

Marc DORÉ

DE LA LOI INDIVIDUELLE DANS L'ŒUVRE D'ART

d'après G. SIMMEL – *La légalité dans l'œuvre d'art*

et

P. LANG – *Y a-t-il une objectivité du jugement esthétique ?*

(Introduction à la lecture d'un essai de Georg Simmel)

Mémoire dirigé par

Patrick LANG

Séminaire de philosophie de la musique

Phénoménologie de la musique

- Licence 3 Philosophie -

Université de Nantes

Département de Philosophie

- UFR Lettres et langages -

2014-2015

LA VIE DE SIMMEL

1858 (1^{er} mars). Georg Simmel naît à Berlin.

[Contemporain d'Edmund Husserl qui naît en 1859, de Max Weber (1864-1920) et d'Émile Durkheim né la même année que Simmel (15 avril).]

1876-1881. Simmel étudie l'histoire et la philosophie à l'université Friedrich-Wilhelm de Berlin (renommée en 1949 université Humboldt de Berlin).

1881. Obtient son doctorat de philosophie en soutenant sa thèse : « *Das Wesen der Materie nach Kant's physischer Monadologie*¹. »

1883. Soutient une thèse d'habilitation sur la théorie de l'espace et du temps de Kant.

1885-1901. Devient *Privatdozent*² à l'université de Berlin grâce à cette habilitation.

1900. Publie la *Philosophie de l'argent*, une analyse des individus dans la modernité et de leur rapport à l'argent, considéré par Simmel comme un « fait social total ».

1900-1901. Husserl : *Recherches logiques*

1907. Husserl prononce à l'université de Göttingen les cinq leçons qui composent *L'idée de la phénoménologie*.

1909. Simmel fonde avec Max Weber et un tiers la Société Allemande de Sociologie (*Deutsche Gesellschaft für Soziologie*).

1914. Simmel est nommé professeur ordinaire à l'université de Strasbourg, alors université allemande.

1918 (28 septembre). Il meurt des suites d'un cancer à Strasbourg.

¹ « *L'essence de la matière selon la monadologie physique de Kant* »

² Titre universitaire de tradition allemande.

« 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. »

G. Simmel¹

¹ SIMMEL, G. : « La légalité dans l'œuvre d'art », trad. fr. P. Lang, *Annales de phénoménologie* n°8 (2009), p. 116.

INTRODUCTION

« Pour la conscience commune jusqu'à nos jours, la subjectivité du jugement esthétique reste indépassable : « des goûts et des couleurs on ne discute pas » ; ce qui plaît à l'un déplaît à l'autre et il est vain d'argumenter¹. » Pourtant, l'histoire de l'art le montre, il y a des chefs-d'œuvre universellement reconnus ; nul ne peut nier que le *David* de Michel-Ange, ou la *Sérénade en sol majeur*, K. 525 de Mozart soient des œuvres d'art accomplies en leur genre, à proprement parler, des chefs-d'œuvre. Comment cette reconnaissance universelle est-elle possible ?

Dans sa *Critique de la faculté de juger* publiée en 1790, Emmanuel Kant considère l'œuvre d'art sous des aspects purement esthétiques, autrement dit pour elle-même et non plus sous des aspects extra-artistiques (religieux, éthiques ou politiques) comme ce fut le cas pour la majorité des œuvres d'art avant le XVIII^e siècle. On peut à bon droit se demander alors : selon quels critères juger d'une œuvre d'art ? Doit-elle être jugée et appréciée d'après un critère de beauté ? Mais le lien entre la beauté et l'œuvre d'art ne va pas de soi, tout art n'est pas forcément beau, et à ce titre, l'art contemporain se détache la plupart du temps de toute beauté comme finalité artistique ; *a contrario* tout ce qui est beau n'est pas nécessairement artistique ; en outre, l'œuvre d'art est-elle condamnée à n'être que l'expression de la subjectivité d'un artiste ou obéit-elle à certaines lois qui lui sont inhérentes, indépendantes de cet artiste et auxquelles ce dernier doit se soumettre afin qu'elle soit pleinement accomplie ?

La phénoménologie, dont la paternité est attribuée à Edmund Husserl, est une discipline philosophique qui étudie les phénomènes tels qu'ils apparaissent immédiatement à notre conscience ; elle a pour but de retrouver la « chose même », son essence et, pour ce faire, de faire fi, d'une certaine façon à la manière de Descartes dans ses *Méditations*, de toute connaissance pré-supposée, afin d'établir les conditions de possibilité de la connaissance. En ce sens elle est une *eidétique*². Ainsi, la phénoménologie appliquée à l'esthétique se revendique comme une *eidétique* de la conscience esthétique ; elle a pour tâche de mettre en évidence les lois (s'il y en a) qui

1 P. Lang, Y a-t-il une objectivité du jugement esthétique ? Introduction à la lecture d'un essai de Georg Simmel, *Annales de phénoménologie* n°8 (2009), p. 84.

2 Du grec ancien εἰδητικός, *eidētikós*, « formel », issu du grec ancien εἶδος, *eidos* (« forme »), relatif à la forme des choses, à leur essence.

régissent l'œuvre d'art et, *a fortiori*, l'œuvre musicale, puisque c'est ici l'objet qui nous intéresse.

L'article de Simmel s'inscrit parmi les nombreuses tentatives de « relier l'évaluation des objets esthétiques à une justification provenant d'un jugement de la raison¹ » ; autrement dit, d'attribuer une validité objective à un jugement esthétique portant sur une œuvre d'art dont le propre, nous le verrons, est la singularité. Simmel n'est pas à proprement parler un de ceux qui ont voulu établir une esthétique phénoménologique, mais sa démarche est bien, dans un certain sens (nous verrons lequel), phénoménologique.

Pour bien saisir le cadre conceptuel et esthétique dans lequel s'inscrit l'essai que nous allons présenter, nous devons opérer un détour par le champ esthétique kantien dans lequel se trouvent les bases conceptuelles de l'esthétique de Simmel.

Chez Kant, les œuvres d'art sont à considérer sous des aspects exclusivement esthétiques. Cette délimitation de l'œuvre d'art par elle-même pose notre problème : qu'est-ce qui valide la valeur esthétique de ces œuvres ? D'une part, l'œuvre d'art est souvent présentée comme étant simplement l'expression de la subjectivité de l'artiste, *a fortiori* de son originalité, ce qui implique alors que son jugement porte également sur ce en quoi l'œuvre est « originale ». D'autre part, on constate le besoin de rendre raison de cette œuvre en la reliant à un jugement objectif². (Nous verrons comment l'essai de Simmel se présente comme une résolution de cette tension.) Kant traite son sujet à travers une analyse du beau, car « traiter du beau comme critère ultime de l'œuvre d'art, c'est [...] élucider la manière qu'elle a de se donner au sujet, c'est se demander à quoi elle donne lieu. Or le beau donne d'abord lieu à un jugement d'appréciation. Questionner la beauté, c'est donc, nécessairement, s'intéresser à la faculté de juger³ ». C'est ici que Kant intègre la notion de goût, notion maîtresse et juge d'appréciation du beau. « Quant à ce qui est requis pour qu'un objet soit appelé beau, cela doit être

¹ Lang, *op. cit.*, p. 84.

² Chez Kant, le jugement objectif, est le jugement conforme à son objet, le jugement subjectif est lié au sujet, celui qui juge. Il s'agira pour Kant d'établir un accord *entre sujets*, ce que Kant appellera l'*intersubjectivité*, et l'accord entre le jugement des sujets (subjectifs) et leur objet. Kant montrera que le jugement conforme à son objet (jugement objectif) rend possible l'accord *entre sujets* (l'objectivité comme condition de possibilité de l'intersubjectivité). (Voir Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), trad. A. Renaut, présentation et notes par A. Grandjean, Paris, GF Flammarion, 2008, § 21, note 1, p. 111.)

³ *Ibid.*, présentation, p. 10.

découvert par l'analyse des jugements de goût¹. » Il faut ici entendre « goût » non comme l'un de nos cinq sens, mais en un sens esthétique, c'est-à-dire comme faculté de juger le beau. Selon Kant, le beau est un objet de satisfaction désintéressée, c'est-à-dire que « quand quelqu'un me demande si je trouve beau le palais que j'ai devant moi, je peux certes répondre : « Je n'aime pas les choses de ce genre, qui sont faites uniquement pour les badauds », [...] on veut seulement savoir si la simple représentation de l'objet est accompagnée en moi de satisfaction, si indifférent que je puisse être à l'existence de l'objet de cette représentation. [...] Ce qui importe pour dire que l'objet est *beau* et pour prouver que j'ai du goût, c'est ce que je fais de cette représentation en moi-même, et non ce par quoi je dépends de l'existence de cet objet. Chacun doit convenir que le jugement sur la beauté où se mêle la moindre dimension d'intérêt est très partial et ne constitue pas un pur jugement de goût². » C'est donc parce que cette appréciation doit être désintéressée que le jugement esthétique a une prétention à l'universalité ; d'où la définition kantienne du beau : « Est *beau* ce qui plaît universellement sans concept.³ » Autrement dit, « pour trouver que quelque chose est bon, il me faut toujours savoir quelle espèce de chose doit être l'objet, c'est-à-dire en avoir un concept. Pour découvrir de la beauté en une chose, cela ne m'est pas nécessaire⁴ ». Dès lors, « toute l'esthétique kantienne est suspendue à cette question : quel est le sens exact de cette « prétention » à l'universel ?⁵ » Un jugement conceptuel est un jugement qui porte sur le général, c'est un jugement de connaissance, non pas un jugement de goût, qui quant à lui porte sur le particulier. C'est pourquoi Kant distingue deux types de jugements : les *jugements déterminants* où le général est donné d'avance, le sujet dispose donc d'une règle universelle dont il se sert pour subsumer le particulier sous le général ; et les *jugements réfléchissants* où seul le particulier est donné, aucune règle d'universalité ne l'est préalablement. Le jugement de goût fait partie du second type de jugements.

Kant ne rend pas raison de manière satisfaisante de « l'expérience esthétique », puisque son raisonnement aboutit à un subjectivisme en soumettant le jugement esthétique à une « universalité purement subjective », c'est-à-dire « qu'il ne concerne en

1 *Ibid.*, §1, p. 39.

2 *Ibid.*, §2, p. 42-43.

3 *Ibid.*, §9, p. 72.

4 *Ibid.*, §4, p. 48.

5 Lang, *op. cit.*, p. 87.

rien la connaissance de son objet, et relève seulement de la critique du sujet jugeant¹ ». Autrement dit, le jugement esthétique porte sur l'intersubjectivité des jugements de l'œuvre d'art, non sur l'œuvre d'art elle-même.

À la lecture de l'essai de Simmel, comme le fait remarquer Patrick Lang dans son article, on peut être surpris par l'absence des notions de « goût », de « beau », et même « d'esthétique », notions pourtant au centre de la problématique du jugement sur les œuvres d'art ; mais à bien y penser, la démarche est sans doute volontaire car – nous l'avons vu – de telles notions, en voulant résoudre cette problématique du jugement, ne font qu'engendrer d'autres problèmes. On peut également être surpris par l'absence de toute référence à l'esthétique kantienne, alors que précisément Simmel « reste attaché à l'idéalisme transcendantal d'inspiration kantienne² », puisqu'il se pose la même question : comment l'intersubjectivité des jugements de valeur esthétiques peut-elle être validée objectivement³ ?

1 Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790) éd. Gallimard, 1985, Introduction, §VII, p. 875.

2 Lang, *op. cit.*, p. 100.

3 Voir note 2, p. 5 du présent mémoire.

PREMIÈRE PARTIE
LE PRINCIPE DES LOIS

I
LES DEUX TYPES DE LOIS

Simmel part du constat que l'homme est régi par des lois et ne peut vivre sans l'appui de celles-ci. Il en distingue deux types : d'une part les lois de la nature ; elles constituent ce que Simmel appelle les nécessités « réelles » auxquelles nous sommes assujettis, au même titre que n'importe quelle réalité de ce monde. Ces lois de la nature sont la « garantie d'intelligibilité et de prévisibilité¹ » de tous les phénomènes que nous constatons, ainsi que le « schéma inéluctable » du déroulement de ces derniers. Si ce premier type de lois porte sur « ce qui est », le second type est d'ordre normatif et porte sur « ce qui *doit* être » ; il constitue les nécessités dites « idéales ». Par conséquent et par définition, tout ce qui tombe sous ce second type de lois doit satisfaire une norme ou la réalisation d'un idéal. Autrement dit, lorsque par exemple nous jugeons de la valeur d'une action, nous la jugeons par l'examen de la conformité de ce qu'elle est avec ce qu'elle *doit* être ; ainsi sera-t-elle jugée bonne si elle satisfait pleinement à sa norme, et mauvaise si elle n'y satisfait pas. Il est donc clair pour Simmel que pour toutes les entités normatives, « 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 (...) » et que « toute connaissance se constitue comme réponse à une question, posée auparavant, qui s'adresse à un nombre indéfini d'individus² (...) ».

II
LA PROBLÉMATIQUE DE L'ŒUVRE D'ART

L'œuvre d'art, considérée comme « production de forces naturelles », en tant qu'elle est un objet physique, est également soumise aux lois de la nature ; ce cadre légal ne

¹ Simmel, *op. cit.*, p. 107.

² *Ibid.*, p. 108.

permet de rendre raison que de ses exigences techniques mais ne suffit pas à rendre raison d'elle-même, car l'œuvre d'art, nous verrons dans quelle mesure, ne peut se réduire à une simple entité physique. C'est pourquoi en la considérant pour elle-même et seulement pour elle-même (et tout l'enjeu est d'élucider ce que cela veut dire), l'œuvre d'art « se pose à elle-même son problème, et celui-ci ne peut être appréhendé qu'à partir d'elle-même¹ ». On comprend mieux ici pourquoi Simmel se détache de toutes les notions de « beau », de « goût », de « sublime »... empruntées pour résoudre cette problématique de l'œuvre d'art ; car l'œuvre d'art est cette entité singulière qui ne peut être appréhendée par des notions extérieures.

On a souvent tendance à penser l'œuvre d'art comme la réponse à une question donnée, comme l'expression de quelque chose qui lui est supérieur, mais « 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 ?² » Autrement dit, on pense attribuer beaucoup à l'œuvre d'art en l'appréhendant comme l'expression d'un idéal et en fait on lui retire tout ; l'œuvre d'art est l'expression d'elle-même par elle-même, et tous ces artistes susnommés « n'ont donné et n'ont voulu donner que ce qui se tient là dans son unicité individuelle³ ».

On assiste alors chez Simmel à l'élaboration d'un nouveau cadre légal propre à l'œuvre d'art, celui de la « loi individuelle », c'est-à-dire que c'est à partir de l'œuvre d'art et d'elle seule « 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'œuvre⁴ ». Pour ce faire Simmel s'y prend d'une manière tout à fait inattendue puisqu'il va fonder une légalité esthétique à partir d'une conception issue du champ éthique.

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 109.

SECONDE PARTIE

UN CADRE LÉGAL SPÉCIFIQUE

I

DE LA LOI INDIVIDUELLE

I.1 Individualité quantitative

Pour bien comprendre le cadre conceptuel qui nous intéresse, rappelons brièvement ce que l'éthique kantienne nous enseigne : Dans le *Fondement pour la métaphysique des mœurs* (1785), Kant érige une loi universelle à travers un impératif *catégorique* : « Agis comme si la maxime de ton action devait être érigée par ta volonté en LOI UNIVERSELLE DE LA NATURE¹. » Loi « à laquelle chacun est tenu de satisfaire comme à la condition de sa valeur morale et indépendamment de son individualité particulière² ». Chez Kant l'individualité est une réalité donnée mais, parce que nous sommes tous des êtres rationnels, la loi morale doit faire fi de cette individualité particulière au profit de ce que nous avons tous en commun : la rationalité, formant ainsi le caractère universel de la loi morale, valable donc pour tous. Le devoir pour Kant doit être au-dessus du réel comme norme de celui-ci ; Simmel parle d'un devoir « supra-individuel ». L'individualité n'est donc conçue ici que d'une manière quantitative.

I.2 Individualité qualitative

Penser l'exigence comme située au-dessus de toute individualité, dans l'universalité d'une loi, constitue pour Simmel une erreur fondamentale. À cette individualité quantitative, il préfère une individualité qualitative : l'agir humain ne peut pas se saisir par des concepts abstraits et généraux précisément parce que nous sommes des individualités particulières, dont l'agir ne peut se soumettre qu'à ce particulier individuel ; ce qui est bon pour moi, ne l'est pas nécessairement pour autrui et *vice*

1 Voir E. Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs* (1785), trad. fr. V. Delbos, Paris, Vrin, 2008, deuxième section, p. 129.

2 Simmel, *op. cit.*, p. 110.

versa : « si quelque chose doit être mon *devoir*, ce sera justement *mon* devoir¹ » ; devoir qui ne peut être que lié au « contexte global de la vie » ; autrement dit, ce qui vaut pour moi comme exigence morale ne vaut pas nécessairement comme exigence pour autrui. « Ce qui est 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 accompagnée d'une image idéale et exigeante de lui-même². » C'est cela que Simmel appelle la « loi individuelle ».

En résumé, l'individualité quantitative relève d'une généralisation des hommes en tant qu'ils sont des être rationnels qui, à ce titre, doivent obéir à une norme idéale extérieure, alors que dans l'individualité qualitative préférée par Simmel, « la valeur des individus se mesure [...], non plus à ce en quoi ils sont égaux, c'est-à-dire des êtres rationnels, mais précisément à ce en quoi ils diffèrent³ » de par leurs qualités individuelles. La morale prônée par Simmel est donc celle qui juge *cet* homme particulier, dans son intégralité, en tant qu'il accomplit telle action particulière ; et non celle qui juge telle action en tant qu'elle est réalisée par un homme dont l'identité individuelle est indifférente. « Une telle loi, [la loi individuelle] 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 [...] ; elle est suscitée comme une fonction de sa vie vécue elle-même⁴. »

II

LA LÉGALITÉ DANS L'ŒUVRE D'ART

Ce qui fait la singularité d'une œuvre d'art, c'est son exigence à être comprise et appréciée comme telle. Par conséquent, le spectateur ne peut pas juger d'une œuvre d'art de par le plaisir ou déplaisir qu'elle lui procure, ce qui, pour reprendre les termes de Kant, relève de l'agrément subjectif ; ou de par une quelconque autre norme extérieure à l'œuvre d'art, car toute norme de ce type serait « en fin de compte de nature technique, ou plus généralement, extra-artistique (littéraire, éthique ou religieuse). Le critère véritablement et seulement artistique est une loi *individuelle*, suscitée par la

1 Simmel, *op. cit.*, p. 110.

2 *Ibid.*, p. 111.

3 Lang, *op. cit.*, p. 102.

4 *Ibid.*

prestation artistique elle-même¹ ».

À ce stade un problème majeur persiste : si l'œuvre d'art est régie par cette loi individuelle, par l'exigence issue de sa propre réalité, sa propre singularité, qu'est-ce qui justifie alors un jugement de valeur esthétique ? Si l'œuvre d'art se justifie par sa propre nature intrinsèque, « 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 réalité² ? » En effet, nombreux sont les exemples d'œuvres d'art dont la nécessité de leur propre nature n'est pas réalisée.

III

L'« ÊTRE-AUTRE »

Le paradoxe apparent entre « l'exigence d'altérité et l'identité factuelle » de l'œuvre d'art, Simmel le résout par analogie avec l'essence du vivant. L'être humain, et l'être vivant en général, est l'être, nous dit Simmel, « qui pourrait être « autre » et dans lequel vit pourtant « le même » support, le même moi³ ». De sa naissance jusqu'à sa mort, l'être vivant est soumis à changement perpétuel ; pourtant, il y a quelque chose qui subsiste en lui qui garantit sa singularité et son moi propre, et – nous l'avons vu – c'est précisément dans la mesure de cette capacité à être « autre » tout en restant soi que la loi individuelle s'applique pour chaque individu en tant qu'il est individu singulier.

« 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 ; 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 norme⁴. » C'est donc à partir de cette même loi individuelle que nous pouvons juger qu'une œuvre d'art a pleinement réalisé ou non son idée ; de même que, chez tout être vivant, perdure quelque chose après une quelconque modification, il perdure dans l'œuvre d'art quelque chose d'identique et pourtant de variable. « C'est à bon droit qu'on utilise ici ce concept de l'« être-autre » », car en lui est inscrite

1 *Ibid.*, p. 112.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 112.

4 *Ibid.*, p. 113.

« l'*unité* de l'identité et de l'altérité¹ ».

Comment cette légalité se croise-t-elle avec la légalité de l'enchaînement des causes et des effets dans le monde réel, en d'autres termes, avec les lois de la nature ? Simmel y a, en quelque sorte déjà répondu : « L'essence de l'œuvre d'art réside dans ce qui en elle, peut subsister dans la mémoire des hommes, même lorsque sa réalité physique est détruite depuis longtemps (elle peut être oubliée, mais non anéantie). [...] C'est cette [...] dimension spirituelle qui en fait une œuvre d'art, et non pas ce qui, en elle, peut naître ou périr. Or la loi de la nature ne régit que cette réalité transitoire, et elle ne touche donc pas l'œuvre d'art². »

1 *Ibid.*, pour les deux citations.

2 *Ibid.*

TROISIÈME PARTIE

ENJEUX

I

LA NÉCESSITÉ D'UN « ÊTRE-TEL »

Si l'existence de l'œuvre d'art n'est pas une nécessité absolue, cette dernière exige néanmoins dans sa réalisation la nécessité d'être telle qu'elle est et non autrement : « son *être-tel* est nécessaire d'après son idée propre, son problème, sa norme, appréhendables à partir de l'œuvre elle-même ; [...] si l'œuvre est achevée, le fait qu'elle doive être justement ainsi est contenu dans son concept¹ ».

Il en découle que la multiplicité des parties qui composent l'œuvre d'art doit s'organiser conformément à cette loi individuelle que « l'une [des parties] impose à l'autre² ». Tous les éléments qui composent l'œuvre d'art font sens, et c'est ainsi que, pour reprendre l'exemple convoqué par Simmel, « le deuxième mot de la rime [d'un poème] exige le premier, tout comme celui-ci exigeait le second, de même qu'en musique, les sons ultérieurs de la mélodie exigent les sons antérieurs et réciproquement ». C'est pour cela que dans toute œuvre d'art « sont requises 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'ambiance³ », etc.

II

DE LA LIBERTÉ DANS L'ŒUVRE D'ART

Ce cadre légal de l'œuvre d'art conduit à se poser la question de la liberté de l'artiste, du compositeur face à son œuvre : qu'en est-il ? L'artiste est-il totalement soumis aux

1 *Ibid.*, p. 114.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 115.

exigences de son œuvre, à cette nécessité d'être telle, ou bien peut-il encore choisir avec une totale liberté des éléments qui composent son œuvre ? Évidemment, cette nécessité d'*être-tel* n'est que relative, sinon nous retombons dans l'impossibilité d'un jugement esthétique sur l'œuvre ; et c'est cette relativité qui rend possible une forme de liberté artistique. Lorsque l'œuvre n'est pas encore, l'artiste peut bien sûr, en toute liberté, décider des éléments qui vont composer son œuvre ; en outre, « nécessité signifie ici dépendance d'une condition donnée, connexion conforme à une certaine loi de la cause et de l'effet. Lorsque la condition n'est pas donnée, l'effet ne se produit pas¹ », en cela la nécessité est conditionnelle, et seul l'artiste décide de donner cette condition causale ; en revanche, lorsque celui-ci a, si l'on peut dire, posé la première pierre à l'édifice, un certain nombre de nécessités, indépendantes de l'artiste mais bien inhérentes à l'œuvre d'art elle-même, doivent se réaliser pour que l'œuvre d'art accomplisse pleinement son idée propre. Par ailleurs, cela n'empêche aucunement la surprise et l'innovation dans l'art : c'est ce que fait le génie artistique en prescrivant de nouvelles règles à l'œuvre d'art tout en appliquant sa loi individuelle. Finalement, l'œuvre d'art achevée, dont l'idée est pleinement réalisée, la cohérence interne respectée, et où le créateur lui-même ne peut rien changer, est à proprement parler ce que l'on appelle un chef-d'œuvre.

Qu'il nous soit permis de résumer ici l'analyse du mouvement final de la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz que donne Patrick Lang afin d'illustrer la thèse de Simmel² :

« Le mouvement final de la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz, intitulé *Songe d'une nuit du Sabbat*, s'articule en plusieurs sous-divisions aux quelles 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 mes. 241 (lettre R), enfin *Dies Irae et Ronde du Sabbat ensemble* à la mes. 414 (lettre K₁). [...] On comprend bien l'idée structurelle : deux thèmes, contrastant par de nombreux paramètres, [...] sont développés afin d'opposer deux univers, deux climats émotionnels [...]. Le contraste culminera et en même temps se résoudra dans une combinaison, une superposition d'éléments qui, étant d'abord apparus en opposition, s'avéreront compatibles au sein

¹ *Ibid.*, p. 113.

² Voir Lang, *op. cit.*, p. 103-104 et partitions en annexe, p. 18 du présent mémoire.

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 » [*Dies Irae et Ronde du Sabbat ensemble*]) 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 [...]. 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. [...] 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. »

CONCLUSION

En conclusion de tout ce qui vient d'être dit, il apparaît que Simmel répond à un objectif phénoménologique puisqu'il entreprend de dégager les légalités impliquées non pas par l'existence factuelle, mais par la signification idéale des œuvres d'art ; et c'est à travers ces seules légalités que sont possibles les jugements esthétiques. En outre, « 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 droits¹ ».

¹ Lang, *op. cit.*, p. 102.

BIBLIOGRAPHIE

HUSSERL, E. : *L'idée de la phénoménologie : cinq leçons*, trad. fr. A. Lowit, Paris, PUF « Épiméthée », 8^e éd. 2000.

HUSSERL, E. : *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. fr. H. Dussort, Paris, PUF, 1964.

KANT, E. : *Critique de la faculté de juger* (1790), dans : Emmanuel Kant, *Œuvres philosophiques II, Des prolégomènes aux écrits de 1791*, p. 913-1286, Paris, Gallimard, 1985.

KANT, E. : *Fondements de la métaphysique des mœurs* (1785), trad. fr. V. Delbos, Paris, J. Vrin, 1992.

LANG, P. : « Y a-t-il une objectivité du jugement esthétique ? Introduction à la lecture d'un essai de Georg Simmel », *Annales de phénoménologie* n°8 (2009), p. 83-106.

PLATON : *Hippias Majeur*, dans : *Œuvres complètes, tome II*, Paris, « Les belles lettres », 1956.

SIMMEL, G. : « La légalité dans l'œuvre d'art », trad. fr. P. Lang, *Annales de phénoménologie* n°8 (2009), p. 107-116.

ANNEXE

Mouvement final de la *Symphonie Fantastique* d'Hector Berlioz¹, *Dies Irae et Ronde du Sabbat ensemble* à la mesure 414 (lettre K₁) :

The image displays a musical score for the final movement of Hector Berlioz's *Symphonie Fantastique*, specifically the section titled "Dies Irae et Ronde du Sabbat ensemble" starting at measure 414. The score is presented in two columns of staves, with the left column covering measures 414 to 454 and the right column covering measures 452 to 454. The instruments listed include Flutes (P. Fl., Fl.), Horns (Hb.), Percussion (P. Cl. (M), Cl. (C), Bca), Brass (Cora (C), C. & F. (S)), Trombones (Tromb.), Ophicleides (Oph.), Timpani (Timp.), Violins (Viol.), Violas (Violes), and Cellos/Double Basses (C.-B.). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note passages in the woodwinds and strings, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). Performance instructions include "unif." (uniformly) and "vib." (vibrato). A specific instruction for the timpani reads "(baguettes de bois recouvert en peau)" (wooden mallets covered in skin). The score is marked with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The letter K₁ is indicated at the beginning of the section.

¹ H. Berlioz, *Symphonie fantastique*, ed. N. Temperley, Urtext of the New Berlioz Edition, Kassel, Bärenreiter, 1972.

TABLE DES MATIÈRES

La vie de Simmel.....	2
Introduction.....	4

PREMIÈRE PARTIE

LE PRINCIPE DES LOIS

I. - Les deux types de lois.....	8
II. - La problématique de l'œuvre d'art.....	8

SECONDE PARTIE

UN CADRE LÉGAL SPÉCIFIQUE

I. - De la loi individuelle.....	10
I.1. Individualité quantitative.....	10
I.2. Individualité qualitative.....	10
II. - La légalité dans l'œuvre d'art.....	11
III. - L' « Être-autre ».....	12

TROISIÈME PARTIE

ENJEUX

I. - La nécessité d'un « être-tel ».....	14
II. - de la liberté dans l'œuvre d'art.....	14
Conclusion.....	16
Bibliographie.....	17
Annexe.....	18