

La légalité dans l'œuvre d'art¹

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 inéluctable 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. 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-

¹ 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.

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 érudit, 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 morale, 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 indémontrable 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, comporte 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 doive 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 : Patrick Lang