

# Y a-t-il une objectivité du jugement esthétique ?

Introduction à la lecture d'un essai de Georg Simmel

PATRICK LANG

*« J'essaie seulement de suivre le devenir de la musique, qui est un processus tout à fait objectif. Le commencement et la fin sont reliés entre eux d'une façon indissoluble. Ce n'est pas moi qui parviens à une fin. C'est la musique elle-même, et j'essaie de ne pas y mettre mes doigts. »*

Anders ELIASSON, compositeur (né en 1947)<sup>1</sup>

La question du titre peut servir de fil conducteur à une lecture de l'histoire des théories philosophiques sur le beau et, plus particulièrement, sur la beauté artistique. Platon, par la bouche de Diotime, tentait de soustraire l'appréciation de la beauté à l'arbitraire et à la relativité des goûts et des situations : être ému par un bel objet, c'est y reconnaître le reflet de la beauté absolue, du Beau en soi, que notre âme a jadis, avant son incarnation, contemplé au-delà de la voûte céleste. Mais cette Idée du Beau n'est pas clairement différenciée de celle du Bien ; ainsi, on peut être ému par la beauté d'une « belle » action (vertueuse, courageuse, etc.) ou par celle d'un « beau » raisonnement en géométrie. C'est seulement le siècle des Lumières, notamment avec Kant, qui délimite clairement le domaine esthétique, en affirmant, de façon tout à fait révolutionnaire, que les œuvres d'art ne sont pas à considérer au premier chef sous des aspects religieux, moraux ou politiques, mais précisément sous des aspects exclusivement esthétiques. Paradoxalement, cette autonomisation de l'esthétique s'accompagne d'une mise en question de la validité intersubjective, *a fortiori* de la validité objective, des jugements de valeur esthétique. Les termes fondamentaux du problème n'ont pas changé depuis lors. Pour la conscience commune jusqu'à nos jours, la subjectivité du jugement esthétique reste indépassable :

<sup>1</sup> Cité in : C. SCHLÖREN, « Sergiu Celibidache — le chef d'orchestre transcendant », in : *Sergiu Celibidache conducts Nielsen, Berwald, Mendelssohn, Tchaikovsky, Rosenber, Tiessen, Mozart, Prokofiev, Strauss*, EMI Classics, coll. « Great Conductors of the 20th Century » vol. 39, 2004 (trad. fr. : P. Lang).

« des goûts et des couleurs on ne discute pas » ; ce qui plaît à l'un déplaît à l'autre, et il est vain d'argumenter. D'ailleurs, depuis près d'un siècle, l'art contemporain s'est affranchi non seulement de la référence obligée à la beauté (au profit d'une référence au sens ou au style<sup>1</sup>), mais même de la conformité aux règles qui est étymologiquement inscrite dans la notion d'art (le latin *ars* traduisant le grec τέχνη : activité volontaire, mobilisant une habileté conforme à des règles, en vue de produire un résultat escompté) ; la conscience commune, voire les créateurs eux-mêmes, appréhendent bien souvent la création artistique en termes de spontanéité radicale, d'expression débridée et immédiate de la subjectivité, d'extériorisation de forces plus ou moins inconscientes de la personnalité, qui résistent à la conceptualisation.

D'un autre côté, toutefois, la nécessité de relier l'évaluation des objets esthétiques à une justification provenant d'un jugement de la raison n'a cessé de se faire sentir. On peut lire l'article de Simmel dont nous présentons ci-après la traduction comme l'une des nombreuses tentatives entreprises en ce sens. Il ne sera pas inutile de rappeler quelques données du problème.

1.

Rappelons que l'analytique du sublime, dans la *Critique de la faculté de juger*, accomplit un double effort : rendre compte de la création artistique comme de l'activité du génie (esthétique de la création), et définir son résultat comme beauté pure (esthétique de la réception).

Le génie est un talent qui consiste à produire ce pour quoi l'on ne saurait donner de règle déterminée. [...] Le génie n'est pas lui-même en mesure de décrire ou de montrer scientifiquement comment il crée ses productions [...] ; le créateur d'un produit qu'il doit à son génie ignore lui-même comment et d'où lui viennent les idées de ses créations. [...] Le mot génie vient de *genius* qui désigne l'esprit que reçoit en propre un homme à sa naissance pour le protéger et le guider, et qui est la source d'inspiration d'où proviennent ces idées originales.<sup>2</sup>

Certes, le génie défini comme talent donnant à l'art ses propres règles, c'est-à-dire comme capacité naturelle et innée, est une conception critiquable pour sa naïveté. Elle n'en a pas moins dominé la δόξα sur l'art depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, se juxtaposant et se substituant en partie à la conception platonicienne de l'artiste inspiré par un délire divin (cf. *Ion*, *Phèdre*). Elle survit massivement dans l'idée moderne du « don » naturel, aptitude et facilité innée et génétiquement explicable. Cette idée est pourtant récusée par certains savants (neurophysio-

1. L'art est « ce par quoi les formes deviennent style ». (A. MALRAUX, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, p. 270)

2. I. KANT, *Critique de la faculté de juger*, § 46.

logistes, tel Pierre Karli<sup>3</sup>, ou biologistes généticiens) et, plus encore, par les pédagogues (tel Heinrich Jacoby<sup>4</sup>). L'originalité ne provient pas du génie (ce qui, à tout bien considérer, n'est jamais qu'une explication par faculté occulte, *obscurum per obscurius*<sup>5</sup>), mais bien de la singularité irréductible du créateur, de l'artiste, en tant qu'il est un individu humain, un sujet - unique et irréductible comme tel. D'un autre côté, l'accent que la culture artistique occidentale met sur l'originalité est totalement absent de la culture sino-japonaise, où la qualité d'une exécution musicale<sup>6</sup>, par exemple, ne se juge pas du tout à l'aune de « l'originalité d'une interprétation personnelle », mais à celle de la fidélité à une tradition elle-même soucieuse d'un idéal de perfection dont on tente de s'approcher imperceptiblement. Il semble donc que la définition de l'œuvre d'art par l'originalité ne puisse pas réellement prétendre à l'universalité.

En tout état de cause, l'extrait de Kant cité ci-dessus ne veut pas dire - il faut le préciser - que le « génie » crée de manière aléatoire ou chaotique, mais seulement que les règles auxquelles son œuvre est conforme ne pré-existent point à l'œuvre, mais naissent avec elle. Une ambiguïté subsiste pourtant ; le génie apparaît complètement « libre de toute contrainte de règles arbitraires »<sup>7</sup> ; mais il ne s'agit, précisément, que d'une *apparence* ; en réalité toute œuvre d'art est conforme à des règles qu'elle respecte avec exactitude mais sans affectation pénible (*Pünktlichkeit ohne Peinlichkeit*), sans qu'on puisse pourtant donner de ces règles une formulation conceptuelle. La tension entre ce critère et le précédent (l'originalité) est manifeste. Aussi l'histoire de l'art est-elle fréquemment passée par la *contestation* des règles au nom de l'originalité ou du génie. Kant ne parvient pas vraiment à lever cette ambiguïté. Il est intéressant de remarquer que des contestataires aussi éminents que Goethe et Schiller (qui dans leur jeunesse refusaient les règles du théâtre classique français et prônaient un retour à Shakespeare) ont compris plus tard la nécessité des règles (« *Und das Gesetz erst kann uns Freiheit geben* », la loi seule peut nous donner la liberté, dit le dernier vers d'un sonnet de Goethe sur les rapports entre la nature et l'art)<sup>8</sup>. Hegel (dans l'introduction à l'*Esthétique*) qualifiera de « barbares » et de « crues » les premières pièces de Goethe (*Götz von Berlichingen*) et de Schiller (*Die Räuber*, « Les Brigands »), et leur préférera les grands drames classiques de la maturité. L'art du XX<sup>e</sup> siècle en est venu à récuser toute espèce de règles au nom de la libre expression de la subjectivité ; mais il semble y avoir là un malentendu que Goethe avait, pour sa part, identifié et

3. P. KARLI, *Le Cerveau et la liberté*, Paris, Odile Jacob, 1995.

4. Cf. H. JACOBY, *Jenseits von 'begabt' und 'unbegabt'* (1980), 6<sup>e</sup> éd., Hambourg, Christians, 2004 ; à propos de Jacoby, cf. W. BIEDERMANN, *Entfaltung statt Erziehung. Die Pädagogik Heinrich Jacobys*, Freiamt i. Schwarzwald, Arbor Verlag, 2003.

5. Kant lui-même le reconnaît : « Comment cela est possible, voilà qui est difficile à expliquer » (*Critique de la faculté de juger*, § 47).

6. Dans la musique chinoise et japonaise dite « traditionnelle ».

7. KANT, *op. cit.*, § 45.

8. Cf. le texte intégral de ce poème et notre traduction dans : *Annales de phénoménologie* n° 7 (2008), p. 69.

rectifié.

Le malentendu est celui d'une prétendue contradiction entre les règles - le savoir-faire « artisanal » - et l'expression de la subjectivité individuelle. Mozart, étudiant à partir de 1782, dans la bibliothèque viennoise du Baron van Swieten, les règles contraignantes du style fugué de Bach, n'y vit pas une restriction, mais au contraire un enrichissement de ses propres possibilités expressives, et se mit à écrire l'*Adagio et Fugue* K. 546, la *Messe en ut mineur*, la *Requiem*. La « nécessité » contenue dans l'œuvre d'art, celle qui impose à l'artiste ses règles, est assurément liée, pour partie, au support sensible : les couleurs, tout comme les sons, ne se laissent pas combiner n'importe comment ; je dois être attentif à chaque instant aux exigences des éléments que j'ai déjà mis en jeu. C'est le rôle de l'apprentissage en art que de développer cette sensibilité qui permet de maîtriser le matériau en lui obéissant. Loin qu'il y ait contradiction entre le savoir-faire artisanal et l'expression de la libre subjectivité individuelle, il y a, au contraire, complémentarité et implication réciproque. *Le libre jeu repose sur une souveraine maîtrise*. On a pu dire à propos de la musique de Mozart que chaque note y est à la fois si libre qu'on a le sentiment que Mozart eût pu faire tout autre chose s'il en avait eu le caprice - et si déterminée, si précisément fonctionnelle dans la place qu'elle occupe au sein de l'ensemble, que tout semble avoir été conçu selon une inéluctable nécessité. C'est que la liberté de l'artiste se manifeste dans l'obéissance même aux règles, qui ne sont jamais de simples recettes préfabriquées, extérieurement plaquées sur l'œuvre. L'artiste se rend sensible et réceptif aux nécessités internes des matériaux (picturaux, sonores, verbaux, etc.) qu'il travaille : en ce sens, on peut dire que *chaque œuvre obéit à ses règles propres*. La question est de savoir quelle est la source de ces règles et comment il faut comprendre une conformité à des lois qui ne s'appliquent que dans un cas unique.

Dans l'œuvre d'art, comme dans tout produit, il doit y avoir des règles de production et union de ces règles pour parvenir à un résultat. Mais l'agencement des moyens ne peut être conçu ou défini, selon Kant, par des principes ; il peut seulement être senti par l'artiste - et être donné à sentir à autrui par la présentation de l'œuvre. Cela n'empêche pas que le génie puisse donner des modèles et, par conséquent, être à l'origine d'une école à laquelle il transmet l'ensemble des procédés et des règles de son art.

Puisque c'est un don naturel qui, dans les arts (comme Beaux-Arts), doit donner la règle, de quelle nature est donc cette règle ? Elle ne peut être réduite en formules pour servir de précepte : car, en ce cas, *le jugement sur le beau serait déterminable par concepts*. La règle doit donc être tirée par abstraction du fait, c'est-à-dire du produit.<sup>9</sup>

9. KANT, *op. cit.*, § 47. Je souligne.

Et Kant, comme on sait, oppose la production d'école à celle du génie, « qui ne laisse rien paraître de scolaire »<sup>10</sup>, mais il y oppose aussi le maniérisme, qui « est une [...] sorte de singerie, celle de la simple singularité [...], qui pousse à s'éloigner autant que possible des imitateurs, sans pour autant posséder le talent d'être exemplaire »<sup>11</sup>.

Le jugement sur le beau n'est pas déterminable par concepts : c'est là, on le sait, l'idée maîtresse de l'esthétique de la réception chez Kant. C'est que tout se ramène chez lui à la notion centrale de goût : « Le goût est, comme le jugement en général, la discipline du génie. Il lui rogne les ailes, le civilise et le polit. »<sup>12</sup> Parmi les quatre facultés nécessaires aux Beaux-Arts, « l'imagination, l'intelligence, l'esprit et le goût », Kant s'accorde avec Hume à reconnaître dans le goût celle qui donne une unité aux autres. Le goût apparaît comme le vrai juge du beau, aussi bien dans la création que dans la contemplation esthétiques.

On sait que le goût commence quand le jugement esthétique s'émancipe du plaisir sensuel, de l'agrément. Le jugement de goût ne consiste pas en une simple appréciation approbatrice de la sensibilité, qui varie suivant les individus. Il y a dans le jugement esthétique une *prétention à la validité universelle* : l'on n'y juge « pas seulement pour soi, mais pour quiconque »<sup>13</sup>. Il faut donc rechercher l'élément d'universalité qui, dans le jugement de goût, transcende la particularité de la jouissance sensible. Toute l'esthétique kantienne est suspendue à cette question : quel est le sens exact de cette « prétention » à l'universel ? Et cette prétention est-elle fondée, c'est-à-dire (en termes phénoménologiques) est-elle susceptible d'un « remplissement » ?

Les distinctions kantienne sont bien connues ; nous ne les rappelons ici que pour circonscrire le cadre d'une problématique. L'universalité des jugements esthétiques n'est pas comparable à celle des jugements scientifiques, puisque les premiers portent sur des objets rigoureusement individualisés, et non (comme les seconds) sur ce qu'il y a de général dans l'objet considéré. « Quand on juge des objets simplement par concepts, toute représentation de la beauté se perd. »<sup>14</sup> Le jugement esthétique, conformément à son étymologie, s'opère bien au niveau du sensible. Nous sentons la beauté sans parvenir à la définir par concepts. D'où la définition canonique : « Le beau est ce qui plaît universellement sans concept. » L'œuvre d'art géniale ne peut être décrite, dans son caractère essentiel (l'originalité), par aucune idée générale. Pour éviter la contradiction entre l'impossibilité de produire un concept et la validité universelle du jugement esthétique, et pour fonder la distinction entre jugements esthétiques et scientifiques, Kant recourt à la distinction entre jugements « déterminants » et jugements « réfléchissants » :

La faculté de juger en général est le pouvoir de penser le parti-

10. *Ibid.*, § 45.

11. *Ibid.*, § 49.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*, § 7.

14. *Ibid.*, § 8.

culier comme contenu dans le général. Si le général (la règle, le principe, la loi) est donné, alors le jugement qui implique le particulier dans l'universel [...] est *déterminant*. Mais si n'est donné que le particulier pour lequel il doit trouver le général, alors le jugement est simplement *réfléchissant*.<sup>15</sup>

Si tout jugement rattache le particulier au général, les jugements déterminants (empiriques ou scientifiques) sont ceux dans lesquels le général est donné d'avance, alors que les jugements réfléchissants prétendent à l'universalité *sans preuve*. Est-il possible, d'une part, d'appréhender une loi universelle en partant d'une donnée sensible particulière? Est-il impossible, d'autre part, de produire la justification de cette loi? C'est bien cette double possibilité/impossibilité qui structure la théorie kantienne du jugement de goût. C'est donc cette idée d'une *loi universelle impliquée dans le singulier*, l'idée d'un universel concret, qu'il y a lieu d'approfondir.

Selon Kant, le jugement esthétique ne s'affranchit pas seulement de la particularité individuelle de la sensualité, mais aussi des intérêts de la moralité ou du bien social. Inversement, la conduite morale n'est pas une affaire de goût. « La satisfaction qui détermine le jugement de goût est libre de tout intérêt »<sup>16</sup>; le beau procure une jouissance désintéressée. En effet, si la création esthétique est une forme de l'action humaine, elle est susceptible d'être pensée en termes de moyens et de fin. L'activité artistique est une fin en soi, mais elle n'a de finalité ni utilitaire, ni morale. Activité paradoxale, dans laquelle les moyens sont agencés d'après la représentation du résultat visé, et non employés au hasard<sup>17</sup>, mais sans qu'on puisse définir la fin à laquelle ils se conforment. La résolution du paradoxe est censée se trouver dans la notion de « conformité objective à une fin » :

On parle de la conformité à une fin d'un objet, ou d'un état d'esprit, ou d'une action, même si leur possibilité ne présuppose pas nécessairement la représentation d'une fin, pour la simple raison que nous ne pouvons expliquer et concevoir leur possibilité que dans la mesure où nous admettons, comme leur fondement, une causalité d'après une fin, c'est-à-dire une volonté qui les a ainsi disposés d'après la représentation d'une certaine règle.

Il faudrait donc distinguer la conformité *subjective* à une fin (présupposant la représentation subjective de la fin) et la conformité *objective*, c'est-à-dire constatée dans l'objet, sans qu'il y ait eu représentation explicite préalable de cette fin. La beauté pourrait alors être définie comme la conformité objective à une fin, sans représentation de la fin.

Cette conception véhicule pourtant plusieurs difficultés. D'une part, les exemples invoqués pour l'illustrer - l'activité des abeilles, la forme imprimée

15. *Ibid.*, Introduction, §IV.

16. *Ibid.*, titre du § 2.

17. Cf. *ibid.*, § 47.

à un morceau de bois trouvé dans une tourbière<sup>18</sup> - assimilent la création artistique à une conduite instinctive ou à un hasard naturel, dont elle avait été expressément distinguée auparavant. D'autre part, « la conformité objective à une fin est soit extérieure, c'est-à-dire l'*utilité*, soit intérieure, c'est-à-dire la *perfection* de l'objet »<sup>19</sup>. Dans le premier cas, l'objet beau sera celui qui sera exactement approprié à sa fonction. Dans le second cas, l'objet beau, étant pleinement tout ce qu'il doit être, sera l'objet parfait. Mais, derechef, se pose la question : d'où le spectateur tient-il l'idée de ce que doit être l'objet, sinon d'un concept général? Kant écrit lui-même :

La conformité *objective* à une fin ne peut être connue qu'au moyen de la liaison du divers à une certaine fin, c'est-à-dire seulement par un concept.<sup>20</sup>

Définir la beauté comme subordination des moyens de la création et des diverses parties de l'œuvre à l'unité d'une fin, c'est bien rendre la beauté explicable par un concept. Deux conséquences sont alors envisageables :

- ou bien la définition du beau comme « ce qui est représenté sans concept comme l'objet d'une satisfaction universelle »<sup>21</sup> doit être abandonnée ;
- ou bien la beauté doit être distinguée, non seulement de l'*utilité*<sup>22</sup>, mais aussi de la perfection ; dans ce cas, c'est la définition du beau comme conformité à une fin qui semble devoir être abandonnée. On peut définir comme parfaite en son genre toute chose qui correspond exactement à sa propre idée (ou dont l'existence réalise entièrement l'essence). Si toutes les parties d'une œuvre d'art sont absolument subordonnées à l'ensemble qu'elles concourent à produire, il y a là une convenance objective à une fin interne, « qui s'approche beaucoup du prédicat de la beauté, et pour cette raison d'illustres philosophes ont pensé qu'elle ne faisait qu'un avec la beauté »<sup>23</sup>. Il y aura lieu d'examiner si la théorie développée dans l'article de Simmel ne rejoint pas une telle conception, qui n'est pas celle de Kant. Pour celui-ci, seule la « beauté dépendante » relève de la perfection ; la « beauté libre », en revanche - la seule dans laquelle le jugement de goût soit « pur »<sup>24</sup> - ne présuppose aucun concept de ce que doit être l'objet :

Les fleurs sont de libres beautés naturelles. Quelle sorte de chose doit être une fleur, personne ou presque ne le sait en dehors du botaniste ; et lui-même, qui y reconnaît l'organe reproducteur de la plante, ne se réfère nullement à cette fin naturelle quand il juge [de la fleur] d'après son goût.<sup>25</sup>

18. Cf. *ibid.*, § 43.

19. *Ibid.*, § 15.

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*, titre du § 6.

22. Distinction acquise, en principe, depuis PLATON, *Hippias majeur*.

23. KANT, *op. cit.*, § 15.

24. *Ibid.*, § 16.

25. *Ibid.*, § 16.

Nous rejoignons ainsi la distinction initiale entre jugement esthétique et jugement scientifique. On peut définir conceptuellement ce que doit être une fleur pour être un organe de reproduction ; mais non ce qu'elle doit être pour être belle. Pourtant, étant le résultat d'un art, la beauté doit être conçue comme le résultat de la mise en œuvre de moyens choisis et agencés en vertu de leur convenance au résultat.

Ces contradictions ont souvent été relevées. L'esthétique kantienne - celle de la production aussi bien que celle de la réception - s'exprime tout entière en formules contradictoires. L'art s'oppose à la nature, mais le génie est le naturel dans l'art. Toute jouissance est la satisfaction d'un intérêt, mais le plaisir esthétique est une jouissance désintéressée. Le beau exige l'intégration du détail à un ensemble, mais aucune règle n'est pensable pour cette intégration. C'est qu'à la base la notion même de jugement esthétique est un oxymore : le jugement relève de l'entendement, alors que le beau est du domaine de la sensibilité. Dans la « dialectique du jugement esthétique », ces difficultés sont rassemblées dans une « antinomie du goût »<sup>26</sup>, résolue par la distinction subtile (et scolastique) entre la discussion et la dispute. On peut *discuter* du goût esthétique, au sens où il est possible de confronter des opinions divergentes et de réfuter la thèse de l'adversaire pour le rallier au point de vue contraire. Mais, contrairement à une *disputatio* scientifique, une telle discussion n'aura jamais d'issue concluante, puisqu'il n'est pas possible de produire une preuve. Des goûts l'on peut discuter mais non disputer. Bien que des concepts soient nécessaires à la discussion, ces concepts resteront à jamais impuissants à prouver quoi que ce soit.

Quel est donc exactement le statut du beau, pris entre l'agréable (subjectif) d'un côté, et le bon et le vrai (objectifs) de l'autre ?

*Agréable* signifie pour chacun ce qui lui cause du plaisir ; *beau*, ce qui simplement lui plaît ; *bon*, ce qu'on peut estimer ou approuver, c'est-à-dire ce en quoi l'on pose une valeur objective. L'agrément vaut aussi pour les bêtes sans raison ; la beauté seulement pour les hommes, c'est-à-dire des natures bestiales mais pourtant raisonnables ; le bon, en revanche, pour tout être raisonnable en général.

Le beau est donc une transition entre le plaisir et le bien, entre le sensuel et le rationnel, entre les appétits et le devoir. Tout se joue par conséquent, en dernier ressort, dans le terrain de l'anthropologie philosophique, c'est-à-dire dans la conception qu'on se fait de l'humain : ici, il est l'intermédiaire entre l'animal et le pur esprit. En un sens, le beau tient à la fois du sensible et du rationnel, mais dans un autre sens (considéré dans sa pureté), il les exclut.

La même ambiguïté se retrouve dans le statut du jugement de goût, statut autour duquel tournent depuis le début toutes nos considérations. D'un côté, le jugement de goût « détermine son objet d'après la satisfaction (comme beauté) avec une prétention à l'adhésion de chacun, comme s'il était objec-

tif »<sup>27</sup>. D'un autre côté, il « ne peut absolument pas être déterminé par raisons probantes, comme s'il était simplement subjectif »<sup>28</sup>. Mais l'ambiguïté n'est qu'apparente. En fin de compte, le jugement esthétique résulte d'un plaisir, c'est-à-dire d'un état subjectif. Il « ne concerne en rien la connaissance de son objet, et relève seulement de la critique du sujet jugeant »<sup>29</sup>. Le beau n'est pas une propriété de la chose, et l'accord des esprits ne peut se faire autour d'une telle propriété objective. Mais de quelle nature est alors le caractère universel du jugement esthétique ? Il s'agit d'une universalité purement subjective : le plaisir esthétique est la conscience d'un accord, purement interne au sujet, entre l'imagination et l'entendement. Un tel accord revêt un certain caractère de nécessité, parce qu'il résulte de la constitution même du sujet pensant, et vaut par conséquent pour tout sujet qui juge, en général.<sup>30</sup> Par subjectivité, il ne faut donc pas entendre ici l'individu concret dans sa particularité, mais la subjectivité en général<sup>31</sup>. Certes Kant entend ainsi soustraire le jugement esthétique à l'arbitraire et au relativisme : toute la question est de savoir s'il y parvient.

Renoncer à toute référence aux propriétés objectives de l'œuvre, c'est aussi renoncer à l'idée d'un accord objectivement possible entre le fond (la signification exprimée) et la forme (les moyens d'expression mis en œuvre) par laquelle d'autres penseurs ont essayé de cerner la « réussite » artistique. C'est faire abstraction de la matière, du contenu de la sensation ; mais c'est également admettre que « le jugement esthétique ne se fonde sur aucun concept préalable de l'objet et n'en crée aucun »<sup>32</sup>.

## 2.

Malgré la richesse de ses aperçus et la subtilité de ses distinctions, l'esthétique kantienne semble ne pas pouvoir rendre compte de façon adéquate de l'expérience esthétique. En éliminant la référence aux propriétés de l'œuvre et en faisant résider l'essence du plaisir esthétique dans un accord entre les facultés du sujet, elle menace au contraire de retomber dans le scepticisme, malgré les efforts de Kant pour soustraire le jugement esthétique à la gratuité de l'arbitraire. Aussi n'est-il pas étonnant que la pensée esthétique ait sans cesse entrepris de dépasser le subjectivisme kantien et de reprendre, à nou-

27. *Ibid.*, § 32.

28. *Ibid.*, § 33.

29. *Ibid.*, Introduction, § VIII.

30. Cf. *ibid.*, Introduction, § VII.

31. À propos du rôle essentiel que joue dans ce contexte la notion de *sensus communis*, cf. notamment J. COHEN, *Musique et communauté esthétique. Une lecture croisée de Beethoven et Kant*, préface de Marc Richir, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005 (plus particulièrement le chap. 4).

32. KANT, *op. cit.*, Introduction, § VII.

26. *Ibid.*, titre du § 56.

veaux frais, la question de savoir si le jugement esthétique exclut réellement toute justification conceptuelle.

La phénoménologie de Husserl se présente tout entière comme un combat contre le relativisme et le scepticisme induits, notamment mais non exclusivement, par le psychologisme logique. En distinguant ce que le psychologisme confondait, l'acte empirique du jugement (objet de la science psychologique) et le système des lois et théories idéales qui s'enracinent dans le sens même des catégories idéales de la signification (objet de la logique pure), Husserl a ouvert la voie à une refondation de la philosophie de la connaissance. On ne sait pas assez qu'il a entrepris la même démarche dans le domaine éthique, afin de fonder un objectivisme axiologique et éthique à l'encontre du scepticisme et du relativisme éthiques hérités, notamment, de Nietzsche.<sup>33</sup> Est-il possible d'étendre la méthode phénoménologique aux questions esthétiques afin de fonder la prétention des jugements de goût à une validité intersubjective? Husserl lui-même n'a guère abordé ce champ et semble être resté kantien en esthétique :

L'expérience quotidienne nous apprend que l'excellence avec laquelle un artiste maîtrise son matériau et que le jugement tranché et souvent sûr par lequel il évalue les œuvres de son art ne reposent que très exceptionnellement sur une connaissance théorique des lois qui prescrivent au déroulement des activités pratiques sa direction et son agencement et qui déterminent en même temps les échelles d'évaluation selon lesquelles il y a lieu d'apprécier la perfection ou l'imperfection de l'œuvre achevée. En règle générale, ce n'est pas l'artiste dans l'exercice de son art qui peut fournir un renseignement adéquat au sujet des principes de son art. Il ne crée pas d'après des principes et n'évalue pas d'après des principes. En créant, il obéit au mouvement intérieur de ses facultés harmonieusement cultivées et, en jugeant, il suit le tact et le sentiment artistiques finement aiguisés.<sup>34</sup>

L'un des premiers disciples de Husserl, Moritz Geiger, a cependant publié dès 1913 une étude « Sur la phénoménologie de la jouissance esthétique » dans le premier volume du *Jahrbuch* fondé avec Husserl, Alexander Pfänder, Adolf Reinach et Max Scheler ; ce texte est accessible en français depuis quelques années.<sup>35</sup> Il se confronte d'ailleurs à l'analytique kantienne du jugement esthétique, qu'il prend à rebours, en prenant pour point de départ une description

33. Cf. E. HUSSERL, *Leçons sur l'éthique et la théorie de la valeur 1908-1914*, trad. fr. de P. Ducat, P. Lang et C. Lobo, Paris, P.U.F., 2008. Cf. également HUSSERL, « Éthique et théorie de la valeur », trad. fr. de P. Ducat et C. Lobo, in : *Annales de phénoménologie* n° 4, 2005, pp. 189-225, précédé d'une introduction de C. LOBO, « Éthique et théorie de la valeur chez Husserl », *ibid.*, pp. 179-188.

34. HUSSERL, *Logische Untersuchungen*, vol. I, chap. I, § 4, [A9/B9].

35. Cf. M. GEIGER, *Sur la phénoménologie de la jouissance esthétique*, trad. fr. de J.-F. Pestureau, Mémoires des *Annales de phénoménologie*, vol. II, 2002.

phénoménologique de la jouissance comme « vécu ». L'entreprise est paradoxale, puisque l'auteur lui-même précise qu'« une recherche phénoménologique sur la jouissance esthétique [...] devrait commencer par une minutieuse analyse de l'objet esthétique : les vécus affectifs, subjectifs par conséquent, qui par exemple forment la jouissance d'un poème lyrique, [...] ne sont compréhensibles qu'à partir de fondements *objectifs* résidant dans le poème lyrique lui-même, son déroulement, ses qualités objectales, ses valeurs »<sup>36</sup>. Mais l'objectif que s'assigne Geiger lui permet de faire l'économie de ce préalable : il s'agit pour lui d'examiner si la jouissance esthétique ne serait pas caractérisée par des traits distinctifs déterminés et indéfiniment répétables malgré toutes les dissemblances d'espèce induites par la diversité des objets esthétiques.

Et puisque ce moment de jouissance toujours récurrent ne dépend pas de la spécificité des objets individuels, on devrait pouvoir l'explorer sans prendre en compte les différences entre les objets de jouissance un à un.<sup>37</sup>

La tâche que se fixe cette étude consiste donc à repérer « des traits distinctifs, déterminés, caractéristiques de la jouissance esthétique, [...] du côté du vécu de conscience »<sup>38</sup>.

Pour autant, les différentes façons dont sont donnés les objets de la jouissance esthétique ne peuvent pas être ignorées dans une telle approche. En effet, pour délimiter la jouissance esthétique par rapport aux autres jouissances, trois procédés sont envisageables : (1) On peut chercher l'essence de la jouissance esthétique dans le vécu lui-même, en sa subjectivité ; c'est la voie la moins empruntée, c'est celle que privilégiera Geiger. (2) On peut rechercher cette essence dans un genre particulier de relation, ou de comportement, du sujet envers les objets ; c'est ce que fait Kant avec la notion de « satisfaction désintéressée ». (3) Mais peut-être l'essence de la jouissance esthétique sera-t-elle trouvée en cernant la particularité des objets *saisis* en elle. Il faut alors distinguer (sommairement) deux types d'analyses : (a) celles qui sont centrées sur la conformation du *contenu* significatif de tels objets, et (b) celles qui les délimitent surtout d'après la façon dont ils sont donnés (*Gegebenheitsweise*).<sup>39</sup>

L'originalité de la démarche de Geiger consiste donc à ne pas partir de la jouissance esthétique, mais du vécu plus global de la jouissance en général, dont la jouissance esthétique ne forme qu'un sous-ensemble. Ce n'est qu'après la description phénoménologique du vécu de jouissance qu'on pourra saisir les spécificités de la jouissance esthétique. C'est seulement à ce moment que peut être reprise la question :

Qu'est-ce qui distingue la jouissance esthétique des autres genres du jouir? La différence tiendrait-elle à l'objet? Y a-t-il une dif-

36. *Ibid.*, pp. 29-30.

37. *Ibid.*, p. 31.

38. *Ibid.*, p. 34.

39. Cf. *ibid.*, p. 41.

férence principielle de vécu entre celui qui jouit esthétiquement d'un psaume et celui qui y cherche une jouissance religieuse ?<sup>40</sup>

Il faut alors préciser que l'acception de la notion d'« objet d'une jouissance esthétique » est bien plus large que ce qu'on entend traditionnellement par « objet esthétique ». La jouissance esthétique ne se limite nullement à la jouissance du beau. Ce qui est spécifique à la jouissance esthétique, c'est une attitude prise par le sujet : « Tout 'considérer' [*Betrachten*] est un tenir-à-distance de soi, du moi »<sup>41</sup>. Cela n'empêche pas que la jouissance esthétique conserve des moments constitutifs de toute jouissance : notamment celui de l'accueil, de l'ouverture à ce qui vient de l'objet.

Pour circonscrire plus précisément l'essence de la jouissance esthétique, Geiger convoque la distinction phénoménologique entre concentration interne et externe, seule cette dernière étant par nature l'attitude dans laquelle je « considère » un objet :

La concentration interne n'a jamais pour résultat une authentique jouissance artistique, jamais cette jouissance qui s'édifie sur les propriétés spéciales de l'œuvre d'art.<sup>42</sup>

On assiste donc à un emboîtement de concepts selon le schéma suivant : la jouissance est le concept englobant, à l'intérieur duquel se détache le sous-ensemble des jouissances de considération, dont les jouissances esthétiques représentent elles-mêmes une classe particulière, dans laquelle la jouissance artistique est elle-même à distinguer de celle que Geiger nomme la « jouissance pseudo-esthétique à l'œuvre d'art »<sup>43</sup>. Mais au fil de ces resserrements conceptuels successifs se maintient une double direction qui est constitutive de l'acte de jouir en son sens le plus général :

le fait d'abord d'être dirigé sur l'objet dont nous jouissons - et celui de laisser rayonner en nous ce qui vient à nous de l'objet. L'objet est ainsi le point final, le point de mire du mouvement d'acte intérieur, tandis que le point de départ du mouvement d'accueil en jouissance est à nouveau l'objet.<sup>44</sup>

L'importance fondatrice<sup>45</sup> du pôle « objet » se trouve ainsi confirmée. Mais c'est précisément parce que l'étude porte sur la jouissance elle-même, et non

40. *Ibid.*, p. 83.

41. *Ibid.*, p. 85.

42. *Ibid.*, p. 90.

43. *Ibid.*, p. 91.

44. *Ibid.*, p. 96.

45. Tout au long de l'ouvrage, Geiger insiste sur la distinction essentielle entre « objet de sentiment » et « fondation de sentiment » (cette dernière devant être distinguée à son tour de la « cause » du sentiment, qui n'intéresse pas la phénoménologie). La jouissance (contrairement à la joie) est sans motif affectif, au sens où elle n'entre pas dans une chaîne de motivations ; mais elle est fondée sur des données phénoménologiques : « La jouissance d'un tableau se fondera peut-être dans sa composition, dans l'agencement de ses couleurs, son thème, ou son tracé. » (*Op. cit.*, p. 49.)

sur ses fondations, que la question de savoir comment la « considération » et la jouissance esthétiques se différencient « selon la distinction entre jouissance de l'art et jouissance de la nature, selon l'objet et la technique artistique »<sup>46</sup> est explicitement exclue par Geiger comme dépassant le cadre méthodique qu'il s'est fixé. La référence à l'objet s'impose pourtant encore une fois à lui, lorsqu'il s'agit de rendre compte du « crédit » accordé à la jouissance esthétique par le rigorisme moral, par opposition au discrédit jeté sur d'autres formes de jouissance. Ce crédit « ne se fonde pas d'abord sur les propriétés de la jouissance elle-même, mais sur les objets sur lesquels elle porte. Il est alors clair que ce n'est que la jouissance aux valeurs esthétiques qui autorise semblable crédit »<sup>47</sup>. La valeur de la jouissance-de-valeur esthétique « dépend de la profondeur des valeurs sur lesquelles se fonde la jouissance esthétique »<sup>48</sup>. Cette notion, ou plutôt cet assemblage de notions, de *profondeur des valeurs esthétiques*, introduit incidemment à la fin de l'ouvrage, ne reçoit aucune définition précise, et sans doute Marc Richir a-t-il raison de n'y voir que « la dissimulation plus ou moins commode et habile de problèmes que l'on se trouve dans l'incapacité de traiter plus à fond »<sup>49</sup>. Nous pensons, pour notre part, que c'est là une conséquence inévitable du parti pris initial consistant à « pass[er] à la trappe tous les problèmes objectaux, pour autant qu'on n'ait pas nécessairement dû y faire allusion »<sup>50</sup>. Savoir de quoi l'on parle lorsqu'on évoque les valeurs esthétiques et leurs différences de profondeur (et ne pas simplement énoncer des tautologies - « la profonde jouissance esthétique nécessite une personnalité qui soit suffisamment riche et profonde pour saisir ces valeurs esthétiques »<sup>51</sup> - ou présenter comme des évidences les jugements de goût de la bourgeoisie allemande wilhelmienne) suppose qu'on se soit préalablement expliqué sur l'essence de l'objet esthétique. Il y a là comme une inconséquence de l'auteur, dont les analyses (si riches et si originales soient-elles<sup>52</sup>) appellent - de son propre aveu d'ailleurs - des compléments :

La question de savoir comment l'objet de jouissance se structure pour nous dans l'éprouver, et dans quelle mesure la jouissance dépend de semblables moments structurants, cette question reste

46. *Ibid.*, p. 99.

47. *Ibid.*, p. 115.

48. *Ibid.*

49. M. RICHIR, *Pour une architectonique phénoménologique de l'affectivité*, préface à l'ouvrage de Moritz Geiger, *op. cit.*, pp. 18-19.

50. *Ibid.*, p. 123. Je souligne.

51. *Ibid.*, p. 117.

52. La première partie de l'étude de Geiger avait décrit phénoménologiquement la *profondeur de la jouissance* selon différentes significations : elle peut atteindre la profondeur du moi, elle peut provenir des profondeurs du moi, elle peut être plus ou moins intense, elle peut revêtir des qualités différentes. Mais il n'est pas question pour lui de faire *dériver* la profondeur des valeurs esthétiques de cette profondeur de jouissance ; bien au contraire, il affirme (*op. cit.*, p. 118) qu'il existe une profondeur de jouissance qui trouve son *origine* dans la profondeur de valeur de l'objet esthétique - cette dernière notion demeurant dans une obscurité totale.

ouverte.<sup>53</sup>

C'est dans une telle perspective que peut s'inscrire, pour partie, l'étude de Simmel sur l'œuvre d'art et sa légalité propre.

3.

Un effort explicite pour fonder phénoménologiquement l'intersubjectivité des jugements de goût a été élaboré par Roman Ingarden, lui aussi disciple direct de Husserl entre 1912 et 1918, dans son étude *Remarques sur le problème du jugement de valeur esthétique*<sup>54</sup>.

Selon Ingarden, le jugement de valeur esthétique ne se rapporte pas à l'œuvre d'art elle-même, mais à un « objet esthétique » constitué par le spectateur dans sa rencontre avec l'œuvre. Cet objet esthétique résulte de ce qu'Ingarden appelle une « concrétisation » de l'œuvre. Or, il est tout à fait possible que des concrétisations différentes représentent adéquatement, dans la conscience du spectateur, une seule et même œuvre d'art. Il y a donc un grand nombre de concrétisations adéquates d'une œuvre déterminée. Ainsi, lorsque plusieurs auditeurs d'un concert écoutent la même symphonie, il est indubitable que les vécus auditifs, et les objets esthétiques constitués en et par ces vécus, diffèrent à bien des égards. Dès lors, si les auditeurs réagissent au même concert par des jugements de valeur divergents, voire contradictoires, il n'en est pas moins possible (selon l'analyse d'Ingarden) de dire que toutes ces « réponses de valeur » sont justes. La contradiction entre jugements opposés ne serait qu'apparente, puisqu'ils se rapportent, non à l'œuvre d'art une et identique, mais aux divers objets esthétiques, individuellement constitués.

Dans un premier temps, Ingarden semble donc très proche de Kant en affirmant une subjectivité *spécifique* du jugement esthétique : celui-ci ne concerne pas des œuvres objectivement données, mais les résultats de constitutions d'objets accomplis subjectivement. Cette théorie se trouve immédiatement confrontée au problème classique de la gratuité et de l'arbitraire de tels jugements de valeur. En effet, si les jugements esthétiques n'entrent jamais en conflit entre eux au motif qu'ils concernent des objets esthétiques différents, la validité intersubjective de tels jugements devient du même coup impossible. C'est la réintroduction du concept de goût qui est censée lever cette difficulté.

La thèse principale d'Ingarden tient en effet dans la formule suivante : seul un sujet doté de goût concrétise de façon adéquate l'œuvre d'art dans sa conscience, et seul un tel sujet donne à cette concrétisation une réponse de valeur adéquate.

53. *Ibid.*, p. 123.

54. R. INGARDEN, « Bemerkungen zum Problem des ästhetischen Werturteils » (1958), in : *Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937-1967*, Tübingen, Max Niemeyer, 1969.

- En premier lieu, les hommes ont du goût ou en sont dépourvus. Ceux qui ont du goût sont ceux qui sont « capables de jouir de la valeur » (*Wertgenießer*) : ils sont en mesure de formuler des jugements de goût adéquats, à validité intersubjective. Ces personnes correspondent en quelque sorte au critique idéal tel que le concevait Hume dans son traité *Of the Standard of Taste* (1757) : ils sont cultivés, leur jugement est exercé, ils disposent d'aptitudes contemplatives et sont exempts de préjugés.

- En second lieu, seul celui qui a du goût se fait une image juste (adéquate) d'une œuvre d'art ; seul un tel sujet « concrétise » l'œuvre de manière adéquate. Par conséquent, bien qu'il y ait une pluralité de concrétisations adéquates d'une œuvre, cela ne signifie pas que toute concrétisation soit *ipso facto* adéquate. Il est des « objets esthétiques » qui « défigurent » l'œuvre correspondante - qui ne la représentent pas adéquatement dans la conscience du spectateur.

- En troisième lieu, seul celui qui a du goût réagit à un objet esthétique avec une « réponse de valeur » adéquate. Il y a donc ici un second niveau de pluralité possible : même lors de concrétisations identiques d'une œuvre identique, des réponses de valeur diverses peuvent intervenir ; mais seule une minorité d'entre elles est assortie à l'objet esthétique constitué.

C'est donc le goût qui guide la constitution d'un objet esthétique (adéquat) aussi bien que la réponse de valeur (appropriée).

Ce qui est ici essentiel, c'est que le spectateur dispose d'aptitudes à deviner et à contempler les qualités esthétiquement dotées de valeur qui sont complémentaires aux qualités provenant de l'œuvre d'art, et à les actualiser dans un choix et *dans un ordonnance-ment tel qu'en résultent les qualités de valeur esthétiques, positives et solidaires entre elles, du tout*. Certes, on doit s'attendre à ce qu'il en aille diversement chez des sujets différents et que le résultat qu'ils atteignent diffère à propos de plusieurs qualités, et notamment de qualités dotées de valeur. Mais il n'en résulte nullement que la proposition *de gustibus non est disputandum* soit exacte ; mais seulement que tout spectateur ne dispose pas du *gustus* propre à constituer un objet esthétique doté de valeur et à réagir à ce constitué par une évaluation correspondante.<sup>55</sup>

On voit bien ce qu'une telle argumentation, où les termes de valeur, d'adéquation et de goût renvoient l'un à l'autre et se définissent l'un par l'autre, a de problématiquement circulaire. Par ailleurs, si une telle conception est susceptible d'endiguer efficacement le relativisme à défaut de le mettre en échec, elle n'en est pas moins exposée à l'objection sceptique (en l'occurrence, sociologique) selon laquelle toute théorie du goût se réduit à un fondement institutionnel. Sur quelle base, en effet, attribue-t-on (ou refuse-t-on) le goût à une personne ? Deux procédés sont à envisager :

55. INGARDEN, *op. cit.*, p. 16 (je souligne).

- soit A qualifie B de personne ayant du goût parce que B a déjà rendu de nombreux jugements de goût compétents ;

- soit A qualifie B de personne ayant du goût parce que B est également qualifié tel par des personnes ou institutions dont A reconnaît l'autorité en matière de goût.

Les difficultés logiques attachées à ces procédés apparaissent aussitôt : le premier comporte une pétition de principe, puisque le jugement « ceci est un jugement de goût compétent » fait déjà usage de la présence du goût chez la personne, qu'il devait permettre d'établir ; le second conduit à une régression infinie. La question de l'attribution (adjudication) du goût à un individu ne trouve donc aucun fondement véritable - à moins de sortir de la difficulté par une référence au *pôle objectif* qui est celui de l'œuvre et de ses propriétés. La partie par nous soulignée de la dernière citation semble ouvrir une telle possibilité.

L'article d'Ingarden est de cinq ans postérieur à la monumentale *Phénoménologie de l'expérience esthétique*<sup>56</sup>, dans laquelle Mikel Dufrenne adopte l'ordre qui avait été envisagé, puis écarté par Geiger (certes en payant le prix, qui devrait être prohibitif, de la réduction phénoménologique) :

La même réflexion qui découvre la relation du noème à la noèse, découvre aussi que cette relation est déjà opérée en deçà de la conscience, qui est [...] donatrice de sens à condition qu'il y ait un donné. Nous sommes au monde, cela signifie que la conscience est principe d'un monde et que tout objet se révèle et s'articule selon l'attitude qu'elle adopte et dans l'expérience qu'elle en fait, mais cela signifie aussi que la conscience s'éveille dans un monde déjà aménagé où elle se trouve l'héritière d'une tradition, la bénéficiaire d'une histoire. [...] *La conscience constituante y est aussi une conscience naturelle*. Et c'est pourquoi : 1° On peut la décrire dans son avènement et sa genèse ; et 2° *On peut présupposer son objet et traiter de l'objet avant la conscience*, bien qu'il n'y ait d'objet que pour une conscience.<sup>57</sup>

Si l'on définit l'objet esthétique par la perception esthétique, on confèrera à l'objet esthétique un sens très large, notamment en incluant des objets du monde naturel (c'était la démarche de Geiger). Dufrenne croit gagner en rigueur et en clarté « en subordonnant l'expérience à l'objet au lieu de subordonner l'objet à l'expérience, et en définissant l'objet lui-même par l'œuvre d'art »<sup>58</sup>. Cela ne revient pas à identifier purement et simplement objet esthétique et œuvre d'art, mais à définir l'objet esthétique comme « l'œuvre d'art perçue en tant qu'œuvre d'art, l'œuvre d'art qui obtient la perception

qu'elle sollicite et qu'elle mérite, et qui s'accomplit dans la conscience docile du spectateur »<sup>59</sup>. Il y a donc des perceptions *adéquates*<sup>60</sup> et des perceptions maladroites « qui manquent l'objet esthétique »<sup>61</sup>, le critère pour l'évaluation étant donné par l'œuvre d'art elle-même. Il reste à savoir de quelle nature est ce critère, s'il est communicable et susceptible de vérification et de confirmation intersubjective. Car l'auteur ne renonce nullement à une analyse eidétique :

L'expérience esthétique fût-elle une invention récente, une certaine essence tend à se manifester en elle, et nous avons à la dégager. Ce que nous découvrons dans l'histoire, et grâce à elle, n'est pas historique de part en part [...]. [L'expérience esthétique] peut être provoquée au long du temps par des œuvres d'art fort différentes, mais elle tend toujours à réaliser une forme exemplaire.<sup>62</sup>

Se pose alors le problème du choix des œuvres d'art qui peuvent servir de point de départ à l'analyse. La solution retenue par l'auteur (après examen de plusieurs autres possibilités) consiste à « mettre de notre côté toutes les chances qu'offre une tradition vénérable : ce sont les œuvres d'art unanimement consacrées qui nous conduiront le plus sûrement à l'objet esthétique et à l'expérience esthétique »<sup>63</sup>. C'est assurément un point faible de la démarche, s'il est vrai, comme l'a dit Gustav Mahler, que la tradition consiste dans tout ce que nos ancêtres ne savaient pas bien faire, et si l'on ne peut, en bonne épistémologie, fonder la vérité sur l'accord des opinions. Dufrenne pose lui-même la question :

Plutôt que de nous fier d'abord à l'opinion, pourquoi ne cherchons-nous pas un critère intrinsèque des œuvres authentiques ? Ne peut-on définir le *quid proprium* des objets esthétiques ? Et n'est-ce pas la beauté ? [...] Pourtant nous éviterons d'invoquer le concept de beau. Et il faut dire pourquoi : c'est une notion qui [...] nous paraît inutile à notre propos ou dangereuse. Si, en effet, on définit le beau comme la qualité esthétique spécifique et qu'on donne, comme on le fait le plus souvent, à cette qualité un accent axiologique, on n'échappe pas au relativisme qu'on pensait éviter : *le subjectivisme guette tout jugement de valeur, y compris les jugements de goût qui se prononcent sur la beauté*, en sorte que le critère objectif qu'on espérait trouver apparaît aussitôt incertain.<sup>64</sup>

Il y a manifestement erreur par précipitation : que la beauté soit l'essence de l'œuvre d'art, c'est ce que personne ne songerait plus à soutenir près d'un

56. M. DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, vol. I : « L'objet esthétique », vol. II : « La perception esthétique », Paris, P.U.F., 1953.

57. *Ibid.*, vol. I, pp. 6-7. Je souligne.

58. *Ibid.*, vol. I, p. 8.

59. *Ibid.*, vol. I, p. 9.

60. On a vu ci-dessus la place importante qu'occupe ce terme chez Ingarden.

61. DUFRENNE, *op. cit.*, vol. I, p. 10.

62. *Ibid.*, vol. I, p. 12.

63. *Ibid.*, vol. I, pp. 16-17.

64. *Ibid.*, vol. I, p. 17. Je souligne.

siècle après le trop fameux « geste » de Marcel Duchamp inaugurant l'art contemporain ; on a donc raison de ne pas invoquer la notion de beauté ; mais faut-il pour autant renoncer à rechercher une essence ? De ce que la beauté a cessé d'être - ou n'a peut-être jamais été - l'essence de l'œuvre d'art, il n'est pas permis d'inférer que l'œuvre d'art n'a pas d'essence, mais seulement que cette essence doit être cherchée ailleurs que dans la beauté. C'est ce qu'envisage l'auteur lui-même :

Il semble préférable de chercher ailleurs l'essence de l'objet esthétique, en [le] définissant par sa structure, soit selon le faire qui le produit pour qui entreprend une esthétique de la création, soit selon son apparaître pour qui entreprend une esthétique [de la réception].<sup>65</sup>

Pourtant une ambiguïté est maintenue, qui joue sur la polysémie de la notion de goût : le jugement de goût « constitutif de l'expérience esthétique » doit être distingué des jugements « qui expriment nos goûts, c'est-à-dire qui affirment nos préférences »<sup>66</sup>. C'est ainsi que nous sommes une fois de plus ramenés à la nécessité de prendre pour point de départ le pôle objet :

Le jugement de goût, lorsqu'il n'explicite pas nos préférences, [...] s'il peut être limité dans son application, n'est pas moins universel dans sa validité, *précisément parce qu'il laisse parler l'objet*.<sup>67</sup>

On aimerait souscrire à l'affirmation, avec cette réserve toutefois qu'elle reste empreinte d'une certaine confusion, parce qu'elle s'embarrasse encore du vocabulaire kantien alors même que la doctrine kantienne a été dépassée. Dans l'étude de Simmel que nous présentons, on assiste précisément à l'élaboration d'un critère essentiel du chef-d'œuvre qui fait l'économie de la notion de beauté et du jugement de goût, tout en s'inscrivant à la fois dans l'esthétique de la création et dans celle de la réception.

4.

On sait que Simmel, contemporain de Husserl (dont il est l'aîné d'un an), reste attaché à l'idéalisme transcendantal d'inspiration kantienne comme à l'un des pôles d'orientation de son œuvre immense. La partie philosophique de ses travaux développe une théorie très détaillée de la constitution transcendantale d'objets selon des *a priori* régionaux, qui le place dans le voisinage immédiat de la phénoménologie transcendantale développée par Husserl à partir de 1910 environ. Tous deux déploient leurs recherches en dialogue critique avec les néo-kantiens Windelband et Rickert, ainsi qu'avec l'herméneutique histo-

65. *Ibid.*66. *Ibid.*, vol. I, p. 23.67. *Ibid.*, vol. I, p. 24.

rique de Dilthey. Simmel a marqué la pensée contemporaine par l'idée d'une logique transcendantale interne de la constitution produisant des *domaines* irréductibles (historique, scientifique, esthétique, religieux). Il partage ainsi avec Husserl des motifs essentiels de son travail philosophique :

La dissolution actuelle de tout ce qui est substantiel, absolu, éternel, dans le flux des choses, dans la transformabilité historique, dans l'effectivité seulement psychologique, ne me semble garantie contre un subjectivisme et un scepticisme sans retenue que si, à la place de ces valeurs substantiellement figées, l'on pose l'interaction vivante d'éléments qui, à leur tour, sont soumis à la même dissolution dans l'infini.<sup>68</sup>

Cette proximité d'inspiration se concrétise en 1910 à l'occasion de la fondation de la revue *Logos*, dont Simmel restera jusqu'à sa mort l'un des éditeurs, et dont le premier volume ouvre ses colonnes à Husserl pour son article programmatique *La philosophie comme science rigoureuse*.<sup>69</sup>

À la lecture du texte qui va suivre, on ne peut manquer d'être frappé par deux particularités : d'une part, les notions de *goût*, de *beau*, de *sublime*, d'*esthétique* en sont absolument absentes - alors même que le sujet de l'étude s'inscrit manifestement dans la problématique du jugement porté sur les œuvres d'art. D'autre part, cette absence lexicale n'est que le symptôme d'une absence plus surprenante encore : celle de toute référence, de toute allusion même, à l'esthétique kantienne - que Simmel, bien entendu, connaissait de très près, et alors même que le nom et la pensée de Kant occupent une place considérable dans l'argumentation. D'une façon tout à fait inattendue, Simmel traite un problème que Kant a traité avant lui, en s'appuyant non sur l'esthétique, mais sur l'*éthique* kantienne. Plus précisément, Simmel tente d'éclairer un problème d'esthétique au moyen d'une idée empruntée à sa propre réflexion éthique, où elle occupe une place centrale : l'idée consistant à *penser la totalité singulière d'une existence sous une loi individuelle*.

Simmel est passé à la postérité comme l'un des fondateurs de la sociologie, mais il souhaitait avant tout faire œuvre de philosophe. Qu'il ait été un authentique philosophe, c'est ce que prouve, à nos yeux, son refus de considérer que l'être humain se résume à une intersection entre les déterminismes sociaux qui le traversent. Le problème de l'individualité, de la singularité irréductible de l'individu, est au cœur de ses interrogations ; il irrigue ses travaux sociologiques, historiques, éthiques et esthétiques. Sa position de la question peut être dite phénoménologique (quoiqu'en un sens large) au sens où il se préoccupe de l'attestation d'une telle notion qualitative de l'individualité. Et c'est précisément le domaine de l'art qui fournit une telle attestation sous la forme de l'œuvre d'art répondant aux exigences d'unicité et d'absolue singularité.

68. G. SIMMEL, *Selbstdarstellung*, in : K. LICHTBLAU, *Georg Simmel*, Francfort/New York, Campus, pp. 181-182.

69. C'est dans le vol. VII de cette même revue qu'a d'abord paru le texte que nous présentons.

En tant que phénomène, l'œuvre porte en elle une « loi individuelle ». Simmel en effet distingue entre deux formes de l'individualisme. L'une, qu'il appelle « individualisme quantitatif », se réfère à l'idéal de liberté et d'égalité formulé dans la déclaration des droits de l'homme et élaboré philosophiquement dans les systèmes de Kant et de Fichte. En considérant l'homme comme être intelligible, Kant l'a soumis à une loi morale qui néglige les différences entre individus empiriques au profit des exigences universelles de la raison. Cet individualisme s'accompagne donc, paradoxalement, d'une généralisation, dans la mesure où il ne retient des sujets réels que ce qui les relie à tous les autres hommes, considérant chacun seulement comme une incarnation de l'homme universel, véritable sujet de l'histoire du point de vue cosmopolitique. C'est le romantisme qui opposa à cette conception de l'individu une compréhension prenant en compte la singularité de chaque être humain. Des penseurs tels que Goethe et Schleiermacher tentent d'élaborer la notion d'un « universel individuel », ou, comme nous pourrions dire aussi, d'un universel concret. Schleiermacher est le premier à écrire que non seulement l'égalité des humains, mais aussi leur singularité, est une exigence morale, imprimant ainsi une tournure éthique à l'idée métaphysique selon laquelle « l'absolu ne vit que sous la forme de l'individuel, l'individuel n'étant pas une limitation de l'infini, mais son expression et son miroir »<sup>70</sup>. La valeur propre des individus se mesure alors, non plus à ce en quoi ils sont égaux, mais à ce en quoi ils diffèrent. Ainsi sont posés les fondements d'un « individualisme qualitatif » dont Nietzsche représente l'hyperbole radicalisée. Les essais sur *Kant* (1904), sur *Kant et Goethe* (1906), sur *Goethe* (1913) et sur *Rembrandt* (1916), explorent de façon paradigmatique la tension entre la rationalité universelle et la plénitude, l'intensité, du « grand individu ». Cet individualisme qualitatif porte également toutes les études de Simmel en matière d'histoire de l'art et d'esthétique postérieures à 1900 - jusqu'à cet ultime texte, paru dans l'année de la mort de son auteur.

À fonder ainsi l'esthétique sur une conception née dans le champ éthique, Simmel parvient non seulement à rendre compte de l'irréductible singularité de la grande œuvre d'art, mais encore à restaurer l'esthétique dans la plénitude de ses droits. Contre une approche génétique-psychologique des œuvres - « contre Sainte-Beuve », pourrait-on dire -, il préconise une considération proprement esthétique qui ne s'intéresse plus au processus de la genèse des œuvres d'art ni à la vie de leurs créateurs, mais qui entend dégager les légalités impliquées dans leur signification idéale. Le questionnement est bien, en un certain sens, phénoménologique. Il est également transcendantal en ce qu'il pose la question des conditions de la possibilité de vivre une œuvre d'art comme un cosmos unifié, entièrement autosuffisant et autonome.

70. SIMMEL, *Grundfragen der Soziologie (Individuum und Gesellschaft)* (1917), Berlin, Göschen, 3<sup>e</sup> éd., 1970, p. 94. Cet ouvrage est contemporain de l'article que nous présentons.

## 5.

Nous ne prétendons nullement avoir épuisé les enjeux impliqués dans l'essai de Simmel ; en l'inscrivant dans un cadre un peu plus vaste (mais lui-même très incomplet), d'un point de vue à la fois historique et systématique, nous espérons seulement avoir indiqué quelques aspects de son intérêt, de sa richesse, de son originalité et de sa fécondité, certes sans avoir répondu aux questions qu'il soulève ni aux objections qu'il peut susciter. L'une de ces objections pourrait concerner le niveau de généralité très élevé auquel demeure cantonné le texte dans sa brièveté lapidaire, y compris dans sa partie la plus « explicite », la plus « technique » (*i.e.* les deux alinéas qui précèdent la conclusion). Qu'il nous soit donc permis, pour terminer, de tenter d'*illustrer* cette fécondité par un exemple concret.

Le mouvement final de la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz<sup>71</sup>, intitulé *Songe d'une nuit du Sabbat*, s'articule en plusieurs sous-divisions auxquelles le compositeur a donné des titres respectifs, certes non audibles en tant que tels à l'exécution et, en général, non reproduits dans les programmes de concert, mais inscrits dans la partition : *Dies Irae* à la mesure 127 (lettre K), *Ronde du Sabbat* à la mesure 241 (lettre R), enfin *Dies Irae et Ronde du Sabbat ensemble* à la mesure 414 (lettre K<sub>1</sub>). Le thème grégorien du *Dies Irae* est présenté par les bassons doublés par les ophicléides et subit plusieurs modifications (valeurs divisées par deux [cuivres graves], rythmisation ternaire [cordes et bois aigus], contretemps [cordes graves], etc.). Le thème de la Ronde du Sabbat, immédiatement ternaire (une mesure à 6/8 est définitivement installée depuis la mesure 40 [lettre E]), s'élève des cordes graves, s'étend à l'ensemble des cordes, doublé ultérieurement par les bois, et ponctué d'accords de cuivres ; à la mesure 407 (lettre J<sub>1</sub>), il réapparaît sous sa forme originelle, *fortissimo*, dans les cordes seules, juste avant la combinaison avec le *Dies Irae*.

On comprend bien l'idée structurelle : deux thèmes, contrastant par de nombreux paramètres (*ici* lenteur hiératique, instrumentation privilégiant les couleurs sombres, là rythme enfiévré, brusques changements de dynamique, couleurs saillantes), sont développés afin d'opposer deux univers, deux climats émotionnels, deux *Stimmungen*. Le contraste culminera et en même temps se résoudra dans une combinaison, une superposition des éléments qui, étant d'abord apparus en opposition, s'avèreront compatibles au sein d'une unité supérieure, matérialisée par une *coda* en forme de contrepoint. Or, l'effet escompté *ne se produit guère* à l'audition, et pour cause : le contrepoint (explicitement annoncé comme tel par le « titre ») n'est réalisé que sur huit fugaces mesures (414-421), après quoi les cordes abandonnent le thème de la Ronde au profit de simples gammes « ornementales », les cuivres et bois poursuivant seuls le thème du *Dies Irae*. On a beau chercher dans les pages qui suivent (jus-

71. H. BERLIOZ, *Symphonie fantastique*, ed. N. Temperley, Urtext of the New Berlioz Edition, Kassel, Bärenreiter, 1972.

qu'à la fin de l'œuvre), on ne trouve aucune autre forme de combinaison des deux thèmes. Il faut préciser que les matériaux thématiques mis en œuvre au cours du mouvement produisent un contraste saisissant tout en présentant les propriétés requises pour un dépassement par « intégration » contrapuntique finale, comme l'amorce de contrepoint en témoigne. N'a-t-on pas ici affaire, très précisément, à un cas où « l'adéquation est rompue », où « l'on peut certes ressentir le problème à partir de l'œuvre, mais [où] celle-ci ne le résout pas sous tous ses aspects » ? « La pleine nécessité manque, et l'œuvre est contingente au regard de ces aspects inadéquats. Car ces aspects ne proviennent pas d'elle-même, telle qu'elle est pré-tracée dans la forme du problème, mais d'autres racines ou motifs. » C'est-à-dire ici, on doit le dire, de l'insuffisante maîtrise de l'écriture contrapuntique par le jeune Berlioz. (Sans pouvoir entrer dans le détail, reconnaissons que la conception des thèmes, l'orchestration, et bien d'autres aspects sont irréfutables.) L'œuvre promet quelque chose qu'elle ne tient pas. Dans les termes de Simmel : la nécessité n'est pas réalisée, parce que la dernière partie n'est pas conforme à la loi que lui imposent les parties précédentes. « Nous avons la sensation que, dès lors que l'une de ces parties a été posée d'une certaine façon déterminée, l'autre devrait également n'être posée que d'une façon déterminée et non d'une autre. » Ce vécu de la nécessité - « ainsi et non autrement » - fait ici défaut. En ce sens, il est possible, il est légitime, il est nécessaire de dire : le mouvement final de la *Symphonie fantastique* n'est pas un chef-d'œuvre.

Afin de compléter la démonstration (et de se former une certaine idée de ce qu'aurait pu - ou dû - être la coda de la *Symphonie fantastique*), on pourra se reporter à un exemple comparable, mais contraire, au sens où « le problème de l'œuvre y est résolu par l'œuvre », où chaque partie est nécessaire en vertu des autres : le mouvement final de la *Cinquième Symphonie* d'Anton Bruckner<sup>72</sup>. La coda (à partir de la mes. 583) combine, dans un *fugato* maîtrisé d'une façon stupéfiante, le thème principal de ce Finale<sup>73</sup> (dans les cordes et les bois) avec son troisième thème<sup>74</sup> en valeurs doublées (cuivres), puis avec le thème principal du premier mouvement (trompettes) sur 45 mesures et à travers les étapes complexes d'une immense cadence harmonique. Ici, toutes les promesses sont

72. A. BRUCKNER, *Sämtliche Werke, Kritische Gesamtausgabe*, vol. V, éd. L. Nowak, Vienne, Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, 1951.

73. Thème qui a été exposé sous forme de *fugato* très rythmé dans les cordes (mes. 31 sq.), puis - dans la réexposition - combiné en double fugue avec le thème principal du premier mouvement (mes. 520 sq.).

74. Un choral solennel qui a été exposé dans les cuivres (mes. 175 sq.), puis développé en fugue dans les cordes (mes. 223 sq.) et combiné en double fugue avec le premier thème (mes. 270 sq.).

tenues<sup>75</sup>, le compositeur a été attentif à la nécessité intérieure<sup>76</sup>.

On le voit : un tel jugement ne se prononce pas sur la beauté de l'œuvre, ni sur le plaisir que j'éprouve à sa lecture ou à son audition. S'agit-il encore d'un jugement de goût ? S'agit-il d'un jugement esthétique ?<sup>77</sup> Ou bien n'a-t-on pas précisément dépassé les problèmes que véhiculent ces notions, au profit d'un *jugement (de valeur) artistique* qui, en rendant raison de lui-même par le critère d'une légalité individuelle inhérente à l'œuvre, peut prétendre (et soutenir la prétention) à une validité universelle ?

On ne peut mesurer l'imperfection [de l'objet esthétique] à quelque étalon extérieur. Il est imparfait parce qu'il ne réussit pas à être ce qu'il prétend être, parce qu'il ne réalise pas son essence ; et c'est sur ce qu'il veut être qu'il faut le juger, qu'il se juge lui-même. [...] Il fait des promesses qu'il doit tenir. Autrement dit, son essence lui est une norme. Non point une norme que [...] notre goût lui impose, mais une norme qu'il s'impose à lui-même ou que son créateur lui a imposée. [...] Cette norme de l'objet esthétique [...] est inventée par chaque objet, *qui n'a d'autre loi que celle qu'il se donne à lui-même*. [...] Au fond, nous ne décidons pas du beau, c'est l'objet qui décide de lui-même en se manifestant : le jugement esthétique s'accomplit dans l'objet plutôt qu'en nous. On ne définit pas le beau, on constate ce qu'est l'objet.<sup>78</sup>

75. À condition, bien entendu, que le chef soit également averti de et sensible à cette légalité intérieure et à ce « conditionnement » de chaque partie par toutes les autres, dans une simultanéité idéale que décrit fort bien Simmel, et qui *dépasse la succession temporelle* des phénomènes sonores.

76. Il est significatif que Bruckner n'introduise pas d'« intertitres » dans sa partition. Peut-être faut-il voir dans les titres notés par Berlioz (l'annonce verbale d'un contrepoint qui n'est pas réalisé) une tentative de compenser une insuffisance dont il avait conscience. Conformément à ce qu'en dit Simmel (« comme réalités, ou d'un point de vue psychologique, [ces aspects] restent nécessaires conformément aux lois de la nature, mais ils ne le sont plus du point de vue artistique »), nous laissons aux psychologues le soin d'en décider.

77. Il ne nous semble pas non plus qu'il s'agisse d'un jugement scientifique (musicologique) au sens où l'entend Kant, puisque la matière du jugement est bien une expérience artistique, en l'occurrence un vécu musical. L'intérêt de l'étude de Simmel réside précisément en ce qu'elle montre la nécessité d'aller au-delà de la typologie kantienne, et qu'elle en donne les moyens.

78. M. DUFRENNE, *op. cit.*, vol. I, pp. 21-22 (je souligne). Dufrenne connaissait-il l'article de Simmel, qu'il ne cite ni ne nomme jamais ? Une convergence aussi exacte de penseurs provenant d'horizons intellectuels aussi différents et séparés par un demi-siècle nous semble en elle-même remarquable.

*Je publie ci-après, sans rien y changer, la traduction achevée dès l'hiver 2001-2002 d'un texte jusqu'ici, à ma connaissance, inédit en français, et que j'ai eu l'occasion d'utiliser maintes fois au cours de mes séminaires d'esthétique, notamment à l'Université de Strasbourg – CFMI de Sélestat. L'introduction qu'on vient de lire synthétise quelques aspects de ce travail et je remercie mes étudiants pour les échanges stimulants qu'ils ont rendus possibles.*

## La légalité dans l'œuvre d'art\*

GEORG SIMMEL

Il n'est pas donné à l'homme de vivre à partir de la simple réalité de sa nature, à partir du déploiement pulsionnel de ses forces ; il sent que la base de son existence est trop étroite, que son rapport au monde est trop obscur et trop contingent, que les éléments de sa propre intériorité sont trop remplis de contradictions. Il ne peut vivre sans l'appui que lui offrent des lois, qu'elles soient appréhendées dans cette réalité même ou au-dessus d'elle. Des lois au double sens de ce terme : d'une part, celles qui déterminent le comportement de la réalité même, lois de la nature, qui signifient une agrafe intérieure des éléments, une garantie d'intelligibilité et de prévisibilité, et le schéma inéluçable des déroulements ; et d'autre part, celles qui font face à ces déroulements en tant que normes, en tant que ce qui *doit* être, même si cela n'est peut-être jamais pleinement réalisé ; les unes exprimant donc la nécessité réelle, les autres la nécessité idéale. L'œuvre d'art, elle aussi, dès lors qu'on la considère comme une production de forces naturelles, est pour nous assujettie comme toute réalité aux lois de la nature. Mais cette légalité-là ne correspond pas à ce singulier sentiment de nécessité à travers lequel nous atteints l'œuvre d'art, et elle n'est pas la seule. Même l'autre, la nécessité idéale, n'épuise pas davantage ce sentiment. Si simple que soit celui-ci quand il est immédiatement éprouvé - il se décompose pourtant, dès qu'il s'agit de le saisir conceptuellement, en éléments dont je me propose ici d'interpréter la spécificité, les enchevêtrements mutuels qui les unissent, ainsi que le rapport qu'ils entretiennent avec d'autres grandes créations de l'esprit.

La nécessité idéale contient cela que nous désignons habituellement comme l'idée de l'artiste, la vision intérieure qui s'élève en lui, et que l'œuvre achevée révèle de façon plus ou moins parfaite à l'extériorité ; ou encore, une norme qui vaut immédiatement pour cette œuvre, telle qu'elle se tient là indépendamment de l'intention de l'artiste, et à l'aune de laquelle nous mesurons sa valeur aussi bien que ses défauts ; c'est en vue de cette norme que nous disons : cette œuvre est, ou n'est pas, telle qu'elle devrait être d'après son problème. Or, c'est ici que se manifeste une essence hautement remarquable de l'œuvre d'art, par laquelle elle se distingue de toutes les entités dont nous exigeons la solution d'une tâche, la satisfaction d'une norme, ou la réalisation d'un idéal.

\* G. SIMMEL, « Gesetzmäßigkeit im Kunstwerk ». Première édition (posthume) in : *Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur*, éd. par Richard Kroner et Georg Mehlis, vol. VII, 1917/18, n° 3, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), pp. 213-223. Repris dans *La Georg-Simmel-Gesamtausgabe*, vol. 13, *Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918* tome II, éd. par Otthein Rammstedt et Klaus Latzel, Francfort/Main, Suhrkamp, 2000, pp. 382-394.

C'est que, pour toutes ces entités-là - à l'exception d'une seule qui prendra plus loin toute son importance - le problème ou l'exigence vient à elles en quelque sorte de l'extérieur, comme quelque chose de général, ou en tout cas de plus général, à quoi cette œuvre ou cette action particulière doit satisfaire. C'est ainsi que l'exigence principielle de sainteté plane au-dessus de l'homme, qui y répond plus ou moins par sa moralité personnelle ou par sa religiosité particulière ; c'est encore ainsi que toute tâche technique se rapporte à un résultat désigné de façon générale, qui peut être obtenu par des procédés spécifiques très divers ; c'est ainsi, enfin, que toute connaissance se constitue comme réponse à une question, posée auparavant, qui s'adresse à un nombre indéfini d'individus, indifféremment du fait que l'un d'eux trouve cette réponse, et sous quelles formes particulières il la trouve. En revanche, le propre de l'œuvre d'art, c'est qu'elle se pose à elle-même son problème, et que celui-ci ne peut être appréhendé qu'à partir d'elle-même, telle qu'elle se tient là, déjà achevée - abstraction faite, bien sûr, d'exigences techniques qui lui sont inhérentes, et qui peuvent bien lui être antérieures, mais en s'ajoutant seulement de l'extérieur à la signification propre de l'œuvre en tant qu'art. On considère souvent le problème de l'œuvre d'art comme une question ou comme une tâche, en quelque manière, générale, qui sera alors résolue par tel individu avec ses particularités, ses qualités et ses défauts ; mais il s'agit là d'une transposition, tout à fait erronée, provenant des domaines de l'existence que régit l'entendement. Avec Roméo et Juliette, Shakespeare a-t-il voulu peindre le couple amoureux idéal ? Giorgione, en peignant la Vénus de Dresde, a-t-il voulu représenter une belle femme ? Beethoven, par le Finale de la Neuvième Symphonie, a-t-il voulu exprimer la jubilation abstraite ? Non, tous ceux-ci n'ont donné et n'ont voulu donner que ce qui se tient là dans son unicité individuelle ; au cas où ce ne serait pas devenu exactement ce que le créateur voulait, cette exigence insatisfaite n'est pas générale, mais concerne l'accroissement de la perfection, de la singularité, de la profondeur de cette seule création-là, individuelle et irremplaçable. Seule une réflexion *a posteriori*, d'ordre littéraire bien plus qu'artistique, peut ériger là-dessus ces concepts généraux et affaiblir ainsi l'originalité [*Ursprünglichkeit*], la suffisance à soi de la vision artistique, son caractère de *causa sui*. Le développement créateur interne, lui, travaille seulement à rendre progressivement cette vision-là plus nette, à en trouver les articulations, à mettre en forme sa teneur - et c'est là un processus bien différent de celui qui progresse du général vers le particulier. C'est donc aussi un tout autre chemin que celui qui va d'un problème préalablement donné à sa solution, chemin emprunté par le savant, le technicien, l'homme agissant en vue d'une fin. Seules les grandes interprétations philosophiques de l'existence se sont certainement élevées en leurs créateurs comme de telles visions entières, décomposées en question et en réponse seulement après coup, une fois saisies par la forme logique ; c'est d'ailleurs ici que se situe peut-être la plus profonde différence entre le penseur et le chercheur qui créent, d'une part, et le travailleur seulement érudite, d'autre part.

Le problème ne prend forme qu'avec l'œuvre d'art elle-même, et pour le spectateur, à partir d'elle, de sa contemplation immédiate. L'œuvre d'art appartient ainsi à ce type rare de manifestations de la vie qui sont destinées à la satisfaction d'un besoin qu'elles ne suscitent elles-mêmes qu'au moment où leur existence le satisfait. La réalité en nous et hors de nous ne nous fait connaître sa poussée [*Drang*] à la rédemption par l'art qu'au moment même où cette rédemption a été accomplie en quelque manière. Peut-être n'y a-t-il que l'amour qui en offre un pendant parfait, aussi bien parfois, de manière étrange, à son degré le plus sensuel qu'à son degré le plus spiritualisé. Lorsqu'il est assouvissement d'une aspiration, nous ne ressentons celle-ci qu'au moment de l'assouvissement lui-même - certes seulement dans les cas choisis où l'amour fait partie de ces choses qu'on ne peut pressentir avant de les avoir vécues. Mais le fait qu'il soit néanmoins, tout comme l'œuvre d'art, placé sous le signe d'un besoin satisfait, d'une question ayant trouvé sa réponse, d'une exigence remplie, c'est ce qui confère à tous deux - amour et œuvre d'art - leur cohésion, leur béatitude d'eux-mêmes. Tout ce qui est simple *don* prodigué par le bonheur, tout ce qui ne remplit pas un cadre idéalement préétabli, est inséré dans la texture des événements multiples, à la fois comme conditionné et comme conditionnant. Mais là où le besoin et l'exigence planent autour du don, où ils découlent *de ce don lui-même*, où de sa réalité provient sa nécessité, le don clôt le cercle en lui-même, sans requérir la connexion à un extérieur, lui seul suscitant la soif dans l'acte même où lui seul est capable de l'étancher et l'étanche en effet.

C'est là, je l'ai dit, un fait bien singulier. Devant nous se tient une création, comme « tombée du ciel », l'intention de son créateur ne nous est pas communiquée, et de notre côté nous n'apportons aucune idée ou exigence qui s'appliquerait justement à cette œuvre déterminée, et devant laquelle celle-ci se montrerait satisfaisante ou insuffisante. C'est au contraire devant cette simple réalité de l'œuvre qui ne nous offre qu'elle-même, refusant tout critère de provenance extérieure - c'est même *à partir de* cette seule réalité que s'élève pour nous une exigence que nous lui adressons, une échelle idéale, qui nous permet d'apprécier la réussite ou non-réussite de l'œuvre ! Aucune valeur auparavant connue ou reconnue ne doit en principe intervenir dans cette qualification. Assurément, nous pourrions pour tel ou tel détail déceler des « erreurs » contre des règles générales - mais de telles erreurs n'anéantissent pas nécessairement la grandeur de cette œuvre dans son ensemble, pouvant au contraire être englobées et pour ainsi dire dissoutes par cette grandeur même. Combien de fois avons-nous été convaincus et comblés par une œuvre d'art qui contredisait de la façon la plus éclatante toutes les normes valables par ailleurs, même les plus centrales, toutes les lois jusque-là inéluctables ! Il est certain que cette élaboration idéale et normative, engendrée par le contact de la réalité de l'œuvre d'art et de la réalité de l'esprit qui contemple, n'est pas une intuition précisément dessinée, une référence qu'on pourrait ériger face à l'œuvre elle-même. Si cette dernière nous laisse insatisfaits, nous ne pouvons ni ne devons dire

comment elle aurait dû être positivement autre ; la présence efficace d'un tel critère se manifeste seulement dans le sentiment négatif qu'en tout cas ce n'est pas bien ainsi. Mais elle se manifeste de façon bien plus décisive dans le cas de la pleine suffisance, de la pleine béatitude prodiguée par une œuvre d'art. Alors nous ressentons que la dette envers une idée a été pleinement acquittée, qu'une promesse a été pleinement satisfaite, que la loi a été remplie. Et pourtant cet idéal, cette promesse, cette loi doivent être autre chose que l'effectivité de l'œuvre elle-même, laquelle maintenant lui est certes conforme, mais qui pourrait aussi s'en écarter, car sinon la conformité ne nous réjouirait pas, et il lui manquerait même toute condition et tout matériau. Il est vrai que des œuvres d'une valeur extrêmement médiocre ne déploient même pas un tel critère idéal d'elles-mêmes et l'usage les qualifie fort justement comme étant « en dessous de la critique ». C'est donc ici que se manifeste la difficulté de cette affirmation trop facile selon laquelle une entité est « à elle-même sa propre loi » ; seul un recours à des décisions ultimes peut la résoudre.

Je crois trouver un accès en partant de la question fondamentale pratique et éthique. Presque toutes les doctrines morales, et surtout celle de Kant, érigent une loi universelle à laquelle chacun est tenu de satisfaire comme à la condition de sa valeur morale et indépendamment de son individualité particulière. Ce qui motive ces doctrines, c'est que l'individualité apparaît comme une réalité donnée, d'où le devoir, comme exigence idéale et indifférente à toute réalité ou non-réalité, ne saurait provenir ; se tenant au-dessus du réel en tant que norme de celui-ci, le devoir doit donc être quelque chose de supra-individuel, d'universel. Or, de cette manière, l'agir dont il est question se voit soustrait à la trame, à la continuité, au flux du contexte global et organique de la vie, contexte qui ne peut être qu'individuel. Seuls les contenus isolés de l'agir se laissent saisir par des concepts généraux, par des lois indifférentes à l'égard de l'individu. Ce n'est que par son concept abstrait que l'action se soumet à une loi universelle ; mais en tant qu'elle est l'une des vagues du flux unifié d'une existence, elle ne saurait en tirer son devoir-être, sa signification morale. Si quelque chose doit être mon devoir, ce sera justement mon devoir ; ses contenus pourront être aussi désintéressés ou religieux, aussi raisonnables ou sociaux qu'on voudra, - ils ne pourront valoir comme exigence morale dans mon ultime intériorité que si ma vie individuelle les déploie d'elle-même comme son devoir propre, comme cela qui incombe à elle-même comme totalité. Or, pour que cela soit possible, il est nécessaire de sectionner ce lien funeste auquel la philosophie de l'art, et fréquemment aussi (peut-être dans son sillage) la philosophie de l'art, tiennent tant - par ingénuité, me semble-t-il, plus que par acuité du regard : que toute exigence dirigée vers la réalisation de valeurs aurait à se situer au-dessus de toute individualité, dans l'universalité d'une loi, l'individualité étant un simple fait dont les possibilités se révéleraient pour ainsi dire à la longue. Ceci me paraît être une erreur fondamentale. C'est bien plutôt au-dessus de chaque existence humaine particulière, ou en elle, que se dresse, comme pré-tracé par des lignes invisibles, un idéal d'elle-même, un

devoir-être-ainsi [*So-Sein-Sollen*]. La norme dont la réalisation confère à cette existence un statut moral, et qui seule, même non réalisée, pourrait lui conférer un tel statut, est donnée dans sa qualité propre [*Beschaffenheit*], au même titre qu'est donnée sa vie effective. Seule la totalité individuelle unifiée de ma vie peut déterminer comment je dois me comporter. Ce qui est ici décisif, c'est que l'homme tel qu'il est contient en même temps la loi de ce qu'il doit être, sa vie étant ainsi partout accompagnée d'une image idéale et exigeante de lui-même. L'essence individuelle de l'homme produit et détermine cette image, tout autant qu'elle produit et détermine la réalité de cette vie qui s'en écarte peut-être complètement. Toute morale qui atteint un certain degré de profondeur juge exclusivement et toujours cet homme dans son intégralité en tant qu'il a accompli telle action, et non pas l'action comme concept général en tant qu'elle a été accomplie par tel homme dont l'identité est par ailleurs indifférente. Lorsque nous regardons un homme, nous ne savons pas seulement comment il est, mais en même temps comment il devrait être d'après la loi de son essence - certes de façon bien assez obscure, partielle, erronée, mais enfin nous le voyons d'une certaine manière, et nous sommes sûrs qu'un regard divin apercevrait sans lacunes les deux formes de son individualité. Que la légalité morale signifie pour nous une loi individuelle, n'implique pas qu'elle s'érige moins rigoureusement ou moins souverainement que ne le pourrait une loi générale et extérieure, au-dessus de la réalité du sujet individuel, dont elle permet de mesurer les valeurs et les manques.

J'aperçois ici une figure spirituelle de la plus formidable importance pour l'image donnée et l'image à façonner des hommes et des affaires humaines. Au-dessus de la réalité de l'homme, de son agir, de son œuvre, comme issue de la même racine, mais poussée à une hauteur plus élevée, plane l'image de ce que tout cela doit être ; une telle loi, dont le caractère obligatoire n'est pas entamé par le fait qu'on lui obéisse ou non, n'est pas imposée au phénomène effectif de l'extérieur seulement, cet extérieur fût-il le plus idéal et le plus spiritualisé ; elle est suscitée comme une fonction de sa vie vécue elle-même. Or, nous voyons que l'œuvre d'art, refusant toute normation par une règle dogmatique préexistante, affirmant sa liberté contre toute exigence extérieure à son propre vouloir, se voit pourtant confrontée à une nécessité idéale d'être ainsi et de n'être pas autrement ; si l'analogie éthique n'a pas résolu cette énigme, elle a du moins permis de reconnaître son appartenance à un type permanent de notre comportement spirituel. On ne saurait élucider ce type dans toute sa profondeur, on peut seulement le reconnaître comme un fait ultime. Ce jugement du spectateur ne s'effectue pas le moins du monde en tant que plaisir ou déplaisir subjectif ; bien qu'il soit souvent mêlé de tels sentiments, il tire pourtant sa tonalité tout autre d'une norme objective, d'un idéal de la chose [*Sache*] elle-même agissant comme loi, si vacillante, inconsciente ou indémonstrable soit-elle. La différence entre toute législation politico-juridique et la législation morale réside dans l'exigence générale et externe que celle-là adresse aux hommes, alors que celle-ci exige l'homme lui-même, comme celui

qui doit être, comme idéal dépassant sa réalité, et seulement *la sienne*. Et c'est cette même différence qui sépare toute exigence technique, au sens le plus large, des exigences purement artistiques adressées à l'œuvre d'art : chaque fois qu'une norme, d'origine et de légitimation extérieures à telle œuvre d'art, est appliquée à cette œuvre, elle est en fin de compte de nature technique ou, plus généralement, extra-artistique (littéraire, éthique, religieuse). Le critère véritablement et seulement artistique est une *loi individuelle*, suscitée par la prestation artistique [*Kunstleistung*] elle-même, et pouvant lui servir de critère de jugement parce qu'elle est une nécessité idéale qui lui appartient exclusivement. L'exigence de l'art comme tel, qui consiste à n'être compris et apprécié qu'à partir de lui-même, en tant qu'art, et non à partir d'un point de vue extérieur, se trouve ici canalisée en direction de l'œuvre singulière.

Pourtant, cette nécessité recèle un autre problème. Quel sens peut-il y avoir à affirmer que, d'après une loi artistique, une œuvre d'art aurait dû être « autre » qu'elle n'est en effet, qu'elle a une autre nécessité que celle de sa réalité ? L'usage de la langue peut trop facilement nous masquer le fait qu'une œuvre modifiée ne se tient pas là comme « la même » qui aurait simplement « changé », mais que c'est *une autre* œuvre. Si par une droite je retranche l'une des pointes d'un triangle, je vois un quadrilatère et non pas un triangle modifié, si je teins de noir un objet blanc, il y aura non pas un objet blanc modifié, mais un objet noir - bien que la substance qui perdure sous ce changement de couleur ne soit pas du tout altérée, mais demeure simplement identique. Cela vaut pour toute entité inorganique. Ses phases sont soit simplement identiques, soit simplement autres, et dans les cas où elle est composée de plusieurs éléments, la modification ne signifie pas qu'un noyau « se modifie » tout en perdurant, mais elle implique la pleine identité de certains éléments et la pleine altérité de certains autres. Seuls les êtres organiques ne se comportent pas ainsi. Le vivant est l'être [*das Gebilde*] qui pourrait être « autre » et dans lequel vit pourtant « le même » support, le même moi. C'est pourquoi - selon un critère éthico-métaphysique ultime, au-delà du phénomène pratique - il est absurde d'exiger moralement de l'action individuelle, considérée en elle-même d'après son contenu, qu'elle aurait dû se produire « autrement » ; car ce serait alors une autre action, et non pas la même pourtant modifiée. On ne peut parler ainsi qu'à condition de la considérer, non plus comme isolée et, partant, soumise au point de vue mécanique, mais comme pulsation du flux unifié et continu de la vie. Car alors cela signifierait que l'homme tout entier devrait être autre - et c'est ce qu'il peut, lui et lui seul, sans perdre son identité. Et dans ce cas ce n'est certes pas cette action qui aurait été accomplie, mais cette autre, et puisque c'est l'homme entier qui vit dans chacune de ces actions, l'expression selon laquelle l'action aurait dû être autre se trouve justifiée. Ici encore, c'est cette analogie avec l'essence du vivant qui nous aide à résoudre la difficulté éprouvée face à l'œuvre d'art qui devrait être « autre » d'après sa loi idéale. Nous n'exigeons rien de tel d'une œuvre totalement médiocre et sans vie. Nous la rejetons purement et simplement, elle ne peut être remise d'aplomb par des

modifications. Mais lorsqu'une œuvre, à travers tous les défauts qu'on voudra, se trouve animée d'une vie effective, il s'élève d'elle, tout comme de la réalité donnée d'un homme, cette singulière figure idéale, qui agit à partir de l'inconscient : précisément la loi de cette œuvre individuelle, qui nous fait dire à son propos, dès lors qu'elle est achevée, qu'elle a pleinement réalisé son idée ; et dans d'autres cas, qu'elle n'est pas tout à fait ce qu'elle était destinée à devenir. C'est à bon droit qu'on utilise ici ce concept de l'« être-autre », du « souhait de modification », puisqu'il s'applique à cette *unité* de l'identité et de l'altérité qu'on n'expérimente que sur des êtres organiques ; cette idée de l'œuvre fait qu'en elle perdure quelque chose d'identique et pourtant de variable ; cette parabole du vivant résout la contradiction entre l'exigence d'altérité et l'identité factuelle. L'énigmatique capacité de l'organisme, celle de perdurer dans le changement, se transpose à l'œuvre humaine, et de façon privilégiée à l'œuvre d'art, parce que celle-ci en recueille mieux que toute autre la vitalité [*Lebendigkeit*] ; et cette capacité confère à l'œuvre d'art le droit et le devoir de déployer au-dessus d'elle-même la légalité idéale, et de se soumettre à sa norme.

Comment cette légalité se rapporte-t-elle à l'autre, à celle qui s'applique à l'œuvre d'art en tant que réalité, à partir des enchaînements du monde réel régis par des lois de la nature ? Les siècles passés appelaient « contingent » ce qui est soumis à cette nécessité-là. Car nécessité signifie ici dépendance d'une condition donnée, connexion conforme à une certaine loi de la cause et de l'effet. Lorsque cette condition n'est pas donnée, l'effet ne se produit pas, celui-ci n'est donc *pas* inconditionnellement nécessaire, à partir de soi-même, mais seulement à partir d'autre chose qui peut ou non être là ; c'est-à-dire qu'en fin de compte il est contingent. C'est là la nécessité naturelle, seulement relative, de tout fragment de réalité, donc de l'œuvre d'art aussi - mais seulement en tant qu'elle est considérée comme donnée naturelle, dans l'entrelacement spatial et dynamique de tout ce qui existe. Sa signification essentielle d'œuvre d'art n'est pas concernée ; en effet, cette signification, comme simple contenu intuitif, est une entité [*Gebilde*] *spirituelle* ; elle est ce qui, dans ce morceau de marbre ou dans cette toile colorée, peut subsister dans la mémoire des hommes, même lorsque sa réalité physique est détruite depuis longtemps (elle peut être oubliée, mais non anéantie). Et ainsi la preuve est faite : tant que cette réalité subsiste, c'est également cette impalpable, mais aussi intouchable dimension spirituelle qui en fait une œuvre d'art, et non pas ce qui, en elle, peut naître et périr. Or, la loi de la nature ne régit que cette réalité transitoire, et elle ne touche donc pas l'œuvre d'art. À l'époque de la spéculation théologique, on a cherché, au-delà de cette nécessité causale et donc au fond contingente, une forme absolue de la nécessité, puisque celle-ci devait au moins revenir à l'être divin. Et on la trouva dans la formule : l'existence de Dieu est nécessaire parce que sa non-existence impliquerait une contradiction *contre son propre concept* ; on ne peut le penser que comme l'être suprêmement parfait, abritant en quelque sorte en lui toute existence. Un être existant est plus parfait, com-

porte davantage de réalité qu'un être inexistant. Dieu doit donc exister en vertu d'une nécessité logique et conceptuelle, tout comme il est impossible de penser un objet corporel sans se le représenter comme étendu dans l'espace, à moins de commettre une insoluble contradiction. Laissons de côté la question de savoir si cette « preuve de l'existence de Dieu » est ou n'est pas probante ; elle n'en trace pas moins la forme que doit aussi revêtir une nécessité non causale de l'œuvre d'art. Son existence assurément n'est que relativement nécessaire, tout comme celle de toute chose physique régie par des lois de la nature, mais son *être-tel* est nécessaire d'après son idée propre, son problème, sa norme, appréhendables à partir de l'œuvre elle-même ; c'est une nécessité non pas extérieure, orientée vers autre chose, comme celle de tout ce qui est déterminé par une causalité physique, mais intérieure, provenant de l'œuvre et agissant par elle. Si l'œuvre est achevée, le fait qu'elle doive être justement *ainsi* est contenu dans son concept - tout comme il est contenu dans le concept de Dieu qu'il doit exister. Nous avons le sentiment que l'œuvre ne dépend que d'elle-même, du problème qu'elle se pose à elle-même ; ou encore : qu'elle révèle le problème en vertu duquel, si elle *est* réelle, elle ne doit et ne peut être que *telle* qu'elle est, comme cette unique solution. C'est tout cela que nous saisissons comme la nécessité de l'œuvre, c'est-à-dire comme son indépendance de tout ce qui n'est pas elle-même.

Tout ceci ne vaut visiblement que dans la mesure où l'œuvre a effectivement résolu son problème, celui qui nous apparaît comme étant suscité par elle et qui se place en quelque sorte devant elle. Lorsque se produit le cas où cette adéquation est rompue, que l'on peut certes ressentir le problème à partir de l'œuvre, mais que celle-ci ne le résout pas sous tous ses aspects, et qu'un écart quelconque survient entre le problème et l'œuvre - la pleine nécessité manque, et l'œuvre est contingente au regard de ces aspects inadéquats. Car ces aspects-là ne proviennent pas d'elle-même, telle qu'elle est pré-tracée dans la forme du problème, mais d'autres racines ou motifs. Comme réalités, ou d'un point de vue psychologique, ils restent nécessaires conformément aux lois de la nature, mais ils ne le sont plus du point de vue artistique, puisque l'œuvre, précisément dans la mesure où elle comporte de tels aspects, n'est pas *causa sui*.

Face à cette possibilité, selon laquelle les différentes parties ou aspects de l'œuvre d'art peuvent correspondre fort diversement, et même fort contrairement, à son problème ou à son idée, nous devons penser celle-ci (l'idée) comme une unité, à laquelle l'œuvre d'art réelle fait face avec une multiplicité de facteurs. Cette multiplicité de la réalité de ses couleurs, de ses sons, de ses mots, de ses formes, doit être organisée en elle-même d'une certaine façon afin d'exprimer l'unité que nous avons dite, c'est-à-dire afin de rendre intuitivement et immédiatement sensible [*fühlbar*] cette nécessité qui émane idéalement du rapport des éléments. C'est dans la multiplicité des parties qui composent l'étendue de l'œuvre d'art [*in die das Kunstwerk ausgedehnt ist*] que la nécessité se réalise comme la *conformité à une loi que l'une* [des parties] *impose à l'autre*. Nous avons la sensation que, dès lors que l'une de ces

parties a été posée d'une certaine façon déterminée, l'autre devrait également n'être posée que d'une façon déterminée et non d'une autre. Pour cela sont requises, justement, certaines *lois*, qui règlent normativement cette relation, telles que : similitude et symétrie des parties, opposition et complémentarité mutuelle, rythme continu, tension et détente, intensification et résolution, unité de la mesure de grandeur, permanence ou altération adéquate de l'ambiance - bref, toutes les normes possibles de connexion psychologique ou objective [*sachlich*], qui à telle mise en forme d'une partie relie l'attente de telle autre, seront ici actives. Il y faut assurément l'impression, acquise ou anticipée de quelque manière, du *tout* ; mais dès que nous disposons de cette impression, nous pouvons seulement exprimer le rapport entre une partie sur laquelle notre regard s'est d'abord porté, et une autre, en disant que celle-ci est *nécessairement* telle parce que celle-là est *effectivement* telle. Or, l'essence de l'œuvre d'art fait que ce rapport est réciproque, c'est-à-dire que la nécessité précédemment *dérivée* doit maintenant être considérée comme *primaire*, rendant à son tour nécessaire ce qui auparavant n'était que réel. Cela ne vaut pas seulement pour les arts de l'intuition. De même, le deuxième mot de la rime exige le premier, tout comme celui-ci exigeait le second, de même, les sons ultérieurs de la mélodie exigent les sons antérieurs et réciproquement. Et puisque tout élément de l'œuvre d'art, quel qu'il soit, peut être considéré comme le premier, et aussi comme le second, rendu nécessaire par l'autre conformément à une loi, le *tout* revêt par conséquent le caractère de la nécessité. C'est là ce qu'on pourrait appeler le cadre intérieur de l'œuvre d'art. C'est l'autre forme possible de la nécessité qui n'est pas imposée à l'œuvre par une loi extérieure, mais uniquement à partir d'elle-même. L'entrelacement de ces deux formes nous fait éprouver face à une grande œuvre d'art un sentiment d'avoir échappé à la contingence de la vie et d'être dans un domaine régi par des lois - qui est en même temps le domaine de la liberté. En effet, il se peut, comme je le disais au début, que nous ne puissions pas trouver, en quelque sorte, d'appui solide dans l'espace vide, mais que notre réalité doive assurer la cohésion de ses éléments, et conférer à son flux incessant la certitude de sa propre justesse, par le recours à cette nécessité idéale que nous appelons « loi ». Cette nécessité devient alors liberté, à la condition que la loi au-dessus de nous et la loi en nous ne soient pas empruntées et étrangères, mais que le sens qu'elles donnent à notre existence vive déjà dès l'abord dans cette existence même - comme si le problème de notre existence et sa solution plus ou moins parfaite n'étaient que deux images, prises à des distances différentes, d'un seul et même contenu.

Parvenus à ce point culminant, nous pouvons risquer la pensée suivante : notre réalité et notre loi - sous ses deux formes, celle de l'idéal et celle de l'interaction nécessaire de nos éléments - ne sont que deux expressions différentes, le double déploiement [*Sich-Ausleben*] d'une unité plus profonde, que nous pourrions bien appeler notre *essence* ; comme si c'étaient là les deux figures par lesquelles nous prenons conscience de quelque chose d'ultimement profond et de non immédiatement énonçable, quelque chose qui ne serait pas

concerné par la scission [*Spaltung*] entre ce que nous sommes et ce que nous devons être, entre la somme donnée des éléments de notre vie et l'unité qu'en tisse la loi de leur interaction réciproque. Peut-être est-ce là ce qu'il y a de plus bouleversant dans l'œuvre d'art : nous possédons en elle un symbole de cet ultime mystère de nous-mêmes ; une entité objective, dont la réalité est idée et loi, dont l'idée et la loi sont réalité ; et parce qu'elle a été créée par l'homme même, elle est aussi un gage que les branches de cette dualité, à la fois scission et protection contre la scission, s'enracinent dans la profondeur innommable de notre essence.

Traduction par Patrick LANG

## Sur le Kant-Seminar de Fink

GUY VAN KERCKHOVEN

### 1. « L'HISTOIRE DES IDÉES PHILOSOPHIQUES » ET LE SÉMINAIRE SUR KANT

La publication de l'œuvre complète d'Eugen Fink, dirigée à Fribourg par C. Nielsen et H.R. Sepp avec la collaboration de F.-A. Schwarz, s'est donné comme tâche majeure, de « mettre au jour sa pensée, survenue à tout point de vue à contretemps, dans son développement interne conséquent, et d'en mesurer la signification pour les questions actuelles ». <sup>1</sup> Des quatre sections prévues de cette édition en vingt volumes, la troisième est entièrement consacrée à « l'histoire des idées philosophiques ». Elle s'étend des « Questions fondamentales de la philosophie antique » jusqu'à « La philosophie de Nietzsche », à laquelle Fink avait déjà en 1960 dédié un livre passionnant. <sup>2</sup> Car avec Nietzsche l'homme européen arrivait pour Fink au bout de son chemin, à ce point névralgique où la métaphysique « cédait sa place à une expérience nouvelle de l'être ». <sup>3</sup> De cette troisième section émerge, comme l'enceinte d'un château fort, le « Séminaire sur Kant: Critique de la raison pure ». Nul doute que ce texte, comprenant à lui seul plus de 1 600 pages, cependant rassemblées dans trois volumes très serrés, marque un temps fort de « l'histoire des idées philosophiques », si ce n'est de l'histoire de la pensée de Fink tout entière. La rigueur de la pensée kantienne y est rejointe par une attention phénoménologique particulière. Rien n'y est laissé aux péripéties d'un enseignement philosophique. Aucun temps faible, aucun silence ne vient interrompre le séminaire, qui imperturbablement se poursuit de l'hiver 1962/63 jusqu'à l'hiver 1969/70 pendant quatorze semestres. <sup>4</sup> Il n'y a que les visages qui changent - de ses auditeurs, que l'exposé laisse perplexes et auxquels au début de chaque semestre, Fink ébauche des repères. La vigueur de la pensée de Fink a trouvé comme rependant l'ardeur remarquable de F.-W. von Herrmann, à qui on doit aujourd'hui le « protocole » intégral du « séminaire sur Kant », tel qu'il a été

1. Texte du prospectus des *Oeuvres complètes* de la maison d'édition Alber : « Eugen Fink Gesamtausgabe in 20 Bänden ».

2. E. Fink, *Nietzsches Philosophie*. Kohlhammer, Stuttgart/Berlin/Köln 1992 (6. Aufl.).

3. *op.cit.*, p. 7 et 13.

4. Le semestre sabbatique de l'été 1969 (« Freisemester ») ne fut qu'une trêve.