l'expérience esthétique. En faisant paradoxalement de l'apparence une essence, en portant le sensible et l'éphémère à un niveau absolu, la peinture hollandaise montre que l'art n'est pas réductible à une logique de la représentation, mais qu'il place l'esprit en une position de production analogue à la puissance de la nature.

En un premier temps, Hegel caractérise la peinture hollandaise selon deux axes qui en fournissent la situation objective : cette peinture relève de la théorie générale de "l'imitation de la nature" ; d'autre part elle est liée à l'histoire du peuple hollandais au XVIIe siècle.

Dominée par les scènes de genre et les natures mortes, la peinture hollandaise s'inscrit dans le courant esthétique des "arts d'imitation", mais d'une manière paradoxale.

La thèse de *l'art imitation de la nature* est pleinement développée à l'âge classique (XVIIe et XVIIIe siècles) et elle s'accompagne d'une thèse corrélative : l'imitation ne se réduit jamais à une simple copie du réel, mais elle s'efforce de dégager l'essence vraie des choses en allant au-delà de leur présentation ordinaire. Au sens classique, l'art d'imitation ne s'intéresse donc que peu aux aspects courants de la banalité quotidienne ; il cherche la vérité en produisant des fictions qui, dépassant le réel ordinaire, vont jusqu'à l'extraordinaire. Ainsi, l'art classique pousse les choses à leur essence en les représentant, non pas telles qu'elles sont ni telles qu'elles nous apparaissent, mais telles qu'elles pourraient ou qu'elles devraient être. On doit comprendre ainsi, par exemple, le théâtre classique français, qui met en scène une humanité essentielle et en quelque sorte surhumaine. Aucun avare n'est aussi avare que Harpagon de Molière, aucune reine n'est aussi assoiffée de pouvoir que Cléopâtre dans *Rodogune* de Corneille. Ce sont là des "imitations", non pas du réel, mais du vrai, lequel ne se rencontre jamais dans la vie quotidienne.

Dans ce courant esthétique, la peinture classique implique une hiérarchie des genres. A ses yeux, la peinture d'histoire, la peinture sacrée ou fabuleuse tiennent le premier rang en ce sens qu'elles s'intéressent à des sujets remarquables et extraordinaires. En revanche, la peinture de genre et la nature morte occupent dans cette échelle une place modeste, puisqu'elles sont tournées vers le prosaïque et le quotidien.

[2]Jan van Eyck 1390-1441, Hans Memling ou Hemling 1433-1494, Jan van Scorel 1495-1562.

Or, prise dans ce cadre, la peinture hollandaise pose un problème : si elle relève bien de la théorie de l'imitation de la nature, elle semble en inverser l'expression classique, puisqu'elle fait d'un objet secondaire (le prosaïque) un objet principal. Sa caractérisation esthétique, passage de l'"héroïque" au "bourgeois", est donc une difficulté à examiner.

C'est ici qu'intervient la seconde caractérisation objective, d'ordre historique. Si l'on se penche en effet sur l'histoire du peuple hollandais, sur celle des Provinces Unies au XVIIe siècle où cette peinture atteint sa perfection, on peut comprendre ce mouvement d'inversion. La conquête acharnée, quotidienne et collective de ce qui est simplement octroyé aux autres peuples (par exemple la terre cultivable) ou de ce qu'ils ont obtenu par la médiation d'un prince (l'indépendance politique, la prospérité économique) fait que les Hollandais "sont devenus grands par les petites choses". Le moment esthétique et contemplatif qui dit la conscience et la jouissance d'une telle conquête, nous le trouvons dans leur peinture, "c'est là ce qui justifie le choix de leurs sujets". La peinture hollandaise ne bascule donc pas du genre héroïque dans le genre bourgeois : elle fait du genre bourgeois un genre héroïque.

Ces deux dimensions, esthétique et historique, de la peinture hollandaise, instruisent le regard. Éclairés par cette première analyse, nous pouvons en comprendre la situation et la regarder avec plus d'acuité, en méditer la portée.

Mais si une telle connaissance contribue sans doute à la jouissance esthétique, elle ne l'épuise pas. Si la peinture hollandaise était réductible à un ensemble de causes objectives relevant de l'explication positive, (sa place dans les courants artistiques, son rapport étroit avec l'histoire d'un peuple), elle ne nous toucherait que comme un témoignage du passé, elle n'aurait pour nous que le charme des objets révolus.

Or c'est précisément au cœur de cette situation historique déterminée que surgit le problème philosophique sur lequel Hegel va maintenant engager sa réflexion, par laquelle nous allons découvrir la portée universelle de la peinture hollandaise. Justement, cette particularisation historique fait de la peinture hollandaise un moment exemplaire où se révèle l'une des fonctions de l'art, présente sans doute ailleurs et en d'autres temps, mais exaltée et idéalement mise en lumière par les circonstances et la situation particulières. En se réfléchissant, l'histoire atteint sa dimension pleinement humaine, qui dépasse une détermination chronologique et porte à son intensité maximale une idée qui transcende son inscription dans la durée.

Hegel aborde la partie proprement philosophique de sa méditation par un problème : "De pareilles représentations ne peuvent satisfaire un esprit qui demande à l'art des idées profondes, un fond substantiel et vrai". Par cette dévalorisation inattendue de la peinture hollandaise dont il vient pourtant de faire l'éloge historique, l'auteur ne se contente pas de rappeler la position de l'esthétique classique, il s'appuie aussi sur sa propre philosophie, selon laquelle l'art donne une réalité sensible et effective à un contenu spirituel. Mais quel contenu spirituel pouvons-nous trouver dans la contemplation d'un verre de vin, d'un fumeur de pipe ou d'un plat d'huîtres ? Il y a là une énigme qui surgit du caractère essentiellement prosaïque et ordinaire des sujets privilégiés par la peinture hollandaise.

Une première réponse consiste à dire que ce qui est admirable dans cette peinture, ce ne sont pas ses sujets, mais la manière dont ils sont traités, "l'art de peindre". Mais une telle réponse, même si elle a le mérite d'attirer notre attention sur le fait que seul un esprit peut émouvoir un autre esprit, se révèle trop courte. S'en tenir à l'art et à la manière, n'est-ce pas, d'une part traiter l'œuvre comme s'il s'agissait d'un pur objet technique (ainsi admirons-nous le tour de main, la virtuosité d'un ouvrier),

mais aussi et surtout se détourner de la chose même offerte au regard, se désintéresser du tableau en tant qu'il est *visible* ?

D'où un mouvement d'approfondissement dans le texte, qui, reposant sur une question implicite, accentue l'énigme : qu'est-ce donc qui est *visible* dans cette peinture, et qui se donne comme inouï - ou plutôt comme jamais vu ? Ce n'est certainement pas - à la différence de la peinture classique - son objet même, dont nous maîtrisons d'avance la représentation visible, c'est *l'apparence*. Ce que la peinture hollandaise met sous nos yeux, ce qu'elle rend visible, sensible et digne d'intérêt, c'est l'apparence des choses ordinaires, ce qui réside à leur surface et dans leur fugacité. L'abandon du *sujet exemplaire* par le peintre opère comme une sorte de purge sur la question de la peinture : nous découvrons que celle-ci n'est pas nécessairement liée à ce qu'elle représente, ou plutôt que l'objet d'une représentation ne l'épuise pas. Avec la peinture de genre des Hollandais, nous commençons à comprendre que la peinture n'a pas à *ressembler* à quelque chose qui lui préexiste, et que c'est bien plutôt lorsqu'elle *ne ressemble à rien* qu'elle se révèle. Par cet appauvrissement et cette raréfaction de ce qu'on aurait pu croire être son « objet », l'enjeu de la peinture apparaît mieux. En peignant des choses insignifiantes, elle rompt avec une logique de la simple représentation. La peinture classique cherchait un en deçà de l'imagerie réelle par un objet exemplaire ou caractérisé ; celle-ci atteint l'essence du visible par la rupture avec tout « objet » intéressant.

Le peintre ici ne fait pas voir la grappe de raisin, mais son éclat et sa transparence ; il sait transformer cette surface et de cette fugacité en objets réels, "triomphe sur la durée passagère". Il extrait du sensible ce que celui-ci a de plus insaisissable et en exalte la substance, ou plutôt il donne substance à ce que nous pourrions prendre pour un simple phénomène. Ce peintre s'intéresse à la phénoménalité comme à une substantialité : il peint bien *ce qui lui apparaît*, mais il traite l'apparence comme le peintre d'histoire traite une action d'éclat. Il s'intéresse à l'ordinaire, en faisant de l'ordinaire même quelque chose d'extraordinaire. Alors que l'art classique nous apprend que l'art est toujours un art de l'extraordinaire, la peinture hollandaise nous apprend à voir l'extraordinaire au cœur de l'ordinaire.

Cela peut se dire en une formule philosophique qui souligne l'ampleur du problème : la peinture hollandaise prend l'apparence au sérieux ; *elle fait de l'apparence une essence*. Ou encore : la peinture hollandaise n'exprime pas une intériorité par une extériorité, *elle fait de l'extériorité la forme même de l'intériorité*. Affronter ce problème (ce qui ne signifie nullement le résoudre), c'est saisir quelque chose de l'essence de la peinture et de l'art en général.

Telle est la question que Hegel aborde et traite dans le dernier moment de ce texte : "comme l'apparence en elle-même est l'objet essentiel de l'art, celui-ci va encore plus loin lorsqu'il entreprend de la fixer". Le mouvement qui magnifie l'apparence et la transforme en un objet consistant est spécifique du travail esthétique. L'art atteint une vérité sans pour autant se détourner, comme le font la science et la philosophie, de l'apparence sensible. Bien plus, c'est précisément au sein même de l'apparence, pourvu qu'elle soit prise au sérieux, que quelque chose de vrai et de substantiel est dégagé. La phénoménalité ainsi exaltée et portée à son point hyperbolique, n'est plus une simple pellicule ; elle se transforme en objet autonome que seul le geste esthétique est capable de révéler. Ainsi, on peut et on doit dire qu'il y a une vérité de l'apparence, et que l'apparence subit par l'art une véritable "transmutation métaphysique"[3]. La leçon de la peinture hollandaise se répand sur toute la peinture et sur toute l'activité esthétique. Elle révèle alors que ce que l'art poursuit comme objet n'est pas la réplique d'un autre objet, mais plutôt la constitution visible de l'objet.

Une telle opération, qui fait du sensible non pas seulement le témoin extérieur de l'intelligible, mais une des ses formes substantielles, n'est possible que par une sorte de retournement. Au lieu d'être,

[3]Expression empruntée à N. Grimaldi, *L'Art ou la feinte passion*., p. 83.

comme à l'ordinaire, un simple moment vacillant et passager dépouillé de toute vérité, l'apparence sensible se voit hissée au statut d'essence. Cette nouvelle dignité est révélée à mon regard par l'audace tranquille avec laquelle le peintre a su traiter des choses prosaïques. On comprend alors qu'une telle révélation ne puisse s'effectuer que par la puissance que cette audace suppose : l'objectivité à laquelle est promue l'apparence, elle la tient d'une subjectivité seule capable de l'arracher à sa condition inerte et insignifiante, et de la porter à un niveau intelligible et quasi-ontologique.

De même que, dans le monde juridique, il ne saurait y avoir de choses que pour une liberté capable de se les approprier, de même l'opération esthétique nous permet de comprendre que l'objectivité et l'extériorité trouvent leur fondement dans la subjectivité et l'intériorité. Pour pouvoir être le miroir de la vérité des choses, l'art doit donc d'abord être celui de l'esprit: c'est bien en "recréant subjectivement l'extérieur", c'est en révélant l'extériorité comme produit de l'intériorité, que l'art parvient à métamorphoser l'apparence en essence.

On retrouve finalement la thèse de l'imitation de la nature, mais celle-ci prend un sens total et ontologique : *le peintre n'imite pas une nature existante, il produit une nature recréée*. L'objet de la peinture serait donc une nature possible, telle que celle que cherche la poésie dont Aristote, au chapitre 9 de sa *Poétique*, dit qu'elle est plus philosophique que la simple chronique parce qu'elle vise, non ce qui est, mais ce qui peut être. L'art ne répète pas la nature, il ne la complète pas non plus (comme fait la technique) : il y supplée.

[Autre conclusion sur la question du rapport entre histoire, déterminations positives, et signification philosophique]

Nous pouvons désormais, à la lumière de cette étude, revenir à la question des rapports entre les déterminations positives (situation historique, inscription dans un courant esthétique) et la dimension proprement philosophique (méditation sur le statut de l'apparence et de l'extériorité). Cette dernière, tout en transcendant les premières, n'en est cependant pas radicalement séparée. L'histoire du peuple hollandais ne fige pas la peinture hollandaise dans un passé dont nous n'aurions que faire. En contemplant les tableaux de genre, nous ne sommes pas seulement renvoyés à une période révolue, mais aussi et surtout à notre propre intériorité. La dimension philosophique est distincte des déterminations positives, mais elle ne peut surgir qu'au sein de celles-ci.