

Au terme d'un siècle qui avait été celui du goût, et au seuil de celui que va marquer l'essor des philosophies de l'art, la **Critique de la faculté de juger esthétique** n'est pas l'œuvre d'un amateur du beau et de l'art, mais celle d'un philosophe qui s'enquiert des conditions qui les rendent possibles en achevant de systématiser les exigences de sa pensée critique. **Rien n'est plus mal connu que ce qui passe pour bien connu** : en inventant ce que nous présupposons ordinairement, **Kant** nous permet de le découvrir.

dans la même collection :

Euthyphron, de Platon
Le Nouvel Esprit scientifique, de Bachelard
L'Esprit de la géométrie, De l'Art de persuader, de Pascal
Phèdre, de Platon
Le Prince, de Machiavel
République, Livres VI et VII, de Platon
Méditations métaphysiques, de Descartes
Du Contrat social, de Rousseau
Cinq Leçons sur la psychanalyse, de Freud

14037

Kant
Critique de la faculté de juger esthétique
Lectoguide



Collection
Philosophie

Louis Guillermit

CRITIQUE
DE LA FACULTÉ
DE JUGER
ESTHÉTIQUE

de Kant

Commentaire

Lectoguide

Éditions Pédagogie Moderne

Collection dirigée
par Jean-Yves Chateau

Collection *Philosophie*

Critique de
la faculté de juger
esthétique

de Kant

Commentaire
par
Louis Guillermit
Professeur à la faculté d'Aix-en-Provence

Avant-propos
de Jean-Yves Chateau

ISBN : 2 7294 - 0101 6
maquette : louis duparque
© Editions Pédagogie Moderne 1981
Imprimé en France

Editions Pédagogie Moderne
39, rue Chanzy 75011 Paris

La Collection Philosophie

La philosophie ne se trouve dans aucun livre, ni dans aucune somme de livres. « On ne peut apprendre la philosophie, mais seulement à philosopher ». (Kant, *Critique de la Raison pure*, Méthodologie). Cependant philosopher ne consiste pas dans le simple exercice de la méditation qui ne confronte jamais ses raisons avec celles des autres, mais implique un dialogue avec les grandes œuvres philosophiques. Car, « on ne pense point en solitude sans faire comparaître des témoins éminents; dans le fait, il n'y a point d'autre méthode de penser que de lire les penseurs. » (Alain, *Les Idées et les Ages*).

Apprendre à les lire et à les méditer, en prenant leurs textes, les uns après les autres, simplement, honnêtement, tel est le but des ouvrages de la *Collection Philosophie*. Ils sont destinés à servir, avant tout, aux lecteurs sans formation particulière en philosophie : les élèves préparant le baccalauréat ou les concours d'entrée aux Grandes Ecoles littéraires ou scientifiques, mais aussi le public soucieux de réflexion rigoureuse hors de l'exclusivisme volage des modes.

Ils sont conçus pour les aider à mener une lecture effective, sans prétention, mais non sans exigence, d'un texte souvent trop difficile pour être compris sans explication.

Comprendre vraiment un texte, c'est non seulement le lire en prenant conscience de ses thèses, mais aussi saisir leur argumentation, leur articulation et leur portée. Alors la lecture devient un travail de réflexion critique et philosophique. Mais la lecture d'un texte philosophique doit l'être elle-même, et l'on ne peut apprendre à philosopher qu'en philosophant.

Pour faciliter la lecture du texte commenté, nous le publions en tête du commentaire toutes les fois que sa brièveté le permet.

Chaque ouvrage de la *Collection Philosophie*, au moins dans l'une de ses parties, analyse le contenu du texte qu'il explique, *selon l'ordre et l'articulation des idées* qu'il comprend. Ainsi peut-il guider et soutenir pas à pas *la lecture effective et suivie* de ce texte. Il constitue donc pour les élèves et les étudiants un instrument de travail pour apprendre comment se construit l'explication rigoureuse et justifiée de l'ensemble d'une œuvre, aussi bien que celle de textes de longueur limitée, exercice philosophique demandé dès le baccalauréat dans toutes les sections, à l'écrit comme à l'oral.

Mais il possède également, outre une ou plusieurs parties synthétiques, un *index* des notions et concepts, qui permet un travail de réflexion thématique sur le texte et de confrontation, sur des thèmes semblables, avec d'autres œuvres. Tous les mots difficiles et techniques sont expliqués dans le texte. Les plus importants figurent dans l'*index*, ce qui permet de retrouver facilement la page où apparaît leur explication.

Enfin, on peut prendre une connaissance rapide du commentaire en lisant les titres et les sous-titres, ainsi que le résumé contenu dans les courtes phrases en exergue imprimées dans la marge. Ainsi peut-on en acquérir facilement une vue d'ensemble (synoptique), ce qui caractérise une compréhension réelle et rend possible un point de vue critique.

L'Éditeur

Table des matières

Avant-propos	7
Commentaire	55
Introduction	57
PREMIER CHAPITRE :	
Exposition du jugement esthétique	65
A - Analytique du Beau	65
B - Analytique du Sublime	104
DEUXIÈME CHAPITRE :	
Déduction du jugement de goût	127
TROISIÈME CHAPITRE :	
L'Art et le Génie	137
A - L'Art	138
B - Le Génie	141
C - La classification des beaux-arts	148
QUATRIÈME CHAPITRE :	
La Dialectique de la faculté de juger esthétique	155
Conclusion	169
Notes	171
Glossaire	179
Index	187

Avant-propos par Jean-Yves Chateau

L'expérience de la beauté et l'esthétique de Kant

Avant-propos

Pour Françoise

La *Critique de la faculté de juger esthétique* est un texte difficile en particulier parce qu'il mêle deux tâches : déchiffrer « l'énigme » du jugement de goût esthétique et établir un « passage », un « pont » entre les grands domaines (Nature et Liberté) que Kant avait soigneusement et fortement séparés dans la *Critique de la raison pure* et la *Critique de la raison pratique*. Dans la *Critique de la faculté de juger* (dont le texte ici commenté est la première partie, et sans doute la plus importante) Kant réalise, ainsi, l'unité articulée de toute sa philosophie critique à *propos* de l'analyse du jugement esthétique (avant de traiter du jugement téléologique dans la seconde partie). Bien sûr ce propos n'est en rien le fait du hasard (*il fallait* procéder à cette analyse pour montrer ce passage), mais on conçoit aisément que, dans ces conditions, l'analyse du jugement esthétique n'ait rien d'une vague description naïve et immédiate, et ne puisse vraiment se comprendre que par rapport au reste de la philosophie de Kant.

Pour saisir la géniale profondeur de la critique du jugement esthétique, il faut donc un guide sûr et infailible dans l'analyse du texte, de ses concepts, de leurs articulations et de leur relation au reste de l'oeuvre de Kant par laquelle ils trouvent leur sens définitif. Ce guide précieux nous l'avons, maintenant, avec le Commentaire de Louis GUILLERMIT que nous sommes heureux de pouvoir publier ici. Il réussit le tour de force de nous donner de ce texte aussi complexe que passionnant une vue d'ensemble et une explication de

toutes les difficultés importantes, en un nombre restreint de pages qui en facilite l'abord.

Nous voudrions, quant à nous, dans cet avant-propos, préparer à l'étude de ce commentaire rigoureux et technique les débutants qui ne sont pas encore versés dans les difficultés que pose la réflexion esthétique; ils pourraient être déroutés par l'ordre d'exposition conceptuel de Kant (et que suit strictement Louis GUILLERMIT, comme c'est la règle dans les Commentaires de notre collection) et ne pas voir comment, loin de faire une théorie abstraite de la beauté, cette *Critique* y apporte un éclairage saisissant et concret.

Pour cela nous procéderons en deux points :

1) D'abord nous partirons d'une analyse psychologique et phénoménologique (= du point de vue du sujet qui perçoit) de l'expérience esthétique, pour faire saisir concrètement les principes que *L'Analytique du Beau* met en forme conceptuellement.

2) Ensuite nous essaierons de montrer rapidement comment la théorie kantienne du jugement esthétique est un guide précieux et précis pour comprendre notre relation aux œuvres réelles de l'art, en nous bornant à un problème, limité quoiqu'essentiel, de son histoire : deux conceptions, souvent présentées comme irréconciliables, sont en conflit, *l'art représentatif et symbolique* (l'art est une manière suprêmement habile de faire passer des significations) et *l'art « abstrait »* (l'art refuse de s'occuper de signification). L'art « abstrait » est une tendance récente de l'histoire de l'art, et le conflit qu'il a ouvert est caractéristique du statut moderne de l'art. Or il est remarquable que l'analyse kantienne permette à la fois de fonder cette tendance (qui lui est historiquement bien postérieure), de comprendre celle à laquelle elle s'oppose, et finalement de saisir la nécessité et le sens, pour la création et la perception esthétique, de ce conflit.

Avant d'entamer la réalisation de ce programme, rappelons que notre présentation se veut une simple

réflexion préliminaire, déblayant quelques difficultés pour le débutant, en sorte qu'il profite mieux des explications du Commentaire qui la suit; c'est pourquoi, nous l'en prévenons, nous allons souvent simplifier les thèmes et utiliser un vocabulaire et des catégories approximatifs d'un point de vue kantien; notre espoir est que cette première approche lui donnera le désir et lui permettra de s'élever à la précision et à la rigueur de l'analyse kantienne, que seul lui apportera le Commentaire de Louis GUILLERMIT.

1. Qu'est-ce que la beauté?

Quand je fais l'expérience de la beauté, c'est d'abord une expérience perceptive. Si je ne perçois rien, je ne perçois rien de beau. Mais quelle est la différence entre la perception de quelque chose en général et la perception de quelque chose de beau? Tandis que la perception ordinaire me met seulement en présence d'un objet, la perception esthétique me procure par elle-même, en plus, un plaisir.

Mais, y a-t-il une différence entre un *plaisir en général* et le *plaisir esthétique*? Examinons des plaisirs non esthétiques, comme *le plaisir sexuel* ou le *plaisir alimentaire*. Dans ce cas, quand je perçois un objet qui me donne du plaisir, ou bien je ne me contente pas de le percevoir, mais je le consomme, ou bien, en le percevant, je pense et je m'attends au plaisir que me donnera sa consommation. C'est le plaisir de désirer, plaisir anticipé.

La consommation a pour effet de produire, plus ou moins rapidement, mais toujours (d'une manière qui s'observe sûrement et se comprend aisément physiologiquement), après une montée du plaisir, qui est aussi montée du désir (état de déplaisir autant que de plaisir) une satiété : à la fois le comble du plaisir et l'incapacité de jouir plus avant; et même il y aurait du déplaisir et de la douleur si l'excitant du plaisir (l'objet de la consommation) tentait alors de prolonger son

action. Cela signifie que l'objet est consommé, c'est-à-dire consumé, détruit (soit réellement, soit dans sa capacité à faire jouir) en même temps que le sujet s'est lui aussi détruit dans sa capacité de consommer et de jouir. On voit donc que, dans la jouissance qu'on peut appeler *sensuelle*, d'une part il ne s'agit pas d'une jouissance de la perception, mais de la jouissance d'un organe que je songe à satisfaire avec l'objet que j'ai perçu; d'autre part cet organe, par sa particularité (appareil digestif, sexe), spécialise le plaisir en même temps qu'il en localise au moins la source; enfin, le plaisir a une structure intermittente, la capacité de jouir étant de durée limitée, et rendue possible par un état de non-plaisir qui l'a précédée (cf. Kant, *Anthropologie* § 60-61). Quant au plaisir anticipé dans le désir, il s'allie lui aussi à un déplaisir : celui de ne pas voir le désir déjà satisfait. En outre, il n'est pas non plus plaisir de percevoir, mais d'anticiper la consommation effective; c'est-à-dire la penser et en quelque sorte l'esquisser.

Dans les deux cas (du désir et du plaisir atteint), on voit que le plaisir se lie au déplaisir, état où on ne veut pas rester (par opposition au plaisir, état où je veux atteindre ou rester), ce qui, paradoxalement en apparence, lie le plaisir sensuel à un état d'inquiétude, de manque de sérénité et de plénitude durables. Cette inquiétude est essentielle au plaisir sensuel; le déplaisir est lié au plaisir comme son véritable ressort interne : jouir c'est se projeter vers une jouissance plus grande; le plaisir éprouvé crée le désir d'un plaisir plus grand, c'est-à-dire me met dans un état où je ne voudrais pas rester (= déplaisant), jusqu'au sommet de la satiété, état où je ne jouis ni ne désire plus. On voit comment on peut parler du plaisir en général comme d'une « promotion de la vie ». Est-ce de la sorte que je jouis à la perception d'un objet que je trouve beau? Non, et, d'abord, j'ai le sentiment que c'est la perception de l'œuvre-même qui me donne mon plaisir et non un

organe particulier; car à quel organe appliquerais-je l'objet beau comme excitant? Ce n'est pas l'œil, ni l'oreille qui jouissent strictement et ce n'est que par métaphore (métonymie exactement) que l'on parle du « plaisir de l'œil », ou du « plaisir de l'oreille » : ni le nez, ni l'oreille ne sont le *lieu* du plaisir (ou d'un plaisir commençant).

Pourtant, à la vue ou à l'audition d'une œuvre que je trouve belle, je ne cesse de regarder ou d'écouter, pour entreprendre une pratique de consommation au moyen d'un organe particulier. Et il me semble, en ce sens qu'il s'agisse donc d'un plaisir de la perception, puisque je n'ai pas envie de cesser cette perception : j'y éprouve du plaisir. Cependant, devant une sculpture qui me donne une émotion esthétique, je peux parfois avoir envie de cesser de la regarder seulement, pour aller la toucher aussi; en écoutant certaines musiques enthousiasmantes j'ai parfois envie de cesser d'écouter seulement, pour danser ou chanter, de cesser de lire seulement, devant certains poèmes, pour dire, pour chanter, pour dessiner moi-même, etc... Mais ce genre d'expérience ne contredit pas l'analyse précédente, car dans tous les cas, précisément, je ne renonce pas à percevoir l'objet beau, j'utilise seulement un renforcement de ma perception initiale par un autre mode de saisie de l'objet, et s'il me paraît vraiment beau, je vais revenir encore plus assidûment au mode de perception qui convient le mieux à son appréhension. Ainsi, non seulement c'est à la perception-même que, devant le beau, je semble éprouver du plaisir, mais encore un plaisir d'une autre nature que le plaisir sensuel, puisque je cherche à y rester coûte que coûte, seulement tenté de redoubler le mode de perception par l'adjuvant momentanément d'un autre.

Je ne fais pas non plus l'expérience d'une montée du plaisir devant le beau jusqu'à un point où je ne puis plus jouir et où je m'exposerais à un déplaisir à tenter d'aller au-delà. J'ai au contraire le sentiment d'un

plaisir qui, dès qu'il survient, est là d'emblée, sinon tout entier, du moins à un très haut niveau (si c'est vraiment beau) et se caractérise plutôt par sa *tenue*, aussi longtemps que je suis tourné vers l'objet; je me sens dans un état de sérénité, et si je touche à l'exaltation, de continuité dans l'exaltation, de plénitude dans tous les cas. Devant le beau, je n'ai pas le sentiment que mon plaisir commence lentement, monte et puis atteint un terme, je ne fais pas non plus l'expérience quant à l'objet de ce qui y correspond dans la jouissance sensuelle : la destruction de l'objet lui-même réellement ou comme producteur possible de mon plaisir. Dans la perception esthétique je ne consomme pas l'objet, il reste intact; bien mieux, il devient de plus en plus lui-même, il me paraît s'enrichir de déterminations de plus en plus nombreuses et complexes au fur et à mesure que je me sens de plus en plus envahi de plaisir plein et de plus en plus réceptif. Et lorsque, à cause du cours de mes occupations ou de ma fatigue générale, je cesse de me tourner vers l'objet beau, je n'y suis pas indifférent et je n'en ai pas assez, comme dans le cas de la jouissance sensuelle. Il existe, au contraire, pour moi, plus intensément que jamais.

Enfin, je n'ai pas le sentiment d'un plaisir particulier lié à un organe déterminé et spécialisé le mouvement par lequel je suis tenté parfois de redoubler le premier mode de perception de l'objet par un autre en est un symptôme —; j'ai en revanche le sentiment d'un bien-être général où tout mon être se sent immédiatement ravi (alors que si, dans le plaisir sexuel ou gastronomique, un bien-être général peut être atteint, ce n'est pas immédiatement, mais à la suite de la montée plus ou moins lente du plaisir qui diffuse peu à peu).

Ainsi le plaisir esthétique semble d'une nature différente de celle du plaisir sensuel en général. On peut ramener toute notre analyse à ce point : il semble être le *plaisir de la perception elle-même*, puisque le sujet semble

ne pas tendre à quitter cet état où il est tourné perceptivement vers l'objet.

Cependant, précisément parce que les organes de la perception ne sont pas des organes de la jouissance, il faut bien considérer que la perception ne peut pas rendre compte à elle seule du plaisir que procure le beau. Or, si devant un objet que je trouve beau je ne me contente pas de *percevoir*, et que cependant je ne cesse pas de percevoir pour m'engager dans une pratique (de consommation), que peut-on supposer sinon que se réveille en moi une *activité intellectuelle*? N'est-ce pas d'ailleurs une évidence de mon expérience esthétique que le beau me donne à penser, me fait rêver, déclenche en moi un monde d'idées, de fantasmes, de méditations? Mais comment une réflexion intellectuelle survenant sur ma perception peut-elle produire un plaisir, et un plaisir esthétique, conforme à la description que nous venons d'en faire?

Si ma réflexion me fait découvrir que ce que je perçois est désirable (pourrait me procurer une jouissance ou un bien quelconque) nous sommes ramenés au cas de l'anticipation de la *jouissance sensuelle*, et nous ne touchons pas là au *plaisir esthétique*.

Je peux être amené à réfléchir sur le rapport de l'objet perçu avec ce qu'il est désirable de faire en tant qu'être de raison : dans ce cas, je développe une réflexion morale, et je peux y trouver un plaisir, mais c'est le plaisir de se tourner et de *s'engager* vers son devoir — *plaisir moral* et non *esthétique*.

Je peux encore être amené, par la perception de l'objet, à une vérité le concernant, et même à un ensemble de vérités ; je peux alors éprouver du plaisir : plaisir de comprendre, d'enchaîner mes méditations, d'avancer dans la résolution de questions et d'énigmes qui me préoccupaient. Mais nous appellerons, à bon droit, cela un *plaisir intellectuel*, non un *plaisir esthétique* : en effet, j'ai cessé d'être tourné vers l'objet lui-même,

mes pensées l'ont pris pour point de départ certes, mais précisément ma pensée en est partie, elle l'a abandonné : cela manifeste que ce n'est pas lui-même qui me plaît; si j'ai du plaisir ce n'est plus à sa perception ; le sentiment que je peux fort bien éprouver dans la rêverie, qu'il a déclenché originairement, ne peut donc lui être rapporté (mais à sa pensée) et je ne peux avoir le sentiment que ce plaisir indique une qualité de l'objet lui-même (sa beauté).

La perception seule ne pouvant rendre compte de la jouissance esthétique, il faut bien supposer qu'elle déclenche une activité intellectuelle, mais encore faut-il que cette activité intellectuelle ne détourne pas de la perception de l'objet : sinon comment croire que la perception de l'objet plaise? On doit donc supposer que, lorsqu'il y a plaisir esthétique, la réflexion intellectuelle ramène à la perception de l'objet. N'est-ce pas ce dont nous faisons l'expérience devant le beau? Quand je le vois, ça me fait rêver, mon esprit se met à battre la campagne, un flux de souvenirs, de fantasmes, de suppositions, d'associations d'idées, monte à mon esprit. Si je m'y abandonne, c'est que j'y ai plus de plaisir qu'à l'objet lui-même (plaisir intellectuel). Si en revanche, mes pensées me ramènent à l'objet lui-même, comme par l'effet d'une force plus impérieuse, et si sa perception relance le flot de mes rêveries, mais sans que celles-ci ne puissent résister au besoin de se replonger encore dans l'appréhension de l'objet lui-même, et cela dans un mouvement infini, alors le plaisir que j'ai, je suis amené à le rapporter à l'objet lui-même, puisque je ne peux m'éloigner de lui ni l'oublier; je ne cesse de percevoir ou d'être amené à percevoir, bien que, cependant, j'aie une autre activité que celle de simple perception.

Quand ce jeu de renvoi de la faculté d'appréhender (ce que Kant appelle la « sensibilité ») à la faculté intellectuelle (ce que Kant appelle « l'entendement ») et de celle-ci à celle-là, chacune des deux découvrant en

elle-même le besoin de l'autre, se poursuit indéfiniment, l'irrésistibilité de l'attachement à l'objet lui-même manifeste assez qu'il y a là un vrai plaisir. La difficulté reste cependant de comprendre comment et pourquoi se produit ce plaisir.

On s'en approchera en notant que l'on voit bien pourquoi et comment en tout cas il n'est pas un plaisir particulier lié à un organe spécial ; c'est un plaisir aussi général que possible, puisque les facultés dont le jeu le produit sont celles entre lesquelles l'homme se comprend dans sa plus grande généralité et sa plus grande diversité. Or c'est un lieu commun, aussi bien dans la philosophie depuis Platon que dans la littérature ou la réflexion populaire, que d'opposer, dans l'homme, *la sphère* du corps, de la perception, de la sensibilité, de la relation immédiate et par contact avec le concret, et *la sphère* de l'âme, de l'esprit, de l'intellect, de la pensée médiata discursive et abstraite. L'opposition entre ces deux sphères peut être pensée comme constituant la difficulté morale; si on les pense comme irréconciliables cela détermine en l'homme un déchirement tragique : leur conflit entraîne toujours au moins une vie malheureuse, tenue de choisir entre faire la bête ou faire l'ange, la brute ou le spirituel; vie amoindrie dans les deux cas d'être exilée d'une part d'elle-même.

Or si le beau nous met dans un état où ces deux facultés humaines mal conciliables jouent l'une sur l'autre s'appelant l'une l'autre, renvoyant chacune l'une à l'autre, alors il n'y a pas à chercher davantage quelle sorte de plaisir peut en venir : c'est le *plaisir de l'être tout entier* jouissant de lui-même, expérimentant une promotion de sa vie incomparable avec aucun de ces plaisirs (plaisirs des sens ou plaisirs de l'intelligence) dont la particularité à proportion même de leur force accentue le déchirement de l'être— plaisir absolu pour l'être humain. Plus l'objet sera beau, plus sa *perception* stimulera elle-même la faculté *intellectuelle*, et plus la *méditation*, à son tour se sentant incapable de

rendre compte d'un tel objet (plus riche que toute forme, que toute interprétation, que toute saisie conceptuelle et intellectuelle) exigera elle-même que la *faculté perceptive* scrute plus profondément l'objet, à l'infini; et plus chacune de ces facultés polaires de l'homme semblera travailler pour le compte de l'autre, dans un accord spontané et aisé.

On comprend alors pourquoi dans le plaisir esthétique il n'y a pas de consommation : ni destruction du sujet — qui au contraire est promu dans chacune de ses facultés et dans leur accord libre et facile — ni destruction de l'objet, puisqu'il peut en face d'un sujet aux facultés représentatives stimulées, exister, en quelque sorte, de plus en plus réellement.

On comprend aussi pourquoi Kant dit que *le beau est l'objet d'un plaisir dont on juge de façon toute désintéressée* (Premier moment de *l'Analytique du Beau* — cf. pour son explication détaillée le Commentaire de L. GUILLERMIT p. 68). Cela ne veut surtout pas dire que l'esthète, tout en étant dans un état de jouissance pleine et profonde devant l'objet beau, devrait se sentir en même temps d'une humeur apathique et morne. Ce serait contradictoire et absurde. Mais, si l'on comprend que la jouissance esthétique — qui est tout ce qu'il y a de plus intéressant et exaltant pour la vie! — tient au libre jeu des facultés représentatives et non à la consommation d'un objet, on comprend que *l'existence* de l'objet n'importe pas pour le jugement esthétique, mais seulement ce jeu : il s'agit seulement de savoir « si la représentation de l'objet est accompagnée, en moi, de plaisir » (*Critique de la faculté de juger* § 2) c'est-à-dire, pour le dire autrement, si sa *nature* (* existence; § 5) est telle que c'est dans ce jeu libre et spontané des facultés représentatives, producteur de plaisir, que je le saisis. Si l'on voit en revanche un amateur manifester de l'intérêt pour posséder chez soi, par exemple, telle œuvre d'art, il ne s'agit absolument pas là d'un intérêt esthétique; cela n'instruit en rien sur son goût esthéti-

que, mais relève de sa manière propre de désirer posséder en privé des moyens de jouissance.

C'est cela que résume le terme de « contemplation », dont Kant qualifie le jugement esthétique (§ 5) : dans la contemplation il y a à la fois l'idée d'une passivité devant l'objet — aucune pratique, ni aucun intérêt visant son *existence* — et l'idée d'une activité du sujet scrutant et méditant *ce qu'est* l'objet (sa « nature »).

On a le sentiment, en face de ce qui est beau, que c'est l'objet lui-même qui est beau. Devant lui, j'ai envie de dire : « c'est beau », comme si sa beauté était une qualité objective. Si j'ai envie de dire : « je trouve ça beau », « ça me plaît à moi », c'est que je ne suis pas si enthousiaste que cela, ou que, habitué à entendre dire ou à penser que tout est relatif, y compris la beauté, j'essaie de minimiser l'intensité de ce que je sens. En revanche, plus je trouve beau un objet, plus je suis poussé à dire : « c'est beau ».

Ayant le sentiment que c'est l'objet lui-même qui est objectivement beau, j'ai le sentiment que tous doivent le trouver tel : autrement dit que le plaisir que j'éprouve est nécessaire et universel (cf. les deuxième et quatrième moments de *l'Analytique du Beau* et le Commentaire de L. GUILLERMIT p. 74-80 et 97-104). Quand je suis devant un objet que je juge beau, j'ai envie d'en parler, de parler à d'autres, de leur dire : « regardez ! comme c'est beau ! Vous avez vu cela ? et cela?... » Si cette expérience est authentique, elle manifeste que lorsque je suis en face du beau, j'ai envie de communiquer (la beauté fait parler, dit Platon dans le *Phèdre*) : que je m'attends à ce que mon sentiment soit partagé par les autres.

Ce qui est remarquable, c'est que, lorsque je suis dans l'authenticité de la spontanéité d'une expérience esthétique, la communication à laquelle je me livre en toute confiance n'est pas de l'ordre d'une argumentation, mais se réduit à l'énoncé du jugement esthétique (« n'est-ce pas que c'est beau ? ») et je me contente

seulement en guise de toute justification de dire : « regarde ! » (ou « écoute ! ») . L'analyse de l'objet relève de la critique d'art, qui n'a jamais rien fait trouver beau mais décrit l'objet objectivement, c'est-à-dire précisément pas comme quelque chose qui a une valeur esthétique. Dans l'authentique expérience de la beauté, au mieux je désigne les lieux, les moments où mon émotion est particulièrement forte : l'autre n'a qu'à voir ou entendre. Mais il n'y a pas de *raison pour convaincre* dans le goût : on goûte, on fait goûter.

Et effectivement l'histoire et la variété des cultures, et même notre propre évolution individuelle, montrent assez que le goût varie. Ce que les uns jugent beau, les autres n'en sont point d'accord; et moi-même, mon goût évolue et varie. Kant ne cesse de souligner que l'universalité, la nécessité et l'objectivité que nous attribuons irrésistiblement à ce qui est vraiment beau, ne sont pas objectives, mais subjectives : il n'est pas question de penser — précise Kant — que « l'universalité du suffrage » sur la beauté soit un fait réel (*Critique de la faculté de juger*, § 8). Il ne pourrait y avoir de réelle universalité et nécessité du jugement esthétique que si celui-ci se fondait réellement sur l'objet. Or ce qui le détermine n'est pas l'objet lui-même, mais la manière dont je le saisis : dans le jeu libre de mes facultés représentatives (il n'est pas objet de perception simple, de connaissance par concept, ou de désir). C'est ce jeu qui constitue le sentiment de beauté et produit le plaisir esthétique. Ce jeu de renvoi perpétuel entre la perception et l'intelligence (faculté des concepts) signifie bien alors qu'aucun concept (aucune interprétation intellectuelle) que suscite en moi la saisie de l'objet, ne me paraît adéquat; et c'est cela qui nous renvoie à scruter davantage l'objet lui-même pour y trouver d'autres motifs de penser.

Ainsi donc, devant la beauté, j'ai le sentiment que c'est *l'objet lui-même qui est beau* et que *tous doivent le trouver beau*, mais ce n'est qu'un sentiment. Si j'étais

devant un objet de plaisir sensuel, je n'aurais pas ce sentiment : si fort que j'aime les gâteaux au chocolat, je n'ai pas le sentiment que tous doivent les aimer; et si j'aime les blondes aux yeux bleus ou les grands bruns, je sens immédiatement que ce plaisir que j'ai à leur commerce, il tient à moi, il en dit plutôt long sur moi que sur leurs qualités propres.

Pendant nous avons vu que l'expérience esthétique, tout en me faisant attendre l'accord des autres comme une sorte de nécessité liée à l'objet, ne me pousse pas à faire comme si c'était vraiment l'objectivité de l'objet (des raisons fondées sur le concept qu'on peut en former) qui détermine ce sentiment : puisqu'il ne vient pas — sauf déformation en général professionnelle, de professeur ou de critique — d'argumenter ou d'expliquer. Il faut donc penser que ce dont j'ai le sentiment de l'universelle communicabilité, quand je me trouve en face de la beauté, n'est pas l'objet lui-même et ses qualités objectives, mais le sentiment que j'éprouve, l'état dans lequel je suis : ce jeu infini des facultés représentatives qui produit ce plaisir particulier que l'on appelle « esthétique ».

Aucune intuition particulière, ni aucune interprétation intellectuelle de l'objet ne peut me paraître universellement et nécessairement partageable par autrui, puisque le prolongement indéfini du jeu de mes facultés atteste que toute intuition et toute conception de l'objet sont, à mes propres yeux, insuffisantes par rapport à sa richesse. Le seul élément, en revanche, qui puisse me paraître s'imposer objectivement à moi, c'est mon état subjectif (le jeu de toutes mes facultés).

Qu'est-ce qui fait que j'ai le sentiment qu'il y a dans cet état subjectif quelque chose d'universel qui en rendra le partage nécessaire par autrui? C'est que le foisonnement indéfini des représentations (dans toute ma faculté d'avoir des intuitions et dans toute ma faculté d'avoir des conceptions) leur donne un tel élargissement, une telle généralité (une universalité stricte-

ment) que je ne peux que m'attendre à ce qu'elles correspondent, généralement, à celles d'autrui; pourvu qu'il soit capable d'être envahi par la même généralisation du jeu de ses facultés représentatives.

— « *Regarde cela! et ça! et ça? et ça!...* »

Si autrui possède la même capacité générale à ce que ses facultés perceptives et intellectuelles jouent l'une avec l'autre dans la recherche d'un jugement à propos d'un objet, j'ai toute chance qu'elles s'animent comme les miennes (pas dans le détail de leurs représentations particulières, mais dans leur exercice et leur animation réciproque générale).

Bien sûr, Kant le sait, autrui peut ne pas trouver beau cet objet (il n'y a pas de fondement du plaisir dans l'objet lui-même), c'est qu'il peut manquer de culture, de goût, de disponibilité en général, ou à ce moment-là, ou c'est peut-être moi qui me suis trompé, victime d'un sentiment particulier. Peu importe d'ailleurs lequel des deux se trompe puisqu'il ne s'agit pas, au vrai, de se tromper ou d'avoir raison, car on est dans la subjectivité, de plein droit : il s'agit ici de jouir ou de ne pas jouir.

Ce que je sentais en moi, devant cet objet, était quelque chose d'une nature telle que j'étais en droit de penser qu'autrui devait la partager, que je pouvais lui proposer de la regarder, de *l'essayer*, pourrait-on dire. Autrui peut ne pas s'y intéresser, ne pas se mettre à rêver devant, je peux au moins m'attendre à ce qu'il reconnaisse que cela valait la peine qu'on s'y arrête un peu. Ce que je fais, quand, devant la beauté, je suis poussé à la faire partager à autrui, c'est supposer en lui la même disposition des facultés de représentation à jouer l'une avec l'autre librement; comme cette disposition est ce qui permet en général le « jugement » (c'est-à-dire la capacité de trouver un accord entre une représentation particulière et une représentation conceptuelle générale dont elle est un cas ou un exemple), je me contente de supposer en autrui ce sans quoi

il ne serait pas mon semblable (du point de vue de la capacité générale de penser), ce pourquoi Kant appelle cette disposition un « sens commun » : c'est-à-dire qui se retrouve en tous (cf. le Commentaire de L. GUILLERMIT p. 98-101 et p. 131). On voit donc comment, lorsque je jouis du jeu libre de toutes mes facultés représentatives, je jouis de *ce qui me fait capable de penser (juger) en général, c'est-à-dire, par là-même*, (puisque'il ne s'agit pas ici d'être capable de penser ceci ou cela, ce qui peut toujours déterminer des différences entre les hommes) *ce qui me fait semblable à autrui* comme sujet conscient et pensant et capable de lui faire partager mes pensées et états de conscience.

Nous pouvons reprendre et compléter alors notre analyse de plaisir esthétique : il est, avons-nous dit, *plaisir de sentir l'unité de notre être* malgré la division des divers niveaux de conscience, plaisir de sentir la communication spontanée (sans règle) des diverses facultés en nous; nous voyons qu'il est plus que cela en même temps : *plaisir de sentir notre unité avec autrui* malgré la distance qui nous sépare les uns des autres, plaisir de sentir la possibilité de communication spontanée (sans règle) avec autrui. Ainsi, lorsque, en face d'un objet, la nature des représentations qu'il détermine en moi par le libre jeu sans fin de toutes mes facultés représentatives est telle que je sens qu'elles doivent être partageables par autrui, c'est alors que j'éprouve authentiquement le plaisir lié à la beauté (*Critique de la faculté de juger*, § 9).

On voit, enfin, pourquoi on ne peut qu'avoir le sentiment que la beauté est ce par quoi un objet manifeste une finalité (cf. le troisième moment de *l'Analytique du Beau* et le Commentaire de L. GUILLERMIT p. 81-97) : puisque l'objet beau est ce qui semble faire fonctionner d'elles-mêmes nos facultés (sans effort de notre part), et cela sur le mode d'un accord entre elles (qui ne s'accordent pas d'ordinaire sans travail) qui détermine aussi un accord entre les diverses subjectivités (qui ne

s'accordent pas d'ordinaire sans peine ni sans règles), on peut bien dire qu'il apparaît comme merveilleusement et miraculeusement *fait pour nous* : fait pour être saisi par nous et nous saisir individuellement dans notre totalité et notre unité, et collectivement dans notre communauté.

Mais pour autant que le jeu de nos intuitions et *vie* nos conceptions est infini (dure indéfiniment) et que nous ne pouvons déterminer aucunement la fin que poursuivrait l'objet beau, nous ne pouvons en avoir une représentation définie. Nous avons le sentiment que l'objet, s'il est beau, est organisé de manière telle qu'il est fait pour nous plaire, mais comme nous n'en avons aucune représentation objective, nous ne pouvons en assigner aucune comme fin. Sans arrêt nous avons le sentiment que nous découvrons son organisation propre, c'est-à-dire sa finalité interne, et sa finalité par rapport à nous (le fait qu'il nous donne du plaisir) mais sans cesse le jeu continué des facultés le réorganise et nous le fait apparaître différent dans sa relation à notre plaisir.

2. L'analyse kantienne et les œuvres d'art.

Nous comprenons par une telle analyse comment il est *possible* que l'homme éprouve ce plaisir particulier qu'est le plaisir esthétique. Mais cette explication n'est-elle pas trop générale (et abstraite) ? Il n'y a quasiment aucune référence à une œuvre d'art dans la *Critique de la faculté de juger esthétique* et les rares exemples donnés sont apparemment bien peu artistiques. C'est que Kant ne fait pas une théorie des *objets* beaux (dans la Nature ou dans l'Art), mais tout son effort est pour montrer que le beau n'est pas réellement dans les *objets*, mais renvoie au sujet qui le saisit (à la manière dont un sujet le saisit). Mais cela signifie-t-il que l'analyse kantienne ne puisse nous servir à rien pour comprendre *ce qu'il y a dans l'œuvre d'art* (ou dans une belle chose en général) ?

Au contraire, l'analyse kantienne du sujet qui saisit la beauté en face d'une œuvre est d'une utilité plus immédiate et plus universelle que toute étude savante (*l'explication de texte* scolaire, la critique littéraire, musicale, picturale, etc...) ; car une telle étude nous renseigne au mieux sur la nature matérielle, technique, idéologique, historique, sociale, etc... de l'œuvre, d'une manière qui peut être exacte et intéressante, mais elle ne nous dit pas pourquoi elle est belle (ou non), ni à quoi il faut s'attacher dans l'œuvre pour en saisir la beauté. Les œuvres d'art sont d'une variété infinie et l'histoire de l'art ne peut que nous le montrer; elle ne peut en revanche nous dire pourquoi ces œuvres sont précisément des œuvres d'art, elle ne permet même pas en elle-même de se poser la question. L'analyse kantienne ne remplace pas, bien sûr, ce type d'étude objective de l'œuvre, mais elle indique comment il faut s'y rapporter et ce qu'il faut regarder (ou écouter) dans l'œuvre, quelle qu'elle soit, pour risquer d'y trouver un plaisir esthétique et pour que mon jugement soit authentiquement esthétique; or ne pas traiter une œuvre d'art d'un tel point de vue, c'est ne même pas examiner ce qu'elle prétend être.

D'abord, l'œuvre belle n'est pas celle qui suit un canon, une règle, une technique, un goût établi (« le bon goût » social), quels qu'ils soient. Elle n'est belle que pour celui qui la trouve telle, et quel que soit le nombre de ceux qui la trouvent belle; pour celui qui ne la trouve pas telle, elle ne le sera pas. Une œuvre est belle quand — plaisir très particulier — elle fait rêver de cette rêverie éveillée où on ne cesse, en même temps, de chercher à regarder l'objet lui-même et d'avoir la tête remplie d'autres choses que de l'objet lui-même, et qui l'excèdent, mais comme pour mieux le faire saisir. Et cela vaut quels que soient l'art ou la forme d'art dont il s'agit : art littéraire et de type symbolique et représentatif, ou bien art « abstrait », non figuratif où la signification a tendance à s'effacer comme dans l'art

moderne. La théorie kantienne permet de comprendre aussi bien chacune de ces deux formes, dont le conflit recouvre l'évolution la plus moderne de l'art, et de saisir la nécessité de ce conflit de tendances.

1) L'art représentatif et symbolique : l'exemple de la littérature.

Avec l'analyse kantienne, on comprend que, devant une œuvre littéraire : poème, pièce de théâtre, ou roman, ce ne soient ni la correction de la langue, ni la vérité de ce qui est dit, ni sa moralité, ni non plus son caractère immoral ou contraire aux conventions, ni l'agrément en soi de ce qui y est évoqué, qui en fassent la beauté (les œuvres « à thèses » ennuient l'esthète et sont un contre-sens artistique). Ce n'est pas cela que je prends en considération pour soi, lorsque je trouve belle une œuvre littéraire. Ce n'est donc pas cela que je dois examiner pour soi, si je m'interroge sur la valeur esthétique. Mais je la trouve belle, si elle me fait rêver.

C'est pourquoi certains thèmes, parce qu'ils font rêver facilement les hommes, parce qu'ils renvoient à ce qui fait leur vie à la plupart, sont particulièrement traités en littérature : l'amour en est l'exemple le plus clair peut-être; il est indéfiniment le thème des poèmes et des romans les plus pauvres et les meilleurs. C'est que tout amour, simplement évoqué, m'appelle à aimer, ou me rappelle les amours que j'ai eues ou que je n'ai pas eues. Il n'y a pas besoin qu'on m'en parle de manière bien compliquée pour que mon esprit se mette à battre la campagne : alors, si on m'en parle bien !

En ce sens *L'Invitation au voyage* de Baudelaire est un poème d'amour, mais en même temps une sorte d'art poétique en tant qu'il lie le thème de *l'amour* (« Aimer à loisir/Aimer et mourir ») au thème du *voyage* : aimer fait voyager l'esprit, fait « songer à la douceur » d'un autre pays, d'autres pays, d'autres demeures (bateaux, demeures dormantes mais aussi d'humeurs vagabon-

des) ; l'amour fait penser à l'ambiguïté même de l'amour (il n'est pas sans être aussi autre qu'il semble être) : la fiancée est aussi sœur; l'autre - pays de la *vie* d'amour est aussi un pays où *mourir* d'amour; il n'est cependant pas seulement le pays du soleil couchant, car l'amour parle, autant que de mort, de naissance : les « splendeurs *orientales* », disent, mais « en secret », que c'est de sa « langue natale » que l'âme y cherche la douceur. « En secret », car cet ailleurs, et cette altérité en général, que quête l'amour, sont en un sens indicernables de la plus grande identité à soi-même, et du sentiment, quand on aime, d'être, dans l'éclatement hors de soi, tout d'une pièce. Le poème montre donc ce qui fait que l'amour est un thème poétique, c'est-à-dire qui a de la facilité à faire rêver; mais précisément il ne le dit pas : il suggère d'y « songer ».

Mais si le thème même de l'amour a de la propension à me faire rêver par lui-même, qu'est-ce qui différenciera, du point de vue de la valeur esthétique, les divers poèmes ou romans qui m'en parlent?

Dans l'œuvre médiocre c'est ma propre capacité à rêver sur l'amour, sur mes amours, qui est l'essentiel de ma rêverie, non l'œuvre elle-même : c'est pourquoi le roman d'amour médiocre est celui qui est suffisamment pauvre et général (abstrait) pour que ce soit ma vie affective qui le remplisse, ma propre vie que je vive et revive à le lire. Aussi vais-je — si « j'aime les romans d'amour », en ce sens — ne cesser d'en lire de nouveaux (aussi peu nouveaux les uns que les autres). **J'en** consommerai : de tels romans, il y a des « collections » toutes prêtes. Les auteurs eux-mêmes en écrivent, souvent, des « séries ».

En revanche, l'œuvre d'art sera celle qui m'arrêtera, qui me retiendra et me rappellera auprès d'elle. Le *beau* roman d'amour sera celui qui, tout en étant assez universel pour que, autant qu'un autre, je puisse y trouver ce qui « me parle », en même temps me ramènera à *sa* particularité, comme à quelque chose de

précieux pour moi et que je ne peux découvrir qu'en soutenant mon attention sur lui-même. On comprend de la sorte que le beau roman, la belle œuvre dramatique ou le beau poème d'amour, voilà la chose la plus difficile qui soit, précisément à cause de la capacité qu'a l'amour à nous faire rêver, à nous renvoyer à nous-mêmes. Or c'est lorsqu'il y a renvoi perpétuel de la rêverie à l'œuvre-même qui nous fait rêver, qu'il y a, au sens exact, sentiment de la beauté. On voit bien que cette capacité d'une œuvre à renvoyer aux rêves, aux souvenirs, aux attentes, aux fantasmes du lecteur, tout en le ramenant sans cesse à elle-même, de façon fascinante, dépend, selon le lecteur et même pour le même lecteur, de toutes les conditions qui l'affectent. C'est le talent propre de chaque artiste, chaque fois, de trouver, dans chaque œuvre, comment produire cet effet. Les diverses manières dont les différentes œuvres y parviennent sont ce qui constitue l'histoire de l'art dans ces genres. Ne prenons pas d'exemple nouveau qui allongerait notre réflexion par la nécessité de procéder à une nouvelle analyse d'œuvre; restons-en au seul exemple du poème de Baudelaire.

L'Invitation au voyage est un texte qui peut paraître intelligent ou arbitraire, si on examine en lui la vérité et la cohérence des thèmes que nous en tirons tout à l'heure, par exemple. En revanche, il paraît beau, strictement, seulement si ces thèmes ne paraissent pas exposés et articulés comme tels, mais si, comme nous l'avons dit, il y fait songer. Encore faut-il que cette songerie ne vienne pas seulement de ma capacité ou de mon goût pour la réflexion sur l'ambiguïté et l'ambivalence de l'amour, mais qu'elle procède, dès l'origine, du poème lui-même et que le monde de réflexions qu'elle fait éclore me tourne vers une saisie toujours plus aiguë de la suite de l'œuvre elle-même. Le poème me paraît beau si cette gerbe de réflexions qui s'est ouverte et liée au cours du déroulement du poème, continue, à la fin, de me sembler, non pas être le fait de

ma seule originalité, mais renvoyer, et me renvoyer, au poème lui-même : il faut que j'aie le sentiment que ce à quoi je suis amené à rêver soit lié à la manière même dont c'est dit — ou, pour le dire autrement, que la manière particulière dont ce fut dit est la seule manière ou, au moins, une rare manière, de l'exprimer.

Or, précisément, le poème, dès le début, suggère l'ensemble des thèmes, que nous avons relevés, de l'ambiguïté de l'amour et du jeu du même et de l'autre, que de mille manières il réveille en nous. Puis le mouvement du texte consiste en un jaillissement d'images, allant au devant de notre rêverie, puisqu'il développe, en les détaillant, ses suggestions initiales. Mais, en même temps que la richesse des images du poème rivalise avec celle de notre rêverie (évitant ainsi que la liberté de cette rêverie ne l'éloigne de son motif initial), la répétition du refrain (« Là tout n'est qu'ordre et beauté / Luxe, calme et volupté », contenant en lui-même à la fois l'idée de régularité ordonnée et celle de débordement) ramène, dans la forme et le contenu, comme éternellement, au sentiment de l'identité de ce flux imaginaire.

Nous pourrions continuer à détailler la manière dont à l'intérieur de chaque strophe, de chaque vers, l'unique et multiforme thème est présent : variant sur les moyens de le suggérer sans jamais aucun exposé comparable aux énoncés par lesquels nous sommes en train de tenter de le désigner. On peut très bien lire ce poème sans que s'anime en soi le jeu de cette méditation et de la fascination pour la manière dont le texte lui-même la relance et la domine sans cesse, mais on ne le trouve beau qu'à proportion de l'éveil de ce jeu en nous.

2) L'art non représentatif :

l'abstraction » dans l'art moderne.

On voit que ce que nous venons de dire à propos des arts littéraires et plus particulièrement de la poésie peut aussi bien s'appliquer aux autres arts; encore

faut-il qu'il y ait du sens en eux, pour que cette manière oblique, pour ainsi dire, de le communiquer puisse s'exercer : peinture, sculpture, musique, danse, etc... nous mettent en présence de la beauté lorsqu'elles nous donnent à penser, c'est-à-dire lorsqu'elles renoncent à nous dire explicitement quelque chose, mais que ce qu'elles nous donnent à voir ou à entendre ne nous laisse pas sans penser, mais ne nous laisse pas non plus nous éloigner d'elles-mêmes. C'est ce qui détermine le caractère *symbolique* de l'art : en donnant à voir ou à entendre, il donne à penser; il communique un sens sans l'exposer directement et immédiatement.

Mais le problème est de savoir comment les arts non langagiers en eux-mêmes, peuvent nous donner à penser. Si nous considérons la musique où il n'y a pas de texte (comme dans l'opéra, le Lied, la chanson) ou qui ne se manifeste pas comme illustration d'un texte ou d'une idée (comme le poème symphonique ou la musique « imitative »), si nous considérons la musique elle-même autrement dit, s'agit-il de penser ou bien de percevoir les rapports divers entre les sons? Les pensées et les rêveries qui peuvent alors nous venir à l'audition de l'œuvre semblent ne pas venir de l'œuvre elle-même; mais alors, elles ne peuvent être dites esthétiques : elles oublient l'œuvre elle-même, elles nous exilent de l'œuvre elle-même dans nos pensées et nous en apprennent plus sur celles-ci que sur celle-là. Certains pourraient dire que c'est bien là ce qui différencie la musique comme art, des essais sonores sans intérêt esthétique. Mais il se trouve que ce serait invalider quasiment toute l'évolution moderne de la musique. La musique qu'on dit moderne se caractérise, en effet, si on simplifie à l'extrême, comme purs rapports de sons indépendants de toute intention de signification (cf. par exemple, Pierre Schaeffer : *Traité des objets musicaux*. Le Seuil, 1966). L'esthétique kantienne nous pousserait-elle à rejeter ainsi l'évolution de la création musicale moderne et à justifier ce sentiment, aussi

vieux que l'histoire de la musique elle-même, que ce qui se fait depuis quelque temps, ne vaut plus ce que l'on faisait naguère encore et a décidément renoncé à la beauté¹ ?

Ce serait d'autant plus grave que la musique n'est pas le seul art où la modernité échapperait au kantien.

La *danse* moderne semble renoncer également au thème du ballet comme destiné à faire « suivre » chaque moment de son déroulement, pour devenir un pur jeu de figures, de gestes, de mouvements, de rapports statiques ou dynamiques de corps, entre eux et avec l'espace du spectacle.

La *peinture* moderne qui se veut « non figurative » est un art qui (se disant « abstrait » mais comme la musique se dit « concrète » parfois) renonce à représenter les choses et à manifester une signification.

On pourrait même voir dans la *littérature* et plus particulièrement la *poésie*, le même mouvement moderne vers le renoncement à l'expression d'un sens, au profit d'un pur jeu de mots ou de sons.

Mais ce qui est remarquable est que la *Critique de la faculté de juger* permette de comprendre particulièrement bien notre rapport à l'art moderne d'où le sens et la représentation sont le plus exilés, et c'est plutôt l'art représentatif symbolique qui pose un problème d'authenticité et de pureté. En effet, ce qui caractérise toute l'analyse kantienne c'est qu'elle a « la forme d'un constat d'absence » — comme le dit L. GUILLERMIT p. 101 — qui tient essentiellement à un « effacement de

1) Il est certain que les propos de certains artistes, et pas seulement dans la musique, peuvent sembler le confirmer. Mais la division du travail permet, sans outrecuidance, de penser que ce qu'a besoin de dire un homme engagé dans un effort de création, n'exige pas de penser qu'il a le point de vue le plus objectif sur ce qu'il produit effectivement. Si un philosophe a rarement manifesté un talent artistique, on ne voit pas pourquoi un artiste serait tenu de manifester le talent dans l'expression de la vérité qu'on est en droit d'attendre d'un philosophe.

l'entendement ». Le plaisir esthétique est celui qui « est lié à la simple appréhension de la forme d'un objet de l'intuition, non rattachée à un concept en vue d'une connaissance déterminée » (*Critique de la faculté de juger*, int. § 7, p. 36) ; le pur plaisir esthétique est celui que l'on prend au pur jeu des formes dépourvues en elles-mêmes de toute signification, c'est-à-dire à ce que l'on trouve dans les « beautés libres » : celles qui, par opposition aux « beautés adhérentes », ou fixées ne sont liées à aucun concept, aucune signification, aucune utilité ni finalité (cf. Louis GUILLERMIT p. 88-91) :

« Des fleurs sont de libres beautés naturelles. Ce que doit être une fleur peu le savent hormis le botaniste et même celui-ci, qui reconnaît dans la fleur l'organe de la fécondation de la plante, ne prend pas garde à cette fin naturelle quand il en juge suivant le goût. Ainsi au fondement de ce jugement il n'est aucune perfection de quelque sorte, aucune finalité interne, à laquelle se rapporte la composition du divers. Beaucoup d'oiseaux (le perroquet, le colibri, l'oiseau de paradis), une foule de crustacés marins sont en eux-mêmes des beautés, qui ne se rapportent à aucun objet déterminé quant à sa fin pour des concepts, mais qui plaisent librement et pour elles-mêmes. Ainsi les dessins à la grecque, des rinceaux pour les encadrements ou sur des papiers peints, etc..., ne signifient rien en eux-mêmes ; ils ne représentent rien, aucun objet sous un concept déterminé et sont de libres beautés. On peut encore ranger dans ce genre tout ce que l'on nomme en musique improvisation (sans thème) et même toute la musique sans texte ». (*Critique de la faculté de juger*, § 16, p. 71).

Les exemples que prend Kant peuvent étonner par leur caractère modeste eu égard à la grandeur et à la richesse du sujet dont il traite — car il n'en donne guère d'autres dans toute la *Critique de la faculté de juger* — et on la trouve à cause de cela, parfois, bien abstraite pour une théorie esthétique. Mais, sans doute, cela tient au fait que pour Kant il n'y a pas de différence entre

beauté dans la nature et beauté dans l'art, et qu'au moment où il écrit, l'histoire de l'art n'a pas encore produit les œuvres qui correspondent à l'analyse qu'il réussit cependant à réaliser. Celle-ci constitue, en effet, le fondement théorique de la modernité dans l'art (dans tous les arts), dans la mesure où la modernité tient à l'effacement de la signification et de l'intellectualité dans l'œuvre et à la promotion d'un pur jeu, valant pour et par soi-même, de formes (entendues comme relations de sensations et relations de relations). Si la théorie kantienne peut paraître abstraite par rapport à l'art, c'est que, de manière extraordinaire, elle a précédé la production des œuvres dont elle semble être le fondement le plus remarquable.

Les exemples que donne Kant sont donc les plus adaptés et les plus parlants pour une théorie de la beauté pure : pour le dire d'une manière brutale et limite, je trouve belle une œuvre quand j'y vois un pur jeu de formes sans signification donnée, comme dans une frise, un rinceau, et on peut ajouter les exemples de la *Remarque générale sur la première section de l'Analytique* (p. 83), une flamme vive, un ruisseau, et encore les nuages, les fumées, les carrelages aux formes aléatoires, les dégradations d'un vieux mur, l'inégale patine d'un toit de tuiles usées, l'irrégulier damier des toits d'un village vu de loin ou vu d'un avion, les dégradés de feuillages d'une forêt, surtout en automne, etc... Entendons que lorsque l'œuvre a une telle structure, elle peut être trouvée belle, c'est-à-dire déclencher et entretenir le jeu libre et sans fin des facultés représentatives. L'art moderne découvre que c'est dans ce jeu de formes que réside tout ce qui a valeur et efficacité esthétiques, et non dans la représentation et la signification : d'où une production de toiles, de sculptures, de demeures, de ballets, de musiques, de poèmes, de « romans » même, où il n'y a rien à chercher d'intéressant (aucune signification, aucune représentation) d'autre que l'équivalent de tels jeux de formes.

Tandis que, dans une œuvre représentative, comme dans tout objet du monde ordinairement perçu, on peut distinguer, seulement pour l'analyse, une *matière* qui est indéterminée, et une forme dont la matière est le contenu et qui lui donne sa spécification (figure et détermination), ici, l'œuvre apparaît à la fois, matière de part en part, et forme de part en part : aucune forme ne paraît décisive et définitive en tant que l'œuvre est pur jeu de formes; mais c'est dire, qu'en même temps, ce jeu de formes infini paraît une pure matière qu'aucune forme n'arrive à fixer et à définir jamais. C'est une matière dont le grain est forme et un jeu de formes qui permet à la matière d'apparaître elle-même à tout moment (et l'exige même). On peut dire de la sorte que dans l'art moderne, et dans tous les objets qui permettent le pur jeu des facultés représentatives esthétiquement plaisant, la forme et la matière, qui d'ordinaire se donnent (à saisir) de manière indiscernable si ce n'est pour l'analyse intellectuelle, se manifestent chacune dans une présence, fugitive, mais comme naissante et originaire, et valant pour soi-même.

3) La signification dans l'art.

Mais alors, si, selon l'analyse kantienne, l'œuvre d'art et l'objet beau en général sont ce pur jeu de formes qu'aucune signification ni aucune représentation n'arrive à fixer, tel qu'on peut le voir dans les exemples qu'il donne ou dans les productions modernes « abstraites » des divers arts, cette conception n'est-elle pas trop restrictive par son exclusion de la signification, et incapable de comprendre l'art où la signification intervient? Nous avons cru, pourtant, précédemment, suivre l'analyse kantienne pour comprendre le plaisir esthétique que l'on peut prendre à une œuvre littéraire symbolique. Il faut donc essayer de saisir comment cette analyse peut rendre compte de ces formes apparemment incompatibles de l'art; mais il faudra aussi, alors, expliquer pourquoi les exemples

que Kant utilise dans la *Critique de la faculté de juger* sont si « abstraits ».

a) *Le pur jeu des formes.*

Ce qu'il faut voir c'est que la signification n'est jamais vraiment absente dans une expérience esthétique; au contraire elle est foisonnante; seulement elle n'est jamais non plus fixée et *définitive*. Comme pur jeu de formes, l'œuvre d'art « abstraite » n'est pas seulement matière de part en part, mais matière fourmillant de part en part de formes, c'est-à-dire de représentations et de significations possibles; seule restriction : la signification n'est jamais arrêtée et définie. De telles œuvres ou de tels objets font rêver et méditer sans fin. Kant l'explique d'un point de vue psychologique dans *l'Anthropologie* (§ 3 p. 51-52, trad. Foucault, Vrin, 1970) :

« Des formes changeantes et mobiles, sans aucune signification qui puisse susciter l'attention — le flamboiement par exemple d'un feu dans la cheminée ou les tourbillons et les remous d'un ruisseau coulant sur les pierres — occupent l'imagination : elle joue dans l'esprit avec une masse de représentations d'un tout autre genre (que celles de la vue) et se plonge dans la méditation. Même la musique, pour celui qui ne l'écoute pas avec une oreille de connaisseur, peut mettre le philosophe et le poète dans une disposition où, selon ses activités et son goût particulier, il peut saisir au vol des pensées que, seul dans sa chambre il n'aurait pas captées avec autant de bonheur ».

Kant propose l'explication suivante : « Quand une multiplicité, incapable d'attirer sur soi aucune attention, détourne les sens d'une impression plus forte, la pensée n'est pas simplement facilitée, mais elle est aussi vivifiée dans la mesure où elle a besoin d'une imagination plus tendue et plus soutenue pour donner matière aux représentations de son entendement. » Puis ayant rapporté le cas de cet avocat — qui, privé du bout de ficelle avec lequel il jouait inconsciemment

d'habitude, en plaidant, *perdit le fil de son discours* — il ajoute : « limitée strictement à une sensation, la sensibilité ne peut prêter attention (à cause de l'accoutumance) à aucune sensation différente ou étrangère; elle ne peut donc être distraite; mais l'imagination peut par là se maintenir d'autant mieux dans sa marche régulière. »

Nous voyons par cette analyse comment peut être comprise la *perception* d'un objet tel que ceux qui déclenchent et entretiennent le jeu de *l'imagination* et de *l'entendement* dans le jugement esthétique pur. Devant les flammes d'un feu ou les ridelles d'un ruisseau murmurant (mais cela vaudrait aussi pour la saisie d'une œuvre d'art moderne « abstraite » et « non figurative »), je ne perçois aucune sensation plus particulièrement qu'une autre, parce qu'elles sont trop ressemblantes les unes aux autres : ce qui fait que je suis fasciné (comme hypnotisé) par le caractère d'identité répétitive et insistante de ce que je perçois (je ne peux faire attention à rien d'autre), en même temps que par sa nouveauté incessante qui est un élément attrayant. Il s'en suit un double effet sur la pensée : d'une part, détournée de faire attention à rien d'autre, elle est poussée à rapporter à l'objet tout ce qu'elle pense; et, d'autre part, elle est incitée à imaginer beaucoup précisément par l'association de la richesse des formes qui se présentent et par leur absence de signification objective. On voit ainsi que les œuvres d'art « abstraites » (au même titre que ces objets que cite Kant) ne méritent d'être appelées « informelles » qu'au sens où aucune forme ne finit par les fixer et les définir; mais elles sont, en fait, un pur jeu de formes, c'est-à-dire provocation inépuisable à la signification et à la rêverie méditative.

b) *Les belles choses et les belles apparences des choses.*

Le « sens » n'est donc pas plus exclu de la beauté (des produits de la nature ou de l'art) par l'analyse kantienne qu'il ne l'est des œuvres modernes « abs-

traites ». Mais si cette analyse en restait là, elle ne serait pas valable pour l'expérience de l'art et la beauté *en général* : elle ne serait que la justification d'une tentative récente de l'histoire de l'art et d'objets dont la valeur esthétique peut sembler mineure (les feux, les ruisseaux, les frises et les productions des arts décoratifs). En effet, à ce point de l'analyse nous voyons ce que l'art moderne nous fait saisir avec éclat : l'homogénéité profonde de la *perception* esthétique et de la *création* esthétique. En un sens, il n'y a pas de différence entre elles deux : pour concevoir les deux, il faut penser la même activité de l'imagination et de l'entendement jouant sans fin avec les formes et la matière jusqu'à les rendre, en quelque sorte, équivalentes et coexistives.

Mais il faut bien cependant aussi assigner leur distinction : c'est que percevoir esthétiquement est plutôt recréer que *créer*. Il faut bien qu'on puisse comprendre ce qu'est la réalité (l'objectivité) de l'œuvre d'art et de la beauté en général : car la réflexion esthétique, si libre qu'elle soit, constitue la saisie d'un objet (Kant souligne que, devant la beauté, nous avons le sentiment nécessaire qu'elle est une qualité de l'objet lui-même), même si ce n'est pas sur le mode de la perception objective. Il y a là de quoi reconnaître la pertinence de la distinction que fait Kant (fin de la *Remarque Générale sur la première section de l'Analytique* p. 83, cf. Commentaire de GUILLERMIT p. 103) entre les « belles apparences des choses » et les « belles choses ».

Or les deux exemples de « belles apparences » qu'il donne sont le feu et le ruisseau, c'est-à-dire précisément des objets qui suscitent, de manière caractéristique, le jeu pur des facultés représentatives. C'est que le feu et le ruisseau ne sont pas, en tant que je les perçois, des choses déterminées en elles-mêmes (ce n'est jamais le ruisseau, comme réalité déterminée que je perçois, mais un passage d'eau, de formes ridelées, de bruits, etc. de même pour les flammes du feu) ; ce que j'en perçois ne me permet pas ainsi d'en saisir (fût-ce sur ce

mode détourné et oblique qu'on appelle esthétique) la réalité (totale), mais me met plutôt en situation de création poétique authentique (je crée mon feu, mon ruisseau dans le jeu de l'imagination et de l'entendement qui est stimulé par ce que j'en saisis). Plaisir esthétique pur, donc, dans ce cas, mais de la création, non de la perception. C'est par mon regard (ou mon écoute) que la chose apparaît belle; c'est moi qui crée (invente) sa beauté.

En revanche, on dira que je suis devant une chose belle en elle-même, lorsque le jeu de mes facultés représentatives me fera *effectivement saisir sa réalité* propre et non pas *l'inventer poétiquement*. On voit de la sorte que la liberté du jeu des facultés représentatives a beau exclure le recours à la forme définie et au concept déterminé, elle n'en est pas moins (sauf à être création poétique) saisie de l'objet lui-même (de la réalité de l'œuvre elle-même, dans le cas de l'art) ; c'est dire qu'au fur et à mesure qu'elle s'exerce, la réflexion esthétique constitue peu à peu — même si elle n'en a jamais fini — une représentation de l'objet (de l'œuvre), une saisie de sa forme, de ses significations le cas échéant, pourvu que l'objet soit déterminé.

Ainsi l'analyse kantienne ne constitue pas seulement une *justification* de la tendance « abstraite » de l'art moderne; elle en est plutôt *le fondement* critique, au sens où elle en montre aussi les limites : une œuvre purement abstraite, c'est-à-dire telle que rien (aucune signification, ni aucune forme) ne s'en dégagerait plus objectivement qu'autre chose, et qui permettrait une rêverie interprétative purement arbitraire (comme une frise grecque, les flammes d'un feu, ou un carrelage irrégulier), serait un « motif poétique » plus qu'une œuvre d'art (ce qui d'ailleurs n'a bien sûr rien de péjoratif). Je suis en revanche devant une œuvre d'art (ou en général une chose belle) lorsque, d'une certaine manière, le cours de mes rêveries et de mes interprétations formelles renvoie à la chose-même saisie. On voit donc com-

ment, même au niveau du jugement esthétique le plus pur, il ne s'agit pas d'interpréter l'effacement du concept et de la signification comme une absence pure et simple, mais de comprendre que la signification est ce vers quoi, dans l'art, on va *indirectement* à travers un jeu des facultés qui est *sans fin*.

Kant ne justifie donc pas telle ou telle forme (historique) de l'art à l'exclusion d'autres; il permet, en revanche, de comprendre *comment* des formes différentes, fondées sur des conceptions différentes de l'importance apparente de la représentation, de la signification et des idées, des formes et de la matière, etc., peuvent être identifiées et authentifiées comme esthétiques : *dans la mesure où* le jeu des facultés représentatives y est central, et où c'est par lui que tout arrive, le plaisir, et les significations plus ou moins déterminées et claires — mais jamais entièrement — vers lesquels on chemine. Si, en face d'un objet, le jeu de mon imagination et de mon entendement me fait rêver sans rapport avec cet objet, je ne le saisis pas, lui-même dans ce qu'il peut avoir de beau, mais je *poétise à partir de lui*; mais si je saisis sa réalité peu à peu — sans toutefois qu'il soit possible jamais d'aller jusqu'au bout — au cours de ma réflexion esthétique, tandis que mes facultés représentatives jouent librement et pour ainsi dire poétiquement, alors c'est bien de la chose-même que je saisis la beauté.

c) L'expérience authentiquement esthétique des choses ou des œuvres explicitement liées à de la signification.

Il n'est pas nécessaire que l'œuvre d'art (ou l'objet) soit dépourvue (en elle-même) de toute signification (et même, il faut qu'elle ait un minimum de sens ou moins de forme déterminée en général) pour qu'elle puisse être trouvée belle elle-même; mais il faut que ce qu'elle autorise d'interprétation (de forme) soit saisi à travers le jeu libre des facultés représentatives, c'est-à-dire sans être donné d'avance, ou *comme s'il ne l'était pas*.

C'est ce que Kant dit, lui-même, des objets qui devraient ne pouvoir être saisis que comme des « beautés adhérentes (ou fixées) », c'est-à-dire dépendants d'un concept comme, par exemple, une *belle femme* ou une *belle demeure*; en principe une femme n'est pas jugée belle en général et de manière indéterminée, mais du point de vue de ce que peut (voire, doit) être une femme; tandis qu'il serait déplacé d'un tableau (ce serait nier l'histoire de l'art), ou d'un paysage (ce serait nier la diversité de la nature), de s'attendre à ce qu'il soit tel ou tel; aussi il est beau et non pas « beau pour un tableau » ou « beau pour un paysage ». Mais ce qui est beau chez une femme pourrait être choquant chez un homme ou une petite fille, et inversement : le concept, ou l'idée de femme est ce dont dépend (ce à quoi est « adhérente », ce qui « fixe ») la possibilité de la beauté chez une femme. De même quand je juge d'une demeure, c'est *comme édifice*, par principe, que je juge de sa beauté, et non, d'abord, *en général* : car ce qui constitue un beau palais choque si on prétend le reproduire dans la disposition générale d'un chalet de montagne ou d'un bungalow au bord de la mer, et je ne juge pas la façade d'un édifice même grandiose (une tour moderne) comme la face d'un massif montagneux.

Cependant il n'est pas impossible, note Kant, (*Critique de la faculté de juger* § 16 à la fin) de juger d'un tel objet en faisant abstraction du concept qui fixe les limites de ce qu'il peut être, ou en faisant comme s'il n'en avait pas. Je peux, en effet, regarder une femme indépendamment de ce à quoi la biologie, mon habitude ou mon désir la destinent; je peux regarder une demeure indépendamment de l'investissement écologique et social qui, en principe, en règle l'organisation; dans ce cas l'objet peut être beau en général, librement, (il excite et entretient le libre jeu de mes facultés représentatives) ; et cette beauté peut soit entrer en conflit avec le type de beauté que la finalité comprise dans son concept en fait attendre, soit s'y accorder; dans ce

dernier cas, bien que l'objet (ou l'œuvre) soit *beau selon son concept*, c'est-à-dire du point de vue d'un jugement esthétique non pur (dans lequel le jeu entre l'imagination et l'entendement est dirigé plus ou moins par l'idée de ce qu'il doit et peut être), il est aussi *beau en général* du point de vue d'un jugement pur qui va de lui-même, par le jeu des facultés, comme au *devant* de ce que le concept a réglé.

On voit comment ce qui est invalidé, d'un point de vue esthétique, c'est aussi bien le projet d'une œuvre immédiatement représentative, que celui d'une œuvre purement « abstraite », ou plutôt celui de saisir une œuvre comme immédiatement représentative ou purement « abstraite ».

DALI donne, à cet égard, une sorte de leçon remarquable sur ce qu'est l'attitude esthétique, dans le rapprochement organisé, dans l'ouvrage de reproductions de ses œuvres (*De Draeger-Soleil Noir - 1968*), entre sa toile intitulée *Arabes (Mort de Raymond Lullio)* et le tableau de MEISSONNIER *Bataille de Friedland*. Le Meissonnier est d'une facture tout à fait réaliste, représentant le sujet compris dans son titre, et il peut plaire si l'on est sensible à l'air de vérité de la représentation ou à l'air fier des chevaux ou encore à l'impression de grandeur et d'autorité altière de l'Empereur. Mais en quoi cela peut-il être un plaisir esthétique?

Le tableau de Dali montre ce qu'il faut (ou ce que l'on peut) voir dans celui de Meissonnier pour éprouver un authentique plaisir esthétique : un jeu de formes tourbillonnantes animant une matière épaisse et blanchâtre qui occupe l'essentiel de l'espace, envahie peu à peu vers le haut et finalement remplacée par un entrelacs de formes surtout rectilignes ; et puis une construction générale en pointe offensive au milieu et vers le bas. Qu'est-ce que le Dali par rapport au Meissonnier? L'indication de la construction d'ensemble du jeu de formes pures animant la matière, faisant surgir de celle-ci, fugitivement et comme par éclair, l'idée d'un

ped, d'une patte, d'une tête de cheval, d'une forêt de sabres, d'une mêlée générale, amenant, peut-être, à la pensée d'une bataille, mais sans la représenter objectivement.

Si on aime les batailles, ou Napoléon, ou la grandeur en général, ou les chevaux, ou les armes, etc., on peut aimer le tableau de Meissonnier (ce n'est pas un plaisir esthétique) ; mais même si on n'aime rien de tout cela, on peut encore l'aimer, si on est sensible au jeu foisonnant des formes de pointes et de tourbillons qui avec le rythme de foncé et de clarté est le secret de cette toile : là il y aura un plaisir esthétique. Plaisir, au demeurant, rappelons-le, nullement obligé : on peut trouver que ce jeu de formes est sans intérêt, n'éveille rien, etc. Dali ne tient aucun discours et ne démontre rien ; il montre ce qu'on peut voir dans le Meissonnier, et c'est à vous d'éprouver ou non du plaisir, mais même si vous n'en éprouvez pas, vous devez reconnaître que ce que Dali y montre a la nature de ce qui peut provoquer ce plaisir, et méritait donc d'être proposé à votre goût ; puisqu'en tout cas c'est par cela que ce tableau peut procurer un plaisir authentiquement esthétique.

Ce qui compte n'est donc pas que le tableau semble lui-même représentatif ou non : le plus académiquement représentatif des tableaux peut être saisi comme pur jeu de formes et c'est à cette condition seule qu'il peut être jugé authentiquement beau. On voit ici que ce n'est pas l'existence d'une forme représentative signifiante qui compte, mais la manière d'accéder à cette représentation et cette signification : si elles ne sont pas l'objet d'une saisie immédiate et objective, mais si c'est le jeu des facultés représentatives qui fait cheminer indéfiniment vers elles, alors le rapport à l'œuvre est bien esthétique. Ce qui, donc, importe, pour qu'il y ait perception esthétique de l'œuvre n'est pas qu'il y ait absence de signification, mais que la contemplation de l'œuvre ne soit pas gouvernée par une signification ; que la signification de l'œuvre arrive par la médiation du jeu des facultés représentatives.

Mais nous avons vu également qu'une rêverie à partir d'une œuvre, qui serait totalement arbitraire et ne constituerait pas finalement une saisie de ce vers quoi l'œuvre elle-même oriente, serait un motif de création poétique plutôt qu'un objet de jugement esthétique. Cela n'implique-t-il pas que l'œuvre, en elle-même, ou dans son titre, indique quelque signification qui dirige, si vaguement que ce soit ? Mais alors ne retombe-t-on pas sur l'écueil d'une signification immédiatement et originairement donnée, qui gouverne et trouble la pureté et la liberté du jeu des facultés ?

Nous voudrions montrer sur un exemple concret que ce n'est pas un obstacle qui mette la théorie de Kant en contradiction. Car ce qui est immédiatement donné (ou proposé) comme signification, dans l'œuvre, (et va guider mon attention et ma réflexion) n'est pas ce dont je jouis esthétiquement ; cela constitue une *matière* pour ma réflexion esthétique (elle n'est donc pas traitée comme une forme fixée et déterminée) : mon imagination, à partir d'elle, va animer une recherche perceptive et intellectuelle par laquelle elle va être élaborée, réformée, reformulée, transformée en un jeu de formes esthétique.

Prenons l'exemple de la toile de PICASSO intitulée *Le Poète* (1911 - Collection Peggy Guggenheim de Venise). On saisit d'abord, si on la regarde, de longs traits verticaux ou obliques, coupés par des traits courts, plutôt horizontaux, et quelques traits en forme de spirales ou de crosses ; le tout ressemble à un filet géométrique où prédomine la forme triangulaire, qui recouvre et retient grossièrement une matière colorée, faite de touches irrégulières, ayant souvent pourtant la forme du pavé allongé horizontal. Du point de vue de la couleur les touches relèvent de deux pôles : le vert plutôt sombre allant jusqu'au noir dans les traits, et d'autre part un pôle de clarté, allant d'un blanc crémeux, à un ocre, doré parfois, mais s'assombrissant

aussi, en certains endroits, en un marron foncé. Les lignes géométriques déterminent souvent un changement net de couleurs; à l'intérieur d'une même forme triangulaire les touches varient plutôt d'une manière dégradée. L'impression générale est d'une grande diversité de matières et de formes, et en même temps, celle, au niveau de l'ensemble, d'une organisation simple et insistante des traits — une sorte d'architecture schématique — et des couleurs.

La toile peut paraître absolument non figurative, et donner comme telle beaucoup de plaisir esthétique. Le titre donné par Picasso (*Le Poète*) peut aussi, autant qu'une longue contemplation, orienter la rêverie vers l'idée de forme humaine. Mais cette idée n'est pas une réponse à la rêverie interrogative devant l'œuvre. Il faudrait plutôt dire qu'elle *pose le problème* de l'interprétation; loin d'arrêter (ou de tenter d'arrêter) la rêverie sur l'œuvre par l'énoncé de « ce que c'est », l'idée d'homme — voire de poète! — met dans la situation de chercher toutes les manières d'organiser la richesse de la toile, qui autorisent cette idée sans laisser de côté trop d'éléments. « Comment voir ici un homme et même, plus difficile encore, en un sens, un poète? » Telle est la question qu'ouvre l'idée suggérée par le titre: c'est le contraire d'une interprétation.

Car la toile est composée de telle sorte que l'idée d'homme ou de poète ne paraisse pas nécessairement évidente (ne faut-il pas en trouver une autre? Le titre n'est-il pas ironique? etc.) Je vois apparaître, comme sortant à peine de la matière même, dans les teintes sombres du milieu supérieur de la toile, ce qui pourrait bien être une tête — mais quelle est sa taille? et quelles sont ses limites? sa position?. Si je cherche ce qui pourrait être son nez, je ne suis pas arrêté, mais j'en vois plutôt trop: aussi bien des nez de profil que de face; de même pour ce qui serait bouche, œil, crâne, peut-être moustache. Et puis je vois apparaître, à partir de l'hypothèse de la tête, les lignes générales de bras coudés.

Mais lorsque je cherche les mains, croisées, peut-être, je perds un peu la netteté de mon schéma, j'alterne mon examen d'un « bras », puis de l'autre, et je trouve que chaque bras semble se démultiplier; en remontant vers des épaules, je ne les trouve pas, ou pas au même niveau, ou pas comme des épaules; et la tête n'a plus la présence organisée que je lui avais trouvée tout à l'heure, et je recommence mon travail de suppositions et de compositions — par où reprend corps mon hypothèse peu à peu, tandis que le bas du corps perd en même temps l'architecture d'ensemble que je lui avais trouvée. En quelque sorte on dirait que le tableau n'est pas achevé, et que c'est à moi, à tout moment de poursuivre jusqu'à son terme le travail de construction, de création, par où il devient quelque chose de présent, et pas seulement le nœud mystérieux de simples virtualités.

Le récit de ce jeu de l'imagination avec ce qu'elle perçoit — qu'elle cherche à percevoir — pourrait se poursuivre indéfiniment, comme la contemplation esthétique. Il montre ce que peut signifier authentiquement *interpréter* un tableau: non pas trouver « ce qu'il représente », mais comment il faut appréhender les éléments qu'on peut y trouver, en sorte qu'ils renvoient à tel objet ou à telle idée. Mais, en même temps que je cherche comment je dois jouer avec ce que je trouve dans le tableau, pour que l'idée d'homme ou de poète puisse s'y rapporter autrement que dans une rêverie exclusivement personnelle et arbitraire, je vais devoir faire varier mon idée d'homme et de poète, pour orienter ma quête dans l'œuvre: je vais interpréter l'idée d'homme ou de poète par le tableau, au moins autant que l'inverse.

Cette richesse de matière et de formes, — cette difficulté à distinguer la forme humaine de ce qui l'entoure et n'est pas elle, comme si un manteau d'arlequin, couvrant tout, rendait, par une action réciproque, l'homme et son monde homogènes, ce double caractère

d'un visage qui, à la fois, paraîtrait plusieurs fois — scrutant de tout côté et apparaîtrait à peine, se cachant précisément dans cette trop exubérante apparition — ces bras multiples esquissés, multipliant les actions, mais peut-être pas au-delà de l'esquisse, — ces crosses, partout — violons cerclant de musique cet univers — tout cela ne donne-t-il pas à penser précisément sur le poète, sur la manière dont son humanité éclate et se perd comme dans une trop grande richesse, et se structure en même temps avec force? N'est-ce pas la caractéristique de l'homme, et plus encore du poète, de ne pouvoir être vraiment *vus*, mais seulement *pensés*? L'homme, et plus encore le poète, ne sont-ils pas, au-delà des apparences d'unité, émiétés et traversés de mille forces diverses, comme un assemblage rhapsodique de bribes hétérogènes, que seule organise à gros traits une architecture approximative? Alors on comprend comment l'analyse anatomique et la construction cubistes conviennent particulièrement bien pour faire rêver sur le poète — et l'essence poétique de l'homme.

On voit sur cet exemple ce que peut être l'opération d'une « imagination qui schématise sans concept » (*Critique de la faculté de juger* p. 122 et Commentaire de L. GUILLERMIT p. 102) : mon imagination part de ce que je perçois, mais en y revenant sans cesse car ce que je vois sur la toile est toujours en train de trahir, et au sens strict de *décevoir* ce que je me propose d'y saisir, c'est-à-dire d'y *concevoir*. Mon imagination n'est pas soumise à mon intelligence conceptuelle (entendement), puisque, même lorsqu'un « sujet » m'est indiqué, on voit bien qu'il ne donne pas un concept : ce n'est pas le concept de poète qui me guide pour saisir ce qu'il y a sur la toile, mais au contraire, je remplis l'idée de poète de significations diverses dont la cohérence n'importe pas essentiellement et qui me viennent de ce que je trouve sur la toile. Pourtant, en même temps, il faut que j'imagine pour percevoir (je ne suis pas déter-

miné à trouver une idée pour ce que je perçois) : je ne perçois (à titre d'essai en quelque sorte) que ce dont mon imagination me donne l'idée, puisque aucune forme ou ensemble de formes déterminées ne s'imposent à moi comme objectivement discernables d'autres formes. C'est donc bien dans un même jeu que l'imagination anime tour à tour toutes les facultés représentatives, c'est-à-dire fait *voir* et fait *penser* à la fois.

Nous voyons ainsi que ce n'est pas parce qu'une signification est donnée immédiatement dans l'œuvre ou son titre que la possibilité d'une contemplation authentiquement esthétique de l'œuvre est enlevée. Nous voudrions, pour terminer notre illustration de ce thème, renvoyer à l'école impressionniste en général, qui semble correspondre étonnamment avec l'esthétique kantienne. L'IMPRESSIONNISME semble, en effet, exemplaire par un souci de se tenir éloigné également des écueils qui, à suivre l'analyse kantienne, menacent l'œuvre d'art et sa saisie : la représentativité immédiate et l'abstraction qui laisserait la contemplation dans l'indétermination et l'arbitraire.

L'Impressionnisme n'a rien d'une peinture abstraite et, en ce sens, c'est au contraire une célébration des formes et du monde de son temps. Mais aucune de ces formes amoureusement fêtées par cette peinture n'y existe d'emblée ni définitivement comme telle : la manière générale de l'Impressionnisme se caractérise comme une peinture par petites touches minuscules juxtaposées, myriades de virgules de couleurs différentes (pures souvent) ; de la sorte tout ce qui existe et peut apparaître sur la toile est, en fait, divisé en une pluie d'éléments spatialement séparés les uns des autres et de couleurs différentes : c'est donc par principe qu'aucune forme significative n'existe objectivement sur la toile et l'effet que produit ce foisonnement pointilliste varie avec la distance à laquelle on se place : à certaines, des formes réalistes apparaissent — qui se fondent dans la matière, à d'autres.

On a donc affaire à des toiles où la forme représentative et signifiante n'est pas refusée, mais soigneusement prévue et organisée; mais en même temps elle reste toujours liée à une activité du sujet percevant, fonction de son choix de prendre tel ou tel point de vue (ou de cligner des yeux de telle ou telle manière), et qui construit donc, à partir de formes aussi indéterminées et élémentaires que possible, des formes plus globales et plus signifiantes. On pourrait dire que la toile est objectivement faite pour exiger l'interprétation du sujet percevant, cette interprétation restant toujours à la merci d'un changement de point de vue. La toile est ainsi de part en part matière, et de part en part jeu de formes : la matière semble formée de formes minuscules et élémentaires; les formes semblent sortir de la matière, comme formées par elle. Aucune antériorité de la forme ou de la matière, l'une par rapport à l'autre; une sorte d'équivalence entre les deux; la technique picturale pousse à tout moment à construire des formes représentatives à partir des formes élémentaires puis, en retour, à chercher le grain de la matière (la forme élémentaire) dès qu'on contemple une forme globale. Véritablement, là, tout n'est que pur jeu de formes et l'Impressionnisme semble, par principe, vouloir montrer comment ce jeu d'une imagination qui propose des formes pour organiser et interpréter la matière donnée ne vaut pas seulement au niveau des significations globales du tableau, mais anime la perception depuis le niveau le plus simple et le plus immédiat. Tout ce qui peut gouverner ma contemplation de l'œuvre et guider mon imagination dans les interprétations qu'elle propose à mon intelligence, est à la fois à construire et susceptible de l'être. Et au niveau des formes globales (et réalistes) que l'on saisit sur la toile, la technique pointilliste laisse toujours une indétermination des regards, des sourires, des attitudes, des gestes et des lignes, telle qu'au lieu de se sentir en possession du sens définitif de l'œuvre, on est renvoyé à

reprendre sans cesse la reconstruction de chacune de ces formes globales à partir de plus élémentaires.

Songez à *La Gare Saint-Lazare* de MONET (1877 - musée du Jeu de Paume, Paris) ; vous n'y voyez pas vraiment, à quelque distance que vous la regardiez, locomotives, rails, kiosques, constructions métalliques, maisons voisines, foule — ou à peine; vous croyez que vous allez les voir apparaître en vous approchant (faites-le, rien ne change) ou quand la fumée aura, en se dissipant, emporté son voile de féeries et de métamorphoses. C'est qu'en fait toutes ces formes n'apparaissent sur la toile que dans un état indéfini et comme inachevé : la discontinuité et la diversité colorée des touches laissent sans contour déterminé les objets, et animent le contenu d'une sorte de vibration générale; c'est à chacun de faire exister la locomotive ou le kiosque comme tels, s'il s'y sent appelé, l'achevant en imagination; pas *d'objets* donc, strictement, sur cette toile pourtant sans « abstraction » (au sens habituel) seulement des *projets*, proposés comme motifs à notre imagination, avec juste assez de consistance, cependant, pour l'orienter sans l'obliger.

Songez, aussi, aux toiles — plus de vingt — que Monet réalise *sur* la même façade de la cathédrale de Rouen, quasiment du même point de vue; le seul élément objectif qui change chaque fois est la nature de la lumière — selon le moment de la journée ou le temps qu'il fait — (1894 - musée du Jeu de Paume, Paris). Chacune de ces toiles fait apparaître un jeu de touches minuscules de couleurs variées, d'où, sans qu'aucun contour ne reçoive la détermination nette d'un trait, semblent jaillir d'elles-mêmes les formes multiples et baroques et la figure d'ensemble du fronton de la cathédrale. Que ce soit dans le temps gris ou dans le plein soleil, la cathédrale semble surgir du néant et de l'indistinction absolue de la matière pure, mais sans atteindre jamais la netteté décisive d'un objet défini. Tandis que devant un objet perçu ordinairement c'est

la forme qui fait tenir la matière, ici on a le sentiment qu'au contraire c'est la matière infiniment variée qui, de grain à grain, se tient sur elle-même et donne ce que les formes possèdent de *tenue*.

De ce jeu de la matière et de la forme, qui semblent ainsi s'engendrer réciproquement, on a une saisie plus frappante encore si on s'éloigne ou si on se rapproche de la toile. Plus je m'approche, en effet, plus je perds la vision d'ensemble et la forme « fronton de cathédrale » disparaît peu à peu au profit des formes dont elle se compose (porche, vitrail, tourelle, etc.) ; mais en même temps ce qui était matière s'ouvre pour moi, en un monde de formes riches et je pénètre dans le grain, vers l'infiniment petit et varié. Le mouvement inverse me fait quitter la saisie de cette richesse formelle infime, qui était devenue peu à peu simple vibration vivante de la matière, en même temps que j'y vois surgir des formes plus générales, qui à leur tour se fondent dans une quasi-indistinction, si je continue à m'éloigner suffisamment. (Ces mêmes effets peuvent être produits par le mouvement de cligner des yeux en sorte de faire varier l'accommodation et d'iriser la perception par le reflet des cils).

Ce qu'il faut voir c'est que la multiplication des variantes de la cathédrale semble indiquer le mouvement même de perception esthétique de Monet; le peintre nous montre matériellement quel est ce mouvement : une rêverie dans laquelle je procède à des variations infimes et infinies sur l'objet, revenant sans cesse à lui, mais pour y trouver toujours un nouveau motif de variante. Chaque tableau est comme une interprétation qui n'est pas définitive (elle se présente elle-même comme un état indéfini et instable se proposant aux variations de la rêverie) et Monet est appelé à en produire d'autres pour réaliser en quelque sorte, dans l'identité et la différence, la valeur propre de la première. Les divers tableaux ne rivalisent pas vraiment entre eux, au sens où ils s'excluraient. Au

contraire les autres révèlent, en un sens, ce qu'il y a dans chacun : cette manière que la forme a de n'être rien que l'entrée de la matière dans la lumière. Monet montre ainsi le mouvement de rêverie qu'on peut avoir si on veut saisir la beauté de la cathédrale de Rouen, et si on veut saisir la beauté de chacun des tableaux qu'il en fait.

Et à cet égard significatif est aussi l'immense tableau des *Nymphéas* du musée de l'Orangerie (Paris) : la taille énorme (plusieurs dizaines de mètres de long) doublée d'une disposition concertée en deux ellipses, interdit par principe d'en prendre une vue d'ensemble; ici apparaît matériellement la nécessité de choisir un point de vue pour voir quelque chose : ce que je peux voir dépend du point de vue que j'ai pris, et me détermine à en changer pour voir autre chose. La disposition et l'organisation générale du tableau, autant que la technique de détail, tentent de faire saisir à l'esthète ce que l'artiste lui-même a éprouvé comme expérience esthétique : la nécessité de choisir et d'être actif dans la perception; de varier le point de vue sur l'objet pour tenter d'en saisir la variation émouvante et vivante; de saisir les formes comme jeu de la matière colorée et lumineuse, et leur défiguration comme transformation de la teinte; de regarder dans l'objet ses jeux d'unité et d'émission, de diversité luxuriante et de recomposition de son unité, son bouleversement perpétuel; et cependant de tenter d'en avoir une intelligence (« s'y retrouver »), mais en passant d'une tentative de saisie à une autre, sans fin, sans lassitude, sans pouvoir s'arrêter avec raison. C'est ce dont Monet porte témoignage dans un entretien avec Thielbault Sisson (de février 1918) sur les *Nymphéas* :

« L'essentiel du motif est le miroir d'eau dont l'aspect à tout instant se modifie grâce aux pans du ciel qui s'y reflètent et qui y répandent la vie et le mouvement. Le nuage qui passe, la brise qui fraîchit, le grain qui menace et qui tombe, le vent qui souffle et s'abat

brusquement, la lumière qui décroît et qui renaît, autant de causes, insaisissables pour l'œil des profanes, qui transforment la teinte et défigurent les plans de l'eau. Elle était unie : la voilà qui se ride ou se creuse, qui se fragmente en imperceptibles vagues ou se plisse en paresseuses et larges moirures. De même pour les couleurs, pour les jeux de clair et d'ombre, pour les reflets. Pour se retrouver dans ce bouleversement perpétuel, il faut avoir cinq ou six toiles sur lesquelles on travaille en même temps et passer de l'une à l'autre pour revenir en hâte à la première dès que l'effet interrompu s'est ressaisi... J'y ai pensé sans me lasser de huit à neuf années, puis je me suis arrêté brusquement avec une sourde angoisse » (Revue de l'Art Ancien et Moderne — tome III, juin-décembre 1927, p. 52 - Chapitre I).

Quel meilleur commentaire du sens concret de l'esthétique kantienne que toute la peinture impressionniste? Cependant ce n'en est qu'une illustration possible. Trouver en face de chaque œuvre d'art, la justification de l'analyse kantienne c'est trouver comment le jeu des formes de la matière et des significations, de l'unité et de la multiplicité, etc... peut animer le jeu des facultés représentatives, c'est-à-dire comment je peux avoir un rapport authentiquement esthétique à elle. Cela varie avec chaque œuvre; et on doit avoir assez compris, par les analyses précédentes, que c'est l'œuvre elle-même qui lorsqu'elle est belle, indique peu à peu à l'effervescence de mes facultés vers où poursuivre leur contemplation.

Nous voudrions prendre un dernier exemple tiré de la poésie pour montrer comment ces analyses ne valent pas seulement pour la peinture, mais aussi bien pour l'art qui semble manipuler le plus, et par principe, les significations. Nous n'aurons pas la place de l'analyser dans le détail, mais il semble suffisamment évident par lui-même, car nous voulons seulement faire sentir la

généralité de l'analyse kantienne. C'est *Le Grand Combat* de Henri Michaux (*Qui je fus*, Gallimard, 1927).

*Il l'emparouille et l'endosque contre terre;
Il le rague et le roupète jusqu'à son drôle;
Il le pratèle et le libucque et lui barufle les ouillais;
Il le tocarde et le marmine,
Le manage rape à ri et ripe à ra.
Enfin il l'écorcobalisse.*

L'autre hésite, s'espudrine, se délaisse, se torse et se ruine.

*C'en sera bientôt fini de lui;
Il se reprise et s'emmerge... mais en vain
Le cerceau tombe qui a tant roulé.*

Abrah ! Abrah ! Abrah !

Le pied a failli !

Le pied a cassé !

Le sang a coulé !

Fouille, fouille, fouille,

Dans la marmite de son ventre est un grand secret.

Mégères alentour qui pleurez dans vos mouchoirs;

On s'étonne, on s'étonne, on s'étonne

Et on vous regarde,

On cherche aussi, nous autres, le grand Secret.

Dans ce poème on voit de manière éclatante comment, sans utiliser de mots qui aient un *sens* en français, mais des mots ayant la *forme* (morphologie) de mots français, et organisés selon une syntaxe de *forme* française, un sens, multiple, sans fixation définitive possible, mais faisant sans cesse éclater la pure matière sonore (qu'on ne peut se contenter de prendre pour telle) semble se chercher, comme dans le bouillonnement d'une « grande marmite », sans jamais prétendre se trouver. « Art poétique », encore, que ce poème, comme *L'Invitation au voyage* (et peut être toute grande œuvre d'art?). Mais d'un art qui cherche comment, radicalement, sa matière, le *sens*, dans son acception

linguistique originaire (sémantique), naît elle-même, comme de soi-même, de la matière vocale et énonciative (jeu sans fin de matières ou de formes puisque cette matière est faite de formes, là encore) : tel est bien, en effet, « le grand Secret » absolu.

Nous aurions pu prendre d'autres exemples picturaux et des exemples dans d'autres arts. On imagine comment la musique de Debussy — si proche en un sens de la peinture impressionniste — ou bien le prélude de *L'Or du Rhin* de Wagner seraient des exemples où paraîtraient saisissantes les analyses kantienne de ce à quoi est lié le plaisir esthétique. Mais nous ne pouvons faire de cette présentation un examen général de l'art; nous ne pouvons que donner quelques suggestions sur de rares exemples.

Le génie de l'analyse kantienne n'est pas de suggérer ce qu'il faudrait dire de toute œuvre d'art — idée absurde — ni même de juger de l'exactitude ou de la vérité de ce qui en est dit; mais de permettre de juger de l'authenticité d'un discours à prétention esthétique, et de reconnaître un plaisir authentiquement esthétique. Si l'analyse kantienne paraît si compréhensive de toutes les formes d'art, c'est parce qu'elle ne s'attache pas à ses formes mais à l'essence de l'art; si elle paraît si bien illustrée par l'art « abstrait », c'est que celui-ci est un effort extrême pour faire apparaître esthétiquement (dans chaque œuvre particulière) cette essence universelle; si elle permet aussi bien de comprendre les autres formes d'art (symboliques) c'est qu'elle permet de comprendre le sens justifié de l'art « abstrait » mieux qu'il ne le fait lui-même peut-être : non pas renoncer à la signification en elle-même, mais à la signification toute constituée, et chercher comment, de la manière la plus radicale, c'est-à-dire hors du monde des significations, se lève d'elle-même, dans certaines conditions (qu'il faut un talent artistique à organiser), une aurore de signification, l'illumination de la matière par elle-même.

Commentaire
par Louis Guillermit

Critique de la faculté de juger esthétique

Introduction

Avertissement.

Les pages qui suivent se proposeront simplement de guider une étude de la première partie de la *Critique de la faculté de juger*. On pourra lire cette œuvre, que Kant publia en 1790, dans la traduction de Philonenko (édition Vrin, à la pagination de laquelle nous renverrons). Loin de prétendre dispenser de la lecture du texte, nous voudrions au contraire y conduire. Notre principal souci a été d'en suivre pas à pas la démarche, en essayant d'éclairer le chemin suivi et d'en marquer les principales étapes, tout en restant attentif à dégager, en même temps que les thèses énoncées, la manière dont on y est conduit. S'il était facile de s'abstenir délibérément de tout recours à l'histoire et à l'érudition, il était au contraire impossible de séparer ce texte du reste de l'œuvre philosophique de Kant, dont il fait partie intégrante et qu'on ne pouvait d'autre part supposer connue. Sur ce point, nous nous sommes efforcés, au prix de certaines simplifications que nous avons estimées tolérables, d'aplanir les difficultés que nous ne pouvions éviter d'affronter.

Esthétique et critique.

Abordons sans plus tarder celle que nous oppose un premier essai pour parvenir à une conception globale de cette œuvre : constatant qu'elle expose un ensemble de thèses sur le goût, le beau, le sublime et les beaux-arts, nous serons certainement tentés d'y voir ce que l'on nommerait aujourd'hui une *Esthétique*. Or il faut

d'abord tenir compte de l'avertissement donné par la *Préface* (p. 19) : « l'examen de la faculté du goût comme faculté de juger esthétique n'est pas entrepris ici en vue de la formation et de la culture du goût, car celle-ci continuera à l'avenir son chemin, comme elle l'a fait jusqu'ici, sans le secours de semblables recherches. » De façon comparable la logique et la théorie de la connaissance qu'avait élaborées la première œuvre critique de Kant, sous le titre de *Critique de la raison pure* (1781), ne prétendaient nullement importer au progrès ultérieur des sciences mathématiques et physiques, dont elles découvriraient les conditions logiques de possibilité; et la seconde, la *Critique de la raison pratique* (1788), de son côté, ne se flattait pas davantage d'apporter des vues originales sur la moralité, dont elle voulait seulement proposer « une formule nouvelle »¹. En second lieu, lorsqu'il relève que, de son temps, les Allemands sont les seuls à employer le mot *Esthétique* 2 pour désigner ce que les autres (les Anglais et les Français) nomment : *critique du goût*, Kant juge chimérique le projet, désigné par ce terme, de soumettre le jugement critique du beau à des principes rationnels et d'en élever les règles à la dignité d'une *science*. Aussi préfère-t-il conserver l'expression : critique du goût pour désigner *l'art*, très pratiqué par son siècle, de chercher sur des exemples l'application des règles psychologiques selon lesquelles procède en fait le goût (§ 34) - Enfin il reste à relever que la critique du goût que lui-même propose sous le nom de *Critique de la faculté de juger esthétique*, constitue la partie « essentielle » (p. 39) et « la plus importante » (p. 19) de la troisième œuvre avec laquelle il « achève » (p. 20) toute sa philosophie critique³.

L'achèvement de la philosophie critique.

Aussi lorsqu'il déclare l'entreprendre « dans un dessein exclusivement transcendantal », il faut comprendre qu'il poursuit ainsi le développement de cette

« science spéciale toute nouvelle » qu'il avait conçue sous le nom de « critique » et dont l'objet est de trouver l'étendue et les limites du pouvoir que manifeste la raison de légiférer *a priori*, c'est-à-dire indépendamment de l'expérience, au moyen d'un certain nombre de principes. Ainsi la première *Critique* montre que la raison dans sa fonction *théorique*, qu'elle applique aux données sensibles des phénomènes, manifeste dans la faculté de connaître qu'est l'entendement, grâce à des principes *a priori*, (tels que ceux de substance ou de causalité), dont l'usage légitime se limite à l'expérience, une capacité de donner à la *Nature* ses lois universelles. La seconde *Critique* montre la primauté du pouvoir *pratique* (celui de déterminer la *praxis*, l'action) de cette raison, c'est-à-dire celui de décider de ce que doit être l'action morale, et de donner sa loi à la *Liberté* (p. 18-19).

L'entendement et la raison ont donc deux législations différentes sur le même « territoire » de l'expérience, où elles peuvent coexister sans s'opposer, bien que le « domaine » du concept de Nature et celui du concept de Liberté soient séparés par « un abîme infranchissable », l'un étant celui du sensible, l'autre se situant au-delà du sensible. Pourtant, puisque c'est dans la Nature que vient s'inscrire l'acte de Liberté, il doit être possible de penser cette Nature « de manière telle que la légalité de sa forme soit à tout le moins en accord avec la possibilité des fins qui doivent s'y réaliser selon les lois de la Liberté ». C'est ainsi que l'entreprise critique parviendra à son terme en découvrant un « passage »^o de la manière de penser selon les principes de la Nature à la manière de penser selon les lois de la Liberté. Elle complètera du même coup la systématisation des facultés de l'esprit : entre le pouvoir théorique de *l'entendement*, source des principes de la faculté de la *connaissance*, et le pouvoir pratique de la *raison* donnant sa loi à la faculté de *désirer*, le pouvoir de *juger* est capable, grâce à un principe qui lui est propre de

déterminer *a priori* la troisième faculté de l'esprit : le sentiment de plaisir (p. 24-27). On peut ainsi dresser le tableau que voici (p. 42) :

<i>Facultés de l'esprit</i>	<i>Facultés de connaître</i>	<i>Principes a priori</i>	Application
Faculté de connaître	Entendement	Légalité	Nature
Sentiment (plaisir-déplaisir)	Faculté de juger	Finalité	Arts
Faculté de désirer	Raison	But ultime	Liberté

La Critique de la faculté de juger réfléchissante.

La première *Critique* avait pu exposer une *doctrine* de la faculté de juger en considérant la fonction *logique* que celle-ci assume dans la *connaissance* : elle permet de *déterminer* l'objet en subsumant le particulier donné par la sensibilité sous l'universel procuré par les concepts *a priori* de l'entendement. Ici c'est l'entendement qui est législateur, et la faculté de juger se charge seulement d'appliquer ses principes. Si la faculté de juger donne lieu maintenant à une *Critique*, tout comme l'entendement et la raison, c'est qu'elle devient à son tour législatrice, par un principe qui lui est propre, dans le cas où il lui faut découvrir l'universel qui convient à un particulier : au lieu d'être déterminante, elle devient *réfléchissante*, et elle se règle alors sur un principe *a priori*, dont elle fait un usage interne et subjectif. Nous verrons ainsi que nous jugeons une chose belle si, dans sa perception réfléchie, la forme de son appréhension se révèle propre à faire jouer de façon spontanée et harmonieuse les deux facultés de connaître, l'une sensible : l'imagination, l'autre intellectuelle : l'entendement, selon le rapport proportionné qu'exige toute connaissance. En ce cas, la faculté de juger sera qualifiée *d'esthétique*, en raison de sa capacité à déterminer *a priori* le sentiment. De façon générale, ce terme *d'esthétique*, formé sur le grec *aisthêsîs*, désigne ce qui relève du

« sentir ». Mais selon que ce sentir indique un rapport à l'objet ou au sujet, il se désigne comme *sensation* (par exemple l'odeur d'une rose) ou comme un *sentiment* (agréable). La caractéristique générale propre à tout sentiment, c'est qu'il est uniquement *subjectif* : on ne peut en faire un concept d'objet, une connaissance. Il est cependant possible qu'il implique la mise en œuvre des conditions subjectives de la connaissance, et tel est précisément le cas que nous venons de mentionner, où les facultés de connaître mettent par leur jeu harmonieux l'esprit en un certain état, qu'il ressent comme un plaisir pur. C'est sur le caractère *a priori* d'un tel principe que le jugement de goût fonde une prétention remarquable à valoir nécessairement pour tous les hommes, privilège que le sentiment du beau ne partage qu'avec le seul sentiment qui soit proprement moral : celui du respect.

L'énigme du jugement de goût.

Toutes ces indications ne sont avancées pour l'instant que par anticipation, comme elles le sont dans *L'Introduction*, longue et ardue, que Kant a donnée à son œuvre. En attendant qu'elles soient progressivement élucidées, on pourra en retenir ce qui les rendait indispensables pour concevoir à tout le moins par quelle voie d'accès il fut conduit à ses conceptions les plus profondes et les plus originales du beau et de l'art : c'est en essayant de déchiffrer « l'énigme » (p. 19) que lui proposait l'existence du rapport immédiat que le jugement de goût : « cette chose est belle » établit entre la faculté de juger et une forme spécifique du sentiment de plaisir.

Le plan de l'ouvrage.

Nous aurons également l'occasion, chemin faisant, d'apporter certaines précisions sur la nature des divisions selon lesquelles s'organise l'ensemble du texte. Contentons-nous provisoirement de remarquer qu'il se partage en *deux Sections*.

L'Analytique.

La première, de loin la plus longue, se livre, sous le nom *d'Analytique* à une décomposition ou démembrement du pouvoir de juger esthétique. Elle fait ainsi ressortir les articulations de jugements qui décident de ce qui est Beau (§ 1 à 22) et de ce qui est Sublime (§ 23 à 29).

L'Exposition des jugements esthétiques.

Cette Exposition des jugements esthétiques consiste à faire venir au jour, aux lieux et places qui leur sont propres, les éléments caractéristiques de leur constitution. Comprendons bien que, loin d'admettre, comme nous sommes tentés de le faire aujourd'hui, que la notion d'esthétique est bien connue, que tout le monde sait ce qu'il faut entendre par là, Kant procède précisément à son invention et nous convie à suivre son émergence. Il nous montre qu'il y a « lieu » de reconnaître la spécificité d'une essence, et quel est au juste ce « lieu » qui lui revient : on ne juge pas une chose belle de la même façon qu'on la juge colorée ou non, petite ou grande; ce n'est pas le même sentiment qu'on éprouve quand on juge beau et quand on juge agréable; sublime n'est pas un vague superlatif pour désigner ce qui est très beau, etc.

La Déduction du jugement de goût.

Cette Exposition permettra de déceler dans le jugement de goût une prétention tout à fait remarquable et au premier abord exorbitante à s'arroger une validité universelle et nécessaire. Il faudra donc s'assurer qu'une telle prétention est bien fondée, et c'est la tâche dont s'acquittera une *Déduction*, commencée au § 30 et qui paraît aboutir au § 38, si on se fie au titre de ce dernier. Il sera d'autant plus nécessaire de se demander pourquoi elle semble se prolonger jusqu'au § 54 que ces textes sont ceux dans lesquels Kant traite de l'Art.

La Dialectique de la Critique.

Enfin une deuxième Section nous expliquera comment la Critique du goût donne nécessairement lieu à une sorte de conflit interne, nommé *Dialectique*, dont la solution nous acheminera aux paragraphes où s'expose la conclusion de l'œuvre.

Premier chapitre

Exposition du jugement esthétique

A - ANALYTIQUE DU BEAU

Le projet et la méthode.

Dans une note initiale (p. 49) extrêmement concise, Kant indique : 1. *son point de départ* : la définition *nominale* courante du goût (« signification arbitrairement donnée au mot, qui se contente d'indiquer son être logique et sert simplement à le distinguer d'autres objets » — *Logique*, § 106), qui le désigne comme « faculté de discerner le beau » — 2. *son projet* : passer à une définition *réelle*, qui « suffira à la connaissance de l'objet en montrant la possibilité du défini ». Il faudra pour cela *analyser* ce jugement pour dégager ce qui le rend possible : quelles facultés y entrent en jeu et dans quelles conditions (imagination, entendement, sentiment) — 3. *sa méthode* : il se servira du « fil conducteur » que lui procure la table logique des jugements. Au § 9 de la *Critique de la raison pure*, Kant avait dressé la table systématique de quatre fonctions de l'entendement dans les jugements : les trois premières (Quantité, Qualité, Relation) décident du contenu du jugement; la quatrième précise la valeur de la *copule* (= le terme qui rapporte le prédicat au sujet), selon que l'affirmation est possible, réelle ou nécessaire. Par exemple, le jugement : « tous les hommes sont mortels » est universel en Quantité (tous) ; affirmatif par la Qualité; au

point de vue de la Relation, il est catégorique parce qu'il subordonne, pour l'unité de la conscience, une représentation comme prédicat (mortel) à une autre comme sujet (homme) ; enfin par la modalité, il est assertorique en ce que c'est une *réalité* qu'il affirme comme vérité. Cette table avait permis de dresser, au § 10, celle des concepts que l'entendement forme spontanément et de manière originaire, indépendamment de l'expérience (concepts purs ou « catégories »), et applique aux objets donnés intuitivement (c'est-à-dire de manière immédiate) par la sensibilité, grâce au procédé de l'imagination, nommé schématisme, qui procure à ces pures unités conceptuelles le contenu sensible qui leur revient. C'est ainsi qu'un jugement, qualifié de *logique* aboutit à une connaissance : l'entendement assume, en tant que faculté de connaître, une fonction législatrice, c'est-à-dire qu'il ne se contente pas de représenter comme *règle* la condition générale d'après laquelle une diversité sensible peut être posée, mais qu'il en fait la *loi* selon laquelle elle *doit* être posée; c'est en prescrivant ainsi aux phénomènes les lois de leur liaison qu'il rend possible une Nature, et dans ce cas, la faculté de juger *détermine* l'objet en subsumant la particularité du sensible sous l'universalité du concept donné par l'entendement. Mais s'il arrive qu'elle se charge elle-même de trouver l'universel pour un particulier donné, la faculté de juger se fait *réfléchissante* et assume à son tour la fonction législatrice qu'exige cette opération de réflexion, fonction que perd l'entendement, avec celle de connaître, pour ne plus être, à titre « d'entendement en général », que simple faculté des concepts, c'est-à-dire de règles d'unité.

Quel que soit le caractère propre d'un jugement de goût, c'est encore un jugement, ce qui laisse à penser que ce sont toujours les mêmes facultés, l'une sensible, l'imagination, l'autre intellectuelle, l'entendement, qui y collaborent. Cependant comme la faculté de juger ne

rapporte plus la représentation à l'objet pour la déterminer comme connaissance d'entendement, mais au sujet et à son sentiment, l'imagination, libérée de sa fonction de présentation sensible du concept, assume à elle seule celle d'une appréhension et d'une composition de la diversité sensible. Elle demeure « peut-être liée à l'entendement » (§ 1, début) : sans douter de l'existence d'une telle relation, on laisse provisoirement en suspens la détermination de sa nature exacte, dont on peut seulement prévoir qu'elle ne sera pas la même que dans le cas du jugement logique de connaissance. Plus tard, (fin du § 15) on découvrira que le jugement de goût prétend à une validité universelle et qu'il n'est possible que selon une règle universelle, dont seul l'entendement est le pouvoir; ce qui permettra de préciser que, si l'entendement n'intervient pas dans ce jugement au titre de la connaissance d'un objet, il y intervient néanmoins, dans la mesure où ce jugement est possible selon une règle universelle, « au titre de faculté de la détermination de celui-ci et de la représentation (sans concept) de l'objet, selon la relation de cette dernière au sujet et à son sentiment intérieur ». Mais ce qui est d'emblée certain, c'est que « comme tous les jugements, le jugement de goût relève de l'entendement », qu'il y « subsiste un rapport à l'entendement ». Et c'est une raison suffisante de penser que l'analyse qui permettra d'en dégager les caractères spécifiques doit suivre le fil conducteur que procure la table systématique des fonctions de l'entendement dans les jugements. Enfin s'il faut commencer par le moment logique de la Qualité, et non par celui de la Quantité, comme on le fera dans l'Analytique du sublime, c'est parce que cet ordre est imposé par le fait que le jugement sur le beau concerne *la forme* de l'objet, qui consiste dans la limitation (§ 23), alors que dans le cas du sublime l'objet est dépourvu de forme et apprécié dans l'illimitation de sa grandeur.

1. Premier moment logique : la Qualité.

« Est beau ce qui est l'objet d'un sentiment de satisfaction désintéressée. »

Sens général du texte.

On y trouve l'acte de naissance d'une nouvelle espèce du jugement. En dépit de l'apparence formelle, on ne dit pas d'une chose qu'elle est belle exactement comme l'on dit qu'elle est étendue ou pesante. Dans ce dernier cas, lorsque le jugement rapporte le prédicat à l'objet, il en détermine la perception comme connaissance. Dans le goût, la faculté de juger se livre à une opération toute différente : en réfléchissant, elle rapporte la représentation au *sujet* qui éprouve une manière d'être affecté par la représentation. Ce sentiment est entièrement étranger à la connaissance : il est « subjectif et ne peut d'aucune manière constituer une représentation d'objet » ; la représentation rapportée au sujet ne sert à aucune connaissance « pas même à celle par laquelle le sujet se connaît lui-même » (§ 3). Paradoxalement, les facultés de connaître, les facultés de représentation sensible et intellectuelle, s'exercent sans rien donner à connaître au sujet, qui sent seulement l'état où l'esprit est mis par leur exercice. Ainsi nous disons qu'une chose est belle comme s'il s'agissait d'une propriété de l'objet déterminée en celui-ci par des concepts, alors que cependant, sans référence au sentiment du sujet, la beauté en elle-même n'est rien » (§ 9, bas de la p. 61). Pour distinguer le jugement de goût du jugement *logique* de connaissance, on le qualifiera *d'esthétique*.

A la spécificité de l'opération de réflexion se lie celle du sentiment de satisfaction. Quand celui-ci implique une mise en relation de la faculté *de désirer* avec l'existence de l'objet, on le nomme *intérêt*. Ce dernier est — ou bien *empirique* : lorsque l'existence de l'objet, révélée par une sensation, suscite une inclination, elle est jugée *agréable* — ou bien *intellectuel*, lorsqu'un concept de l'objet me

permet de le juger *bon* à quelque chose (utile) ou bon en lui-même (bien moral). Puisqu'il ne peut y avoir que ces deux espèces de l'intérêt, il suffit de comparer à la satisfaction qui s'y trouve liée celle qui est propre au jugement de goût pour mettre en évidence que cette dernière est *affranchie de tout intérêt*. Le jugement ne prenant en compte que l'effet subjectif de la simple représentation d'un objet dont l'existence n'affecte pas la faculté de désirer, ne décide ni d'une connaissance, ni d'une action : c'est par cette double exclusion que s'indique l'essence de la *contemplation*. Tant que je ne suis pas indifférent à l'existence de l'objet de mon jugement, le château de Versailles par exemple, il peut donner lieu à des appréciations diverses : je puis le juger ostentatoire, inutile, inhabitable, etc. Il ne saurait être question de rien de tout cela dès lors que je me demande si je le juge beau, car cette question est *tout autre*, puisqu'elle concerne exclusivement le sentiment suscité par la simple représentation, qui résulte uniquement de l'appréhension de sa forme dans sa perception réfléchie.

Ainsi, dans ce texte, Kant fait la découverte de l'essence d'un jugement, qualifié *d'esthétique* (ou de réflexion) et de celle d'un sentiment qualifié de *contemplatif*. C'est une double innovation : par rapport à une conception intellectualiste qui voyait dans le beau une connaissance confuse de la perfection ; par rapport à une psychologie empiriste qui ne disposait d'aucun critère pour distinguer des autres sentiments le plaisir propre au beau⁶.

La notion d'esthétique.

Dans le texte d'une première version de son *Introduction* (p. 46), Kant constate qu'une « équivoque inévitable » pèse sur l'usage qui est fait couramment de l'expression : mode « *esthétique* » (c'est-à-dire sensible) de représentation, parce qu'on l'emploie pour désigner tantôt celui qui concerne le pouvoir de connaître, tan-

tôt celui qui fait naître le sentiment de plaisir et de déplaisir. Cette équivoque affecte le mot : sentir, qui peut vouloir dire : avoir une sensation, ou bien : éprouver un sentiment, selon que la représentation peut être rapportée à l'objet ou qu'elle ne peut être rapportée qu'au seul sujet. Kant trouve un moyen aussi audacieux qu'élégant de lever cette ambiguïté en proposant d'appliquer le terme : esthétique, aux actes de la faculté de juger. Dès lors qu'un jugement est qualifié d'esthétique, il est impossible d'y voir un jugement déterminant de connaissance : « ce serait si manifestement contradictoire que cette expression suffit à nous garder de méprise » ; elle nous oblige à penser qu'il s'agit d'un jugement réfléchissant. En effet les actes de la faculté de juger impliquent toujours une mise en rapport de deux facultés, l'une sensible (l'imagination), l'autre intellectuelle (l'entendement). Or si on peut considérer cette mise en rapport au point de vue *objectif* — comme c'était le cas dans la *Critique de la raison pure* qui, lorsqu'elle s'occupait du jugement logique de connaissance, constituait une *doctrine* de la faculté de juger en élaborant une théorie du « schématisme » — on peut aussi la considérer au point de vue *subjectif* comme le fait la critique de la faculté de juger : le jeu de ces facultés, rendu *libre* par le fait que l'entendement ne légifère plus par ses concepts, et que l'imagination n'a plus à schématiser ceux-ci, met l'esprit dans un certain état qui est senti dans un sentiment — de plaisir, si leur exercice s'en trouve mutuellement favorisé, de déplaisir, si celui-ci se révèle discordant. On peut ainsi lire le tableau suivant en partant du centre et en allant successivement vers la droite et vers la gauche :

	Faculté de juger	
Réfléchissante		Déterminante
	(2) Entendement (1) Concept	
<i>Sujet</i> - Jug. esth. - Sentiment - Libre Jeu -		Jug. logique - <i>Objet</i>
	(1) Imagination (2) Schème	

Tout jugement consiste à subsumer un particulier sous un universel, à considérer un cas (particulier) comme relevant d'une règle (universelle). Mais — ou bien (côté droit du tableau) l'universel est donné par un concept de l'entendement (1) et la faculté de juger est *déterminante* c'est-à-dire qu'elle produit une *connaissance* de l'objet dans un jugement *logique*, en se soumettant l'imagination (2) qui procure un contenu sensible au concept, grâce à un *schème*, représentation intermédiaire, homogène à la fois à l'élément intellectuel (concept) et à l'élément sensible (intuition) — ou bien (côté gauche du tableau) seul le particulier est donné et la faculté de juger cherche l'universel; elle est alors *réfléchissante*, c'est-à-dire qu'elle rapporte la représentation au *sujet* et à son *sentiment* dans un jugement *esthétique*. Ce qui est senti dans ce sentiment, c'est *l'état* où l'esprit est mis par le jeu libre et harmonieux de l'imagination (1) et de l'entendement (2).

Jeu *libre* parce que l'entendement, au lieu d'être législateur comme lorsqu'il connaît, est *contemplatif*, c'est-à-dire simple pouvoir de former le concept comme « conscience-une » ; jeu *harmonieux* parce qu'il se trouve que l'imagination dans son appréhension de la forme sensible en unifie la diversité exactement comme elle l'aurait fait si elle avait dû donner la représentation sensible d'un concept de l'entendement (ce qui permet à Kant de se risquer à dire qu'elle « schématise sans concept »). Quand la perception réfléchie d'un objet donne lieu à cette heureuse concordance, cet objet est considéré comme final pour la faculté de juger réfléchissante, le plaisir pris à la réflexion sur la forme est jugé nécessairement et universellement partageable, et l'objet est déclaré beau.

L'intérêt et son absence.

Kant donne un statut précis à la notion *d'intérêt*. Elle est imposée par la nécessité de concevoir une « mise en exercice » des facultés : « on peut attribuer à chaque

pouvoir de l'esprit un intérêt, c'est-à-dire un principe qui contient la condition sous laquelle seule ce pouvoir est mis en exercice ». C'est la raison, faculté des principes, qui détermine l'intérêt de toutes les facultés de l'esprit. Elle détermine elle-même le sien, qui est double : l'intérêt de son usage *spéculatif* consiste dans la connaissance de l'objet poussé jusqu'aux principes *a priori* les plus élevés; celui de son usage pratique consiste dans la détermination de la volonté relativement à une fin dernière et complète (le souverain bien). L'intérêt logique de la raison, celui de développer ses connaissances, n'est jamais immédiat, mais suppose des fins auxquelles se rapporte l'usage de cette faculté, et il y a donc primauté de l'intérêt pratique sur l'intérêt théorique. Aussi, de manière fondamentale, l'intérêt est-il ce par quoi la raison devient pratique, c'est-à-dire une cause déterminant la volonté. Si la volonté était toujours d'accord avec la raison, il n'y aurait pas d'intérêt, et tel serait le cas d'une volonté divine. A l'opposé, dans une créature privée de raison, comme l'animal, qui ne fait qu'éprouver des impulsions sensibles et n'agit jamais que « selon la disposition de ses organes », comme disait Descartes, il n'y a pas non plus d'intérêt. Cette notion n'a donc lieu d'être que dans le cas de cet être à la fois raisonnable et fini qu'est l'homme. C'est la liberté de son arbitre, pouvoir de choix, qui tout à la fois lui permet et lui impose de « prendre intérêt », c'est-à-dire de faire d'une représentation le mobile de son action, le principe déterminant de sa faculté de désirer.

Entre la faculté de désirer et le sentiment, deux types de rapport sont possibles : ou bien le plaisir est le principe de détermination du désir — c'est le cas le plus courant, celui où l'existence de l'objet, perçue comme promesse du plaisir, détermine l'acte de se l'approprier — ou bien le sentiment résulte de la détermination de la faculté de désirer par la loi morale de la raison pratique, où un intérêt intellectuel est pris à l'action

prescrite par la raison. A chaque fois se trouvent justifiées ces deux définitions de l'intérêt : (1) c'est « la liaison du plaisir avec la faculté *de désirer* » — (2) « c'est le sentiment de satisfaction que nous lions avec la représentation de *l'existence* de l'objet ».

Avec le jugement de goût sur le beau, nous faisons la découverte d'une nouvelle espèce du sentiment, qui n'est plus lié à la faculté de désirer, ni à l'existence de l'objet, ce qui amène Kant à le qualifier d'inactif ou contemplatif, et de *désintéressé*. La « matière » dans les phénomènes est ce qui correspond à la sensation; ce qui fait que le divers du phénomène est coordonné dans l'intuition selon certains rapports, c'est la « forme » du phénomène. Lorsque la faculté de juger réfléchit la perception d'un objet, l'imagination, faculté des intuitions *a priori*, saisit la forme de cet objet dont elle appréhende et compose le divers, en la séparant de la matière (la sensation qui en donne l'existence) et, parce qu'elle joue librement par rapport à l'entendement, sans la rapporter à un concept déterminé (comme ce serait le cas si elle déterminait une connaissance de l'objet). Ainsi se trouve écartée tout à la fois la référence à la faculté de désirer et à l'existence de l'objet, et du même coup effectuée l'exclusion de l'intérêt. On s'explique ainsi que pour mettre en évidence l'absence de l'intérêt, la méthode qui s'impose, comme le souligne Kant dans la dernière phrase du § 2, consiste à comparer ce cas aux deux autres seuls cas où l'intérêt puisse être présent : celui de l'agréable (où le sentiment jugé suppose une sensation) et celui du bon (où le sentiment suppose un concept). Ces précisions devraient permettre d'éviter l'assimilation vague, qui n'a été que trop souvent faite, de ce désintéressement propre au jugement de goût à celui d'une action dont le profit n'est pas le mobile.

2. Deuxième moment logique : la Quantité.

« Est beau ce qui est représenté *sans concept* comme un objet de satisfaction universelle. »

Sens général du texte.

Cette deuxième définition est étroitement liée à la première : une valeur *universelle* est accordée au sentiment de satisfaction en *conséquence nécessaire* de son caractère désintéressé. Parce que le plaisir du beau est affranchi de tout intérêt, la faculté de désirer et l'existence de l'objet étant « mises hors circuit », il est impossible qu'il soit lié à aucune inclination personnelle singulière. Il ne peut donc être que le plaisir de tout un chacun. Considérant que la satisfaction est fondée sur quelque chose qui ne lui appartient pas en propre, mais qui peut être supposé en tous, le sujet qui juge fait *comme si* la beauté était une qualité de *l'objet*, et comme si son jugement était de nature *logique*. En fait, pourtant, ce jugement contient seulement un rapport de la représentation au *sujet*, et il est de nature *esthétique*, c'est-à-dire qu'il ne repose pas sur un concept. Nous voilà donc en présence d'une nouvelle caractéristique du jugement de goût : il prétend à une universalité qui ne peut être fondée que *subjectivement* (§ 6).

Cette caractéristique lui est bien essentielle, car autant le jugement qui déclare une chose agréable fait aisément l'aveu de sa subjectivité et de sa singularité — j'admets fort bien qu'autrui ne partage pas le goût de mes sens qui me fait trouver agréable le vin doux, les teintes pastel, le son des instruments à vent, etc., — autant l'affirmation qu'une chose est belle répugne absolument à la clause restrictive; elle est belle *pour moi*. Tout au contraire, si je vais jusqu'à attribuer la beauté à la chose elle-même, c'est précisément pour signifier que *quiconque* la juge esthétiquement devrait la « trouver belle », et en ce cas, loin d'admettre la formule : « à chacun son goût », je vais jusqu'à dénier le goût à celui qui ne donne pas son assentiment à mon jugement. En

cela je ne fais nullement montre d'un « égoïsme », du dogmatisme présomptueux de celui qui prétendrait imposer son opinion à autrui, puisque, tout au contraire, je juge que le sentiment que j'éprouve, loin de m'être propre et personnel, ne peut être que le sentiment de tous (il n'a rien de « privé », il est commun et « public »). J'admets que le désaccord peut résulter de l'erreur d'un jugement qui repose sur une confusion entre le sentiment de l'agréable et celui du beau, mais corrélativement, je maintiens qu'un jugement dont la valeur serait universelle devrait être possible (§ 7).

Il n'est donc pas du tout contradictoire que des sujets dont les jugements de goût entrent en conflit ne s'opposent cependant nullement sur la légitimité de la prétention de ces jugements à valoir universellement. Ce qui fait que l'universalité *esthétique* est « d'une espèce particulière », c'est que, sans lier le prédicat de beauté au concept de *l'objet* dans toute sa sphère logique, elle l'étend néanmoins à toute la sphère des *sujets* qui jugent. C'est de façon *immédiate*, et non par l'intermédiaire d'un concept à valeur universelle, que je rapporte la perception de la chose à mon sentiment; j'entends ne me laisser dicter mon jugement par aucun principe, par aucune raison, comme si mon jugement dépendait de ma perception. Ne disposant d'aucun concept qui me permette d'imposer des raisons, je ne saurais postuler l'adhésion de tous, et néanmoins j'impute cette adhésion à chacun, comme si mon jugement n'était qu'un cas d'une règle dont seul l'accord d'autrui pourrait m'apporter la confirmation. Insaisissable par un concept de l'entendement, cette règle est une Idée, c'est-à-dire un concept par lequel la raison formule son exigence (§ 8).

Ici se pose un problème dont la solution nous livrera « la clé de la critique du goût » : comment faut-il concevoir la conjonction du jugement et du sentiment dans le goût? Faut-il admettre que le sentiment précède

le jugement, ou l'inverse? Car cette question est décisive pour décider de la provenance de l'universalité esthétique.

Supposer que le sentiment de plaisir vient en premier lieu impliquerait qu'il dépend immédiatement de la sensation, représentation par laquelle l'objet est donné. Mais alors il serait contradictoire que le jugement vienne ensuite investir ce sentiment singulier d'une valeur universelle. Il faut donc reconnaître que le plaisir ne peut être que la *conséquence* du jugement qui trouve sa condition subjective dans l'aptitude à être partagé par tous que présente l'état où l'esprit est mis par la représentation. Or une telle communicabilité est le privilège de la *connaissance* où l'accord entre tous les esprits se fait grâce à « un point de référence universel ». L'état en question doit donc être celui où l'esprit se trouve mis par le jeu de ses facultés de connaître : l'imagination dont procède la composition du divers sensible, et l'entendement dont procède l'unité conceptuelle, ces deux composantes étant requises pour toute connaissance en général. La différence qui sépare le jugement esthétique du jugement logique sera de ce point de vue la suivante : au lieu que ce soit un concept qui fonde l'unité des deux facultés dans une connaissance déterminée, c'est une représentation singulière qui met leur libre jeu précisément dans l'accord sans lequel aucune connaissance n'est possible de façon générale. Cette harmonisation du jeu des facultés a un effet sur l'esprit qui prend conscience de son état dans un sentiment dont on est en droit de supposer que tous l'ont en partage : « c'est uniquement sur l'universalité des conditions subjectives du jugement que se fonde la valeur subjective universelle de la satisfaction que nous attachons à la représentation de l'objet que nous disons beau » (§ 9).

L'universalité esthétique.

Dans ce texte du second moment de l'Analytique, la première difficulté est de bien saisir en quoi consiste au

juste la prétention du jugement de goût à l'universalité et sur quoi porte au juste une universalité qui n'est pas logique, mais esthétique. Pour préciser tout de suite la nature de cette différence et se garder de confusions aisément évitables, remarquons que ce qui est de nature *esthétique* peut parfaitement donner lieu à une formulation *logique* : ainsi je puis former un concept (logique) de l'espace, qui en lui-même n'est pas un concept, mais une intuition sensible (esthétique) ; de façon comparable, des jugements *esthétiques* portés sur la beauté d'une grande variété de roses, peuvent ensuite, au prix d'un nouvel acte de comparaison, donner lieu à une généralisation dans le jugement *logique* : toutes les roses sont belles. On fera ressortir la différence en relevant que, puisqu'un jugement *objectif* (logique) universellement valable présente un aspect *subjectif*, lorsqu'il prétend valoir pour *tout ce* qui est compris sous un concept, il prétend également valoir pour *tous ceux* qui se représentent un objet par ce concept. Mais on ne saurait refaire le même passage en sens inverse dans le cas du jugement esthétique, qui prétend à l'universalité subjective (tous ceux), puisque ce n'est pas au moyen d'un concept qu'il se rapporte à l'objet (tout ce). L'universalité subjective est donc bien « d'une espèce particulière » (§ 8), comme le montre encore le fait que le jugement esthétique qui y prétend, reste toujours, au point de vue logique, un jugement *singulier* (cette rose que je perçois est belle).

La réalité de la prétention du jugement de goût à la validité universelle est attestée par un simple usage correct du langage : si j'emploie le mot : agréable, la restriction « pour moi » (et non : pour tous) va de soi, demeure sous-entendue, et l'on peut voir qu'en matière de goût des sens, la fameuse formule : « à chacun son goût » coupe court aussitôt à la contestation ; en revanche, si j'estime opportun de mettre en avant le mot : beau, la restriction : « pour moi » deviendrait au contraire « ridicule », dit Kant, car je retirerais d'une

main ce que j'avançais de l'autre lorsque j'annonçais que je m'engageais sur un terrain tout différent. En déclarant que c'est de *la chose* que je prétends qu'elle est belle, je feins de faire de la beauté une propriété de *l'objet* parmi d'autres (étendue, pesanteur, etc.), alors que je dois savoir parfaitement que « sans relation au *sentiment du sujet* la beauté n'est rien » (§ 9, bas de la p. 61). Mais c'est une manière en quelque sorte détournée de faire savoir qu'en l'espèce je n'estime pas possible de me résigner à un caractère « privé » de mon sentiment, j'en fais un sentiment « public » en prétendant qu'il devrait avoir valeur « commune » à tous (p. 58). Ce que je soutiens fermement, c'est que la chose jugée belle est telle que quiconque en réfléchit la perception devrait éprouver le même sentiment de plaisir que moi. Assurément, je suis prêt à convenir qu'il est possible que mon jugement soit erroné, que j'aie pris un jugement des sens (agréable) pour un jugement de réflexion (beau), mais dans la mesure où je crois pouvoir prétendre juger beau, j'irai jusqu'à dénier le goût à quiconque juge autrement que moi. C'est la preuve qu'il ne faut pas se méprendre sur le sens exact de la prétention qui est en cause : « personne ne songe à faire de son propre jugement une règle universelle » (p. 162) ; aussi quand on postule un suffrage universel pour la satisfaction qu'on éprouve, ce qu'on postule au juste, c'est « la possibilité d'un jugement esthétique qui puisse être en même temps considéré comme valable pour tous ». Donc le jugement de goût ne postule pas lui-même l'adhésion de chacun, comme seul peut le faire un jugement logique qui peut présenter des raisons; il « impute » à chacun cette adhésion comme un cas de la règle dont il attend la confirmation non pas de concepts, mais précisément de l'accord d'autrui. Ce qui ne veut nullement dire qu'il attende cette confirmation de l'expérience, mais tout au contraire qu'il manifeste une exigence : bien qu'aucune règle ne soit saisissable par un concept, il doit y en

avoir une qui devrait pouvoir se trouver vérifiée dans tous les cas. Voilà pourquoi Kant dit dès maintenant que ce suffrage universel est une Idée, c'est-à-dire la manifestation d'une exigence de la raison. C'est seulement plus tard, dans le quatrième moment de l'Analytique (§ 20-22), puis dans la Déduction (§ 40) qu'il expliquera que cette Idée est celle d'un sens esthétique commun à tous les hommes, comparable à l'entendement commun, et que l'on peut présumer à bon droit, puisque c'est un fait que les hommes peuvent partager leurs sentiments et leurs pensées.

La clé de la Critique du Goût.

La deuxième difficulté est soulignée par Kant lui-même lorsqu'il pose le problème dont la solution est « la clé de la critique du goût » (§ 9) : faut-il dire que le sentiment de plaisir précède le jugement ou l'inverse? On peut remarquer qu'il est bien facile d'écarter la première hypothèse : si le plaisir venait d'abord, ce ne pourrait être que celui que procure la sensation qui donne l'objet, et ce ne pourrait être qu'un plaisir de l'agréable que son empiricité condamnerait à n'avoir qu'une valeur individuelle. Admettre que la représentation est singulière et prétendre que l'aptitude du sentiment qu'elle suscite à être partagée doit être universelle, serait une démarche contradictoire. Mais si, par suite, l'hypothèse inverse s'impose, elle n'est pas si aisée à concevoir. La difficulté est en effet la suivante : d'une part, seule une *connaissance* ou une représentation relevant de la connaissance peut présenter une aptitude à être universellement partagée, car pour être objective une représentation doit avoir « un point de référence universel », auquel la faculté de représentation de tous soit contrainte de s'accorder; d'autre part, un jugement esthétique n'est pas un jugement de connaissance. Donc si, malgré cela, il émet une prétention à valoir universellement, il faut bien que, d'une certaine manière, il conserve un rapport avec les fa-

cuités de connaître et il faut concevoir que ces facultés y interviennent, selon un mode original d'exercice qui ne produit pas une connaissance. Tel est le cas d'un jugement esthétique de *réflexion*, à la différence d'un simple jugement des sens : les facultés de connaître, l'une sensible : l'imagination, l'autre intellectuelle : l'entendement, y mettent une représentation donnée en relation avec « la connaissance *en général* », parce qu'elles se mettent entre elles, selon leurs fonctions respectives (celle d'une composition du divers sensible pour l'une, celle de l'unification conceptuelle pour l'autre) dans le rapport requis, c'est-à-dire selon la « proportion » (§ 21) qu'il faut, pour que la connaissance soit possible. Si la représentation était un concept, la conscience du rapport où elles se trouvent serait intellectuelle et le jugement qui s'ensuivrait consisterait à déterminer l'objet dans une connaissance. Mais puisque la faculté de juger réfléchit la perception, elle s'attache uniquement au mode d'appréhension de la forme de l'objet par l'imagination, ainsi qu'au mode subjectif d'unité entre les deux facultés, par lequel l'esprit se trouve mis dans un certain état. Ce qui caractérise cet état, c'est que, malgré l'absence d'une intention de connaître, et malgré l'indépendance des facultés dans leur exercice, il résulte de la concordance qui permettrait à celles-ci de produire une connaissance. C'est cet état d'harmonie propre à favoriser le jeu des facultés qui est senti dans un sentiment de plaisir : « l'incitation des deux facultés à une activité qui, pour n'être pas déterminée, n'en a pas moins, grâce à l'occasion fournie par la représentation donnée, l'harmonie propre à une connaissance en général, c'est la sensation dont le jugement de goût postule l'universelle communicabilité ».

3. Troisième moment logique : la Relation.

« La beauté est la forme de la *finalité* d'un objet, en tant qu'elle y est perçue *sans la représentation d'une fin*. »

Organisation et sens général du texte.

Le troisième moment logique de l'Analytique du jugement de goût «selon la *Relation* des fins qui y est prise en considération », risque de faire difficulté en raison de l'étendue et de la complexité d'un texte où l'agencement des thèmes n'est pas immédiatement évident. On peut en analyser ainsi l'organisation :

A - Au § 10 qui, en son premier alinéa, définit la *finalité* et le *plaisir*, puis, en son second alinéa, établit la possibilité que la finalité soit *sans fin*, se rattachent les § 11 et 12 qui appliquent ses définitions aux jugements de goût, 1) pour montrer que, en tant qu'esthétique, la finalité y *est formelle et subjective* (§ 11), et 2) pour préciser la nature *contemplative* du plaisir qu'il comporte (§ 12).

Une formule du § 11 nous éclaire le plan de toute la suite du texte : « le principe de détermination du jugement de goût ne peut pas se trouver : (1) dans un *agrément* qui accompagne la représentation, (2) et pas davantage dans la représentation de la *perfection* de l'objet et dans le concept de bien ». Ces deux points, qui excluent de la forme finale propre au jugement de goût, le premier, la matière de la *sensation*, le second, la matière du *concept*, reçoivent leur développement respectivement :

B - dans les § 13 et 14; et

C - dans les § 15 à 17, et donnent ainsi la mesure de la *pureté* du jugement de goût par une double exclusion : respectivement, celle de l'*attrait* sensoriel, et celle du concept de *perfection*.

Le § 10, en son premier alinéa, juxtapose deux définitions *transcendantes*, l'une de la fin, l'autre du *plaisir*. Kant avait introduit ce mode de définition dans la

préface de la *Critique de la raison pratique*, qui devait au départ laisser indécise la question de savoir si le plaisir devait toujours être pris pour le principe de la faculté de désirer, ou bien si, sous certaines conditions, il ne faisait que suivre la détermination de cette faculté (précisément cette *Critique* allait montrer que ce dernier cas était celui du seul sentiment moral de respect). Pour former une définition transcendantale, il ne faut retenir que des « caractères » d'entendement pur (un caractère est « ce par quoi une diversité peut être réunie dans l'unité d'une connaissance ») c'est-à-dire des catégories, qui ne contiennent rien d'empirique, et qui, de ce fait, présentent de manière *suffisante* la différence entre le concept en question et les autres. C'est là, précise-t-il, un procédé recommandable chaque fois qu'on utilise comme principes empiriques des concepts « dont on a quelque raison de supposer qu'ils ont un lien de parenté avec le pur pouvoir de connaître *a priori*. » Or tel est le cas pour la finalité, qui pourrait bien être le principe *a priori* de la faculté de juger réfléchissante, et pour le sentiment de plaisir, qui pourrait bien être pur dans le cas où il est suscité par la réflexion. La catégorie de l'entendement qu'il faut retenir pour une telle définition ne peut être que celle de la Relation, et plus précisément de la causalité, puisque la finalité est une causalité inversée, celle d'un concept relativement à son objet. C'est pour ainsi dire la causalité de l'effet relativement à sa cause, ou, pour être plus exact : « la représentation de l'effet est le principe qui précède la cause et la détermine. » Corrélativement, le sentiment de plaisir sera défini comme « la conscience de la causalité d'une représentation qui tend à maintenir le sujet dans l'état où il se trouve. »

Pourquoi Kant évoque-t-il alors la notion de volonté? C'est non seulement parce qu'elle se définit comme une faculté de désirer qui ne peut être déterminée à agir par des concepts, conformément à la représentation d'une fin, et qu'elle nous procure ainsi

le modèle de la finalité, mais parce que, du même coup, il suffit d'en écarter le concept pour obtenir la définition d'une finalité *subjective*. Supposons en effet que, tout en reconnaissant que nous ne sommes capables de nous rendre concevable l'explication de la possibilité d'une forme finale qu'en la faisant dériver d'une volonté, nous ne posons pas les causes de cette forme en une volonté (causalité selon des fins) : la finalité peut fort bien subsister, bien qu'elle soit ainsi amputée de sa fin. A défaut d'un concept permettant à la raison de *pénétrer* la possibilité, il demeure possible *d'observer* par réflexion qu'un objet ou un état de l'esprit sont finaux : en nous contentant de « faire comme si » leur principe était une causalité selon des fins, c'est-à-dire une volonté qui en aurait ordonné la disposition selon la représentation d'une certaine règle. Tel est le cas lorsque la forme d'un objet se révèle apte à faire jouer de façon harmonieuse et plaisante nos facultés de connaître.

C'est ce que précisent les § 11 et 12. Le premier conclut que la satisfaction jugée sans concept universellement communicable, principe déterminant du jugement de goût, ne peut être que la finalité *subjective*, la *forme* de la finalité sans aucune fin, ni subjective, parce qu'elle comporterait un intérêt, ni objective, parce qu'elle comporterait un concept. Le second, partant de l'impossibilité de déterminer *a priori* un rapport de causalité entre une représentation et un sentiment de plaisir, met en parallèle le cas, analysé dans la *Critique de la raison pratique*, du sentiment moral de respect pour la loi morale et celui du sentiment du beau. Il est vrai que le premier est pratique et suscite un intérêt, alors que le second est contemplatif et n'en suscite pas ; mais ils ont un point commun : d'une part, « l'état où l'esprit est mis par une volonté déterminée est *déjà en lui-même* un sentiment de plaisir » ; d'autre part, « la conscience de la finalité formelle dans le jeu des facultés de connaître, à l'occasion d'une représentation par

laquelle un objet nous est donné, *c'est le plaisir lui-même* ». Cette conscience contient un principe déterminant une activité des facultés de connaître qui trouve sa fin en elle-même (et non dans une connaissance déterminée) et qui tend à se conserver telle qu'elle s'exerce. L'esprit est en quelque sorte « fasciné » par l'activité de ses facultés, à la façon dont il pourrait l'être par l'attrait que suscite un objet, à cette différence près que dans ce dernier cas, c'est dans sa passivité qu'il persisterait au lieu que ce soit dans son activité. Ainsi s'explique que nous nous « attardions » à une contemplation du beau qui « se nourrit » d'elle-même, si l'on peut dire.

Sens général des § 12 à 17.

De la formule du § 11 : « le principe de détermination du jugement de goût ne peut se trouver *ni* dans un agrément qui accompagne les représentations, *ni* dans la représentation de la perfection de l'objet et dans le concept du bien », (paragraphe où nous avons trouvé l'indication du plan suivi dans les § 13-14 d'une part, 15-17 d'autre part), il nous faut maintenant rapprocher la formule du § 16 : « *Tout de même* que la liaison de l'agréable de la sensation avec la beauté, qui ne concerne véritablement que la forme, était un *obstacle* à la pureté de goût, *de même* la liaison du bon (c'est-à-dire de ce pour quoi la diversité est bonne pour l'objet lui-même selon sa fin) avec la beauté porte préjudice à la pureté de celui-ci » (bas de la p. 71) — car cette seconde formule doit nous permettre de dégager le sens et la portée de ces paragraphes. Tâche nécessaire à en juger par certaines critiques que ces textes ont valu à Kant : on lui a reproché d'être tombé, avec cette double exclusion de l'attrait et du concept, dans une sorte « d'ascétisme » et de « purisme » du goût aussi arbitraires qu'indéfendables. Or une telle critique d'une part méconnaît l'intention générale de l'Analytique qui cherche à dégager, dans toute sa pureté, *l'essence* du

jugement de goût, et d'autre part elle néglige le fait que Kant ne prétend nullement que ces éléments soient *incompatibles* avec la beauté, lors même qu'il se refuse à en faire des *ingrédients* de son essence. Mieux vaut comprendre qu'ayant découvert au cœur du jugement esthétique l'harmonie que la pure réflexion perçoit entre un élément sensible et un élément intellectuel, il est particulièrement attentif aux risques qu'encourt ce fragile équilibre : dans la mesure même où il est essentiel que la finalité demeure strictement *formelle*, toute « intrusion » de *matière*, que ce soit comme sensation ou comme concept, ne peut que compromettre la pureté esthétique du jugement. On serait tenté de dire que celle-ci se trouve menacée sur deux fronts, ou encore que la pureté du jugement est exposée à deux sortes de « dérapages » : vers le bas (l'agréable) et vers le haut (le bon). Mais la précarité de cette pureté entraîne si peu Kant à exalter une quelconque partialité dogmatique qu'on peut le voir bien plutôt soucieux de tenir compte de ce qu'elle a d'inéluçable.

La question des attraits.

A - Pour bien comprendre la question que pose ce que Kant appelle « les attraits », il faut se souvenir qu'à l'origine du jugement de goût, il y a une perception qui doit y être réfléchie, mais qui, en elle-même, pourrait aussi bien donner lieu à un jugement logique de connaissance, ou également à un simple jugement des sens. Analysons ces distinctions sur l'exemple qu'il propose : 1) « la couleur verte des prés est une sensation *objective* en tant que perception d'un objet des sens ». 2) « son caractère agréable est une sensation *subjective*, par laquelle aucun objet n'est représenté, c'est-à-dire un sentiment selon lequel l'objet est considéré comme objet de satisfaction » (§ 3, p. 51-52). 3) Si nous posons alors la question : à quelle condition une couleur peut-elle être qualifiée de *belle*? il faut répondre : à la condition qu'elle soit *pure*. « Le pur signifie

que l'uniformité d'un mode de sensation n'est pas troublé ou détruit par une sensation d'un genre différent » (§ 14, p. 67). Abstraction faite de la qualité de ce mode de sensation (qualité qui répond à la question : représente-t-il une couleur et laquelle?), le pur est ce qui relève uniquement de *la forme*. Mais comment cette distinction peut-elle se faire? C'est que l'esprit ne perçoit pas seulement *par le sens* l'effet des vibrations lumineuses dans la stimulation de l'organe sensoriel; il perçoit également *par la réflexion* la régularité du jeu des impressions, et telle est la *forme* dans la liaison des représentations diverses. Cette unité d'une diversité qui se fait spontanément dans l'appréhension de l'imagination est précisément telle qu'elle convient à la capacité propre à l'entendement de former le concept, « cette conscience-une, qui réunit en une représentation le divers perçu successivement et ensuite reproduit ». On pourrait donc dire que la régularité qui se fait jour dans l'exercice de l'imagination vient en quelque sorte « au devant » de celle dont l'entendement est par excellence le pouvoir détenteur. C'est précisément cette harmonie qui, en mettant l'esprit dans un état senti comme plaisant, anime l'activité des deux facultés et les incite à maintenir leur jeu : « nous nous attardons à la contemplation du beau, parce que cette contemplation se fortifie et se reproduit elle-même » (fin du § 12).

La notion de forme.

Nous trouvons donc ici l'occasion de préciser cette importante notion *de forme*. Dans l'expression : « forme de l'objet », il ne faut pas la confondre avec celle de « figure » : « toute forme (*Form*) des objets des sens est ou bien figure (*Gestalt*), ou bien jeu; et dans ce dernier cas, ou bien jeu des figures dans l'espace (la mimique et la danse), ou bien simple jeu des sensations dans le temps » (Kant songe sans doute ici à la musique). Et d'autre part, lors même qu'elle est figure, la forme ne se

laisse pas réduire au « contour » qu'on pourrait prélever par abstraction sur l'objet donné. « Le formel, dit Kant (§ 15), c'est l'unification d'une diversité en une unité (sans que soit déterminé ce que celle-ci doit être) ». Cette parenthèse rappelle l'absence du concept, tout en précisant du même coup qu'il s'agit de l'unité que réalise l'appréhension de l'imagination. Une telle unité *ne résulte pas* de l'exigence de l'entendement, qui dans la réflexion de la faculté de juger cesse d'être législateur pour devenir « contemplatif » (p. 105), mais il se trouve qu'elle y *satisfait*, dans la mesure où il demeure la faculté des concepts, c'est-à-dire le pouvoir de produire des règles d'unification. On pourrait, semble-t-il, approcher l'originalité de ce moment propre à la réflexion en évoquant certaines expériences psychologiques relevées par Kant dans son *Anthropologie* (§ 31) : celle d'une rêverie se frayant un cours sinueux sans pourtant « perdre le fil », ou encore celle d'une conversation détendue, « à bâtons rompus », qui conserve néanmoins une unité thématique. Ce sont en effet des cas où « l'association s'effectue *sans conscience d'une règle*, mais en *conformité* cependant avec elle, et par conséquent avec l'entendement (bien qu'elle n'en découle pas) ». Kant trouvera l'occasion d'exprimer nettement sa pensée sur ce point lorsqu'au commencement de la Déduction (§ 30) il précisera en quoi consiste l'objectivité propre au jugement de goût : « dans ce cas la finalité à son principe dans l'objet et dans sa figure, bien qu'elle n'indique pas la relation de cet objet à d'autres objets selon des concepts (en vue de jugement de connaissance), mais elle concerne de façon générale simplement l'appréhension de cette forme en tant que, dans l'esprit, elle se montre conforme à la *faculté* des concepts aussi bien qu'à la faculté de présentation de ces concepts (qui est identique à la faculté de l'appréhension) ». On peut donc dire que, dans l'appréhension d'une belle forme, l'imagination effectuée exactement ce qu'elle aurait à faire si elle devait

assumer la présentation d'un concept d'entendement. C'est ce qui ressort encore plus nettement de ce passage de l'Introduction (vii, bas de la page 36) où Kant résume sa pensée de manière particulièrement dense : « L'appréhension des formes dans l'imagination ne peut jamais s'effectuer sans que la faculté de juger réfléchissante, même sans intention, ne la compare à tout le moins avec sa faculté de rapporter ses intuitions à des concepts. Si donc, en cette comparaison, l'imagination (comme faculté des intuitions *a priori*) se trouve mise en accord sans intention, grâce à une représentation donnée, avec l'entendement (comme faculté des concepts), alors l'objet doit être regardé comme final pour la faculté de juger réfléchissante. Un tel jugement est un jugement esthétique sur la finalité de l'objet, qui ne se fonde sur aucun concept existant de l'objet et ne procure aucun concept de l'objet. Si l'on juge que le principe du plaisir pris à la représentation d'un objet est la forme de celui-ci (et non l'élément matériel de sa représentation, en tant que sensation), dans la simple réflexion sur cette forme (sans l'intention d'acquérir un concept de cet objet), on juge aussi ce plaisir comme nécessairement lié à la représentation de cet objet non seulement pour le sujet qui saisit cette forme, mais aussi en général pour tout sujet qui juge ».

Ainsi s'éclaire le sens et la portée de l'exclusion des attraits en tant qu'ils peuvent compromettre la pureté du jugement de goût. On voit qu'il ne s'agit nullement de la partialité d'une thèse d'esthéticien qui, par exemple, mettrait Kant au nombre des partisans du dessin contre les partisans de la couleur (Ingres contre Delacroix!). Il dit lui-même qu'il prétend seulement dissiper « un malentendu, au fondement duquel, comme de tant d'autres, se trouve toutefois quelque chose de vrai » (§ 13, p. 66) : il entend avant tout ne pas laisser mettre, comme il arrive souvent, les attraits *au compte de* la beauté, à plus forte raison, ne pas tolérer qu'on fasse *passer* les attraits eux-mêmes pour des beautés : « pren-

dre l'attrait pour la beauté, c'est prendre la matière pour la forme » (p. 126). Il est vrai que, pris en lui-même, un contenu sensible donné dans une sensation peut procurer une satisfaction, mais il ne peut s'agir que d'un plaisir des sens, et non d'un plaisir du goût, puisque c'est à l'exclusion de la matière que la forme est admise dans la réflexion, et un tel sentiment est nécessairement intéressé à l'existence de l'objet. C'est en ce sens précis qu'on est en droit de voir dans cet intérêt une menace de « corruption » du goût, et de considérer comme « barbare » un goût qui ne peut se passer des attraits. Cela fermement posé, il reste vrai que l'attrait peut *s'ajouter* à la forme et contribuer à la beauté. Assurément le plaisir qu'il apporte n'est pas « un complément *de même nature* » que celui qui résulte de la forme; du moins peut-il aller *dans le même sens* en le corroborant, pourvu que, dans sa matérialité même, il se prête encore à la réflexion d'une forme : nous avons vu que c'est le cas de l'attrait des couleurs et des sons, qui peuvent ainsi s'unir intimement au dessin et à la composition. Cette union peut même être moins intime pourvu que l'accord demeure possible et ainsi trouve son statut *l'ornementation* dans l'art (cadres dans les tableaux, vêtements des statues, colonnades des édifices). Dès que l'accord est rompu et que l'ornement, en tant qu'additionnel (*parergon*), ne peut plus que se juxtaposer à l'oeuvre, il devient *une parure*, qui reste extérieure, et, au lieu de renforcer le plaisir du goût, ne peut plus que le troubler.

De même, nous verrons plus loin que, lorsqu'il s'agit de cerner très précisément la pureté de l'intérêt *intellectuel* que nous prenons au beau de la Nature, il faut avant tout « écarter les attraits qui d'ordinaire *se lient abondamment* aux belles formes de la Nature, parce que l'intérêt qui s'y porte est *empirique* » (§ 42, p. 131). Cependant au sein même de ces attraits qui sont « souvent *pour ainsi dire confondus* avec la belle forme, les sensations qui sont des modifications de la lumière

(coloration) ou du son (les tons) permettent non seulement un sentiment des sens, mais également une réflexion sur la forme de leurs modifications ». Aussi possèdent-elles, outre la valeur d'information commune à toutes les sensations, la valeur « d'une sorte de langage qui paraît avoir une signification supérieure » : ainsi la blancheur du lys paraît disposer l'esprit aux Idées de l'innocence (p. 134). Il est évident que ce sens vient enrichir « le langage chiffré que la Nature nous parle symboliquement dans ses belles formes » (p. 133). Enfin on verra (§ 23, p. 85) que, de façon générale, la spécificité de la satisfaction relative au beau (en sa différence avec celle de la satisfaction relative au sublime, qui naît indirectement à partir d'un mouvement de l'esprit qui définit une émotion) tient à ce que « du fait qu'elle entraîne directement un sentiment d'épanouissement de la vie, elle est susceptible d'être unie avec l'attrait et une imagination qui joue ».

Le concept et la beauté adhérente.

B - La première raison pour laquelle « il est de la plus haute importance de décider dans une Critique du goût si la beauté peut se résoudre dans le concept de perfection », c'est que cette thèse a pour elle une certaine apparence, comme suffit à le montrer le fait qu'elle ait été soutenue par des philosophes célèbres (Kant songe à Leibniz et à son vulgarisateur : Wolf). En effet, la perfection qualitative d'une chose consiste dans l'accord de sa diversité selon le concept qui donne la règle de la liaison de ce divers en elle. C'est par cet accord d'une diversité dans une unité, qu'elle « se rapproche » du prédicat de beauté. Mais il reste que la présence de ce concept déterminé sépare cette finalité interne *objective* de la finalité *subjective* propre au jugement sur la beauté, où « il est fait abstraction de cette unité comme fin (ce que la chose doit être) », et où la satisfaction est immédiatement liée à la représentation par laquelle l'objet est *donné* et non à celle par laquelle il est *pensé*.

Cette dernière formule laisse aussitôt prévoir qu'en bien des cas la dissociation entre ce qui est donné et ce qui est pensé est difficile, et peut-être même impossible. Assurément il est des cas où la question ne se pose guère : je m'abstiens très aisément de « rapporter par des concepts à aucun objet déterminé quant à sa fin » la disposition du plumage d'un oiseau, et j'accepte sans difficulté que la ligne grecque d'une frise, ou des rinceaux, soient de simples arrangements de traits qui ne représentent rien (aucun objet déterminé) ; de même j'oublie facilement qu'une fleur est un organe de reproduction. Mais je ne puis juger de la beauté d'un cheval en faisant abstraction de ce qu'il doit être, non plus que de la beauté de l'homme.

Ainsi s'impose à Kant la distinction de deux espèces de la beauté que, de façon imagée, il qualifie l'une de *libre* (^s*aga*, c'est-à-dire : non-fixée), l'autre *adhérente*, (c'est-à-dire conditionnée, dépendant du concept d'une fin particulière), au moment même où il soutient d'autre part que c'est seulement dans l'appréciation de la beauté libre, (où la liberté de l'imagination n'est limitée par aucun concept), que le jugement de goût est *pur*. On concevra aisément que le concept impose sa présence à des degrés variables selon les domaines d'objets que l'on considère : ainsi cette présence sera plus instante dans le domaine de l'Art que dans celui de la Nature; elle le sera davantage dans certains arts que dans d'autres, par exemple dans l'architecture, où l'usage du produit impose une condition plus restrictive que la ressemblance avec la Nature dans la sculpture. Mais de façon générale, il faut tenir compte du fait que l'homme est l'être des fins par excellence : il assigne des fins aux choses et les soumet aux fins qu'il se donne à lui-même; dans le champ de son activité technique et de son activité pratique (morale) rien ne saurait échapper à cette normativité.

L'Idéal du Beau.

C'est à partir de là que Kant va montrer comment les hommes « s'efforcent de produire en eux un Idéal du beau qu'ils n'ont pas en leur possession ». Or non seulement ils ne le possèdent pas, mais il peut sembler d'abord qu'il est rendu impossible par le fait qu'il ne peut y avoir de règle objective qui détermine par un concept ce qui est beau. Comment concevoir cet Idéal ?

Par un simple rappel de définitions : « une Idée est un concept de la raison, et un Idéal, la représentation d'un être unique en tant qu'adéquat à l'Idée », Kant renoue avec les analyses que proposait la *Critique de la raison pure* (Dialectique transcendantale, livre II, début du chapitre III). Une Idée ne peut être représentée *in concreto* dans aucun phénomène. Elle contient une perfection à laquelle ne parvient aucune connaissance empirique possible, et la raison n'y considère qu'une unité systématique dont elle cherche à rapprocher l'unité empirique possible, mais sans jamais l'atteindre pleinement. « Ce que j'appelle Idéal paraît encore plus éloigné de la réalité objective que l'Idée, et par là j'entends l'Idée non seulement *in concreto*, mais aussi *in individuo*, c'est-à-dire considérée comme une chose singulière déterminable et tout à fait déterminée par l'Idée seule ». Ainsi la vertu, la sagesse humaine, dans toute leur pureté, sont des Idées ; le Sage stoïcien est un Idéal, c'est-à-dire un homme qui n'existe que dans la pensée, mais qui correspond pleinement à l'Idée de la sagesse. « De même que l'Idée donne la règle, l'Idéal sert en pareil cas de *prototype* à la détermination complète de la copie, et nous n'avons pour juger nos actions d'autre règle que la conduite de cet homme divin que nous portons en nous et auquel nous nous comparons pour nous juger et pour nous corriger ainsi, mais sans jamais pouvoir en atteindre la perfection » — Bien qu'on ne puisse attribuer l'existence à l'Idéal, il n'en est pas pour autant une simple chimère, car il fournit à la raison un étalon dont elle a besoin pour évaluer et

mesurer à quel point ce qui est imparfait reste éloigné de la perfection. *La Critique de la raison pure* s'intéressant plus spécialement à l'Idéal de la raison pure qui « doit toujours reposer sur des *concepts déterminés* et servir de règle et de prototype soit pour l'action, soit pour le jugement », opposait cet Idéal aux « créations de l'imagination sur lesquelles personne ne peut s'expliquer et dont nul ne saurait donner de concept intelligible », qu'elle présentait comme des « monogrammes qui ne sont que des traits singuliers que ne détermine aucune règle assignable, formant plutôt qu'une image déterminée une sorte de dessin qui flotte (l'expression se retrouve au § 17, bas de la p. 75) au milieu d'expériences diverses, ce que peintres et physionomistes prétendent avoir en tête, et qui doit être une esquisse incommunicable de leur production ainsi que de leurs jugements ». Bien que seule la raison puisse avoir un Idéal, concluait Kant, on pourra appeler ces monogrammes, au prix d'une impropreté, des Idées de la sensibilité, parce qu'ils comportent au moins un caractère essentiel à la notion d'Idéal : ce sont des *modèles inimitables* d'intuitions empiriques — et pourtant ils ne se donnent *aucune règle* qu'on puisse définir et prouver.

Quels prolongements ces thèses trouvent-elles dans la troisième *Critique*? Tout naturellement, il faut les aborder en repartant de ce qui caractérise le jugement de goût. Tout se passe comme si celui-ci était tiraillé par deux exigences contraires : d'un côté l'absence de concept est essentielle à son caractère esthétique; il ne peut y avoir de règle objective du goût qui détermine par un concept ce qui est beau; d'un autre côté, il détermine son objet au point de vue du sentiment de satisfaction qu'il prétend partageable par tous, et il prétend à l'adhésion de chacun comme s'il était objectif. Le fait est que si les jugements de goût particuliers donnent souvent lieu à de vives contestations, on admet cependant en même temps qu'ils offrent bien matière à une discussion, donc, en principe, un accord

devrait pouvoir se faire. Et c'est un fait également que la représentation de certains objets permet la réalisation d'une quasi-unanimité « de tous les temps et de tous les peuples ». Or si fragile soit ce critère empirique, il vient conforter la précédente exigence et donner corps à l'hypothèse que le goût pourrait bien avoir « pour origine un principe profondément caché et commun à tous les hommes de l'accord qui doit exister entre eux ». C'est par cette voie (nous l'avons déjà mentionné et nous y reviendrons) que l'on s'achemine à l'Idée d'un sens esthétique commun à tous les hommes. Il reste à voir par quelle autre voie comparable peut s'expliquer l'effort que les hommes font pour « produire en eux un Idéal du Beau qu'ils n'ont pas en leur possession » (bas de la page 73).

Remarquons d'abord qu'ils considèrent certaines productions du goût comme *exemplaires*. Ce qui est ici décisif, c'est que loin d'entendre par là qu'il suffit de les *imiter* pour acquérir le goût (l'imitation témoignerait seulement d'une habileté), il faut être capable de juger ces modèles pour faire preuve de goût. Juger de tout ce qui est objet de goût, juger tout ce qui est exemple d'une appréciation de goût, juger le goût de tout un chacun, exige donc une sorte de modèle de tous les modèles. La raison vient ici proposer l'Idée indéterminée d'un *maximum*, mais pour rester dans la sphère de ce qui est esthétique, ce dernier ne doit pas reposer sur un concept, mais consister seulement dans sa représentation sensible, et c'est ce qui en fait un Idéal de *l'imagination*. Mais on voit en même temps que celui-ci ne peut avoir « lieu » d'être que dans le domaine où le concept trouve « place », donc dans celui de la beauté *adhérente*. Il ne saurait y avoir d'Idéal du Beau dans le domaine de la beauté libre, ni même dans le domaine où la fin ne peut pas être assez déterminée par concept : non seulement un Idéal de belles fleurs n'a aucun sens, mais il n'est pas non plus possible de se représenter un Idéal de beau jardin. C'est dire qu'il ne reste qu'un domaine

où l'Idéal de beauté puisse trouver place de plein droit, c'est celui de *l'homme*, parce qu'il a en lui la fin de son existence et qu'il peut déterminer lui-même ses fins par la raison, ce qui fait également que l'humanité est d'autre part capable d'un Idéal de perfection.

L'homme est un être raisonnable et fini, ce qui veut dire qu'en lui la rationalité (spontanéité intellectuelle) se conjoint à une sensibilité (réceptivité sensible). Il se peut bien que ces deux « souches » de la connaissance humaine partent d'une « racine » commune, mais celle-ci demeure inaccessible à nos prises. Aussi la première *Critique* désespérait-elle de ressaisir « le tour de main de la Nature, l'art caché dans les profondeurs de l'âme humaine », qui est au principe du schématisme grâce auquel le concept de l'entendement et l'intuition de la sensibilité peuvent se joindre pour constituer une connaissance. De même maintenant la troisième *Critique* désespère d'arracher à la nature le secret de cette conjonction du rationnel et du sensible qui s'opère dans l'Idéal du Beau, où viennent à composition *l'Idée de la raison* et cette intuition singulière de l'imagination que l'on peut appeler *Idée normale*. La première fait des fins de l'humanité, dont aucune représentation sensible n'est possible, le principe du jugement que l'homme porte sur sa propre « forme » (*Gestalt*), considérée comme révélation sensible de ses fins. La seconde représente l'étalon de mesure qui permet à l'homme de se juger en tant qu'individu appartenant à une espèce animale particulière.

1 - De la manière dont vient à se former cette *Idée normale* on peut tout au plus espérer donner l'approche d'explication que permet une analyse psychologique du procédé mis en oeuvre par l'imagination. Celle-ci est capable de parvenir de manière « dynamique » à un résultat comparable à celui qu'on atteint de manière « mécanique » lorsqu'on détermine une moyenne (par exemple la taille moyenne de l'adulte dans une population donnée) : grâce à la surimposition d'un grand

nombre d'images elle est capable de former l'image moyenne qui peut leur servir de commune mesure. Telle est l'Idée normale : on pourrait croire qu'elle est dérivée de proportions tirées de l'expérience, à titre de règles déterminées; mais ce serait méconnaître sa valeur normative. Car s'il est bien vrai que la moyenne résulte de l'expérience, on ne saurait pas plus la réduire à une simple fréquence, lors même que celle-ci est traduite de façon statistique, qu'on ne saurait réduire un genre ou une espèce dans la Nature à une simple convention de langage. C'est ce que montre bien le fait que nous y voyons ce qui sert de prototype à la Nature pour toutes ses productions au sein d'une même espèce, sans qu'elle la réalise entièrement en aucun individu. Il ne s'agit nullement du prototype de la beauté dans l'espèce, mais uniquement de la forme qui constitue la condition indispensable de la beauté; c'est la simple rectitude dans la présentation de l'espèce par exclusion du défaut et de l'excès (il est impossible qu'un nain ou un géant soit un bel homme). C'est l'Idée normale (et non pas l'Idéal de beauté) de la vache et celle de l'homme que les sculpteurs grecs Myron et Polyclète avaient trouvées dans leurs célèbres statues, en réunissant dans leurs proportions les conditions sans lesquelles aucun être de ces espèces ne peut être jugé beau.

2 - De cette Idée normale il faut bien distinguer l'Idéal du Beau, qu'on ne peut trouver que dans la forme humaine, parce que l'homme est le seul être de la Nature qui possède en lui la fin de son existence, et l'être que sa raison rend capable de déterminer lui-même ses fins. L'Idéal est donc la forme humaine qui exprime le pouvoir pratique de la raison dans la moralité. Assurément, l'expression visible des Idées morales qui gouvernent intérieurement l'homme ne peut être tirée que de l'expérience; mais il faut que l'imagination se révèle capable, pourrait-on dire, d'entrer en unisson avec la

raison pour qu'elle parvienne à rendre les Idées de celle-ci (bonté, pureté, force ou tranquillité d'âme) visibles dans l'expression corporelle. Ce qui confirme que le secret de l'Idéal du Beau réside dans la conjonction de deux normativités : celle de l'imagination et celle de la raison. Le fait même que dans ce cas un grand intérêt est pris à l'objet atteste que le jugement de goût n'y est pas « pur ». Mais en disant qu'il est « appliqué », on souligne que cette désignation n'a rien de péjoratif. Au contraire, par cette conjonction d'une satisfaction intellectuelle à la satisfaction esthétique, « le goût y gagne d'être fixé » (§ 16, p. 72), puisque « des règles relatives à certains objets déterminés s. Ion des fins peuvent lui être prescrites ». Ce ne sont pas des règles du goût lui-même, mais des règles de son union avec la raison, donc de l'union du beau avec le bien. Aussi, bien que la beauté et la perfection demeurent entièrement distinctes et ne gagnent rien en elles-mêmes, ni l'une ni l'autre, à être unies, cependant la faculté représentative dans son ensemble ne peut que gagner à cet accord, qui est celui du « sentir » et du « penser ».

4. Quatrième moment logique : la Modalité.

« Est beau ce qui est reconnu sans concept l'objet d'une satisfaction nécessaire. »

En abordant le quatrième moment de l'Analytique du beau, il faut rappeler que ce moment est celui de la Modalité, fonction logique spéciale qui ne contribue en rien au contenu du jugement, mais qui concerne la valeur de la copule, et dont les principes définissent seulement les concepts de possibilité, de réalité, et de nécessité. Ainsi « quand le concept d'une chose est déjà tout à fait complet, je puis encore demander de cet objet s'il est simplement possible, ou si, de plus, il est réel, ou encore dans le cas où il est réel, s'il est en outre

nécessaire ». S'agissant du rapport entre la représentation d'un objet et le sentiment de satisfaction, on dira qu'il est toujours possible qu'une représentation soit liée à un plaisir; que ce qu'on nomme : agréable produit *réellement* un plaisir; enfin que le mot : beau annonce une relation *nécessaire* de la représentation à la satisfaction. La nécessité étant avec l'universalité « les deux signes distinctifs indissolublement liés » de *la priori*, c'est-à-dire du rationnel, il faut rapprocher ce quatrième moment de l'Analytique du deuxième : « le jugement de goût prétend à l'adhésion de tout un chacun; et quelqu'un qui déclare une chose belle prétend que chacun *devrait* donner son approbation à l'objet considéré en le déclarant beau à son tour » (§ 19).

Mais il faut aussitôt préciser que cette nécessité ne reposant pas sur un concept ne saurait être ni théorique, ni pratique. Comme on l'avait fait précédemment pour l'universalité, on pourrait donc la spécifier en la qualifiant d'esthétique. Mais qu'est-ce à dire au juste? S'il est vrai qu'il serait contradictoire de vouloir tirer cette nécessité de l'expérience, on ne peut pas non plus la déduire d'un concept, et par conséquent il est exclu qu'elle soit apodictique, c'est-à-dire démontrable. On ne l'exprimera donc pas en terme de nécessité logique par le verbe allemand : *müssen*, mais en terme de devoir-être par le verbe : *sollen*, que Kant réserve en principe à l'expression de l'obligation morale. Mais comme nous venons de le dire, la nécessité esthétique n'est pas assimilable à la nécessité pratique, qui repose sur un concept de la raison, celui de loi morale : aussi Kant dira-t-il (à la dernière ligne du § 40) que « dans le jugement de goût le sentiment est exigé de tous *pour ainsi dire* comme un devoir ». Donc le jugement de goût parce qu'il est esthétique n'a pas de principe objectif déterminé qui lui permettrait l'attribution d'une nécessité inconditionnée. Son principe subjectif étant le sentiment, s'il revendique une nécessité, ce ne peut être que *conditionnellement* : en *supposant* qu'il peut y avoir un

sens commun à tous (« si l'on veut bien appeler *sens* un effet de la simple réflexion sur l'esprit » - § 40).

Quelle raison a-t-on de supposer un sens commun? (titre du § 21). Une raison majeure : la nécessité de récuser le scepticisme, qui met en doute la possibilité d'une connaissance objective, d'une adéquation de l'esprit à l'objet qui définit la vérité, et qui réduit connaissance et jugement à « un simple jeu subjectif des facultés de représentation ». Si au contraire on reconnaît que la vérité repose sur l'accord avec l'objet, alors « il faut que les jugements de tout entendement soient d'accord avec cet objet (deux choses qui s'accordent à une même troisième s'accordent entre elles) » (*Critique de la raison pure*, Méthodologie, III : Opinion, savoir, croyance). Or pour que la connaissance puisse être partagée universellement, il faut que puisse l'être également *l'état de l'esprit* qui accorde les facultés en vue de la connaissance. L'accord proportionné des facultés peut bien différer en fait selon la diversité des objets donnés, mais la proportion la mieux appropriée à la production d'une connaissance ne pouvant être déterminée par concepts, doit l'être par *sentiment*. Il faut donc que celui-ci puisse être universellement partagé, ce qui suppose une communauté du sens. Ainsi « toute logique, tout principe de connaissance » qui exclut le scepticisme doit admettre un sens commun.

Cette supposition du sens commun permet de représenter comme *objective* la nécessité subjective de l'adhésion universelle qui est conçue dans le jugement de goût. En effet cette universalité ne concerne pas une prévision (chacun *admettra* mon jugement), elle relève d'une exigence (chacun *doit* l'admettre) puisque je donne à mon jugement une valeur *exemplaire*. Car tel est le sens de cette communauté de sentiment qui en est le principe subjectif : du fait même que mon jugement n'est qu'un *cas* d'une *règle* idéale qui vaut pour tous, il devrait pouvoir faire l'unanimité. Déjà la fin du § 8 disait que l'assentiment universel est une Idée, signa-

lant par ce terme une exigence de la raison. Il n'est pas certain que celui qui croit porter un jugement de goût juge en fait conformément à cette Idée (il peut se tromper) ; mais ce qui est certain, c'est qu'en employant le mot « beau », il indique qu'il rapporte son jugement à cette Idée, et il peut s'en assurer en prenant conscience que sa satisfaction se distingue bien de celle de l'agréable et du bon, qu'elle est désintéressée.

Nous voyons ainsi que cette conclusion du § 22 (le seul fait que nous portions des jugements de goût prouve que nous admettons « la norme indéterminée d'un sens commun ») nous a conduit à remonter du dernier moment logique (la nécessité) au premier moment (le désintéressement) de cette Analytique, dont Kant peut maintenant dire à bon droit qu'elle a « résolu le jugement de goût en ses éléments pour les réunir finalement dans l'Idée d'un sens commun. » Il faut enfin relever que cette conclusion fournit à Kant l'occasion de poser une question décisive. Bien qu'il reconnaisse qu'il serait prématuré de prétendre y répondre, il la formule en des termes qui laissent prévoir en quel sens il la résoudra : étant admis que le statut qui reviendra finalement au goût dépend de celui qu'on accordera au sens commun, faut-il leur reconnaître une existence de fait ou une valeur idéale? Dans le premier cas, on regarderait le sens commun comme un principe parmi d'autres, on le mettrait au même rang que les catégories de l'entendement qui servent de principes à la connaissance en rendant possibles les objets de l'expérience, et du coup on pourrait voir dans le goût une faculté comme les autres, un pouvoir originaire qui serait un don de la nature. Dans le second cas on considérerait le sens commun comme une sorte de médiateur « d'un principe plus élevé en vue de fins plus élevées », entendons qu'il manifesterait une exigence de la raison pratique assignant à l'humanité une destination morale, ce qui ferait du goût non pas un don de la nature mais une aptitude à acquérir. Que ce soit en

ce dernier sens qu'il faille chercher la réponse à la question posée, la preuve en sera donnée par les dernières pages de l'œuvre : elles nous montreront qu'il faut voir dans le beau un symbole du bien (§ 59), et que nous ne sommes capables d'un plaisir pur du beau que parce que nous sommes originairement capables d'un sentiment moral : le pur respect pour la loi de la raison pratique. Ce qui rend dès maintenant cette réponse prévisible, c'est la signification que nous pouvons accorder à la prétention manifestée par le jugement de goût à valoir universellement de façon nécessaire : d'une part, sa prétention à l'adhésion universelle en fait une exigence de la raison, celle de produire une unanimité du mode de sentir; d'autre part, s'il prétend objectivement nécessaire (obligatoire) que vienne à se confondre le sentiment de tous avec le sentiment particulier de chacun, c'est qu'en s'annonçant lui-même comme cas particulier d'une règle universelle, il se fait, pourrait-on dire, le vivant exemple de la possibilité d'un tel accord.

L'absence du concept et la liberté de l'imagination.

Tel est l'objet principal de la *Remarque générale* (p. 80-83) que Kant fait porter sur l'ensemble de l'Analytique du beau et qui le conduit en particulier à s'expliquer sur la notion de *régularité*, souvent privilégiée par la critique de son temps.

Absence de l'intérêt dans la satisfaction, de la fin dans la finalité, absence du concept dans la prétention du jugement de goût à l'universalité et à la nécessité : on pourrait dire que, d'un bout à l'autre, l'Analytique du beau prend la forme d'un constat d'absence, dans la mesure même où c'est en se définissant comme *non-logique* que le jugement de goût affirme sa spécificité *esthétique*. L'absence du concept tient, pourrait-on dire, à un « effacement » de l'entendement : dans le jugement esthétique réfléchissant, il n'est plus, comme dans le jugement logique déterminant, la faculté « supé-

rieure », c'est-à-dire celle qui légifère par les principes *a priori* qui lui sont propres, mais à titre « d'entendement en général », de faculté des concepts, il reste l'unique détenteur possible de la légalité, d'une « légalité sans lois », de cette « légalité libre, qu'on a également appelée finalité sans fin ». Corrélativement, l'imagination se trouve mise en liberté : non seulement elle est affranchie des lois de l'association qui la régissent dans sa simple fonction d'imagination reproductrice, mais même, en tant qu'elle est productrice, elle n'est pas, dans le jugement réfléchissant, « au service » de l'entendement, astreinte à l'invention des schèmes qu'exigent les concepts de ce dernier. Assurément, elle n'accède pas à la liberté illimitée qui permettrait de la dire « poétique », c'est-à-dire véritablement créatrice, puisqu'elle conserve la tâche de saisir un objet des sens donné et que, de ce fait, elle demeure liée à la forme déterminée de cet objet. Mais du moins cette forme que l'objet lui fournit implique-t-elle une composition du divers sensible qui serait justement celle que cette imagination esquisserait en harmonie avec la légalité de l'entendement en général, si elle était entièrement libre et livrée à elle-même. En effet, en l'absence du concept, l'accord entre les deux facultés « ne peut consister que dans la subsomption de l'imagination elle-même (dans une représentation par laquelle un objet est donné) sous les conditions qui permettent à l'entendement de parvenir aux concepts à partir de l'intuition » et c'est en ce sens qu'on peut dire que « la liberté de l'imagination consiste précisément en ce qu'elle schématise sans concept », si paradoxale puisse paraître cette dernière expression.

Ainsi cette *Remarque* se propose avant tout d'insister sur le fait qu'il est essentiel au jugement de goût que le jeu des facultés y soit *libre*. Comme d'autre part ce jeu est harmonieux et qu'il consacre une concordance de ces facultés, on y peut aussi bien parler d'une « libre légalité » de l'imagination que de celle de l'entende-

ment. Toutefois, puisqu'il serait contradictoire de parler d'une « autonomie » de l'imagination en disant tout à la fois qu'elle est libre et d'elle-même conforme à une loi, il conviendra de dire que seuls peuvent se concilier avec la libre légalité de l'entendement (également nommée finalité sans fin) une « légalité sans loi » et un accord uniquement *subjectif* de l'imagination avec l'entendement, à l'exclusion d'un accord objectif qui impliquerait que la représentation soit liée à un concept déterminé de l'objet.

Pour montrer à quel point l'absence du concept et la liberté de l'imagination sont essentielles au jugement de goût, Kant propose deux illustrations.

La seconde, bien qu'elle insiste une nouvelle fois sur l'importance de la liberté de l'imagination, est de moindre importance. Elle relève seulement (dernier alinéa, p. 83) la différence qui sépare des belles choses proprement dites, les belles apparences, plus ou moins indistinctes, des choses, les beaux aspects que nous leur prêtons : ainsi les figures changeantes des flammes dans un feu de cheminée ou le murmure d'un ruisseau. Ce ne sont pas, à proprement parler, des beautés, mais elles ont de l'attrait pour l'imagination dont elles entretiennent le libre jeu en lui donnant l'occasion de forger des fictions. En ce cas, le goût, au lieu de s'attacher à ce que l'imagination *saisit*, s'attache à ce qu'elle *invente*.

La première illustration (p. 81-82) est plus importante parce qu'elle amène Kant à s'opposer à une conception très répandue de son temps (en particulier chez les Anglais : Hume, Shaftesbury, Hutcheson) qui accorde une place prépondérante à la *régularité* dans la beauté, en citant en exemples incontestables de beautés les figures géométriques régulières (cercle, carré, cube, etc.) Or Kant ne conteste pas que l'image d'un cercle soit plus apte à procurer une satisfaction qu'un quelconque gribouillage et il accorde qu'une idée de « déformation » peut s'attacher à l'inégalité des côtés

d'un quadrilatère quelconque. Mais il nie qu'il s'agisse là d'une question de goût et d'une satisfaction propre au beau. Car ces figures ne sont qualifiées de régulières que parce qu'un *concept déterminé* constitue la règle de leur présentation dans l'intuition sensible (équidistance des points au centre, égalité des côtés et des angles, etc.) On ne saurait donc trouver ici « l'occupation libre et sans finalité déterminée à laquelle se livrent les facultés de l'esprit à l'endroit de ce que nous qualifions de beau, occupation dans laquelle c'est l'entendement qui se met au service de l'imagination et non l'inverse ». Aussi le bon goût doit-il se garder du risque de « raideur » et de contrainte (de l'imagination par l'entendement) que comporte la régularité.

B - ANALYTIQUE DU SUBLIME

Mise en place dans la Critique.

« Vers le milieu du XVIII^e siècle une nouvelle étape est franchie dans le sens d'une conception neuve et plus profonde de la « subjectivité » esthétique : les problèmes esthétiques prennent encore plus d'ampleur avec l'apparition, à côté de « l'analytique du beau », d'une « analytique du sublime » qui prendra rapidement consistance... *L'Enquête sur l'origine de nos idées du sublime et du beau (1756)* de Burke constitue la première approche décisive du problème »⁷. En 1764, Kant avait publié un petit essai où il proposait de simples *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, dans lesquelles il tentait, en s'appuyant sur des exemples et des analyses psychologiques, de faire un inventaire de leurs caractères respectifs. Mais comme on peut le prévoir, l'achèvement que la troisième *Critique* apporte à la systématisation de sa philosophie lui permet de fonder leur division sur la distinction, développée par les deux *Critiques* précédentes, de la Nature et de la Liberté : « La capacité de ressentir un plaisir par réflexion sur les formes des choses (de la Nature comme

de l'Art) n'indique pas seulement *une finalité des objets* en rapport à la faculté de juger réfléchissante, conformément au concept de la Nature dans le sujet, mais aussi *inversement*, suivant le concept de Liberté *une finalité du sujet* par rapport aux objets, en ce qui intéresse leur forme ou même leur absence de forme ; et il en résulte que le jugement esthétique ne se rapporte pas seulement, en tant que jugement de goût, au beau, mais encore, comme issu d'un sentiment de l'esprit, au *sublime*, de telle sorte que cette critique de la faculté de juger esthétique doit se diviser en deux parties principales qui leur correspondent. »

C'est tardivement que Kant parvint à la mise en place définitive de cette Analytique du sublime dans sa *Critique*, qui, sous la forme primitive d'une critique du goût ne la comportait pas, dans la mesure même où « le sublime exige *un autre étalon* de l'appréciation que celui dont le goût fait son principe » (§ 14, p. 68). Il est de fait qu'à une époque où la rédaction de sa *Critique* était suffisamment avancée pour qu'il écrive une première version de son *Introduction* (à la fin de 1789, quelques mois avant la parution de l'œuvre), il demeurerait incertain sur le contenu de cette partie de son œuvre, puisque les dernières lignes de cette *Introduction* annoncent une Analytique du sublime composée d'une Exposition et d'une Déduction, et une Dialectique, alors que, finalement, il n'y aura pas de Dialectique du sublime, et que, pour des raisons qui seront précisées, l'Exposition constituera à elle seule la Déduction. Aussi n'y aurait-il rien de surprenant à ce que le § 23 ait été conçu au dernier moment comme un texte d'insertion et de « raccord ». Toujours est-il qu'en présentant d'emblée un bilan des identités et des différences entre le beau et le sublime, il anticipe assez largement sur la suite pour opposer quelques difficultés à une première lecture.

A - Ainsi le *premier alinéa* peut bien surprendre le lecteur qui vient de découvrir dans l'Analytique du

beau que le jugement esthétique est *sans concept*, lorsqu'il apprend maintenant que dans ce jugement « la satisfaction est *rapportée à des concepts*, indéterminés il est vrai ». Pour lever la difficulté, il devra non seulement se souvenir que dans le jugement de goût, bien que celui-ci ne soit pas un jugement de connaissance, « il subsiste un rapport à l'entendement » (note au § 1 et ci-dessus p. 67), mais découvrir qu'en passant du beau au sublime, il va voir l'imagination changer de partenaire et se lier non plus à l'entendement, mais à la *raison* : c'est toujours au pouvoir des concepts qu'elle se rapporte, mais alors que ce pouvoir était celui de l'entendement dans le cas du beau, ce sera celui de la raison, dont les concepts sont des Idées, dans le cas du sublime. Au surplus la dernière phrase de l'alinéa ne sera pleinement intelligible que lorsqu'il sera montré que seule la référence à l'indétermination des concepts permet de légitimer la prétention de ces jugements *singuliers à valoir universellement*; or une telle Dédution ne viendra à terme que dans la solution de *l'Antinomie du goût* au § 57 : « le jugement de goût doit se rapporter à quelque concept; sinon, il ne pourrait absolument pas prétendre à une validité nécessaire pour quiconque. Mais il ne peut pas être démontrable à *partir* d'un concept, précisément parce qu'il est possible qu'un concept soit ou bien déterminable, ou bien encore indéterminé en lui-même et en même temps indéterminable... Le concept transcendantal que la raison forme du supra-sensible qui constitue le fondement de l'intuition sensible est de la seconde espèce, et par suite ne peut être déterminé davantage de façon théorique. » Or nous verrons que cette référence à la raison et au supra-sensible va déjà être imposée par l'Exposition du sublime qui suffit à elle seule à en assurer la Dédution, « c'est-à-dire la justification de la prétention du jugement à une valeur nécessaire et universelle » (fin du § 30).

B - Le recensement de trois différences entre le sublime et le beau (*alinéas 2 à 4*) achemine ensuite à la mise en place définitive du sublime dans la *Critique*.

1) Alors que le beau concerne la *forme* de l'objet qui consiste dans la *limitation*, le sublime pourra être trouvé dans *l'absence de forme*, pourvu qu'elle permette la représentation de *l'illimité* et la pensée de sa *totalité*.

2) Alors que le plaisir du beau naît *directement* avec le *sentiment* d'un épanouissement de la vie, celui du sublime ne peut naître *qu'indirectement* à partir d'une *émotion* dans laquelle l'esprit se trouve alternativement attiré et repoussé par l'objet.

3) Alors que la beauté de la Nature présente dans sa forme une finalité par laquelle l'objet semble prédéterminé pour la faculté de juger, ce qui suscite le sublime n'a rien de final et fait violence à l'imagination.

Cette troisième différence est la plus importante : d'un objet de la nature, il ne faut pas dire qu'il est sublime, mais bien qu'il est propre à la présentation de quelque chose de sublime, qui ne peut se trouver que *dans l'esprit*. Le sublime n'est pas contenu dans une forme sensible, mais dans les idées de la raison; on ne trouve dans le sensible que la présentation de l'inadéquation du sensible à l'Idée. Ainsi l'océan déchaîné par la tempête n'est pas sublime, mais sa perception est capable de détacher l'esprit du sensible pour l'élever aux Idées.

C - Par cette caractéristique essentielle le sublime se trouve « décalé » par rapport au Beau dans l'économie globale de la *Critique* : « nous voyons par là que le concept du sublime de la Nature (expression dont Kant vient précisément de montrer qu'en toute rigueur elle n'est pas correcte) est *bien moins important et riche en conséquences* que celui du beau de la Nature. » Le beau nous avait en effet conduit à diriger sur la Nature un regard bien différent de celui du physicien newtonien, dont la première *Critique* avait montré qu'il n'y voit que

mécanisme : le système des lois universelles que l'entendement lui prescrit (loi de causalité, par exemple). Au contraire, une Nature productrice des formes que nous qualifions de belles parce qu'elles se révèlent appropriées à notre faculté de juger, en faisant jouer harmonieusement notre imagination et notre entendement, nous apparaît comme *technique* et nous nous la représentons désormais par analogie avec l'Art. Si les lois universelles de cette Nature n'avaient plus rien d'étonnant dès lors que nous pouvions y voir l'œuvre de notre entendement, en revanche la cohérence de ses innombrables lois empiriques particulières et l'aptitude que montrent ses formes à se prêter à une *classification* comme celle de Linné, qui fait entrer les individus dans des espèces et les espèces dans des genres, nous imposent la représentation d'une organisation systématique dont nous devons chercher le fondement non plus dans l'entendement et ses catégories, mais dans la faculté de juger réfléchissant sur cette Nature grâce à un principe de finalité qui lui permet de la considérer comme si elle était faite pour elle. Notre connaissance de la Nature ne s'en trouve nullement accrue, mais le concept que nous en formons s'en trouve « élargi ». Or cet élargissement et son principe, c'est l'analyse du jugement dont l'originalité est de qualifier de belles certaines formes de la Nature qui nous a permis d'en faire la découverte, en nous « invitant à de profondes recherches sur la possibilité d'une telle forme » (p. 86). Il est évident que nous ne pourrions en attendre autant de l'analyse du jugement qui énonce la sublimité, car ce n'est pas *dans la Nature* qu'il indique quoi que ce soit de final : c'est *en nous* qu'un tel jugement a son fondement et c'est celui d'une « manière de *penser* », et non plus d'une manière *d'appréhender*. La Nature n'est plus ici qu'un point de départ, une simple occasion; on ne s'attache plus à ses formes et à son organisation, seules importent sa *grandeur* illimitée et sa *force* lors même qu'elle se manifeste dans le désordre et le chaos. Nous

ne faisons plus que nous servir de telles intuitions des sens pour nous rendre sensibles à une finalité indépendante de la Nature. De ce point de vue, il faut aller jusqu'à dire que l'analyse du sublime sort du champ d'investigation ouvert par celle du beau, et c'est bien ce que reconnaît Kant lorsqu'il la qualifie de « *simple appendice* » (bas de la p. 86).

Toutefois un appendice demeure dépendant de ce qu'il complète, et de fait, ce qui rattache le jugement sur le sublime au jugement sur le beau, c'est son caractère *esthétique* et *réfléchissant* : il apparaît comme *espèce* dans le genre, lors même que seul le jugement de la première espèce (celui du goût qui décide du beau) pouvait permettre la découverte de ce genre. « L'objet perçu ne comportant en lui-même pour la réflexion pas la moindre finalité relative à la détermination de sa forme... on n'aurait à supposer pour le jugement sur le sublime aucune technique particulière de la Nature. Néanmoins la division de l'esthétique de la faculté de juger réfléchissante ne devrait pas exclure le jugement sur le sublime, puisqu'il exprime, *lui aussi*, une finalité subjective qui ne repose pas sur un concept d'objet » (*Première Introduction*, p. 83).

Aussi les quatre caractéristiques découvertes par l'Analytique du beau vaudront-elles également pour le sublime (§ 24), ce qui amène à souligner : que le beau et le sublime plaisent par eux-mêmes; que tous deux résultent non d'une simple sensation, non plus que d'un jugement logique déterminant, mais bien d'un jugement de réflexion; jugement singulier qui prétend que le sentiment a valeur nécessaire et universelle. C'est donc à une opération de spécification dans le genre du jugement esthétique réfléchissant que se livrera la seconde Analytique, et sa nouveauté résultera du changement dans le jeu qu'entretennent d'autres facultés que celles qui étaient concernées dans le cas du beau. Ce dernier supposait l'esprit mis dans un *état* par l'harmonie de l'imagination avec l'entendement; la

caractéristique de cet état était la stabilité d'un équilibre, celle d'un *repos* de l'esprit, et le sentiment de plaisir impliquait directement « une causalité consistant à *conserver* sans autre intention l'état de la représentation même et l'activité des facultés de connaître » (fin du § 12). Dans le cas du sublime, avec la *raison* (faculté de passer au-delà du sensible), s'introduit un *mouvement* de l'esprit : celui-ci est ébranlé, en proie à une secousse parce qu'il est alternativement attiré et repoussé par l'objet; une inhibition première est la condition d'une expansion subséquente de la force vitale. Or c'est cette mise en mouvement (é-motion) qui est en fin de compte jugée finale (puisque le sublime plaît), mais uniquement de façon *subjective*, c'est-à-dire dans le rapport que l'imagination noue, selon que la raison est dans sa fonction théorique ou dans sa fonction pratique, soit avec la faculté de connaître (dans l'évaluation de la grandeur, par exemple l'immensité du ciel ou de l'océan), soit avec la faculté de désirer (dans l'évaluation de la puissance, par exemple l'irrésistibilité de l'ouragan). C'est pour exprimer cette distinction que Kant reprend les qualifications de « mathématique » et de « dynamique » qu'il avait appliquées dans la *Critique de la raison pure* (Analytique des Principes, section III, début) aux principes de l'entendement selon que leur synthèse porte sur *l'intuition* des phénomènes (composition) ou sur leur *existence* (connexion).

L'emploi du fil conducteur de la table logique des jugements permettra donc d'organiser ainsi la spécification du sublime dans le genre du jugement esthétique.

A - *Sublime mathématique* : 1) La seule définition *nominale* (§ 25) du sublime (le terme synonyme : grandiose, est encore plus révélateur à cet égard) suffit à indiquer qu'au point de vue de la *Quantité*, il concerne l'évaluation de la grandeur. Celle qu'exige le sublime est *esthétique* (première partie du § 26, p. 90 à 92). La seconde partie de ce paragraphe (p. 92 à 96), en trans-

formant la définition nominale en définition réelle, montre qu'on ne peut *exposer* le jugement sur le sublime sans du même coup le *déduire*, puisqu'elle fait apparaître le rapport *a priori* final de l'imagination à la *raison*, faculté des fins. 2) La *qualité* de la satisfaction dans le jugement du sublime (titre du § 27) « est la suivante : c'est un sentiment du déplaisir que la faculté de juger esthétique fait prendre à un objet, déplaisir qui cependant s'y trouve en même temps représenté comme final parce que l'impuissance du sujet (l'imagination est mise en échec par l'immensité) lui fait prendre conscience qu'il possède un pouvoir sans bornes » (la raison, faculté du supra-sensible).

B - *Sublime dynamique*. 3) Au point de vue de la *Relation* (qui permet de définir un jugement disjonctif où se combinent un rapport d'opposition et un rapport de communauté = *Critique de la raison pure*, § 9, 3°), la grandeur de la puissance de la Nature, irrésistible pour la faible force physique de l'homme, demeure sans empire sur la raison, cette puissance d'un autre ordre en lui qui lui permet de se juger indépendant de la Nature et supérieur à elle. 4) *La Modalité* du jugement sur le sublime, c'est celle d'une *nécessité* subjective comme celle du jugement de goût, mais au lieu d'être simplement représentée comme objective sous la supposition d'un sens commun, elle ne peut l'être que sous la supposition d'une disposition à être sensible aux Idées de la raison *pratique*, c'est-à-dire d'une disposition au sentiment *moral* du respect.

*La définition nominale du sublime
et l'évaluation esthétique de la grandeur.*

De même qu'au début de l'Analytique du beau, le § 1 établissait que « le jugement de goût est *esthétique* », de même, en ce début de l'Analytique du sublime, le § 25 met en évidence que le sublime est le prédicat d'un jugement *esthétique*. Pour le montrer, il suffit d'analyser

les implications de la définition nominale du sublime (du grandiose). Le mot désigne un superlatif absolu dans l'ordre de la grandeur, puisqu'il veut dire : *grand absolument*. Il faut donc se demander successivement ce qu'on veut dire au juste en affirmant qu'une chose est *grande* (alinéas 1 à 6), puis qu'elle est *grande absolument* (alinéas 6 à 8). On voit d'emblée se dessiner une convergence : d'une part, *absolument* veut dire « au-delà de toute comparaison » ; d'autre part si je dis *simplement* qu'une chose est grande « je n'ai en tête aucune comparaison », du moins avec une mesure objective, puisque je ne vais pas jusqu'à déterminer quelle grandeur a l'objet. Il faut en effet distinguer entre « être grand » (le latin parle en ce cas de *magnitudo*) et « être une grandeur » (en latin : *quantitas*). S'il suffit, pour pouvoir dire qu'une chose est une grandeur (un *quantum*) de composer la multiplicité de l'homogène en une unité, pour dire quelle grandeur a la chose, il faut la *mesurer*, ce qui exige qu'on recoure à la grandeur d'autre chose et qu'on s'enferme irrémédiablement dans la sphère de la *comparaison*. Au contraire l'affirmation : cette chose est grande (ou petite, ou médiocre) ne fait intervenir aucun principe de connaissance : ce n'est pas une intuition, ce n'est pas non plus un concept de l'entendement ou de la raison. C'est une finalité subjective de la représentation relativement à la faculté de juger qui doit être le principe d'un tel jugement. Or bien qu'il ne détermine pas la grandeur par *comparaison* avec un étalon objectif, il n'en prétend pas moins, tout comme le jugement sur le beau, à une adhésion universelle. Se référant à un étalon subjectif supposé susceptible d'être admis comme identique pour tous, il attribue à l'objet une grandeur par une *préférence* qu'il laisse indéterminée. Ainsi un objet, même dépourvu de forme, et dont l'existence nous est indifférente (absence de l'intérêt) peut, par sa simple grandeur, donner lieu à un jugement de réflexion sur sa représentation à laquelle nous attachons « une sorte de respect, tout de même que

nous attachons un certain mépris à ce que nous déclarons, sans plus, petit ». Ce sentiment de satisfaction n'étant pas pris à l'objet (comme dans le cas du beau où la faculté de juger est disposée de manière finale relativement à la connaissance en général) ne peut donc être pris qu'à l'extension, à « l'élargissement » de l'imagination elle-même.

Avec l'affirmation qu'une chose est *grande absolument*, la grandeur n'est plus comparable qu'à elle-même, ce qui est une manière de prendre définitivement congé de toute comparaison : *absolument* voulant dire *incomparablement*, on pourra définir le sublime « ce en comparaison de quoi tout le reste est petit ». On peut voir aussitôt que rien ne peut être donné dans la Nature qui réponde à ce signalement, puisque, si grande soit une chose, on peut la ravalier à l'infiniment petit; si petite soit-elle, on peut l'agrandir à la dimension d'un monde (que l'on songe à l'usage du télescope et du microscope). Donc rien de ce qui peut être objet des sens ne peut être qualifié de sublime, seule peut l'être une *disposition* où l'esprit est mis par la représentation qui met en œuvre la faculté de juger réfléchissante. En quoi consiste cette disposition? d'une part *l'imagination* est sollicitée de progresser à *l'infini*; d'autre part la *raison* exige la *totalité* absolue. Or c'est là une Idée à laquelle se montre inappropriée notre faculté d'évaluer la grandeur des choses du monde sensible, ce qui constitue le sentiment d'une faculté supra-sensible en nous. De là une troisième définition du sublime : « ce qui, par le seul fait qu'on puisse le penser, démontre une faculté de l'esprit qui dépasse tout étalon de mesure des sens ».

1 - *Quantité* : l'Idée du sublime exige une évaluation esthétique de la grandeur.

De même que le moment logique de la Qualité du jugement de goût avait fait apparaître le caractère désintéressé de la satisfaction prise au beau (§ 2), de

même le moment logique de la Quantité du jugement sur le sublime (§ 26), dont la définition nominale vient de nous indiquer qu'il consiste en une évaluation *esthétique* de la grandeur, va nous permettre de dégager d'abord la spécificité de cette évaluation esthétique; puis, dans la seconde partie du paragraphe (p. 92-96) de transformer la définition nominale en une définition réelle, propre à mettre en évidence la condition qui rend possible le défini : l'immensité c'est-à-dire l'infini pensé comme un tout. Cette Idée de la raison permettant de fonder la prétention du jugement à une valeur nécessaire et universelle, l'*Exposition* de ce jugement se trouvera du même coup en assurer la *Déduction*.

L'évaluation *logique* de la grandeur est mathématique : elle parvient à un concept déterminé de la grandeur d'une chose grâce à des nombres dont la mesure est l'unité. Mais comme elle exige que la grandeur de la mesure soit à son tour connue, nous ne pourrions jamais avoir de concept déterminé d'une grandeur donnée si nous n'avions une mesure première et fondamentale que nous saisissons immédiatement dans une intuition. Par conséquent toute évaluation de la grandeur des objets de la Nature doit *en fin de compte* être esthétique, c'est-à-dire subjectivement déterminée.

Si maintenant nous comparons ces deux sortes d'évaluation, nous voyons que l'évaluation mathématique, comme la capacité des nombres, peut aller à l'infini; au contraire l'évaluation esthétique qui présente la grandeur absolument, en tant que l'esprit est capable de la saisir dans une intuition, ne tarde pas à rencontrer une limite : elle atteint un *maximum*, car s'il est vrai que le pouvoir *d'appréhension* de l'imagination peut aller à l'infini dans sa progression, en revanche sa capacité de saisir dans l'unité d'un tout, son pouvoir de *compréhension*, est limité. Il arrive en effet un moment où l'imagination dans la progression de son appréhension laisse s'évanouir les représentations partielles qu'elle a antérieurement saisies, sa progression même lui faisant

ainsi perdre « en arrière » autant qu'elle gagne « en avant », et, de ce fait, elle ne peut plus les intégrer au tout qu'elle tente de former par son acte de compréhension. C'est ce maximum, jugé mesure absolue, au-delà de laquelle aucune mesure plus grande n'est possible pour le sujet jugeant, qui implique l'Idée du sublime et produit l'émotion.

La seconde partie du § 26 (p. 92 à 96), en passant de la définition nominale à une définition réelle qui montre la possibilité du défini, transforme en Déduction l'Exposition du jugement sur le sublime, parce qu'elle met en évidence l'intervention de la *raison* et trouve ainsi « un rapport final des facultés de connaître qui doit être mis *a priori* au principe de la faculté des fins » (haut de la p. 116) .

La question qu'elle pose est en effet la suivante : puisqu'il n'y a plus ici, comme dans le cas du beau, la finalité de la forme de l'objet au principe du jugement, quelle finalité subjective peut-on trouver dans une évaluation de la grandeur qui conduit l'imagination à un échec dans sa tentative de présenter le concept d'une grandeur? Car il faut bien qu'il y en ait une, puisque c'est un fait que le sublime plaît.

Dans l'évaluation logique de la grandeur, l'*entendement* par ses concepts numériques n'exige rien de l'imagination qu'elle ne soit capable de lui donner : il ne la contraint nullement à élever la grandeur de la mesure jusqu'à courir le risque d'excéder son pouvoir de compréhension. Mais il en va tout autrement si la *raison* intervient, car elle exige la totalité pour toutes les grandeurs données, même pour celles qui ne peuvent jamais être complètement appréhendées : elle n'exclut pas de son exigence *l'infini* (l'espace et le temps écoulé), dont elle réclame une présentation, c'est-à-dire la compréhension dans l'unité d'une intuition.

Ici, ce qui importe le plus, souligne Kant, c'est qu'être capable de penser sans contradiction l'infini donné exige *en l'esprit* un pouvoir qui est lui-même

supra-sensible. Et comme l'Idée de la raison est celle d'un noumène, c'est-à-dire d'un pur objet de pensée qui ne donne lieu à aucune intuition, mais qui fonde le monde sensible comme phénomène, ce n'est pas seulement *en nous*, mais également *hors de nous* que s'indique le supra-sensible : « un substrat supra-sensible constitue le fondement de la Nature *en même temps* que celui de notre pouvoir de penser » (p. 95).

On soulignera l'importance de cette conclusion en relevant que la Déduction du jugement de goût s'achèvera sur la même découverte dans la solution de l'Antinomie au § 57 : « le simple concept pur rationnel du supra-sensible qui est au *fondement de l'objet et également du sujet jugeant* en tant qu'objet des sens, c'est-à-dire en tant que phénomène, est un concept qui ne peut être déterminé par une intuition, qui ne fait rien connaître et qui, par conséquent, ne permet de présenter aucune preuve pour le jugement de goût » (p. 164). Ainsi ce dernier se rapporte bien à un concept (si ce n'était pas le cas, il ne saurait prétendre à une valeur nécessaire pour chacun), mais il n'est pas démontrable à partir d'un tel concept parce que ce dernier est indéterminable (si ce n'était pas le cas, on n'aurait plus affaire à un jugement esthétique sans concept). Ainsi tout se passe comme si l'Exposition du jugement sur le sublime, qui est nécessairement en même temps sa Déduction, préfigurerait le terme ultime auquel devra parvenir la Déduction du jugement de goût. C'est sans doute sur ce point qu'on peut le mieux discerner comment cette Analytique du sublime, dont nous avons vu cependant d'autre part en quel sens elle ne pouvait être qu'un « appendice » à la *Critique de la faculté de juger esthétique*, constitue néanmoins une « partie principale » de cette *Critique*.

2 - *Qualité* : un déplaisir qui plaît.

Au point de vue de la *Qualité*, la satisfaction dans le jugement du sublime est un sentiment de *déplaisir* re-

présenté comme *final*. Tout le § 27 s'emploie à montrer comment ce paradoxe est possible, comment l'impuissance du sujet (échec de l'imagination) lui permet de prendre conscience qu'il possède un pouvoir sans bornes (la raison) et comment elle lui permet d'apprécier esthétiquement ce pouvoir.

Kant rappelle d'abord la définition du sentiment de *respect*, dont la *Critique de la raison pratique* (Analytique chap. III) a montré qu'il est l'unique mobile de la raison pratique, le seul qui puisse être connu *a priori* parce qu'en lui la volonté est déterminée uniquement par la loi morale, à l'exclusion de toute inclination sensible et qu'il consiste dans l'effet *négatif* de cette loi sur le sentiment. Il suffit maintenant de mettre à nouveau l'accent sur cette *négativité* (« impuissance à atteindre une Idée qui est une loi pour nous ») pour que soit mise en évidence la parenté du sublime avec le sentiment moral. La raison pousse à l'extrême la tension de l'imagination en lui demandant de comprendre le tout absolu dans une intuition. En lui imposant ainsi une tâche impossible, elle rend manifeste que cette faculté sensible est bornée, au moment même où elle lui assigne sa destination : la réalisation de son accord avec l'Idée comme avec une loi. L'effort maximum de l'imagination pour présenter l'unité qui permet l'évaluation de la grandeur consistant dans une relation à ce qui est grand *absolument*, se trouve être du même coup une relation à cette loi de la raison qui prescrit de n'admettre que cet absolument grand comme mesure suprême des grandeurs. Ainsi le déplaisir que suscite l'impuissance de l'imagination éveille en nous le sentiment de notre destination supra-sensible, qui, à son tour, dévoile ce qu'il y a de final et par conséquent de plaisant à trouver l'étalon de mesure que procure la sensibilité inapproprié aux Idées de la raison.

On peut alors analyser la nature du *mouvement* dans lequel l'esprit est mis par la représentation du sublime. En premier lieu, il est exactement comparable à une

secousse, définie comme alternance rapide de répulsion et d'attraction par le même objet. Ces deux effets opposés résultent de ce que ce qui est transcendant pour l'imagination, ce qui la dépasse, est pour elle *repoussant* puisqu'elle s'y perd comme en un abîme, au moment même où l'effort qu'elle fait est *attirant* par sa conformité à la loi de la raison. Ainsi la finalité subjective dans le jeu des facultés est ici produite par le *conflit* entre l'imagination et la raison : en sa forme négative, la défaillance de l'imagination est la traduction sensible de la supériorité de la raison. En second lieu, lorsqu'elle décrit l'espace qu'elle mesure, l'imagination tant qu'elle ne fait qu'appréhender *progresser* selon un mouvement *objectif*; mais pour comprendre en un instant ce qu'elle vient d'appréhender de façon successive, elle doit *régresser* et supprimer ainsi la condition du temps, de sorte que son mouvement *subjectif* fait ainsi violence au sens interne. Si cette violence est jugée finale pour la destination d'ensemble de l'esprit, c'est que, tout en étant *subjectivement* contraire à la finalité, cet effort de la compréhension est *objectivement* requis pour l'évaluation de la grandeur. Bref, le manque de finalité de l'imagination représenté comme final relativement aux Idées de la raison, voilà ce qui, en fin de compte, rend subjectivement final pour la raison elle-même le jugement esthétique du sublime.

3 - Relation : une puissance sans empire.

Est sublime *dynamiquement* la Nature considérée dans le jugement esthétique comme une « puissance » (pouvoir supérieur à de grands obstacles) qui n'a sur nous aucun « empire » (c'est-à-dire aucune supériorité sur la résistance d'une autre puissance). Donc pour que la Nature soit traitée comme puissance et jugée dynamiquement sublime, il faut qu'elle soit objet de *peur*, c'est-à-dire qu'elle soit considérée comme un mal auquel nous nous efforçons de résister, mais dont le pouvoir est supérieur au nôtre. Toutefois si nous éprouvions réellement la peur, nous serions tout aussi inca-

pables de juger sublime que nous le sommes de juger beau tant que l'inclination et l'appétit dominant en nous. Il suffit de penser le cas où nous voudrions offrir en vain une résistance à la Nature pour que nous la considérions comme capable de faire peur. Le spectacle d'une cataracte, d'un volcan en éruption, d'un ouragan est d'autant plus attrayant qu'il est effrayant, pourvu que nous soyons en sécurité. Si nous le disons sublime, c'est parce que, tout en ayant conscience que notre puissance de résistance se trouve réduite à l'insignifiance, « il dévoile en nous l'existence d'un pouvoir *d'une tout autre espèce* ». De même qu'avec le sublime mathématique nous trouvons dans notre esprit une supériorité sur la Nature jusqu'en son *immensité*, de même « l'*irrésistibilité* de sa puissance nous fait reconnaître, il est vrai, notre faiblesse physique en tant que nous sommes des êtres de la Nature, mais nous découvre en même temps une faculté de juger indépendante de la Nature et une supériorité sur cette dernière qui fonde une conservation de soi d'une tout *autre espèce* que celle qui est attaquée par la nature extérieure et qui peut être mise en danger : *l'humanité* en notre personne ne s'en trouve pas dégradée lors même que *l'homme* doit se soumettre à son empire ». Cette distinction entre l'homme et l'humanité doit nous permettre de comprendre que l'analyse de Kant n'est nullement de caractère anthropologique et n'a pas pour objet une simple expérience psychologique. Elle ne signifie pas que le dépassement d'une peur que je pourrais éprouver me permet d'accéder à une estime de moi-même, pas plus que l'échec de l'imagination devant l'immensité ne constitue la révélation de ma finitude. Le sentiment du sublime n'est proprement la révélation ni de notre faiblesse, ni de notre force. Il représente bien plutôt le moment d'un « passage à un autre genre », à quelque chose « d'une tout autre espèce », qui est essentiellement le moment d'un détachement par rapport à l'individualité vivante. Qualifier le sublime de « plaisir

néгатif » n'aurait évidemment aucun sens au point de vue psychologique. Toute la signification de cette négativité consiste dans la révélation de quelque chose de positif qui est d'un autre ordre : le supra-sensible. Il faut donc rapprocher cette analyse de celle du respect dans la *Critique de la raison pratique* qui montre que la loi morale exerce une action *positive* relativement au principe limitatif de la raison pratique dans la mesure même où elle exerce une action *néгатive* en excluant les inclinations sensibles et l'amour de soi qui est le penchant à en faire le mobile de l'action. Bien qu'on parle d'un sentiment de respect pour la loi morale, à vrai dire, « il n'existe pour cette loi aucun sentiment, mais dans le jugement de la raison, quand la loi écarte de la route une résistance, le fait d'écarter un obstacle est tenu pour l'équivalent d'une promotion positive de la causalité ». De façon tout à fait comparable, dans le cas du sublime, c'est par la *carence* d'une imagination « provoquée » par la raison que vient s'attester la *présence* du supra-sensible.

Kant écarte alors deux objections. Selon la première, cette explication du sublime serait trop subtile et le principe en serait « cherché trop loin ». C'est pourtant bien ce principe, estime-t-il, qui permet d'expliquer ce fait d'observation commune que l'humanité à tous les degrés de sa civilisation a toujours apprécié la sublimité du courage guerrier qui surmonte la peur de la mort et même qu'elle reconnaît une sublimité à la guerre dans laquelle un peuple lutte selon le droit et pour son bon droit. La deuxième objection prétend faire valoir que les religions représentent la divinité comme un être redoutable, devant lequel il convient de se prosterner. Mais Kant conteste qu'une telle disposition d'esprit puisse être liée à la sublimité de la religion et de son objet. Tout au contraire, avoir peur de Dieu empêche de l'admirer et c'est la superstition qui installe la crainte de Dieu à la place d'une vénération de sa sublimité.

4 - *Modalité* : une nécessité sous condition d'une disposition morale.

La Modalité du jugement sur le sublime, comme celle du jugement de goût, est la nécessité : dans les deux cas nous pensons que la relation à la satisfaction est nécessaire. De même que nous allons jusqu'à dénier le *goût* à celui qui nous refuse son assentiment, de même nous accusons celui qui ne partage pas notre jugement sur le sublime de manquer de *sentiment*, et ainsi nous exigeons de tout homme qu'il ait du goût et du sentiment. La spécificité du sublime se marque seulement en ceci que, l'imagination y étant en rapport avec la raison, il faut supposer que le sujet qui juge soit sensible aux Idées, et plus précisément capable du sentiment moral de respect. Or cela exige une certaine *culture* des facultés : ainsi un simple bon sens paysan ne trouvera rien de sublime à la haute montagne, dont les glaciers et les crevasses ne représenteront pour lui que des dangers.

À vrai dire, la Modalité du jugement de goût était déjà celle d'une nécessité conditionnelle, puisqu'elle supposait le sens commun, et il n'est pas moins légitime de supposer et d'exiger en chacun la disposition au sentiment moral. Il faut cependant marquer la différence : « assurément, le plaisir qui est pris de façon immédiate au beau de la Nature présuppose et cultive une certaine libéralité de la manière de penser, c'est-à-dire une *indépendance* de la satisfaction à l'égard de la simple jouissance des sens; mais de cette manière la liberté est représentée plutôt dans le jeu que s'exerçant dans une activité légale qui est la nature authentique de la moralité humaine, où il faut que la raison fasse *violence* à la sensibilité » (bas de la p. 105). Ainsi dans le sublime, la raison fait de l'imagination l'instrument d'une violence comparable à celle qu'elle exerce directement par son concept de loi morale.

La Remarque générale sur l'Exposition (p. 104-114).

Ce long texte, assez librement composé (voir par exemple, au bas de la page 108 : « je m'arrêterai à ceci... ; ou au bas de la p. 111 : « il faut encore remarquer que... ») permet à Kant de réunir un certain nombre de développements qui ne pouvaient trouver place dans les *Analytiques*, tant à cause de la rigueur de l'organisation logique de celles-ci, que parce qu'ils font intervenir des données qui relèvent de *l'Anthropologie* (notamment sur les affections et les émotions). La plupart concernent surtout le sublime et reviennent plus particulièrement sur la difficulté de le concevoir comme un « plaisir négatif ».

Sans entrer dans le détail, on relèvera seulement les points principaux :

A - La *Remarque* commence (p. 104) par proposer une présentation logiquement ordonnée des quatre espèces d'objets de sentiment que l'on peut trouver dans les jugements considérés comme esthétiques : l'agréable, le beau, le sublime, et le bon. Les jugements esthétiques proprement réfléchissants (beau et sublime) trouvent place, de ce point de vue, entre deux termes extrêmes : d'une part, l'agréable (*jucundum*) qui relève bien d'un jugement esthétique, mais non réfléchissant puisqu'il ne fait pas intervenir les facultés de connaître; d'autre part, le bon (*honestum*) qui relève d'un jugement déterminant et qui est attribué non à la Nature, mais à la Liberté. On pourrait comparer la position de ces deux extrêmes à celle de l'infra-rouge et de l'ultra-violet relativement au spectre des couleurs : le jugement sur l'agréable reste *en-deçà* des jugements esthétiques réfléchissants, et le jugement sur le bon se situe *au-delà* en tant qu'il détermine par concept le commandement à l'adhésion universelle et nécessaire; ils peuvent cependant être retenus, le premier parce qu'il est déjà un jugement esthétique, le second parce qu'il est à ce point apparenté aux conditions formelles de la faculté de juger esthétique qu'il permet de présenter la légalité de

l'action morale faite par devoir comme esthétique : belle ou sublime. Sous réserve de ces précisions, on peut voir les objets des jugements au point de vue esthétique s'ordonner selon les moments logiques de la Quantité (de sensation : l'agréable), de la Qualité (de l'objet dont la forme se prête à une unité conceptuelle indéterminée : le beau), de la Relation (d'un sensible au supra-sensible : le sublime), de la Modalité (nécessité : le bien).

B - Un bilan abrégé des deux *Analytiques* (bas de la p. 104, haut de la p. 105) permet de mettre en parallèle les définitions du beau et du sublime. Ils sont rapprochés par une commune prétention des jugements à valoir universellement et par leur caractère final en relation au sentiment moral; ils sont distingués en ce que dans le premier cas « il s'agit d'un rapport aux principes de la sensibilité en tant qu'ils favorisent *l'entendement* contemplatif », alors que dans le second cas, « il s'agit d'un rapport aux principes qui *s'opposent* à la sensibilité au profit de la *raison* pratique. »

C - Kant se donne alors l'occasion de revenir longuement (dans presque toute la suite de la *Remarque* jusqu'à la p. 112) sur le sublime. Une nouvelle définition vient s'ajouter aux cinq définitions déjà données précédemment : (1) ce qui est grand absolument (p. 87) - (2) ce en comparaison de quoi tout le reste est petit (p. 89) - (3) ce qui, du fait qu'on le conçoit, démontre une faculté de l'esprit qui dépasse la mesure des sens (p. 90) - (4) la relation en laquelle on estime que ce qu'il y a de sensible dans la représentation de la Nature peut valablement servir à un usage supra-sensible (p. 104) - (5) ce qui plaît sans médiation par son opposition à l'intérêt des sens (p. 105). La nouvelle définition se présente comme une « description » : « c'est un objet (de la Nature) dont la représentation détermine l'esprit à penser *l'inaccessibilité* de la Nature comme présentation d'Idées ». Cette notion *négative* devient le fil conducteur des développements dans les

pages qui suivent, où elle se retrouve à plusieurs reprises : « satisfaction négative » (p. 106 et 108) ; « présentation négative » (p. 110-111). Aux précisions que nous avons précédemment données sur cette négativité du sentiment du sublime, ajoutons seulement celles-ci : l'imagination devenue « l'instrument de la raison et des Idées » est bien une force capable d'affirmer notre indépendance à l'égard de la Nature en faisant déchoir ce qui est grand en cette Nature dans la petitesse, et en trouvant l'absolument grand dans la destination du sujet. Cependant le supra-sensible qui est au principe de cette exaltation demeurant inaccessible à cette faculté sensible, c'est son *insuffisance* objective (dans l'échec de sa compréhension) qui est ressentie (p. 106), tout comme l'humiliation de la sensibilité par la rationalité de la loi morale est esthétiquement négative (p. 108) ; dans les deux cas, la raison fait *violence* à la sensibilité qui ne peut que se sentir « sacrifiée », et ainsi s'explique qu'au point de vue esthétique, c'est comme sublime (et non comme beau) que le bien moral est représenté. L'enthousiasme, c'est-à-dire l'affection qui accompagne l'Idée du Bien, et plus généralement toutes les affections qui éveillent la conscience de nos forces et « donnent à l'âme un élan qui agit de manière bien plus puissante et durable que l'impulsion par des représentations sensibles », sont esthétiquement sublimes, bien que, toute affection étant aveugle dans le choix et la réalisation de son but, seule l'*apathéia*, c'est-à-dire l'absence de toute passion, soit non seulement sublime, mais « noble » parce qu'elle comporte en même temps la satisfaction de la raison (p. 108-109). Cette présentation négative de l'élargissement illimité de l'imagination, loin d'offrir, comme on pourrait le croire, l'inconvénient d'être « abstraite », est la seule qui convienne au « caractère impénétrable de l'Idée de liberté », elle interdit la divagation visionnaire (*Schwärmerei*), l'illusion d'une vision au-delà du sensible.

D - La *Remarque* s'achève sur un texte que nous avons précédemment évoqué, où Kant fait valoir l'incomparable supériorité de sa propre Exposition *transcendantale* des jugements esthétiques sur la meilleure Exposition *empirique* (psychologique) qu'il connaisse, celle de Burke, dont il expose brièvement les résultats. « La découverte des lois empiriques des modifications de l'esprit peut bien faire connaître la manière dont on juge », elle méconnaît la plus éminente caractéristique des jugements esthétiques : leur prétention à une validité nécessaire et universelle, révélatrice du caractère *a priori* de leur principe.

C'est précisément pour s'assurer de la légitimité d'une telle prétention que Kant passe alors (p. 115) à la Déduction.

Deuxième chapitre

Déduction du jugement de goût

La tâche d'une Déduction.

Kant a emprunté cette notion de Déduction aux juristes, qui désignent ainsi la démarche de pensée permettant de fonder un droit. Il va donc chercher le fondement du droit que possède un jugement esthétique à prétendre valoir de façon universelle et nécessaire. Or on peut rappeler qu'il suffit d'exposer le jugement qui déclare sublime pour le déduire du même coup, car nous avons vu qu'à proprement parler ce n'est nullement un objet de la nature informe et sans limite qui est qualifié de sublime, mais une *manière de penser* : aucune forme finale de l'objet n'est *donnée*, mais un rapport final avec la *raison* (faculté propre d'agir selon des fins) est nécessairement *introduit* dans l'évaluation de la grandeur ou de la puissance. Au contraire, dans le cas du beau, c'est *dans l'objet* et dans sa forme que la finalité a son principe, et dès lors l'obligation d'une Déduction s'impose : sur quoi faut-il fonder la valeur *universelle* d'un jugement *singulier* qui exprime la finalité *subjective* d'une représentation empirique de la forme d'un objet pour la faculté de juger? Ou encore, pour mieux faire ressortir la difficulté : de quel droit un jugement *esthétique*, qui, à la différence du jugement *théorique* n'a pas à son fondement le concept de Nature donné par l'entendement, et, à la différence du jugement *pratique*, n'a pas non plus à son fondement le

concept de Liberté donné *a priori* par la raison, peut-il faire du sentiment de satisfaction éprouvé par chacun une règle nécessaire pour tous? Bref, l'enquête s'annonce d'autant plus difficile qu'en l'absence de tout concept à son fondement, la prétention du jugement de goût paraît exorbitante.

La méthode.

On tentera d'abord de résoudre le problème en faisant abstraction du *contenu* du jugement de goût, c'est-à-dire du sentiment de plaisir, pour s'attacher uniquement à ses *caractéristiques logiques*. On parviendra ainsi à effectuer (§ 38) une Dédution rendue facile par le fait qu'elle n'a pas à justifier la réalité objective d'un concept (*Remarque*, p. 124). Mais dès qu'on réintroduira la considération du contenu et qu'on se demandera comment le sentiment de plaisir peut être universellement partagé (§ 39), l'achèvement de la Dédution se révélera si laborieux qu'aux dernières pages de l'oeuvre (fin du § 57), on pourra seulement dire qu'elle est « en bonne voie sans être encore assez claire en toutes ses parties ». La théorie de l'Art et du Génie (§ 43 et suivants), et la solution de l'Antinomie, qui oppose l'affirmation et la négation que le jugement de goût se fonde sur des concepts (§ 55 et suivants), seront les deux moments marquants de cet achèvement.

La Dédution « logique ».

A - La première caractéristique du jugement de goût (§ 32) c'est qu'il détermine son objet en prétendant à l'adhésion de chacun *comme s'il était objectif*, alors qu'en fait il ne déclare belle une chose qu'en considération de la propriété qu'elle présente de s'accorder à notre manière de l'appréhender. Le goût prétend à l'autonomie et ne s'en remet ni à l'autorité de l'expérience (loin de s'enquérir des avis d'autrui, le sujet juge par lui-même), ni à un concept, puisque c'est un jugement esthétique et non pas théorique qu'il formule.

La seconde caractéristique logique du jugement de goût (§ 33), c'est qu'il n'est pas déterminable par des raisons démonstratives, *comme s'il était uniquement subjectif*. L'assentiment d'autrui ne saurait évidemment passer pour une raison démonstrative empirique capable de m'imposer mon jugement de goût, et il n'est pas davantage question de recourir à une preuve *a priori* d'après des règles déterminées : un art poétique peut bien prétendre énoncer de telles règles, ce n'est pas à celles-ci que je recours pour décider si un poème est beau.

Un jugement synthétique a priori.

Cette apparente contradiction entre les deux caractéristiques logiques des jugements de goût vient de ce que, en tant que jugements, ils se prétendent universellement valables, au moment même où leur prédicat est un sentiment irréductiblement subjectif. Une comparaison peut nous permettre de cerner exactement la difficulté à résoudre : dans le cas de la loi morale, si la représentation peut produire *a priori* un sentiment (le respect), c'est parce qu'elle repose sur un principe de la raison qui détermine la volonté; mais dans le cas du goût le sentiment de plaisir est indépendant de tout concept. Ainsi se trouve précisé le problème que la Dédution doit résoudre : comment est possible un jugement qui, d'après le seul sentiment particulier de plaisir lié à la perception d'un objet, prétend *a priori* et sans recourir au concept de cet objet que ce plaisir doit être lié chez tous les hommes à cette représentation? Kant retrouve ici le problème général de la raison pure qu'il avait formulé dans sa première *Critique* : comment des jugements à la fois *synthétiques*, c'est-à-dire extensifs, et *a priori*, c'est-à-dire indépendants de l'expérience, sont-ils possibles? Car les jugements de goût sont bien synthétiques, puisqu'ils dépassent le concept et l'intuition de l'objet en lui *ajoutant* un prédicat qui n'est pas une connaissance (le sentiment de plaisir), et

qu'au surplus c'est *a priori* qu'ils prétendent à l'adhésion de tous comme nécessaire. Pour être plus précis, ce qui est représenté *a priori* comme règle valable pour tous, ce n'est pas le plaisir, mais la valeur universelle de ce sentiment perçu comme lié dans l'esprit à la simple contemplation d'un objet.

Découverte du principe.

On répondra ainsi à cette question : de tels jugements sont rendus possibles par une *finalité formelle* de l'objet relativement à la faculté de juger considérée *subjectivement* dans son exercice, qui consiste à faire concorder la faculté d'imaginer et celle de concevoir. Comme il faut bien admettre en tout homme ce moment subjectif d'une mise en accord indispensable à toute connaissance, on peut y voir le fondement de l'universalité du plaisir causé par une représentation. Donc pour reconnaître la légitimité de la prétention d'un jugement de goût, il suffit de pouvoir admettre : *d'une part* que la condition formelle et subjective de l'exercice de la faculté de juger est la même chez tous les hommes (ce qui doit être vrai, car autrement ils ne pourraient pas partager leurs représentations et leurs connaissances) ; abstraction faite de toute matière (sensation et concept) cette condition consiste dans la mise en rapport des deux facultés de connaître, l'une sensible, l'autre intellectuelle (imagination et entendement) ; *d'autre part*, que ce jugement esthétique est pur, c'est-à-dire qu'il n'a pour raison déterminante ni sensation ni concept, et qu'il porte exclusivement sur ce rapport des facultés. Bref, autant il était difficile de déduire le jugement théorique (dans la *Critique de la raison pure*), parce qu'il fallait justifier la réalité objective d'un concept, autant il est facile de déduire le jugement de goût, parce qu'en fin de compte il prétend seulement que nous avons le droit de supposer en tout homme les mêmes conditions d'exercice de la faculté de juger que nous trouvons en nous.

Le sens commun esthétique.

Le sentiment du plaisir pris au beau n'est ni celui de la jouissance que peuvent procurer les sens (l'agréable), ni celui que produit la raison en faisant de la loi morale le mobile d'un devoir (le respect), ni celui d'une contemplation qui raisonne selon des Idées (le sublime), c'est celui de la *simple réflexion* : la faculté de juger, mettant en œuvre le procédé qu'exige toute expérience, et qui consiste à harmoniser la faculté sensible et la faculté intellectuelle, perçoit subjectivement, grâce à sa réflexion, la finalité subjective de leur libre jeu. Or c'est un fait qu'on présume en chacun les mêmes conditions subjectives de possibilité de la connaissance, puisqu'on parle d'un entendement commun à tous les hommes, d'un « sens commun *logique* ». L'Idée d'un « sens *esthétique* commun » sera donc simplement celle d'une faculté de juger affranchie par sa réflexion de la partialité qu'entraînent les conditions particulières propres à la subjectivité de chacun, cet affranchissement lui permettant de rattacher son jugement à la raison, faculté de l'universel par excellence. On verra ainsi dans le goût une faculté de discerner, sans recourir à un concept, qu'un sentiment lié à une représentation donnée peut être universellement partagé.

Prolongement de la Déduction.

B - D'où vient au juste que cette Déduction que l'on pouvait croire suffisante va maintenant se prolonger, comme nous l'avons relevé, jusqu'aux dernières pages de la *Critique de la faculté de juger esthétique*? Remarquons d'abord qu'un tel prolongement n'était pas entièrement imprévisible, puisque nous n'avions mené à bien cette Déduction qu'en faisant abstraction du contenu du jugement, c'est-à-dire du sentiment de plaisir (fin du § 31). Or précisément la question qui s'impose maintenant à nous est de savoir si l'on peut « admettre que la simple aptitude du sentiment à être universellement partagé doive comporter un *intérêt* pour nous »

(fin du § 40). Pourquoi cette question? Souvenons-nous que lorsque l'Exposition du jugement de goût en son quatrième moment logique nous avait permis de déceler que sa modalité est celle de la nécessité, elle avait de surcroît spécifié le caractère esthétique de cette nécessité en la qualifiant *d'exemplaire* : le jugement de goût prétend que chacun *devrait* juger beau, et fait de l'assentiment universel « pour ainsi dire un *devoir* » (fin du § 40). Or cette sorte d'obligation *morale* mérite d'autant plus de retenir maintenant notre attention que, pour déduire le jugement de goût à partir de ses seules caractéristiques logiques, nous avons été amenés à discerner, avec la notion de sens commun esthétique, un procédé que la faculté de juger met en œuvre pour rattacher son jugement à la raison. C'est précisément ce *rattachement à la raison*, dont l'élucidation ne commencera qu'avec la solution de l'Antinomie du goût (§ 57), qui impose un approfondissement de la Déduction.

L'intérêt pris au Beau.

C'est à une difficulté de principe que nous nous heurtons dès l'abord : le caractère essentiellement *dés-intéressé* du jugement de goût, mis en évidence par le premier moment logique de son Exposition, ne nous permet pas de conclure *directement* que nous accordons un intérêt au partage universel de notre sentiment. Il faut donc que le jugement de goût soit lié à *autre chose*, pour que nous puissions lui rattacher un intérêt qu'il exclut de son principe. Cette autre chose peut être *empirique* : une inclination propre à la nature humaine — ou *intellectuelle* : l'aptitude de notre volonté à être déterminée *a priori* par la raison. Dans le premier cas on invoquerait le penchant humain à la *sociabilité* : le goût permettant à l'homme de faire partager à autrui son sentiment apparaîtrait comme un moyen de satisfaire cette inclination. Mais le caractère *empirique* de celle-ci ne nous permet pas de la relier au jugement de goût en tant qu'il est *a priori*. Il est de fait que, sans sous-estimer

l'importance du raffinement introduit par la civilisation, qui donne le pas sur les simples jouissances de l'agréable aux sentiments qui peuvent être universellement partagés, on ne voit pas que ce raffinement soit capable d'assurer l'accès au bien moral.

Privilège de la beauté de la Nature.

Toutefois s'il est bien vrai que l'intérêt porté aux beautés de *l'Art* ne prouve nullement qu'on soit attaché au bien moral ou même qu'on y tende, il est remarquable que le fait de prendre habituellement un intérêt immédiat à la beauté *de la Nature* soit toujours le signe d'une disposition d'esprit favorable au sentiment moral. L'homme qui, dans la solitude, contemple la belle forme d'une fleur ou d'un animal, et qui non seulement y prend plaisir, mais en regretterait l'absence dans la Nature, prend un intérêt *immédiat et intellectuel* à la beauté. L'objet précis de cet intérêt, c'est *l'existence* de cette belle chose dans la Nature et cet intérêt *s'ajoute* au plaisir esthétique procuré par sa forme. Ce qui intéresse la raison, c'est que la Nature semble ainsi lui proposer un signe de la réalité objective de ses propres Idées, puisqu'elle a produit une forme capable de désintéresser le sentiment de satisfaction que nous éprouvons. D'une part on discerne une analogie entre le jugement de goût qui représente *a priori* comme convenant à l'humanité tout entière un sentiment de satisfaction désintéressé, et le jugement moral qui aboutit par une autre voie, celle du concept de loi morale, au même résultat; de sorte que le premier conduit à accorder *librement* un intérêt à son objet, à la façon dont le second conduit à l'accorder *légalement* au sien — ce qui fait ressortir que l'intérêt pris au beau de la nature présente une affinité avec l'intérêt *moral*.

L'admiration.

D'autre part la Nature suscite en nous un sentiment *d'admiration*, qui n'est autre que l'effet naturel d'une

finalité observée dans l'essence des phénomènes (p. 185) : tout se passe comme si — lors même que nous nous gardons de prétendre qu'il en est bien réellement ainsi — la Nature montrait un *art* de produire, intentionnellement et selon des lois, des formes belles, capables de faire jouer harmonieusement les facultés humaines et de susciter chez tous le même sentiment de plaisir. Mais c'est *en nous*, et plus précisément dans la destination morale que nous assigne le pouvoir pratique de notre raison, que nous cherchons cette fin que nous ne saurions trouver hors de nous : nous ne nous contentons pas d'accueillir avec faveur les belles formes que présente la Nature, nous allons jusqu'à y voir une faveur que nous fait la Nature (p. 178, note).

La supériorité de la beauté de la Nature.

Il importe de bien discerner sur quel point précis Kant fait ici porter sa comparaison entre le beau de la Nature et celui de l'Art. Il ne conteste pas que le second puisse l'emporter sur le premier par sa *forme* (p. 132). Mais il soutient que le privilège de la beauté de la Nature, c'est qu'elle est seule à pouvoir inspirer un intérêt *immédiat*. En effet, ou bien le produit de l'Art se présente comme une imitation de la Nature si parfaite qu'elle fait illusion, et alors c'est en tant que beauté naturelle qu'il produit son effet; ou bien l'intention de susciter un sentiment de satisfaction y est visible et dans ce cas l'intérêt devient *médiat*, puisqu'on ne s'intéresse à la fin de l'Art que par la médiation de l'Art lui-même. Il est vrai qu'on peut être tenté d'objecter qu'il en va de même pour les objets de la Nature, puisque leur beauté n'intéresse que par la médiation de l'Idée morale qui s'y joint. Mais la réponse permettra de marquer la différence décisive: ce n'est pas la *chose* de la Nature qui est l'objet de l'intérêt, mais une propriété que présente la Nature en elle-même, celle d'être intrinsèquement susceptible de se voir conjointement une Idée morale: les belles formes de la Nature se laissent

interpréter, se prêtent à un déchiffrement d'un langage qu'elles paraissent tenir, puisque nous y lisons une signification d'ordre moral. Cette distinction peut paraître subtile; elle est cependant rendue très évidente par un fait incontestable : l'intérêt immédiat que nous prenons à l'existence de fleurs ou de chants d'oiseaux disparaît complètement si nous nous apercevons que ces chants sont imités par un homme ou que ces fleurs sont artificielles.

Troisième chapitre

L'Art et le Génie

Fonction démonstrative de l'enquête.

Il est d'autant plus nécessaire de discerner d'abord la fonction démonstrative des développements que Kant consacre à l'Art et au Génie, qu'il n'a fourni aucune indication explicite sur la contribution qu'ils apportent à l'approfondissement de la Déduction. Il est cependant certain que c'est la pensée de la Nature productrice de belles formes, dont il a fait le principe de l'intérêt intellectuel et immédiatement pris au beau, qui l'a engagé dans la voie d'une analyse du concept d'Art et d'une définition des beaux-arts. Est-ce à dire qu'il espère qu'une genèse de l'œuvre d'art dans la conscience de l'artiste lui permettra de porter la lumière dans la production inconsciente des belles formes par la Nature? Ce ne saurait être aussi simple, puisqu'en définissant le Génie, producteur des œuvres artistiques, c'est la Nature que nous y verrons donner sa règle à l'Art. Comment comprendre cette sorte de chassé-croisé entre l'Art et la Nature? Il est vrai que l'Art, au sens propre du mot, désigne « une causalité des facultés représentatives de l'homme », en tant qu'elles sont productrices de l'œuvre, et c'est seulement par analogie, donc de façon seconde et dérivée que la Nature peut être qualifiée de « technique ou artistique ». Mais la faculté de juger que l'on trouve au principe des œuvres d'art humaines est *déterminante*,

puisqu'elle met nécessairement un concept au principe de sa production intentionnelle. Or c'est une finalité *sans fin*, et qui n'a rien d'intentionnel, que la Critique recherche en s'enquérant du fondement de la faculté de juger *réfléchissante*. Et de fait, cette Critique qui est « la science des limites », atteindra, ici comme ailleurs, celles qui séparent la connaissance de l'inconnaissable. Elle pourrait reprendre les expressions qu'elle employait déjà à propos du schématisme qui assure la conjonction entre le sensible et l'intellectuel dans le jugement déterminant : il est impossible de produire au grand jour, de mettre à découvert devant les yeux, l'Art caché dans les profondeurs de l'esprit qui ne fait qu'un avec le « tour de main » de la Nature. Tout au plus peut-on voir l'Art et la Nature entrer en réciprocité dans *l'apparence*, puisque après avoir vu que la Nature n'est belle que si elle a l'apparence de l'Art, on trouvera que l'Art n'est beau que s'il apparaît comme Nature⁵. Tout se passe comme s'il fallait que la Nature exprime un signe pour en dire assez, et que l'Art efface une trace pour ne pas en dire trop, la limite commune à ne pas franchir étant celle du concept. Dans les deux cas en effet, l'indétermination du concept peut seule garantir la spécificité *esthétique* du jugement : celui-ci n'exclut pas seulement la sensation dont la jouissance le laisserait *en-deçà* du plaisir pur, propre au jeu harmonieux des facultés, il exclut aussi le concept dont la fonction déterminante le porterait *au-delà* d'un tel plaisir, jusqu'à la connaissance intellectuelle d'une convenance objective.

A - L'ART

Qu'un produit de l'Art et un produit de la Nature puissent l'un et l'autre être qualifiés de beaux et qu'ils manifestent une réciprocité dans l'apparence, voilà qui laisse présumer qu'une voie de passage pourra être frayée entre deux manières de penser, l'une selon les

principes de la Nature, l'autre selon les principes de la Liberté.

Quatre caractéristiques de l'Art.

1. *Art et Nature.* Il n'en est que plus indispensable de commencer par souligner tout ce qui sépare l'Art, production intelligente, et la Nature, processus aveugle; une *œuvre* élaborée et un simple *effet* produit. On ne saurait en effet aménager le lieu qui revient à l'œuvre d'Art sans trouver la juste mesure de l'écart qui les met à part l'un de l'autre : que la finalité soit mise dans la Nature, comme il arrive chez Aristote, ou qu'elle en soit entièrement éliminée, comme il arrive chez Descartes, dans les deux cas le produit de l'Art ne saurait trouver la place qui lui revient en propre; car il ne saurait se réduire ni à l'instinct de l'abeille qui produit son gâteau de cire, ni à la technique de l'artisan qui ajuste les pièces d'une machine dont il a conçu le plan. L'œuvre d'art ne présente ni l'opacité d'un processus naturel, ni la transparence d'un artifice qui procède à la réalisation d'un savoir.

2. *Art et science.* Aussi n'est-il pas moins indispensable de distinguer *l'Art* de la *Science*, le pouvoir du savoir. Déjà la technique n'apparaît pas réductible à la théorie du seul fait qu'elle en est *l'application*. Considérons l'art du cordonnier, art mécanique en ce qu'il consiste à effectuer, conformément à la connaissance d'un objet possible, les opérations nécessaires à sa réalisation. Il est clair qu'on peut savoir parfaitement tout ce qu'il faut faire pour fabriquer une chaussure sans être pour autant capable de la faire réellement. Au sein de la transparence escomptée dans le passage de la théorie à la pratique, on voit s'introduire avec *l'habileté* (le « tour de main ») l'opacité d'un don de nature.

3. *Art et métier.* Une troisième distinction, imposée par le fait que les arts mécaniques ne sont pas le tout de l'Art, permettra de dissocier le caractère *libéral* de l'Art, du caractère *mercenaire* du métier. On ne saurait se

contenter d'user d'un critère « idéologique » permettant de séparer les *artisans*, producteurs de marchandises destinées aux consommateurs, des *artistes*, producteurs d'oeuvres ayant valeur en elles-mêmes et propres à procurer aux amateurs une satisfaction désintéressée. Il est essentiel de remonter au principe de la production pour discerner comment celle-ci obtient de la finalité : celle des artisans est un *travail*, un moyen pénible au service d'une fin utile (tant par l'objet d'usage qu'elle a pour résultat, que par le salaire qu'elle procure à l'artisan), tandis que la production des artistes reste un *jeu* : elle est plaisante en elle-même dans la mesure où elle n'a d'autre fin qu'elle-même et qu'elle s'affranchit de la jouissance des sens pour donner lieu à un plaisir pur. La « libéralité » dans la manière de penser, consiste dans l'indépendance de la satisfaction par rapport à la simple jouissance des sens. Elle représente la liberté dans le jeu, alors que l'action morale la représente comme soumise à une activité conforme à la loi.

4. *Beaux-arts et arts d'agrément.* Au sein de l'art *esthétique*, désormais disjoint de l'art *mécanique*, il reste enfin à distinguer les *beaux-arts* des arts *d'agrément*. Ici, la distinction dépend de la nature des représentations que le plaisir accompagne : dans le premier cas, ce sont des *manières de connaître* par la faculté sensible et par la faculté intellectuelle, dans le second cas, ce sont de simples *sensations*. Les arts d'agrément ont pour seule fin le plaisir de l'agréable : ainsi l'art d'organiser une réception, de dresser la table, d'accompagner le repas d'une musique allègre et d'une conversation enjouée. Dans les beaux-arts, le mode de représentation n'a aucune fin, puisqu'il est en lui-même final; si on appelle *culture*, la production dans un être raisonnable de l'aptitude générale aux fins qui lui plaisent, on peut dire qu'il *cultive* les facultés de l'esprit en vue de la communication en société.

Les arts d'agrément, bien qu'ils soient intégrés aux

arts esthétiques parce qu'ils ne relèvent pas de la simple application d'une connaissance, (ce qui les distingue des arts mécaniques), n'en conservent pas moins un point commun avec ces derniers en ce que leur fin leur demeure extérieure; de ce point de vue, la seule différence, c'est qu'au lieu d'être produits pour *l'utilité* sociale, ils le sont pour la jouissance en société. La spécificité des oeuvres des beaux-arts au contraire est exactement mesurée par l'impossibilité d'y voir de simples produits d'un art mécanique. Assurément il est essentiel que j'y reconnaisse des oeuvres de l'art, qu'on ne saurait confondre avec de simples effets de causes naturelles. Il faut donc que je décèle à leur principe une intention délibérée : c'est bien une activité humaine qui a produit intentionnellement ces formes en sculptant le rocher, et ce n'est pas là l'effet d'une simple érosion par la pluie et le vent. De ce point de vue, toute œuvre d'art porte donc bien la marque de l'activité mécanique et du « métier » de l'homme. Mais si je n'y vois rien d'autre, je n'y trouve plus qu'artifice et je la déclare « fabriquée », parce qu'on voit trop bien en vue de quoi et par quels moyens elle a été produite. La présence du concept reste trop visible pour qu'elle permette le libre jeu des facultés *de* connaître dans la réflexion de ma faculté de juger. Il faut donc qu'une oeuvre d'art soit assez « ponctuelle » pour qu'on la juge réglée, mais il ne faut pas qu'elle soit à ce point « laborieuse » que la règle s'y trouve déterminable, et elle ne doit porter aucune trace qui montrerait que l'artiste a soumis l'exercice de ses facultés à une règle.

B - LE GÉNIE

Caractère logique de l'enquête.

La définition du génie que propose Kant n'est pas l'aboutissement d'une enquête portant sur une donnée d'ordre anthropologique empiriquement observable et qui serait l'objet d'une analyse psychologique; elle

résulte de la recherche d'un principe. La question posée peut en effet se formuler ainsi : que faut-il que soit le principe producteur des œuvres des beaux-arts, s'il est vrai que je ne puis les juger belles qu'à la condition qu'elles m'apparaissent comme Nature, tout en me laissant conscient du fait qu'elles sont un produit de l'Art? En somme, il faut que, paradoxalement, le concept soit tout à la fois présent et absent. Cela ne s'explique que parce qu'il est *indéterminable*, et c'est à l'origine de cette indétermination qui permet aux facultés (imagination et entendement) de jouer librement et au jugement réfléchissant d'apprécier la beauté, qu'il conviendra de situer le Génie. Plus précisément, les beaux-arts étant distincts des arts mécaniques, en ce qu'il est exclu que ce soit un concept de l'entendement qui procure la règle de leur production, il faut bien admettre que c'est une disposition innée de l'esprit, donc la Nature, qui donne leurs règles à de tels arts.

*De la définition nominale
à la définition réelle.*

Ainsi s'explique la méthode suivie par Kant, qui n'hésite pas à courir le risque d'arbitraire que comporte une définition nominale du Génie (§ 46), précisément parce qu'il estime pouvoir conduire les analyses qui permettront de la transformer en définition réelle (§ 49, p. 147). On pourrait en effet juger arbitraire la convention d'appeler : Génie, le principe qu'il recherche, et plus précisément, on pourrait lui reprocher de réserver exclusivement aux beaux-arts le principe producteur du Génie (titre du § 46), en lui objectant qu'on a coutume d'accorder du génie aux savants aussi bien qu'aux artistes. Mais c'est justement cette attribution dont il faut dénoncer l'arbitraire, en s'attachant à ce que le sens du mot convie instamment à désigner. La langue latine appelait *genius* l'esprit que la nature accorde en propre à chaque homme comme une

sorte de protection et de direction de sa vie, et c'est également l'esprit comme disposition innée qu'elle nommait : *ingenium*. Or considérons ce qui s'impose à notre recherche : nous ne saurions attribuer un produit à l'Art sans admettre que sa production a été réglée par un concept, puisqu'il a dû être conçu comme une fin qui n'a pu être mise en œuvre sans règles déterminées. De ce point de vue l'œuvre des beaux-arts a quelque chose de commun avec le produit des arts mécaniques ; en tout artiste il y a un artisan qui doit souvent « cent fois sur le métier remettre son ouvrage ».

Le Génie, don de la Nature.

Mais s'il faut en outre que l'œuvre d'art apparaisse comme Nature pour être jugée belle, c'est qu'elle doit être propre à faire jouer librement les facultés de l'esprit, affranchies de l'astreinte du concept. Le principe ne peut donc répondre du résultat qu'il rend possible que si l'on admet que la Nature elle-même s'est chargée de proportionner harmonieusement les facultés de l'esprit créateur. On s'expliquera ainsi l'indétermination du concept : une règle de production peut bien être « après coup » abstraite du produit, mais elle n'a pu « présider » à la production elle-même, être « formulée pour servir de précepte ». De fait le créateur génial ne sait pas comment ses idées se trouvent en lui et il n'est pas en son pouvoir d'en concevoir le plan, ni de les communiquer à autrui dans des préceptes qu'il suffirait d'imiter. J.-S. Bach pouvait bien se proposer d'enseigner à ses élèves l'art de fugue comme technique comportant des règles déterminées de mise en forme, mais il devait se contenter de leur proposer en exemple l'œuvre géniale produite par l'originalité de son talent sous le nom *d'Art de la fugue*. « Il est difficile, reconnaît Kant, d'expliquer comment cela est possible ». C'est que l'absence de concept transforme l'imitation en « écho » plutôt qu'en « copie » : pour que les idées du maître éveillent des idées semblables chez le disciple, il

faut que la Nature ait doté ce dernier d'une « proportion » comparable des facultés de l'esprit, et c'est en ce sens qu'il faut qu'il ait du génie. Une telle aptitude est incommunicable dans la mesure même où elle est un don de la Nature, et en tant que telle, elle est soumise à une loi du « tout ou rien ». Chaque génie en a sa part et tous l'ont en entier.

*Le Génie dans les beaux-arts,
non dans la science.*

Cela lui impose une limite indépassable que l'on ne manquera pas d'opposer à la perfectibilité à l'infini, caractéristique du progrès de la connaissance dans la voie tracée par les concepts. Ainsi, lors même que l'on reconnaît qu'il fallait un cerveau puissant comme celui de Newton pour faire franchir à la science de la nature l'étape d'une théorie universelle, on doit admettre en principe qu'il n'a pas proprement *inventé* ce qu'il n'a fait que *découvrir*. Il faut accorder que sa découverte aurait pu être apprise, puisqu'elle se trouve sur le chemin d'une recherche menée selon des règles conceptuellement formulables, chemin que l'on pourra poursuivre de la même façon. C'est ce que Newton lui-même est le premier à mettre en évidence par la capacité qu'il montre de rendre ce qu'il découvre parfaitement clair et déterminé aussi bien à lui-même qu'aux autres, alors qu'Homère ou Shakespeare en auraient été évidemment bien incapables. Voilà, semble-t-il, ce que Kant veut dire lorsqu'il écrit que « pour le génie l'art s'arrête quelque part, puisqu'une limite lui est imposée au-delà de laquelle il ne peut aller, limite vraisemblablement atteinte depuis longtemps et qui ne peut être reculée » (§ 47, p. 140).

La notion d'âme.

Cette même méthode de recherche d'une définition du Génie comme d'un principe de production propre aux œuvres des beaux-arts devient encore plus évi-

dente lorsqu'elle s'enquiert « des facultés de l'esprit qui constituent le Génie » (titre du § 49). Il est révélateur qu'elle s'attache à une notion dont le sens est recherché à partir d'une expression courante qui déplore *l'absence* de ce qu'elle désigne : de certaines œuvres (poèmes, récits, discours) dont on estime qu'elles ne réussissent pas à être des œuvres d'art, on déclare qu'elles sont « *sans âme* ». On n'indique pas ainsi l'absence d'une faculté de l'esprit particulière qui s'ajouterait aux autres, mais bien d'un principe propre à en animer le jeu, de quelque chose qui leur donne un élan, qui suscite et maintient l'harmonie de leur activité.

Les Idées esthétiques de l'imagination.

En proposant d'appeler *Idées esthétiques* le moyen par lequel l'imagination obtient ce résultat, Kant introduit une innovation dans la terminologie de sa philosophie critique, qui réservait jusqu'alors le terme *d'Idées* aux concepts que forme la raison et auxquels, à la différence de ceux que forme l'entendement, aucun objet correspondant ne peut être donné concrètement dans les sens. Innovation ainsi justifiée : si l'Idée de la raison est un concept auquel aucune intuition n'est adéquate, réciproquement, l'Idée esthétique est une intuition à laquelle aucun concept n'est adéquat. D'une part, la représentation de l'imagination tend ainsi à quelque chose qui se situe au-delà des limites de l'expérience, visant à donner aux Idées intellectuelles, c'est-à-dire aux concepts de la raison, l'apparence d'une réalité objective (ce ne peut être qu'une apparence puisqu'en toute rigueur les Idées de la raison ne peuvent, par définition être présentées dans l'intuition) ; d'autre part, plus essentiellement, l'Idée esthétique est une « intuition interne » à laquelle aucun concept ne peut être adéquat, une « matière » qui est précisément le moyen par lequel « l'âme » imprime un élan aux facultés de l'esprit.

Le substrat supra-sensible des facultés.

Ainsi se complète l'analyse du génie : après y avoir vu un principe formel et régulateur, en ce sens que, loin d'être une faculté supplémentaire, il consiste seulement en une exaltation exceptionnelle, bien que naturelle, du pouvoir de l'imagination, (« l'âme désigne le principe vivifiant en l'esprit »), nous y découvrons également un principe matériel et constitutif, dans la mesure où la Nature y conduit l'imagination à la création d'une autre Nature (« ce par quoi ce principe anime l'esprit, la matière qu'il applique à cet effet, est ce qui donne de manière finale un élan aux facultés de l'esprit »). Principe agissant *dans* l'esprit, il faut bien que tout en lui demeurant intérieur, il soit *autre* que l'esprit. De fait, la solution de l'antinomie du goût nous permettra ultérieurement d'y voir (bas de la p. 167) « ce qui dans le sujet n'est que nature... c'est-à-dire le substrat supra-sensible de toutes les facultés (inaccessible à aucun concept de l'entendement), cela même en rapport à quoi c'est la fin dernière donnée par l'intelligible à notre nature d'harmoniser toutes nos facultés de connaître ». Mais nous pouvons dès maintenant concevoir qu'un talent particulier, don de la Nature, puisse rendre l'imagination transcendante (c'est-à-dire douée d'une puissance de présentation capable de déborder tout concept de l'entendement) et l'élargir à ce point que l'excès de matière sensible que comporte sa présentation demande à être pensé par un concept de la raison.

Les attributs esthétiques.

Or cela peut se produire de deux manières, soit que l'imagination, se situant d'abord au niveau de concepts d'entendement dont on trouve des exemples dans l'expérience (par exemple : l'amour, la mort, la gloire, les vices, etc.), parvienne à en proposer des présentations sensibles dont la Nature ne donne aucun exemple, de sorte qu'en ce cas l'imagination rivalise avec la raison;

soit qu'elle s'attache d'emblée à donner une présentation sensible d'Idées de la raison, telles que la Création, l'Eternité, etc. Kant propose d'appeler « *attribut esthétique* » cet excès de la présentation sensible relativement au concept, et d'y voir une sorte de représentation « marginale », qui n'exprime pas les concepts eux-mêmes, mais ce qui s'ensuit, ou ce qui présente de l'affinité avec d'autres concepts : ainsi l'aigle tenant la foudre dans ses serres devient l'attribut de Jupiter tout-puissant. L'attribut n'a pas pour fonction d'illustrer une abstraction, telle que la majesté d'un pouvoir souverain, mais d'évoquer des représentations que nous associons à un tel concept, bien qu'elles lui demeurent irréductibles. Cette extension à d'autres représentations uniquement par une affinité a pour effet de « donner à penser » beaucoup plus que la signification que procure un concept déterminé par le recours aux mots du langage, car la pensée se voit ainsi imprimer un élan qui la porte vers un implicite défiant toute expression linguistique. La fonction propre de l'imagination est de « rendre sensible », et c'est celle qu'elle assume ordinairement en apportant au concept un contenu et un sens. Mais lorsqu'elle se montre productive, c'est-à-dire capable de créer une autre Nature à partir de la matière que la Nature lui donne, elle devient par elle-même signification, fabrication de ces signes que sont les Idées esthétiques, où il faut voir, par delà toute discursivité, véritablement un nouveau langage.

Une expression originale.

A titre d'exemples, Kant analyse (§ 49) quelques vers⁹ que l'on ne manquera pas de juger fort médiocres, mais où l'on pourra trouver une illustration précise de sa conception. Ils peuvent bien en effet rebuter par la lourdeur et la banalité des métaphores qu'ils mettent en œuvre, l'une rapprochant la fin du jour et la fin de la vie, l'autre la naissance du jour et celle de la satisfac-

tion que procure une pratique vertueuse. Il importe bien davantage de remarquer que ce n'est nullement leur ingéniosité prétendue qui retient l'attention de Kant, mais bien plutôt à l'inverse, l'effacement de ce que le transfert analogique auquel procèdent ces métaphores comporte de laborieux, au profit d'un foisonnement d'images qui, en débordant tout concept va jusqu'à faire oublier la comparaison. Ainsi ce n'est pas par son pouvoir d'illustrer le concept de déclin que vaut l'image du soleil couchant, mais par celui d'évoquer le sentiment que suscite la sérénité du soir concentrant les charmes du jour écoulé dans sa disparition même. Les représentations connexes et marginales que produit l'imagination, loin d'illustrer aucun concept induisent quelque chose *d'indicible en droit*. Elles donnent seulement à penser et à sentir, en animant un libre jeu harmonieux de la faculté intellectuelle et de la faculté sensible. Ici encore on peut ressaisir l'originalité d'un mode d'expression : tant que celle-ci n'est que l'énonciation de la représentation d'une chose, elle reste soumise à l'entendement, puisqu'elle consiste à rendre sensible un concept grâce à une intuition; mais dès lors que le concept est indéterminable, l'image produite cesse d'être le substitut d'un signifié, un signe qui prend valeur de signal au sein d'un code, puisque l'expression réside uniquement dans l'indication d'un inexprimable.

C - LA CLASSIFICATION DES BEAUX-ARTS

Le principe d'un essai de classification.

Puisque le Génie apparaît comme un mode original d'expression et de communication, c'est à ce point de vue qu'il convient de se placer pour procéder à une classification des beaux-arts qui sont ses produits. Kant précise ici (notes p. 149 et p. 151) qu'il se contentera de proposer un essai de division fondé sur

l'analogie avec la langue, forme de l'expression dont les hommes se servent ordinairement pour se communiquer ce qu'ils pensent et ce qu'ils sentent. Aux trois aspects essentiels que comporte cette forme d'expression : *l'articulation* du mot, la *gesticulation*, et la *modulation* du ton, on peut faire correspondre trois espèces des beaux-arts : l'art *de la parole*, l'art *figuratif* et l'art du jeu des *sensations*, comme autant d'expressions, respectivement de la parole, de la forme de l'intuition et de sa matière (la sensation). Kant complète cette division des beaux-arts par une appréciation de leur valeur esthétique respective (§ 53).

Les arts de la parole : l'éloquence et la poésie.

1. Les arts de la parole sont *l'éloquence* et la *poésie*. La première fait passer pour un jeu de l'imagination une tâche qui revient à l'entendement; la seconde, à l'inverse, conduit un libre jeu de l'imagination comme une activité de l'entendement. De sorte que l'une et l'autre donnent plus qu'elles ne promettent, mais avec un succès bien différent. L'éloquence donne plus qu'elle ne promet, puisqu'elle procure un jeu divertissant de l'imagination, alors qu'elle annonce une intention d'instruire. Mais elle s'expose ainsi à ne pas tenir sa promesse : en se présentant comme un art de persuader, elle risque toujours de devenir un art de tromper, de prévenir les esprits et de leur ôter la liberté du jugement — au lieu de réussir à demeurer un art de bien dire, c'est-à-dire de trouver les termes qui conviennent à l'expression des Idées de la raison et d'articuler harmonieusement les mots du langage. A l'inverse, la poésie, à laquelle Kant accorde le premier rang parmi les beaux-arts, n'annonce qu'un jeu d'Idées, mais procure en fait bien davantage : non seulement elle incite l'entendement à penser, mais elle vivifie sa formation des concepts grâce à l'imagination. Celle-ci s'y montre capable de donner à l'âme tout à la fois de l'extension et de la force, car non seulement elle

ouvre un champ illimité à des formes propres à s'accorder à des concepts, tout en débordant les limites de leur expression linguistique, mais elle se hausse à une véritable transfiguration de la nature dont elle fait une allusion au supra-sensible.

les arts figuratifs : la sculpture, l'architecture, a peinture comme dessin.

2. Les arts figuratifs expriment les Idées dans l'intuition des sens, soit sur le mode de la vérité sensible — et c'est le cas de l'art plastique, qui comprend la *sculpture* et l'*architecture*; soit sur le mode de l'apparence sensible — et c'est le cas de la *peinture*, que Kant définit d'abord comme art du dessin, pour y voir, à ce titre, le fondement de tous les arts figuratifs; il en dissocie l'art des couleurs (qu'il range dans la catégorie suivante, celle du beau jeu des sensations), et il lui rattache l'art des *jardins*, bel arrangement des produits de la Nature capable de provoquer un jeu de l'imagination dans la contemplation, en composant l'air, la terre et l'eau par la lumière et l'ombre, comme une peinture sans thème déterminé. Au sein de l'art plastique, Kant relève qu'il convient en un sens d'opposer la sculpture à l'architecture, car si toutes deux sont bien un art de trouver la présentation sensible qui convient aux concepts des choses, dans le cas de la première, elles sont telles qu'elles pourraient exister dans la Nature, lors même que l'imitation qu'elle fait de celle-ci ne va pas sans une transfiguration par des Idées esthétiques, alors que, dans le cas de la seconde, il s'agit de choses qui ne sont possibles que par l'Art, l'usage qui est fait de l'objet d'art imposant ici une inéluctable condition restrictive aux Idées esthétiques (les palais de l'architecte ont une destination et ne sauraient demeurer des « palais de rêve »). On peut voir que si les arts figuratifs peuvent être rapportés au « geste » dans l'expression linguistique, c'est que l'artiste, en proposant une expression

corporelle de ce qu'il a pensé et de la manière dont il l'a pensé, donne une âme à des objets inanimés et fait pour ainsi dire parler la chose elle-même au moyen d'une mimique.

Les arts du beau jeu des sensations : la musique et l'art des couleurs.

3. Enfin Kant propose de distinguer les arts du beau jeu des sensations de l'ouïe et de la vue, qui concerne le *ton* de ces sens (défini comme proportion de leur degré de tension; et il désigne ainsi la *musique* comme art du ton), et l'*art des couleurs*, dissocié de la peinture précédemment définie comme art du dessin. La notion de « jeu des sensations » s'était introduite au § 14. Kant venait de souligner une nouvelle fois que la beauté, distinguée du simple agrément, ne doit concerner que la finalité de la *forme*, dont il faut dissocier la *matière* des sensations, qui peut seulement donner lieu à un « attrait », susceptible de compromettre la *pureté* du jugement de goût. Il remarquait toutefois que la *pureté* d'un son ou d'une couleur permet de les qualifier légitimement de beaux, précisément parce qu'elle relève de la forme, en signifiant que l'uniformité de la manière dont ils sont sentis n'est pas altérée par une sensation d'un genre différent. C'est que les sons et les couleurs peuvent donner lieu non seulement à de simples sensations, mais déjà à une détermination *formelle*, celle de l'unité d'une diversité de sensations. Ce sont en effet des vibrations qui se succèdent régulièrement, à intervalles égaux, et l'esprit ne perçoit pas seulement leur impression sur l'organe sensoriel, mais également, par réflexion, la régularité du jeu de ces impressions, c'est-à-dire une forme de conjonction d'une diversité de représentations. Ainsi la forme des objets des sens peut être non seulement une figure, mais un jeu, soit des figures dans l'espace (ainsi la mimique de la danse), soit des sensations elles-mêmes dans le temps. Kant précise maintenant qu'il faut distinguer deux

formes de sensibilité, l'une proprement sensorielle, ou aptitude à recevoir les impressions (l'acuité des sens), l'autre d'ordre affectif ou aptitude à éprouver un sentiment qui se lie aux impressions. Or non seulement ces deux aptitudes se trouvent fréquemment dissociées (on peut avoir l'ouïe fine et manquer d'oreille), mais il est difficile de discerner si le sentiment qui se lie à la sensation a pour principe la matière de celle-ci — ainsi lorsqu'on juge agréables la couleur violette ou le son d'un instrument à vent (§ 7) — ou sa forme — et c'est en ce dernier cas seulement que la réflexion de la faculté de juger décide de la beauté du jeu des sensations : harmonie de couleurs ou accord musical. Dans le premier cas on perçoit seulement des degrés de sensation, dans le second on perçoit en outre les changements de qualité selon les diverses intensités de l'échelle des couleurs et des sons. L'importance de cette distinction se mesure au fait que, dans le premier cas, la musique tendra à ne plus être qu'un art d'agrément, alors que, dans le second cas, on pourra vraiment la mettre au nombre des beaux-arts. (De façon comparable, sans doute, on ne mettra pas au rang des beaux-arts un simple jeu de couleurs dont on attend seulement un effet décoratif, auquel on accordera uniquement une valeur d'agrément.)

Valeur esthétique de la musique.

Kant s'attarde assez longuement à l'appréciation de la valeur esthétique de la musique parmi les beaux-arts en se plaçant à divers points de vue. D'une part, en tant qu'elle est proche des arts de la parole à laquelle elle peut être naturellement unie (dans le chant), elle peut rivaliser avec la poésie : son charme universellement communicable s'explique à ce point de vue par le fait que l'expression du langage ne va jamais sans un ton approprié à son sens; la modulation est une sorte de langue universelle des sensations, dont la musique fait une langue des affections, communiquant universelle-

ment les Idées esthétiques qui se lient naturellement à ces affections. A la forme du langage elle substitue la forme de la composition des sensations (harmonie et mélodie), c'est-à-dire leur disposition proportionnée, celle que la mathématique détermine comme rapports numériques des vibrations de l'air. (Kant ne dit plus comme Leibniz que le plaisir de la musique n'est autre que la perception confuse de ces rapports numériques, mais il fait de ceux-ci la condition de possibilité de la réflexion sans laquelle le jugement esthétique ne saurait prétendre valoir universellement). En raison de son caractère affectif, et parce qu'elle parle par pures sensations sans concepts, il faut aller jusqu'à reconnaître que la musique procure à l'âme une émotion plus diverse et plus intime que celle à laquelle parvient la poésie. Mais ce qui fait sa force est aussi ce qui lui impose des limites : parce qu'elle est étroitement liée aux sensations, elle favorise davantage la jouissance que la culture (qui consiste à produire chez un être doué de raison une aptitude à s'assigner librement ses fins — § 83). En effet, parce qu'elle est la langue des affections, c'est seulement d'après les lois de l'association et de ce fait, *mécaniquement*, qu'elle communique les Idées esthétiques qui sont liées *naturellement* à ces affections. Elle se trouve ainsi limitée dans sa capacité à stimuler le libre jeu des facultés de connaître, de l'imagination et de l'entendement : assurément elle se montre capable de produire des Idées esthétiques et de donner à penser, mais elle ne peut le faire qu'en donnant davantage encore à éprouver des affections. Ainsi ce même lien étroit avec la sensation qui, en lui permettant de procurer le maximum d'agrément, pouvait la mettre à cet égard au premier rang parmi les beaux-arts est aussi ce qui, par le manque d'emprise sur l'exercice des facultés de connaître qu'il implique, la relègue à ce point de vue au dernier rang. Rien ne le montre mieux que son infériorité par rapport aux arts figuratifs : ceux-ci allant des Idées déterminées aux

sensations, peuvent procurer des impressions durables, car leurs produits demeurent offerts aux yeux, en permanence disponibles pour inviter l'exercice de l'entendement à s'accorder au libre jeu de l'imagination. La musique au contraire ne peut aller que de sensations à des Idées indéterminées et son déroulement temporel dans l'exécution la condamne à susciter des impressions transitoires et éphémères.

Quatrième chapitre

La Dialectique de la faculté de juger esthétique

Définition de la Dialectique.

La dernière partie principale de la *Critique de la faculté de juger esthétique*, comme celle de la *Critique de la raison pure* et celle de la *Critique de la raison pratique*, est constituée par une *Dialectique*. Dans sa première *Critique*, Kant avait désigné ainsi la seconde partie de la Logique : après la logique de la vérité, celle de l'apparence, c'est-à-dire de l'illusion dont la raison humaine devient la proie lorsque, pour satisfaire son exigence d'absolu, elle tente de dépasser les limites de l'expérience et de connaître non plus les phénomènes donnés à notre sensibilité, mais les choses pensées en elles-mêmes dans leur être. Elle suscite alors un conflit entre ses propres lois, nommé *Antinomie*. Plus précisément, dans cette première *Critique*, on voyait surgir une contradiction entre une thèse et une antithèse, toutes deux logiquement démontrables. Leur examen révèle que tantôt ce qui est contradictoire est représenté comme conciliable (le phénomène comme chose en elle-même), auquel cas la thèse et l'antithèse sont également fausses (par exemple : le monde est fini; il est infini), tantôt ce qui est conciliable est représenté comme contradictoire (par exemple : il y a dans le monde des causes par liberté; il n'y a pas de liberté, tout est nature) auquel cas la thèse et l'antithèse sont l'une et l'autre vraies,

mais à des points de vue différents. Dans la seconde *Critique*, la raison pratique, en formant l'idée de la totalité de son objet, c'est-à-dire celle d'un Bien souverain, produisait, elle aussi, une antinomie, en prétendant soit que le désir du bonheur engendre les maximes de la vertu (l'épicurisme), soit que les maximes de la vertu engendrent le bonheur (le stoïcisme). Ces propositions, à l'examen, apparaissent l'une et l'autre fausses dans le sens où elles se présentent, mais on peut ensuite montrer que si la première est fausse absolument, la seconde peut être reconnue vraie, mais à un autre point de vue. Lorsque la troisième *Critique* aura exposé sa Dialectique, on pourra constater que la raison connaît trois sortes d'antinomies parce qu'elle exige l'inconditionné¹⁰ des principes *a priori* propres à chacune des trois facultés de connaître : l'entendement, la raison, et la faculté de juger.

Une Dialectique de la Critique.

Les deux premières concernent l'usage théorique et pratique de ces facultés. Elles sont tout à la fois *inévitables*, si les jugements de ces facultés ne se rapportent pas à un substrat supra-sensible des objets donnés comme phénomènes (dès lors que ceux-ci « apparaissent », il faut bien qu'il y ait quelque chose qui apparaît et qu'on le pense, lors même qu'on ne peut le connaître) — et *solubles* dès que l'on en tient compte. Mais l'originalité de la troisième sorte d'antinomie se signale au fait que, précisément, il ne saurait y avoir de Dialectique de la faculté de juger, d'opposition entre ses jugements, que dans la mesure où ceux-ci prétendent *a priori* à l'universalité. De fait, il n'y a aucune incompatibilité, non seulement entre des jugements esthétiques des sens sur l'agréable et le désagréable, mais même entre des jugements de goût sur le beau et le laid, dans la mesure où personne ne prétend faire de son propre jugement une règle universelle. Ce n'est donc pas le goût lui-même que concerne la Dialectique, mais uniquement sa *Criti-*

que, pour laquelle cette Dialectique devient inévitable dès lors qu'il y a une antinomie des principes de la faculté de juger.

L'Antinomie du goût.

Or cette antinomie est bien attestée dans l'opposition de deux lieux communs; l'un prétend faire valoir la formule « à chacun son goût », en soutenant que le jugement de goût ne se fonde pas sur des concepts puisque, s'il en était ainsi, on pourrait *disputer* sur le goût, c'est-à-dire décider par des preuves, ce qui n'est évidemment pas le cas; l'autre avance au contraire que le jugement de goût doit bien se fonder sur des concepts, puisqu'il est de fait qu'on peut *discuter* sur le goût, ce qui montre bien qu'il est possible de prétendre à un assentiment nécessaire d'autrui. On peut remarquer que cette antinomie se manifeste en conséquence directe des deux caractéristiques logiques que la Déduction avait reconnue au jugement de goût : d'une part, comme s'il était uniquement *subjectif*, il n'est pas déterminable par des raisons démonstratives; d'autre part, il prétend à l'adhésion de chacun, comme s'il était *objectif*.

La solution.

Déjà la première *Critique* montrait que les antinomies naissent d'un « malentendu » qu'il suffit de dissiper pour lever la contradiction qui les provoque : on prenait les objets du monde sensible pour les choses en elles-mêmes. Ici le malentendu porte sur la nature du concept dont la thèse affirme l'absence et l'antithèse la présence. Or il est aisé de le dissiper en reconnaissant qu'il y a bien un concept auquel se rapporte le jugement, sans quoi il ne pourrait pas prétendre, comme c'est le cas, valoir nécessairement pour chacun. Mais précisément parce qu'il peut seulement être *rapporté* à ce concept, il ne peut être *démontré à partir* de celui-ci, qui a pour caractéristique d'être *indéterminable*. On n'a donc pas affaire ici à un concept de l'entendement, qui, comme tel, serait déterminable par des prédicats trou-

vés dans l'intuition sensible, mais bien à un concept formé par la raison, celui d'un fondement supra-sensible de toute l'intuition sensible. Pour lever la contradiction de l'antinomie, il suffit donc de compléter la thèse et l'antithèse par une simple correction qui désamorçe leur conflit : le jugement de goût ne se fonde pas sur un concept *déterminé*; il se fonde sur un concept *indéterminable* d'un substrat supra-sensible des phénomènes, tant de l'objet que du sujet qui juge, qui se désigne ainsi comme principe de la finalité subjective de la nature pour notre faculté de connaître.

On peut ainsi voir comment cette antinomie, tout comme celle de la raison théorique et celle de la raison pratique est à la fois inévitable et soluble : elle est inévitable dès lors qu'il est établi que le principe du jugement de goût est un principe *a priori*, puisqu'il ne se laisse réduire, ni à une simple sensation de ce qui est agréable, ni à une forme confuse du concept de perfection; elle est soluble dès lors que le supra-sensible propose un principe d'accord de la raison avec elle-même.

Le principe supra-sensible.

En tant que supra-sensible, ce principe assume d'une part une fonction négative : il interdit de considérer la finalité de la nature dans son rapport avec notre faculté de juger esthétique comme une propriété des choses en elles-mêmes, ce qui préserve l'autonomie du jugement de goût; d'autre part, une fonction positive : celle de fonder l'accord de toutes nos facultés de connaître *a priori*. Ainsi l'Idée du supra-sensible, considéré comme substrat de la nature, résolvait l'antinomie de la raison théorique; comme principe des fins de la liberté et de leur accord avec celles-ci dans le domaine moral, elle résolvait celle de la raison pratique. Elle résout maintenant celle de la faculté de juger esthétique, en se présentant comme principe de la finalité subjective de la Nature pour notre faculté de connaître.

En parlant d'un « substrat supra-sensible de l'humanité » (bas de la p. 164) Kant nous propose en somme de comprendre que, par le simple exercice de son jugement de goût, l'homme manifeste une double harmonie; celle qui s'instaure entre la nature et lui-même, et celle de ses propres facultés, en se référant à cet inconnaissable qui est à la fois en lui et hors de lui, et qui n'est ni Liberté ni Nature.

L'achèvement de la Déduction.

On peut enfin mesurer le progrès et l'approfondissement que la théorie du Génie, défini comme faculté des Idées esthétiques (au bas de la p. 167), et la solution de l'Antinomie ont apporté à l'entreprise de la *Déduction*, dont Kant peut dire (p. 169) que « même si elle n'est pas encore assez claire de part en part » (tout ce qu'on a pu faire c'est de lever la contradiction — p. 165 — en traquant l'inconnaissable en son ultime refuge, où il demeure caché), elle est « à tout le moins sur la bonne voie ». En sa première étape, cette *Déduction* avait pu découvrir « le *point de référence* » (le terme se trouve au bas de la p. 60, traduit par le mot : « moment ») des facultés de connaître requises pour juger : ce « subjectif » que l'on peut supposer en tout homme comme indispensable à toute connaissance en général (§ 38) et c'était là le principe du goût comme faculté de juger le beau. Plus profondément c'est le principe de sa *production* qu'elle est ensuite parvenue à déceler en définissant le Génie comme faculté des Idées esthétiques, car cette définition « indique en même temps la raison pour laquelle c'est la Nature du sujet qui donne sa règle à l'Art » (bas de la p. 167) : « ce qui dans le sujet n'est que Nature, le substrat supra-sensible de toutes ses facultés, insaisissable par aucun concept d'entendement » constitue leur « *point de convergence* » (le terme se trouve au bas de la p. 165, traduit par : « trait d'union ») et le fondement commun de la Nature et de la Liberté.

L'idéalisme de la finalité.

Dans la première *Critique*, « la clef de la solution de la Dialectique cosmologique » avait été trouvée dans un idéalisme capable de distinguer les « phénomènes » des « choses en elles-mêmes ». C'est encore cet idéalisme, concernant cette fois la finalité tant de la Nature que de l'Art, qui peut maintenant être considéré comme « l'unique principe de la faculté de juger esthétique » (titre du § 58) : « de même que l'idéalité des objets des sens comme phénomènes est la seule manière d'expliquer qu'il soit possible que leurs formes soient déterminables *a priori*, de même l'idéalisme de la finalité dans l'appréciation du beau de la Nature et de l'Art est la seule hypothèse qui permet à la Critique d'expliquer la possibilité d'un jugement de goût qui exige d'être *a priori* valable pour tous sans pourtant fonder sur des concepts la finalité représentée dans l'objet » (p. 173). Lorsque l'on commence par se demander si le principe du jugement de goût est donné *a posteriori* par les sens ou *a priori* par la raison, il apparaît que ni une conception *empiriste* qui confondrait le beau avec *l'agréable*, ni une conception *rationaliste* qui assimilerait au concept de *bien* ne sont acceptables, dans la mesure où elles aboutissent toutes deux au même résultat : celui de « rayer le mot : *beau* des dictionnaires ». C'est pourtant une conception rationaliste qui s'impose, pour autant du moins qu'elle reconnait que le principe du jugement de goût doit être *a priori*. Mais elle doit en outre tenir compte de la spécificité *esthétique* du jugement de goût, et renoncer à y voir un jugement théorique fondé sur un concept, dont la seule particularité serait de ne procurer qu'une connaissance confuse de la perfection de l'objet. Elle doit admettre que la finalité est *subjective*, c'est-à-dire que le jugement concerne uniquement l'accord de la représentation avec le jeu des facultés de connaître. La question se pose alors de savoir s'il faut considérer que cette finalité subjective est réellement une fin de la nature (ce qui

serait une conception *réaliste* de la finalité), ou, au contraire, que cet accord se fait de lui-même et fortuitement (*idéalisme* de la finalité). Or s'il est certain que nous aimerions supposer que la Nature a disposé ses belles formations pour la satisfaction de notre goût, nous sommes détournés de cette hypothèse par la considération du caractère tout à fait mécanique de telles formations : les stalactites, par exemple, sont tout simplement produites par de l'eau qui s'est frayée goutte à goutte son chemin à travers des couches de gypse. Il est vrai que nous demeurons tentés d'attribuer à la Nature et à son pouvoir de produire librement, sans fin particulière, la beauté de ses formes et la disposition de ses couleurs (fleurs, plumages, coquillages, etc.). Mais si l'on admettait ce réalisme de la finalité, c'est de la Nature que nous devrions apprendre ce qu'il faut juger beau, et le jugement de goût serait alors soumis à des principes empiriques. Or nous avons montré que c'est *en nous-mêmes* que nous cherchons *a priori* la mesure de l'appréciation du beau, et que la faculté de juger se donne à elle-même la loi de sa réflexion. Dans le jugement de goût, il n'est pas question de ce qu'est la Nature, de ce qu'elle est pour nous comme fin, il s'agit seulement de *la manière dont nous l'appréhendons*. Nous ne saurions considérer comme une fin de la Nature la propriété qu'elle présente de comporter *l'occasion* pour nous de percevoir une finalité interne dans le rapport entre les facultés de notre esprit. (Il est bien vrai que finalement, comme nous l'avons vu — cf. ci-dessus, p. 134 — nous ne nous contenterons pas « d'accueillir *avec faveur* la belle Nature » et que nous en viendrons à « regarder comme une *faveur* de la nature qu'elle ait voulu favoriser la culture par la production de ses belles formes ». Mais cela supposera l'intervention d'un jugement *téléologique* sur la finalité dans les choses de la Nature — finalité considérée comme un principe de leur possibilité — qui nous autorisera non pas à affirmer qu'une chose est

intentionnellement une fin de la Nature, mais à concevoir un système de ses fins, dans lequel nous mettrons en rapport les beautés naturelles avec nous-mêmes en tant que fins; (cf. § 67).

Ce principe de l'idéalisme de la finalité est encore plus évident dans les beaux-arts où la satisfaction ne dépend pas de la réalisation de fins déterminées, comme c'est le cas dans les arts mécaniques, mais d'Idées esthétiques, essentiellement différentes des Idées rationnelles; comme nous l'avons vu, les beaux-arts ne sont pas le produit de la faculté des concepts et de la science, mais du Génie.

Le beau, symbole du bien.

On peut lire le § 59 comme une conclusion que Kant donne à son œuvre puisqu'il y dit son dernier mot en posant une question ultime : d'où vient que le beau plaît et prétend à l'assentiment de tous, jusqu'à leur en faire une sorte de *devoir* (souvenons-nous qu'au § 40 cet aspect éthique de la prétention du jugement de goût à valoir nécessairement pour tous avait joué un rôle décisif dans l'approfondissement de la Déduction — voir p.132). Kant répond à cette question en montrant qu'il faut voir dans le Beau le *symbole* du Bien moral. Thèse capitale à ses yeux, comme le montre une lettre où il s'efforce de réduire à l'essentiel l'œuvre qu'il vient d'achever : « Je me suis contenté de montrer » (formule qui peut être jugée exagérément restrictive par tout lecteur qui estimera qu'en fait il a montré beaucoup d'autres choses, mais il est précisément révélateur que ce soit là ce que Kant en retient avant tout) « qu'à défaut de sentiment moral, il n'y aurait rien pour nous de beau ni de sublime ; que c'est sur ce sentiment que se fonde, en tout ce qui mérite de porter ce nom, la prétention en quelque sorte légale à l'assentiment; enfin que l'élément subjectif de la moralité dans nos êtres qui, sous le nom de sentiment moral, demeure impénétrable, est ce par rapport à quoi s'exerce le jugement dont la faculté est le goût ».

Cette conception ne devrait pas surprendre pour peu qu'on se souvienne non seulement de la découverte d'une intime affinité entre le sublime et le respect, mais également du fait que la faculté de juger esthétique détermine le sentiment grâce à un principe *a priori* de sa réflexion, celui de la finalité, qu'elle tient de la raison, faculté des fins dans sa fonction éminemment pratique (« sans être à proprement parler partie intégrante de la connaissance de l'objet, la finalité est un moyen ou fondement de connaissance *donné par la raison* »)¹. Nous avons donc d'une part une faculté de juger *intellectuelle* qui, sans se fonder sur aucun intérêt, détermine pour la forme de maximes pratiques une satisfaction *a priori* dont nous faisons une *loi* pour tous (cas du sentiment moral de respect), et d'autre part une faculté de juger *esthétique*, qui, sans concept, et sans que son jugement se fonde sur aucun intérêt puisqu'il porte uniquement sur une forme appréhendée, détermine une satisfaction dont nous faisons une *règle* pour tous (cas du beau). Ainsi ces deux espèces du sentiment, bien qu'elles soient déterminées par des voies et moyens différents, présentent la caractéristique commune d'être pures, absolument *a priori* (cf. § 42). Si maintenant Kant en vient finalement à faire du premier la condition du second puisqu'il nous dit clairement que, si l'homme n'était pas un être raisonnable capable d'éprouver un sentiment de respect à l'égard de sa propre rationalité pratique lorsqu'elle lui dicte la loi de son action, il ne serait pas non plus capable d'éprouver le sentiment du beau et du sublime, c'est tout simplement parce qu'il tient compte du double pouvoir dont la raison est exclusivement détentrice, comme faculté de *l'a priori* (« connaissance rationnelle et connaissance *a priori* sont identiques ») et comme faculté *pratique* (primauté de sa fonction pratique sur sa fonction théorique).

Définition du symbole.

Mais il reste encore à préciser comment Kant conçoit le *symbole*. De façon générale, la fonction de

l'imagination est de rendre sensibles les concepts. Si le concept est empirique, il lui suffit de l'illustrer par un *exemple*; s'il s'agit d'un concept pur de l'entendement (catégorie), elle le rend applicable à l'expérience au moyen d'un *schème*, détermination du temps, forme du sens interne¹². Mais lorsqu'elle a affaire à un concept de la raison, c'est-à-dire à une Idée, celle-ci est par nature indémontrable : il est impossible de trouver une intuition sensible qui lui convienne. Dès lors, tout ce que l'imagination peut faire, c'est de lui soumettre une intuition propre à permettre à la faculté de juger d'user d'un procédé *analogue* à celui qu'elle met en œuvre lorsqu'elle schématise les concepts de l'entendement. Ainsi ce n'est plus à l'intuition, au contenu, que ce procédé s'accorde, mais à la règle de la réflexion. Le *symbole* est donc le mode de présentation, d'exhibition sensible, qui convient à un concept de la raison, mode indirect, puisqu'il recourt à une analogie, c'est-à-dire à un procédé qui s'appuie sur l'identité dans la différence. Si je dis, par exemple, que le moulin à bras est le symbole d'un Etat despotique, tandis que l'organisme vivant est celui d'un Etat monarchique, dans les deux cas je mets en relation deux rapports : le despote est au peuple ce que le bras est au moulin, le roi est à son peuple ce que le principe de vie est à l'organisme. Il n'y a évidemment aucune relation directe de convenance entre le concept et l'intuition : un peuple ne ressemble ni à un moulin ni à un organisme, un despote ne ressemble pas à un bras, ni un roi à un principe de vie; mais malgré la différence, ce qui vient assurer une identité, c'est que la règle de la réflexion sur la causalité, externe dans un cas, interne dans l'autre, est la même et ainsi l'analogie permet de transférer la réflexion de l'intuition au concept.

La belle forme et la bonne action.

Voir dans le Beau un symbole du Bien c'est donc reconnaître, d'une part la *différence* qui sépare un juge-

ment *esthétique* qui décide de la beauté d'une forme et un jugement *pratique* qui décide de la moralité d'une action, d'autre part l'*identité* d'une détermination *a priori* du sentiment, ainsi que celle d'un rapport à un principe supra-sensible. Ces deux jugements me permettent de me découvrir en quelque sorte « plus grand que moi », ennobli par une capacité à éprouver un sentiment qui n'est pas empiriquement déterminé et qui ne se laisse pas réduire à un simple plaisir de l'agréable que les sens suffisent à me faire éprouver. Dans le cas du Beau, la réflexion de ma faculté de juger se révèle capable de me faire passer de l'hétéronomie, dans laquelle me laisse une perception qui m'intéresse à l'existence de l'objet senti, à l'autonomie d'un libre jeu des facultés de connaître senti comme plaisir pur. Une belle forme de la Nature se montrant propre à mettre mon esprit dans l'état que requiert toute connaissance en général, me révèle l'appropriation d'un principe hors de moi (celui de la production de la Nature) à un principe *a priori* en moi (une finalité dans l'exercice de mes facultés de connaître). Dans le cas du Bien, un concept de la raison (la loi morale) se révèle capable de me faire passer de l'hétéronomie d'une inclination sensible dépendante d'un objet senti (matérialité d'une fin) à l'autonomie de la faculté de désirer se déterminant elle-même dans le sentiment pur du respect. Comme dans le cas du Beau, je peux voir ici se manifester l'appropriation d'un principe hors de moi (la causalité supra-sensible de la liberté) à un principe *a priori* en moi (la déterminabilité de la faculté de désirer par la loi de la raison). Voilà ce qui justifie le dernier mot de la *Critique* : « *Au fond*, le goût est une faculté de discerner la figuration sensible des Idées morales grâce à une certaine analogie de la réflexion sur ces deux termes » (p. 177).

Kant relève que dans le langage le plus courant le sens commun accorde aux belles choses des qualifications d'ordre moral : c'est ainsi qu'il parle de la majesté

et de la magnificence de beaux arbres, de campagnes riantes et gaies, de couleurs tendres ou modestes, tenant ainsi compte de l'analogie entre les sentiments que ces belles choses éveillent et ceux que suscitent les jugements moraux. Cette simple remarque vient confirmer sa conclusion : en trouvant jusque dans les objets des sens la liberté d'une satisfaction désintéressée, le goût ménage une *transition* entre cet entier attachement aux sens qu'implique un attrait sensible et ce complet détachement des sens que produit l'intérêt moral.

Une voie de passage entre la Nature et la Liberté.

Ainsi une solution est finalement trouvée au problème qu'imposait une comparaison entre les résultats des deux premières *Critiques* : celles-ci avaient creusé un fossé infranchissable entre le domaine sensible de la Nature et le domaine supra-sensible de la Liberté; mais comme il est incontestable que le second doit avoir une influence sur le premier, puisque le concept de liberté doit rendre réelle dans le monde sensible la fin qu'impose sa loi morale, il doit être possible de passer de la manière de penser selon les principes de l'une à la manière de penser selon les principes de l'autre. C'est précisément cette *voie de passage* que vient frayer l'analogie qui fonde une relation symbolique entre la Nature, productrice de belles formes et la Liberté, productrice d'actions bonnes.

Les deux autres *Critiques* s'achevaient sur une théorie de la méthode (méthodologie) servant de préface à la science dont elles étaient la propédeutique : la métaphysique de la Nature et celle des Mœurs. Mais la Critique du goût ne saurait comporter une telle théorie, car elle n'ouvre la voie à aucune science du beau, puisque le jugement de goût n'est pas déterminable par des principes. Une initiation à la science impose une connaissance de sa *méthode*, mais la production des beaux-arts peut seulement donner lieu à une *manière*. En ce domaine, les maîtres ne sauraient imposer de préceptes; tout au plus peuvent-ils proposer leur exemple, par des œuvres propres à rappeler que leur procédé n'est pas dépourvu de règles. Mais ceux qui s'en inspirent doivent se garder d'y voir des modèles qu'il suffisait d'imiter, et se convaincre au contraire de la nécessité de préserver la liberté d'une imagination, dont ils ne doivent pas oublier qu'elle ne peut parvenir qu'à une expression insuffisante de l'Idée.

En définissant ce qui doit être propédeutique aux beaux-arts, Kant paraît bien se souvenir de la distinction qu'il avait faite (aux § 41 et 42 — voir ci-dessus p.132) entre l'intérêt empirique du beau (la sociabilité) et l'intérêt intellectuel (moral) — En effet d'une part cette propédeutique lui paraît résider dans une culture des facultés de l'esprit que favorise l'acquisition de ces connaissances que l'on a appelées : les « Humanités », pour évoquer tout à la fois un sentiment de sympathie et un pouvoir de communiquer entre tous les hommes, c'est-à-dire pour désigner ce mode de sociabilité qui les distingue des animaux. La grandeur de la civilisation grecque, à laquelle songe Kant, lui paraît reposer sur l'invention d'une sociabilité trouvant cette juste mesure qui, tout comme le goût, sens commun à tous les hommes, ne peut être déterminée par des règles générales. Cette mesure sert de moyen terme entre le raffinement des classes cultivées et le naturel des clas-

ses incultes, et elle permit la réussite d'une constitution politique capable de faire de la liberté civique un devoir moral. Une telle sociabilité propre à combler un écart qui ne cesse de grandir entre la culture et la nature, demeure pour les siècles à venir un exemple irremplaçable. Mais d'autre part, c'est le développement des Idées éthiques et la culture du sentiment moral qui constituent la meilleure propédeutique du goût, car il ne faut jamais oublier que l'on y trouve le principe d'où dérive indirectement l'universalité du plaisir esthétique. Faute d'y demeurer solidement attaché, celui-ci glisse à la simple jouissance et les beaux-arts dégénèrent en un « divertissement » (fin du § 52) qui détourne les hommes de leur destination.

Conclusion

La *Critique de la faculté de juger esthétique* témoigne « des singulières ressources que possède parfois la puissance de compréhension abstraite pour suppléer à l'insuffisance de l'éducation spéciale concrète : peu familier avec les espèces variées de la beauté et de l'art, Kant par la vigueur de sa méditation parut à plusieurs de ceux-là même qui en avaient fait le grand objet de leur vie (Goethe et Schiller entre autres) en avoir surpris le secret » (V. Delbos). Aussi serait-il vain de déplorer la rareté et la pauvreté des exemples qu'il juge bon d'évoquer : une fleur, l'immensité de la mer et du ciel étoilé, quelques méchants vers où l'on ne saurait même pas reconnaître un vrai poète... puisqu'ils suffisent à jalonner des analyses qui découvrent tant de vues toutes nouvelles. Mieux vaut relever qu'il en serait resté, comme tant d'autres en ce siècle du goût, à d'ingénieuses « observations sur le sentiment du beau et du sublime », s'il n'avait dû mener à son terme la systématisation de cette nouvelle manière de penser à laquelle il avait donné le nom de *Critique*, en lui demandant la solution du problème que la Nature a le plus embrouillé : comment concevoir que l'homme ne puisse juger la Nature belle que si elle lui apparaît comme un Art, au moment même où il ne peut juger beau le produit de sa propre activité artistique que s'il lui apparaît comme Nature?

Notes

Fait et critique

1. « Rien n'est peut-être plus caractéristique de la manière de penser de Kant que sa préférence décidée et consciente en faveur du *fait*. Aussi bien la *Critique de la raison pure* que celle de la *Raison pratique* se fondent sur la reconnaissance d'un fait irréductible, premier, qu'il s'agit de comprendre, quant à ses fondements dans le premier cas, quant à ses implications dans le second, mais qui jamais ne peut ni ne doit être mis en question. La science est un fait, la loi morale dans l'homme en est un... » — Eric Weil, *Problèmes kantien*s, p. 57.

Esthétique et critique

2. L'Allemand Baumgarten (1714-1762) avait publié en 1750 la première partie de son *Aesthetica*. Estimant que la Logique s'était jusqu'alors exclusivement consacrée à la faculté de connaître « supérieure » (l'entendement), il se proposait d'étendre son domaine à la faculté de connaître inférieure : la sensibilité. L'Esthétique (théorie des arts libéraux, gnoséologie inférieure, art de la belle pensée, art de l'analogie de la raison) est la science de la connaissance sensible... La fin de l'Esthétique est la perfection de la connaissance sensible en tant que telle. Or cette perfection, c'est la beauté. Kant ne voit dans ce projet qu'une « espérance déçue », d'une part parce qu'il se refuse à faire de ce qui est sensible un simple degré inférieur (confus) de ce qui en tant qu'intellectuel est distinct, et qu'il considère que la sensibilité et l'entendement sont « deux souches » distinctes de la connaissance humaine; d'autre part parce qu'il estime que les règles du goût ne sont pas des lois *a priori* sur lesquelles le jugement devrait se régler. Il loue l'Anglais Home (*Elements of criticism* -1762) d'avoir plus justement nommé l'Esthétique une Critique « parce

qu'elle ne fournit pas de règles *a priori* qui déterminent suffisamment le jugement comme le fait la Logique ». D'autre part, à la fin de sa propre Exposition des jugements esthétiques (p. 113-114), il oppose celle-ci à l'Exposition psychologique et empirique de l'Anglais Burke (*Recherches philosophiques sur l'origine de nos concepts de beau et de sublime* - 1757).

Esthétique et téléologie

3. *La Critique de la faculté de juger* comporte en effet, outre son Esthétique, une Logique qui en constitue la deuxième partie sous le titre : *Critique de la faculté de juger téléologique*. Il s'agit alors de la faculté de juger la finalité réelle et objective de la Nature par l'entendement et la raison, et non plus de la faculté de juger la finalité formelle et subjective par le sentiment. Or « c'est cette relation immédiate au sentiment qui constitue précisément ce qu'il y a d'énigmatique dans le principe de la faculté de juger », alors qu'on pourrait annexer à la partie théorique de la philosophie le jugement logique selon des concepts sous réserve d'une « limitation critique de ces concepts » (p. 19). C'est seulement en tant qu'esthétique que « la faculté de juger contient un principe qu'elle met absolument *a priori* au fondement de sa réflexion sur la Nature, principe sans lequel l'entendement ne pourrait s'y retrouver, celui d'une finalité formelle de la Nature selon ses lois empiriques particulières » (p. 39).

Passage

4. « Passage signifie seulement articulation ou organisation du système et non pas place dans le système » (§ 79). Lorsque la *Critique* concernait l'entendement et la raison, elle était propédeutique à une doctrine métaphysique, respectivement de la Nature et des Mœurs, selon la division de la philosophie en théorique et pratique, alors que dans le cas de la faculté de juger, « la Critique tient lieu de théorie » (p. 20).

Le concept d'Art

5. Il faut se garder de donner ici au mot : Art, la signification d'art humain (celle qu'il a dans des expressions comme « arts et métiers » et « beaux arts »), sous peine de méconnaître le sens original que Kant donne à ce terme. Après avoir montré dans la *Critique de la raison pure* que c'est l'entendement qui donne *a priori* à la Nature ses lois *universelles*, Kant considère le problème que pose la cohérence de ses lois *particulières empiriques* (lois de Galilée, de

Képler, de Mariotte etc.), et s'attache à la supposition de son unité nécessaire, telle que la fait le naturaliste (Linné, par exemple) lorsqu'il procède à la *classification* des individus en espèces et en genres, à laquelle cette Nature se prête (« Linné aurait-il vraiment pu espérer concevoir le plan d'un système de la Nature », s'il avait dû s'arrêter à ce que, lorsqu'il trouvait une pierre qu'il appelait : granit, celle-ci pouvait être distinguée selon sa constitution interne de chaque autre pierre ayant pourtant tout à fait la même apparence, et si, par conséquent, il avait pu s'attendre à toujours rencontrer uniquement des choses singulières, pour ainsi dire isolées pour l'entendement, et jamais une classe de ces choses qui puisse être rangée sous un concept de genre et un concept d'espèce? »). « De même que cette classification n'est nullement une connaissance d'expérience d'ordre courant, mais bien de l'ordre de l'Art, de même la Nature est également considérée comme Art, dans la mesure où elle est pensée comme se spécifiant selon un principe... Le concept qui prend originairement naissance dans la faculté de juger, et qui lui est propre, est celui de la Nature comme Art, autrement dit celui de la technique de la Nature au regard de ses lois particulières ». De là l'importante remarque qui nous permet de conclure sur ce point : « c'est en considération de la technique dans la Nature — et non pas de celle de la causalité des facultés représentatives de l'homme qu'on appelle : Art, au sens propre du mot—qu'on s'enquiert ici de la finalité comme concept régulateur de la faculté de juger, et il faut remarquer qu'on ne recherche pas le principe de la beauté artistique, en dépit du fait que la Nature — si on la considère comme technique, en raison d'une analogie qui exige qu'on s'en représente la causalité avec celle de l'Art — doit être appelée technique, c'est-à-dire en quelque sorte artistique, en son procédé. Car on a affaire au principe de la faculté de juger simplement réfléchissante, et non pas à celle qui est déterminante, telle qu'on la trouve au fondement de toutes les œuvres d'art humaines; la finalité doit donc s'y être regardée comme non-intentionnelle, et par conséquent celle qui ne convient qu'à la Nature. Par suite, il faudra considérer l'appréciation de la beauté artistique comme *simple conséquence* découlant de ces mêmes principes qui fondent le jugement sur la beauté naturelle ». (*Première Introduction*, p. 36, 84).

L'erreur intellectualiste et l'insuffisance de la psychologie

6. La critique de la conception intellectualiste sera explicitée

dans le § 15 : « le jugement de goût est entièrement indépendant du concept de perfection ». La perfection d'une chose est une finalité *objective* interne : c'est l'accord de la diversité dans la chose suivant le concept qui donne la règle de la liaison du divers dans la chose. Pour se représenter la finalité objective d'une chose, il faut avoir préalablement le concept de ce que cette chose doit être. Or le jugement de goût, en tant qu'esthétique, est sans concept, et on n'y trouve qu'une finalité *subjective* des représentations. Quant à la critique de l'insuffisance de la psychologie empirique, elle se situe au niveau du « moment capital » de la modalité des jugements esthétiques (fin du § 29) qui, en leur attribuant une nécessité, signe distinctif de leur principe *a priori*, les dégage de la psychologie où ils restent « ensevelis » sous les sentiments de bien-être et de malaise, avec l'épithète de « plus fins », qui ne veut rien dire. Comme nous l'avons déjà signalé (à la fin de la note 2), Kant fait d'autre part valoir, à la fin de la Remarque générale sur son Exposition *transcendantale* des jugements esthétiques (p. 113-114), la supériorité de celle-ci sur l'Exposition *psychologique* de Burke, si intéressante soit-elle dans le cadre de l'anthropologie. — « S'il ne s'agit que de trouver le principe d'explication de ce qui arrive, ce principe peut-être empirique... Ainsi quand on cherche des principes psychologiques d'explication à ce qui se produit dans notre esprit... Par conséquent, s'il s'agissait d'expliquer comment ce que nous appelons le goût a commencé à s'introduire chez les hommes, d'où vient qu'ils se sont occupés de tels objets plutôt que de tels autres et qu'ils ont donné cours au jugement sur la beauté en telles ou telles conditions de lieu et de société, pour quelles raisons il a pu se développer jusqu'au luxe et autres choses du même genre, c'est dans la psychologie (il ne s'agit jamais en l'occurrence que de psychologie empirique) qu'il faudrait chercher la plupart des principes d'explication de tout cela... Mais la critique du goût qui ne sert d'ordinaire qu'à améliorer ou à affermir le goût lui-même, si on la traite au point de vue *transcendantal*, comble une lacune dans le système de nos pouvoirs de connaître, et de ce fait, ouvre une perspective étonnante et, à ce qu'il me semble, riche de promesses dans un système complet de toutes les facultés de l'esprit si on ne se contente pas de rapporter leur destination au sensible, mais qu'on le rapporte également au supra-sensible en se gardant pourtant de déplacer les frontières qu'une critique imputoyable leur a fixé en ce domaine » (*Première Introduction*, p. 66-76) .

7. Ernst Cassirer, *La Philosophie des lumières*, chap. 7 : les problèmes fondamentaux de l'esthétique, p. 318 de la traduction Quillet. « Tout autant que la forme au sens du strict classicisme, l'*informe* a sa valeur et a sa légitimité esthétiques ; tout autant que le réglé, le déréglé, tout autant que le mesurable selon certains critères, le démesuré... Jamais nous ne sommes saisis plus vivement que par cet insaisissable, jamais nous n'éprouvons autant la force de la nature et de l'art que lorsqu'ils nous présentent le terrible. Ne pas succomber devant le terrible, nous affirmer au contraire en sa présence, parvenir à l'exaltation et à l'accroissement de toutes nos forces : tels sont les faits qui s'offrent dans le phénomène du sublime et sur lesquels repose la plus profonde stimulation esthétique. Le sublime rompt les frontières de la finitude; pourtant cette rupture n'est pas sentie par le moi comme une destruction, mais comme une sorte d'exaltation et de libération. Car le sentiment de l'infini qu'il découvre en lui-même lui apporte une nouvelle expérience de sa propre infinité ».

8. L'apparence (*Schein*) ne doit pas être confondue avec « l'apparition » (*Erscheinung*, que l'on traduit généralement par « phénomène », conformément au sens du mot grec : *phainomenon* : ce qui apparaît). Alors que le phénomène est « bien fondé » (il n'y a apparition que parce que *quelque chose* apparaît, que parce que de l'être se manifeste à la réceptivité sensible du sujet) l'apparence est *illusion* : on prend pour objectif ce qui n'est que subjectif parce qu'on ne s'aperçoit pas que la sensibilité exerce une influence sur le jugement, dont la proposition qui « tient pour vrai » risque alors d'être erronée. Une apparence peut avoir quelque chose de « naturel et inévitable » : c'est un fait que dans la perception que j'en ai, la lune, lorsqu'elle est proche de l'horizon, m'apparaît plus grosse que lorsqu'elle est au zénith. En revanche l'erreur est toujours évitable, dès lors que l'influence de la sensibilité peut être détectée. *L'illusion* que comporte l'apparence trouve son lieu privilégié dans la liberté du *jeu* des facultés qui est essentiel au jugement esthétique, où le concept doit à la fois être présent (dans la mesure où le jugement doit *s'y rapporter* pour fonder sa prétention à la validité nécessaire et universelle) et absent (le jugement est réfléchissant et non déterminant et le concept doit être *indéterminable*). Dans le rapport de la Nature et de l'Art dont il est ici question, ce jeu est en somme celui de « cache-cache », où il est aussi essentiel de voir que de ne pas voir : je perçois la belle forme de la Nature *comme si* elle était le produit de son Art dans la

mesure où j'ai besoin d'un « signe » pour maintenir un rapport au concept, et je perçois l'œuvre de l'artiste *comme si* elle n'était pas le produit de son intention, dans la mesure où j'ai besoin d'effacer la « trace » d'un concept qui doit demeurer indéterminable.

9. Vers écrits en français par Frédéric le Grand :

*Oui, finissons sans trouble et mourons sans regrets,
En laissant l'univers comblé de nos bienfaits.
Ainsi l'astre du jour, au bout de sa carrière,
Répand sur l'horizon une douce lumière,
Et les derniers rayons qu'il darde dans les airs,
Sont ses derniers soupirs qu'il donne à l'Univers.*

10. « Les concepts rationnels purs de la totalité dans la synthèse des conditions sont nécessaires du moins à titre de problèmes servant à pousser autant qu'il est possible jusqu'à l'inconditionné l'unité de l'entendement. Ils ont leur fondement dans la nature de la raison humaine... Leur utilité est de pousser l'entendement dans une direction où son usage, en s'étendant aussi loin que possible, reste toujours parfaitement d'accord avec lui-même » — *Critique de la raison pure*, Dialectique transcendantale, livre I, section 2 : « Des Idées transcendantales ».

11. *Progrès de la métaphysique*, p. 53 : « Parmi les concepts propres à une connaissance de la Nature, nous en trouvons un qui offre la particularité suivante : grâce à lui nous pouvons nous rendre concevable, non ce qui est dans l'objet, mais ce que nous mettons en lui, par le seul fait de l'y mettre ». « C'est une supposition particulière et étrange de notre raison... Nous ne sommes pas fondés à connaître cette finalité comme nécessaire en soi, mais nous en avons besoin, et ainsi nous sommes fondés à l'admettre et à en user *a priori* en tant que nous pouvons nous en contenter ». (Lettre à Beck, 18 août 1793).

12. « Le schème d'un concept pur de l'entendement est quelque chose qui ne peut être ramené à aucune image, c'est seulement la synthèse pure, faite conformément à une règle de l'unité par concepts en général, règle qui exprime la catégorie; c'est un produit transcendantal de l'imagination qui concerne la détermination du sens interne en général d'après des conditions de sa forme (le temps) par rapport à toutes les représentations, en tant

qu'elles doivent s'enchaîner *a priori* dans un concept, conformément à l'unité de l'aperception... Par exemple : le schème pur de la *quantité*, considérée comme un concept de l'entendement, c'est le *nombre*, qui est une représentation embrassant l'addition successive de l'unité à l'unité (l'homogène). Ainsi le nombre n'est autre chose que l'unité de la synthèse du divers d'une intuition homogène en général, par le fait même que je produis le temps lui-même dans l'appréhension de l'intuition... Le schème de la *substance* est la *permanence* du réel dans le temps, c'est-à-dire la représentation de ce réel comme un substrat de la détermination empirique de temps en général, substrat qui demeure donc pendant que tout le reste change... Le schème de la *cause* et de la causalité d'une chose en général, c'est le réel qui une fois posé arbitrairement, est *toujours suivi* de quelque autre chose. Il consiste donc dans la *succession* du divers en tant qu'elle est soumise à une règle » (*Critique de la raison pure*, Doctrine transcendantale de la faculté de juger, chap. 1).

Glossaire

Admiration. « Étonnement qui ne cesse pas avec la disparition de la nouveauté. L'étonnement est un choc de l'esprit qui provient de l'incompatibilité d'une représentation, ainsi que de la règle qu'elle donne, avec les principes qui se trouvent déjà dans l'esprit comme fondements, et l'esprit élève un doute : a-t-on bien vu? a-t-on bien jugé? En revanche, l'admiration est un étonnement toujours renaissant, malgré la disparition de ce doute. »

Analogie. « Ne signifie pas, comme on l'entend d'ordinaire, une ressemblance imparfaite entre deux choses, mais une ressemblance parfaite de deux rapports entre des choses tout à fait dissemblables. »

Antinomie. Conflit entre deux propositions dont il paraît possible de prouver que chacune est vraie, alors qu'elles s'excluent réciproquement.

Apparence. Illusion, qu'il faut distinguer du phénomène, qui est apparition de quelque chose à la sensibilité du sujet.

Appréhension. L'une des deux activités de l'imagination dans la perception qui consiste à se saisir de la diversité sensible en la « déroulant », la seconde étant la compréhension qui « rassemble » cette diversité dans l'unité d'une forme ou d'une image. L'appréhension peut se poursuivre à l'infini, mais la compréhension devient toujours plus difficile à mesure que l'appréhension progresse et elle parvient à un maximum que l'imagination ne peut pas dépasser.

A priori. Avant Kant on disait *a priori* ce qui pouvait être déterminé par la seule pensée, sans recours à l'expérience, à partir de concepts — Pour Kant est *a priori* ce qui est antérieur à l'expérience, non de façon chronologique et psychologique mais logique, donc qui est indépendant de l'expérience en ce sens qu'il

n'est pas donné par elle et qu'il n'en est pas non plus abstrait, mais bien plutôt qu'il la rend possible, qu'il est une condition de sa possibilité : ainsi les formes de la sensibilité (espace et temps) ou les concepts fondamentaux de l'entendement (catégories). L'*a priori* a deux signes distinctifs, qu'on ne saurait trouver au niveau des données empiriques des sensations (*a posteriori*) : l'universalité et la nécessité. La raison est par excellence le pouvoir de l'*a priori*.

Attribut. L'attribut esthétique d'un objet dont le concept, en tant qu'Idée de la raison, ne peut jamais être « présenté » adéquatement dans le sensible, c'est la forme qui, à défaut de pouvoir présenter un tel concept, se contente d'exprimer, à titre de représentations conjointes de l'imagination, les conséquences qui s'y attachent et l'affinité de ce concept avec d'autres. Ainsi le paon est l'attribut de Junon, « superbe reine du ciel ».

Autonomie. Le fait de se donner soi-même la loi à laquelle on se soumet. L'autonomie de la volonté est l'unique principe de toutes les lois morales et des devoirs qui leur sont conformes. L'universalité à laquelle prétend le jugement de goût doit se fonder « pour ainsi dire sur une autonomie du sujet qui juge le sentiment de plaisir, c'est-à-dire qu'elle doit reposer sur son propre goût ». On devrait nommer proprement « héautonomie » la législation de la faculté de juger réfléchissante, puisqu'elle ne donne de loi ni à la nature ni à la liberté, mais simplement à *elle-même*.

Catégorie. Terme emprunté à Aristote pour désigner les concepts de l'entendement qui sont purs, c'est-à-dire tout à fait *a priori*. « La même fonction qui donne l'unité aux représentations différentes dans un jugement donne également l'unité à la simple synthèse de représentations différentes dans une intuition; exprimée dans sa généralité, cette unité s'appelle le concept pur de l'entendement ».

Contemplatif. Le jugement de goût est uniquement contemplatif en ce que, indifférent à l'existence de l'objet, il se contente de lier la nature de cet objet avec le sentiment de plaisir. Ce plaisir est lui-même contemplatif en ce que, n'étant pas lié à la faculté de désirer, il ne suscite pas un intérêt pour l'objet.

Critique. Enquête préalable portant sur la possibilité de la connaissance rationnelle, dont la philosophie est le système.

Toute pensée *a priori* s'annonçant valable de façon universelle et nécessaire exige une critique, science des limites de son usage légitime.

Culture. « Production chez un être doué de raison, de l'aptitude générale aux fins de son choix (donc en sa liberté). C'est la seule fin qu'on a motif d'attribuer à la nature concernant l'espèce humaine. »

Déduction. Terme d'origine juridique : légitimation du droit qu'une représentation peut avoir de prétendre à une valeur objective.

Définition. Nominale : indication de la signification du mot; réelle : montre la possibilité de l'objet; transcendante : par concept pur de l'entendement (catégorie).

Désintéressement. Caractéristique de la satisfaction que le jugement de goût détermine, en restant indifférent à l'existence de l'objet.

Désir. Détermination spontanée de la force du sujet par la représentation de quelque chose de futur comme d'un effet de cette représentation. « La faculté de désirer est la faculté d'être par ses représentations la cause de la réalité des objets de ces représentations ».

Dialectique. Consiste dans l'opposition de jugements *a priori* prétendant à l'universalité. Il y a une dialectique non du goût lui-même, mais de sa Critique, parce que, de manière naturelle et inévitable, elle trouve deux concepts opposés du fondement de la possibilité des jugements de goût.

Dynamique. Distingué de mathématique, en parlant d'un principe. Dans l'application des catégories à l'expérience possible, l'emploi de leur synthèse est soit mathématique, soit dynamique, selon qu'elle concerne soit simplement l'intuition, soit l'existence d'un phénomène — Le sentiment du sublime étant une émotion, c'est-à-dire un mouvement de l'esprit qui doit être jugé objectivement final, l'imagination le rapporte soit à la faculté de connaître dans l'évaluation de la grandeur (sublime mathématique), soit à la faculté de désirer (sublime dynamique des forces de la nature qui n'ont pas de puissance sur nous).

Entendement. Faculté de penser les règles en général. « C'est là son caractère le plus fécond et le plus proche de son essence ».

Exposition. « Représentation ordonnée des caractères d'un concept aussi loin que l'analyse permet de les découvrir. »

Finalité. Nous qualifions une chose de finale (conforme à une fin) quand son existence paraît supposer une représentation de cette même chose. On nomme finalité de la forme d'une chose l'accord de celle-ci avec la nature des choses qui n'est possible que d'après des fins. La finalité n'est pas un concept de l'entendement (catégorie) mais de la raison (Idée), qui la propose comme moyen ou principe de connaissance. La faculté de juger en fait la règle de sa réflexion sur la forme des choses de la nature.

Forme. Distinguée de la matière de la connaissance donnée par la sensation, la forme est constituée par les lois de la pensée qui établissent entre les données des sens des rapports permettant de les percevoir (les formes de la sensibilité sont l'espace et le temps) et de les concevoir (les formes de l'entendement sont les catégories). Lorsque la faculté de juger réfléchit une perception, elle exclut son élément matériel (sensation) au profit de sa seule forme. « Le formel dans la représentation d'une chose, c'est la concordance d'une multiplicité en une unité quelconque. »

Génie. Talent, don naturel, disposition native de l'esprit par laquelle la nature donne les règles à l'art; c'est « l'originalité exemplaire des dons naturels d'un sujet dans le libre usage de ses facultés de connaître »; c'est la faculté des Idées esthétiques.

Goût. Selon sa définition nominale, le goût est la faculté de juger du beau. Le terme paraît avoir été choisi, pour désigner la faculté de juger esthétique, parce qu'il est aussi essentiel de juger par soi-même dans le cas d'une œuvre d'art que dans celui d'un plat cuisiné. Le goût est la faculté de juger *a priori* l'aptitude à être partagés que présentent des sentiments qui sont liés sans la médiation d'un concept à une représentation donnée.

Idéalisme. Qualifié de critique ou transcendantal, consiste à reconnaître que les objets des sens ne sont pas les choses considérées en elles-mêmes, mais leurs phénomènes, c'est-à-dire leurs apparitions à la sensibilité du sujet connaissant. Il s'associe

nécessairement un réalisme empirique qui admet que l'existence des choses est donnée de manière immédiate et certaine à titre de phénomène.

Idée. Concept propre à la raison, distinguée de l'entendement, auquel aucun objet qui lui convienne ne peut être donné dans le sens. L'Idée esthétique est une représentation de l'imagination qui donne à penser quelque chose sans qu'aucun concept, comme pensée déterminée, puisse lui être adéquat.

Imagination. C'est le pouvoir de se représenter dans l'intuition un objet même en son absence. La psychologie le considère dans sa forme reproductrice comme soumise aux lois de l'association, mais la philosophie transcendantale reconnaît en sa forme productrice une spontanéité : la faculté des intuitions *a priori*. Dans la connaissance elle est soumise à l'entendement et elle procure des schèmes à ses concepts; dans le jugement esthétique, elle est libre, et dans le génie, elle produit des Idées esthétiques.

Intérêt. Satisfaction que nous lions à la représentation de l'existence d'un objet, le sentiment étant alors lui-même lié à la faculté de désirer.

Intuition. Mode de rapport immédiat à l'objet par lequel il nous est donné à connaître.

Jugement. Si l'entendement est le pouvoir des règles, la faculté de juger est le pouvoir de subsumer sous des règles, de penser le particulier comme compris dans l'universel. Si l'universel est donné par l'entendement, elle est déterminante; si le particulier est seul donné, elle doit trouver l'universel et elle est réfléchissante. Son principe est alors la finalité. Elle est esthétique lorsque, dans le goût, elle décide par le sentiment de la convenance d'une forme à nos facultés de connaître.

Libre. Dans le jugement esthétique réfléchissant le jeu des facultés est libre parce que l'entendement, qui est contemplatif, n'impose pas la règle par un concept et que, du même coup, l'imagination ne lui est pas soumise. D'autre part la satisfaction que le goût prend au beau est la seule satisfaction qui soit libre parce qu'aucun intérêt, ni celui des sens, ni celui de la raison n'y contraignent l'assentiment.

Modalité. Quatrième moment dans la table logique des jugements. « C'est une fonction tout à fait à part qui ne contribue en rien au contenu du jugement, mais exprime seulement le rapport au pouvoir de connaître. Quand le concept d'une chose est déjà tout à fait complet, je puis encore demander de cet objet s'il est simplement *possible*, ou s'il est en outre *réel*, ou dans ce dernier cas, s'il est même en outre *nécessaire*. »

Représentation. « Elle ne se laisse absolument pas définir, car on ne pourrait répondre à la question : qu'est-ce que la représentation qu'en recourant toujours encore à une autre représentation dans la définition. »

Respect. Sentiment d'espèce unique, le seul sentiment moral. Produit par le pouvoir pratique de la raison, il est l'effet de la loi morale sur le sentiment et le mobile qui nous fait obéir à cette loi.

Schème. Représentation *a priori* de l'imagination qui procure à un concept son image sensible. Elle concerne la détermination du sens interne selon les conditions de sa forme : le temps. Ainsi le schème du concept de Quantité est le nombre, addition successive de l'unité à l'unité; le schème de la substance est la permanence du réel dans le temps, etc.

Sentiment. Constitue avec la faculté de connaître et celle de désirer le troisième élément de l'esprit. C'est l'aptitude au plaisir et au déplaisir que procure une représentation, ce qui est purement subjectif dans le rapport à notre représentation et n'implique aucune référence à l'objet qui puisse nous le faire connaître.

Symbole. Mode de présentation sensible par l'imagination, propre aux concepts de la raison. Ceux-ci ne pouvant, par définition, être montrés dans le sensible, ce mode de présentation est indirect et recourt à l'analogie, qui permet de transférer la réflexion sur un objet d'intuition au concept auquel aucune intuition ne peut correspondre directement : ainsi un moulin à bras, machine actionnée de l'extérieur, peut symboliser le despotisme du tyran qui contraint un peuple par la force.

Transcendental. Kant appelle transcendantale « toute connaissance qui s'occupe moins des objets que nos concepts *a priori* des objets ». En ce sens fondamental, le terme est synonyme de critique. Par exemple, alors que la Logique générale se contente d'étudier la forme logique dans les rapports des connaissances entre elles, la Logique transcendantale cherche l'origine de notre connaissance des objets; le dessein de la Critique du goût est transcendantal.

Index

- A**
- Accord (des facultés) : 88, 130, 138, 158.
Adhésion : 75, 78, 93, 99, 101, 157.
Agréable : 71, 73, 77/78, 84, 122, 156, 160.
Agrément (arts d') : 140.
Ame : 144/145.
Analogie : 133, 137, 148, 164, 179.
Analytique : 62, 65, 104.
Antinomie : 146, 155, 157, 179.
Apparence : 103, 142, 175, 179.
Appréhension : 80, 88, 108, 114, 128, 161, 163, 179.
A priori (a posteriori) : 60, 61, 73, 125, 129, 133, 156, 160, 165, 179.
Architecture : 150.
- Art - Beaux-Arts** : 60, 91, 128, 133/134, 137, 138/141, 142, 162, 167, 172.
Attraits : 81, 88/90, 103.
Attributs : 147, 180.
Autonomie : 103, 128, 158, 165, 180.
- B**
- Beau : 65, 71, 74, 77/78, 91, 100, 122/123, 127, 160.
Bien : 69, 71, 73, 85, 122, 124, 133, 160.
- C**
- Caractéristiques (du jugement de goût) : 128/129.
Catégorie : 65/66, 82, 88, 180.
Chant : 152.

Classification : 148, 173.
Communicabilité :
76, 78/80, 93, 99, 130/
131, 152.
Compréhension :
114/115.
Concept : 61, 67/68, 70,
71, 74, 86, 88, 90/91,
97, 101/104, 106, 128,
143, 157/158.
Condition : 98, 111, 121.
Contemplation : 69, 71,
73, 83/84, 87, 123.
Couleur : 85, 151/152.
Critique : 57/69, 156,
169, 171, 180.
Culture : 121, 140, 168,
181.

D

Déduction : 62, 106, 111,
114, 116, 127, 159.
Désintéressement :
69, 73.
Désir : 59/60, 68, 71, 181.
Déterminant
(jugement) : 60, 66, 70,
109, 122, 137.
Devoir : 98, 132, 162.
Dialectique :
63, 155, 181.
Disputer : 157.
Dynamique :
110, 111, 118, 181.

E

Eloquence : 149.
Emotion : 107, 110, 122.

Empirisme : 160.
Entendement : 59/60, 66/
67, 70, 75, 102, 109,
115, 130, 149.
Esthétique : 57/58, 60/61,
68/70, 75, 77, 98, 101,
109, 111, 114, 160,
171.
Etat (de l'esprit) : 70, 76,
82, 99, 109.
Exemplaire : 94, 99, 132.
Existence : 68, 72, 110,
133.
Expérience : 39, 78, 128.
Exposition : 62, 106, 114,
116, 125.
Expression : 147/148.

F

Faculté : 60, 87, 101/102,
158.
Fin : 81/83, 91, 96, 138.
Finalité : 60, 81, 83, 87,
90, 102, 105, 115,
117/118, 130, 138, 160,
163, 165, 172, 176,
182.
Fondement : 159.
Forme : 67, 86/89, 107/
108, 134, 151/152.

G

Génie : 128, 137, 141,
148, 159, 182.
Goût : 57/58, 61, 65/66,
74, 89, 94, 104/105,
121, 128, 132, 156,
162, 165, 174, 182.

Grandeur : 67, 108,
111/113, 115, 127.

H

Harmonie : 71, 76, 80,
85, 102, 109, 148.
Homme : 91, 95/96, 119,
167.

I

Idéal : 92/97.
Idéalisme :
160/162, 182/183.
Idée : 75, 79, 92, 95/96,
99/100, 107, 131, 133,
145, 153, 164, 176,
183.
Imagination : 67, 70,
87/88, 94, 102, 109,
113, 118, 121, 130,
145/146, 149, 164.
Imitation : 134.
Inconditionné : 87, 94,
106, 142, 157/158.
Indéterminé : 100, 143,
157/158.
Intérêt : 68/69, 71/73, 97,
132/133, 166.
Intuition : 110, 117, 183.

J

Jardins (art des) : 150.
Jeu : 70, 76, 83, 86, 121,
148, 151, 160, 165.
Jugement : 59, 62, 66, 68,
70.

L

Langage : 90, 149.

Légalité : 103, 121/122,
133.
Liberté : 59/60, 70, 91,
101/104, 122, 128, 133,
139/140, 159, 165/166.
Logique : 66, 77, 101,
129.
Loi : 66, 121, 163.

M

Matière : 85, 88/89.
Mathématique : 110.
Mesure : 112, 114, 117.
Métaphysique : 167.
Méthode : 65, 73, 144,
167.
Modalité : 66, 97, 111,
121.
Moral : 96, 121, 132, 135,
162.
Musique : 151/154.

N

Nature : 59/60, 89, 91,
95, 107/108, 119, 122,
123, 134, 137/139,
142/143, 159, 161, 166.
Nécessité :
62, 74, 97/101.

P

Peinture : 150.
Perception : 60, 71, 78,
109.
Perfection : 81, 84, 97.
Phénomène : 92, 175.
Plaisir : 60, 71, 80, 81,
83/84, 119/120, 122,
130.

Plastique : 150.
Poésie : 149.
Pratique : 59, 72, 91, 98,
100, 128.
Preuve : 78, 129.
Principe : 61, 98.
Production : 108, 133,
137/138, 143, 159, 166.
Propédeutique : 167.
Proportion : 80.
Puissance : 118, 127.

Q

Qualité : 65, 67, 68, 111,
116.
Quantité : 65, 67, 74,
110, 113.

R

Raison : 59, 60, 71, 101,
106, 110, 113, 115/117,
121, 127, 146, 182.
Rationalisme : 160.
Réalisme : 161.
Réflexion : 66, 69/71, 80,
85, 109, 131.
Règle : 66/67, 78, 87, 93,
99, 101, 163.
Relation : 65, 81, 82, 111,
118.
Représentation : 67, 68.
Respect : 61, 82/83, 112,
117, 163, 165.

S

Satisfaction : 68, 74, 76,
90, 97, 104, 106, 124.

Schème : 70, 71, 95, 164,
176.
Science : 59, 139.
Sculpture : 150.
Sens commun : 94, 99/
101, 131.
Sensation : 71, 85, 89,
109, 140, 151/152.
Sensibilité : 70, 121.
Sentiment : 60, 67/68, 71,
75/76, 79/80, 83, 121,
128, 129, 131.
Signe : 98, 133, 138, 148.
Sociabilité : 132.
Sublime : 67, 90, 104,
107, 122, 123, 127,
163.
Substrat : 146, 159.
Supra-sensible : 59, 106,
116, 117, 120, 146,
158/159, 175.
Symbole : 90, 101, 162/
164.

T

Transcendantal : 58, 81,
124, 174, 185.

U

Universalité : 62, 74, 75,
76/79, 99, 106, 127,
156.
Unité : 87, 112, 114.

V

Valeur : 77, 127, 149.
Violence : 118, 124.
Volonté : 82, 121, 129.

Achevé d'imprimer
par Jean Grou Radenez, Paris 14e
pour les éditions Pédagogie Moderne
n° d'édition 611, n° d'impression 711
Dépôt légal : 1^{er} trimestre 1981