



Lectures de la Critique de la faculté de juger à la lumière de la culture et de l'intersubjectivité du goût

Mémoire

Maude Forget-Chiasson

Maîtrise en philosophie - avec mémoire
Maître ès arts (M.A.)

Québec, Canada

Résumé

Ce mémoire propose un commentaire linéaire de la section de la *Critique de la faculté de juger* consacrée à l'esthétique allant des paragraphes 1 à 60. En guise d'introduction, il s'agira de décrire l'environnement philosophique dans lequel s'insère l'ouvrage, et de cerner la nécessité systémique pour le corpus kantien de poser la question de l'esthétique. Ensuite, une conception du sujet transcendantal sera présentée dont il faut comprendre le fonctionnement pour mesurer la portée des thèses soutenues dans le cadre de la troisième *Critique*. Ceci étant fait, un commentaire mettra en relation différentes interprétations de l'Analytique du beau et du sublime au terme de quoi sera brièvement présenté le contexte artistique au sein duquel Kant évolua pour finalement étudier les paragraphes ayant trait aux beaux-arts et au génie.

Au cours de l'étude de l'Analytique du beau et du sublime, nous nous sommes demandé, qui satisfait véritablement les exigences kantiennes du goût. Le goût est-il véritablement l'affaire de tous ? À mi-chemin entre un anti-sensualisme et un anti rationalisme, le sentiment réfléchissant ou réflexif suppose un sujet conscient de ce qui l'affecte, et capable de se maintenir dans cet état satisfaisant de liberté que nous pouvons qualifier de facultaire ou spirituelle. Mais à l'aune de quoi au juste le sujet de goût évalue-t-il la satisfaction éprouvée ?

À l'issue de cette analyse, seront présentées en conclusion quelques pistes interprétatives pouvant orienter la lecture des développements sur les Idées esthétiques.

Table des matières

Résumé	iii
Table des matières	iv
Dédicace	iv
Remerciements	vi
Introduction	1
Chapitre 1 — Le sujet transcendantal	9
Description des facultés du sujet transcendantal	9
Relations entre les facultés ou deux usages de la faculté de juger	14
Chapitre 2 — Le sujet jugeant exemplaire	23
ANALYTIQUE DU BEAU	23
La qualité du beau	23
La quantité du beau	25
La relation du beau	29
La modalité du beau	37
ANALYTIQUE DU SUBLIME.....	41
Le sublime mathématique.....	41
Le sublime dynamique	47
Chapitre 3 – Le monde des beaux-arts	55
L'ŒUVRE D'ART.....	56
L'œuvre d'art : contrastes esthétiques.....	56
L'œuvre d'art : ectype ou archétype ? La solution de l'expression.....	57
Le caractère finalisé de l'œuvre d'art : plaisir et communication sociale	60
LE GÉNIE	63
Talent naturel.....	63
L'originalité	64
L'exemplarité	66
La disposition des facultés du génie.....	69
LES IDÉES ESTHÉTIQUES	71
L'Idée esthétique : le pendant des Idées de la Raison	72
Idée esthétique : pivot ontologique, du génie au juge de goût	74
L'incomplétude des Idées esthétiques.....	75
Les attributs esthétiques : relation tripartite des facultés.....	76
L'Idée esthétique : communication d'un sens symbolique	78
Conclusion : quelques pistes interprétatives des Idées esthétiques	82
Bibliographie	93
Annexe A – tableau, La nature a-t-elle une fin ?	99

< À Olivier, mon amour et complice >

Remerciements

Je souhaite remercier madame Marie-Andrée Ricard pour ses lectures attentives et le temps consacré à ce projet.

Introduction

Ce mémoire a pour objectif de proposer un commentaire linéaire de la section de la *Critique de la faculté de juger* consacrée à l'esthétique allant des paragraphes 1 à 60. En guise d'introduction de notre étude, il s'agira de décrire l'environnement philosophique dans lequel s'insère l'ouvrage, et de cerner la nécessité systémique pour le corpus kantien de poser la question de l'esthétique. Ensuite, une conception du sujet transcendantal, dont il faut comprendre le fonctionnement pour mesurer la portée des thèses soutenues dans le cadre de la troisième *Critique*, sera présentée. Ainsi, nous serons à même d'entamer un commentaire de l'Analytique du beau et du sublime au terme de quoi nous présenterons brièvement le contexte artistique au sein duquel Kant évolua avant de nous consacrer aux paragraphes ayant trait aux beaux-arts et au génie. À l'issue de cette analyse, nous proposerons en conclusion quelques pistes interprétatives pouvant orienter la lecture des développements sur les Idées esthétiques.

Comme annoncé, pour accorder à l'ultime ouvrage critique de Kant toute l'importance qui lui revient, peut-être doit-on, dans un premier temps, tenter d'en comprendre l'origine et la nécessité¹. Dans cette optique, il nous faut saisir l'environnement intellectuel de l'époque à laquelle Kant rédige cette troisième critique et rendre compte de la logique interne du système critique préalablement édifié².

Environnement philosophique :

Dans la partie consacrée à l'esthétique de la *Critique de la faculté de juger*, les renvois explicites ou non aux ouvrages récents de Burke³, Shaftesbury⁴ ou Baumgarten⁵ sont multiples. C'est pourquoi nous croyons utile d'avoir à l'esprit les conceptions de l'art, du beau et de l'esthétique défendues par ces auteurs. Ces derniers souhaitent dépasser le modèle classique, notamment français, tel que proposé par Nicolas Boileau (*L'art poétique* 1694), qui sous l'influence des Grecs suppose entre

¹ Nécessité expliquée de façon très claire, par exemple dans Kröner, *Von Kant bis Hegel* (1921), I, p 224-256 ; voir aussi Delbos, V., *La philosophie pratique de Kant*, 1926, p 409-426.

² Au sens large la philosophie kantienne se situe dans le cadre européen du débat entre *Aufklärung* et *Gegen-Aufklärung*, cadre que Kant lui-même a alimenté avec son célèbre article de 1784 : *Qu'est-ce que les Lumières ?* Il faut garder à l'esprit que Kant fut accusé de spinozisme. Le conflit entre Lumières et anti-Lumières en Allemagne sera aussi médiatisé par la très fameuse Querelle du Panthéisme entre Lessing, Jacobi et Mendelssohn, voir à ce sujet le recueil de Tavoillot : *Le Crépuscule des Lumières* (1995).

³ *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, (1757).

⁴ *Characteristics of men, manners, opinions, times* (1711).

⁵ *Æsthetica* (1758).

autres que la beauté est à chercher dans l'objet caractérisé par sa parfaite harmonie et son éclat⁶. Le beau dériverait selon lui du vrai et l'art de l'antiquité doit nous servir d'exemple⁷.

L'exposition purement empirique que fait Edmund Burke du beau et du sublime rompt avec cette tradition à tendance idéaliste. En effet, pour Burke, l'imagination n'a pas à être associée à l'entendement pour que soit éprouvé le sentiment du beau ou du sublime, mais peut être liée à la sensibilité. Il produit effectivement une analyse physiologique de la peur que suscite le sublime comme frisson délicieux. Quant au beau, il le rapporte à l'amour dont il donne à nouveau une description physique. Il s'agit pour lui d'une détente, un affaiblissement, un alanguissement dont la cause est le plaisir. La beauté n'est donc pas pour lui affaire de proportion⁸. De plus, Burke distingue, tout comme Kant le fera, le beau du sublime. Il enrichit cette première distinction d'une seconde au regard des passions rattachées au beau (l'amour) et au sublime (le désir).

By beauty I mean that quality or those qualities in bodies, by which they cause love, or some passion similar to it. [...] I likewise distinguish love (by which I mean that satisfaction which arises to the mind upon contemplating anything beautiful, of whatsoever nature it may be) from desire or lust; which is an energy of the mind, that hurries us on to the possession of certain objects, that do not affect us as they are beautiful, [...] Which shows that beauty, and the passion caused by beauty, which I call love, is different from desire, though desire may sometimes operate along with it; but it is to this latter that we must attribute those violent and tempestuous passions ...⁹

Cette « anthropologie empirique » sera critiquée à plusieurs endroits chez Kant, pensons par exemple à la *Fondation de la métaphysique des mœurs*¹⁰. Bien que reconnaissant la valeur de la pensée de Burke¹¹, la beauté pour Kant, si elle doit avoir quelque intérêt, devra justement se détacher des seuls sens pour notamment échapper à l'écueil du relativisme.

⁶ Les réflexions de Boileau, se situent dans le contexte général de la « Querelle des Anciens et des Modernes ». Boileau se situe du côté des anciens, contrairement à Perreault, qui lui se situe du côté des modernes. Cette « Querelle » a une importance centrale dans l'élaboration de l'esthétique, on en trouvera trace outre-Rhin, notamment chez Winckelmann.

⁷ Surtout les chants II et III.

⁸ La proportion est centrale, par exemple dans la statuaire grecque. Elle joue sur deux registres pourrait-on dire, d'une part sur le rapport des parties du corps entre elles qui doit être harmonieux et justes, d'autre part, sur le fait que les proportions doivent être en rapport avec le sujet représenté. Voir par exemple les remarques de Diderot sur L'Hercule Farnèse et l'Antinoüs, résumées dans l'ouvrage de Seznec : *Diderot et l'antiquité* (1957), p 23-43.

⁹ BURKE, E., *On the Sublime and Beautiful*, Vol. XXIV, Part 2. The Harvard Classics. New York : P.F. Collier & Son, 1909-14, part III

¹⁰ KANT, E., *Métaphysique des mœurs*, tome 1 fondation, introduction, GF, trad., Alain Renaut, 1994, p. 51,52 (Ak IV, 388-412)

¹¹ KANT, E., *Critique de la faculté de juger*, GF, trad. et prés. Alain Renaut, 1995, Analytique du sublime, p. 261, (Ak V, 277)

Pour Hume, qui comme Hutcheson propose l'hypothèse d'un sens esthétique défini par la nature humaine, la beauté et la laideur sont à relier au plaisir et à la douleur dont « ils [...] constituent l'essence même »¹². Le beau est caractérisé d'une façon relationnelle dans l'*Essai* « De la règle du goût », relation qui s'inscrit entre l'objet et les organes ou facultés de l'esprit¹³. Il faut pourtant tenter de comprendre comment nous passons de l'objet au jugement esthétique, et c'est ici que va intervenir le « sens esthétique » qui opère par le goût lui-même. Cette opération demeure néanmoins assez obscure. Le concept de sentiment (*feeling*) est essentiel, car il est ce par quoi le goût opère, par ailleurs, il précède tout jugement.

Quant à Shaftesbury, l'enjeu est quelque peu différent. Il s'agit pour cet auteur de prendre ses distances avec le dualisme cartésien dont l'une des conséquences réside en la rupture essentielle entre la beauté et la vérité, manifestant « l'éclatement de l'être en deux substances sans attribut commun »¹⁴. Shaftesbury souhaite remédier à cette séparation hiérarchisée par Descartes, en postulant l'unité de l'être, c'est-à-dire de l'univers. Or, puisque l'universel unifie le multiple et que la vérité réside dans l'unité harmonieuse du tout, chaque partie sera vraie à son tour, car elle reflètera cette harmonie universelle. De sorte que l'unité de l'être conduit pour l'auteur à l'identité de la beauté et de la vérité. De plus, ce qui est à la fois beau et vrai est bon et agréable¹⁵. Cette perspective bien que nous affranchissant du dualisme cartésien ne parvient cependant pas à dépasser le modèle classique de Boileau puisqu'il réitère l'adéquation du bien, du beau, de la vérité et de l'harmonie. Par ailleurs, Kant dans son analyse du beau refuse de recourir à l'agréable pour en expliquer la cause ou l'effet.

Pour Baumgarten, la beauté repose sur la perfection sensible de la connaissance, c'est-à-dire sur l'accord de la représentation esthétique avec la spontanéité de la faculté sensible du sujet elle-même dirigée par certains principes. Conséquemment, si la beauté est un type particulier de connaissance, l'esthétique qui étudie le beau est définie comme une discipline scientifique qui porte sur la perfection de la connaissance sensible (*Aesthetica* 1750/1758 §1)¹⁶. Selon l'auteur, nous parvenons à la connaissance sensible — pouvant être soit obscure ou claire, mais jamais distincte — par notre faculté inférieure. Ainsi la sensibilité nous fournit-elle, dans le meilleur des cas, des connaissances claires, mais confuses, et c'est justement là le domaine proprement poétique (cf. *Les méditations*

¹² HUME, D., *Traité de la nature humaine*, II, 1, 8, 298, 135.

¹³ HUME, D., *Essais*, I, « De la règle du goût », 230, 268.

¹⁴ SHERRINGHAM, M., *Introduction à la philosophie esthétique*, éd. Payot, 1992, p. 136

¹⁵ SHAFTESBURY, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, (1737) ed. Douglas den Uyl, Indianapolis, 2001, 3 vols. Vol. 3 pp. 111-112 « What is beautiful is harmonious and proportionable; what is harmonious and proportionable, is true; and what is at once both beautiful and true, is, of consequence, agreeable and good. »

¹⁶ Cité par DUMOUCHEL, D., *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique*, éd. VRIN, 1999, p. 56.

philosophiques sur quelques objets se rapportant à l'essence du poème [Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus] 1735 § 12-15). La fin de l'esthétique pour Baumgarten est donc la beauté ou la *perfection de la connaissance sensible*, c'est-à-dire de la connaissance parfaitement adéquate aux *principes* de la sensibilité¹⁷.

La beauté universelle de la connaissance sensible consistera, 1) dans l'accord des pensées entre elles... leur unité en tant que phénomène est la beauté des choses et des pensées. [...] La beauté universelle de la connaissance sensible consistera, attendu qu'il n'y a pas de perfection sans ordre, 2) dans l'accord de l'ordre... et avec lui-même et avec les choses. Cet accord, en tant que phénomène est la beauté de l'ordre et de l'agencement. [...] la beauté universelle de la connaissance sensible consistera, attendu que nous ne percevons pas les choses désignées sans leurs signes, dans l'accord des signes entre eux, avec l'ordre et avec les choses. Cet accord en tant que phénomène est la beauté de l'expression par signes, par exemple, celle du style...¹⁸

Bien que nous retrouvions en filigrane dans ces conceptions quelques thèmes qui seront développés par Kant, ce dernier reproche principalement à chacune de ces conceptions de la beauté, l'absence d'un fondement transcendantal. C'est donc en partie une méthodologie déficiente — accordant préséance à la sensibilité ou excédant les limites de l'expérimentable — qui nécessite la venue d'une explication critique de l'art, du beau, du sublime et du goût.

Après avoir brièvement évoqué l'environnement philosophique qui influença Kant lors de la rédaction de cette troisième *Critique*, nous souhaitons maintenant expliquer comment le déploiement du système kantien exigea de l'auteur un complément aux deux premiers ouvrages.

Nécessité systémique

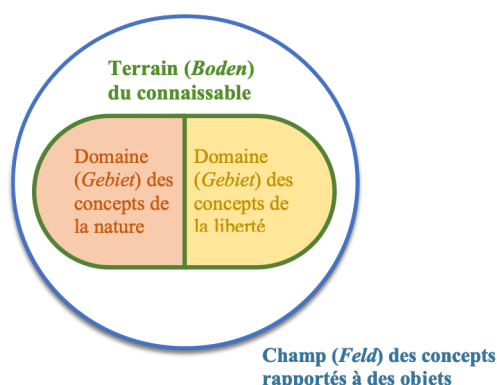
En effet, si les deux premières *Critiques* réussirent à fonder les *domaines* propres et distincts de la philosophie, soit la morale et la connaissance, l'objectif de la troisième *Critique*, bien qu'également

¹⁷ KANT, E., *Critique de la raison pure*, éd. GF, trad. et prés. par Alain Renaut, [1997] 2006, Paris Esthétique transcendantale, §1 p. 118, (AK, IV, 30) « Les Allemands sont les seuls qui se servent actuellement du mot esthétique pour désigner par là ce que d'autres appellent critique du goût. Il y a là, à la racine de cet usage, une espérance déçue : celle que conçut le remarquable analyste que fut Baumgarten de faire entrer l'appréciation critique du beau sous des principes rationnels et d'en élever les règles au niveau de la science. Simplement cet effort est-il vain. Car les règles ou les critères considérés sont, quant à leur à principales sources, seulement empiriques et ne peuvent donc jamais servir de lois a priori précisément déterminées sur lesquelles notre jugement de goût aurait à s'aligner ; bien plutôt est-ce ce dernier qui constitue la véritable pierre de touche de la justesse des règles. En vertu de quoi il est avisé, ou bien de renoncer à nouveau à cette dénomination et de la réserver pour cette doctrine qui est une vraie science... ou bien de se partager cette dénomination avec la philosophie spéculative et de prendre l'esthétique tantôt au sens transcendantal tantôt selon une acception psychologique. » Kant accordera plus tard un sens plus large à la sensibilité (notamment à l'imagination) à partir duquel il sera possible de proposer une troisième alternative suivant laquelle L'Esthétique prendra alors un autre sens soit celui qui soumet l'appréciation du beau à un jugement réfléchissant régi par un principe *a priori* de la faculté de juger.

¹⁸ BAUMGARTEN A.G., *L'Esthétique*, trad. et prés. Par Jean-Yves Pranchère, Éditions de L'Herne, 1988, §§ 18-20, p. 127

fondationnel, est tout autre. Notamment parce que la faculté de juger — que certains nomment faculté de sentir — contrairement à l'entendement et la raison n'est pas constitutive d'un nouveau *domaine* de la philosophie¹⁹. Il semble crucial d'expliciter le sens du terme technique « *domaine* » (*Gebiet*) afin de bien comprendre le rôle que devra assumer la faculté de juger dans cette ultime *Critique*.

Des concepts dans la mesure où ils sont rapportés à des objets... ont leur champ (*Feld*) [...] La partie de ce champ dans laquelle est possible pour nous une connaissance est un terrain (*Boden*) pour les concepts et pour la faculté de connaître requise à cet effet. La partie du terrain sur laquelle des concepts sont légiférants est le domaine (*Gebiet*) [...] Toute notre faculté de connaître a deux domaines, celui des concepts de la nature et celui des concepts de la liberté ; car par ces deux types de concepts, elle est légiférante. [...] La législation par les concepts de la nature se fait donc au moyen de l'entendement, et elle est théorique. La législation par le concept de liberté se fait au moyen de la raison, et elle est simplement pratique. [...] L'entendement et la raison ont ainsi deux législations différentes sur un même et unique terrain (*Feld*) de l'expérience sans que l'un ait à gêner l'autre²⁰.



Conformément à ces définitions, si la faculté de juger devait avoir son domaine propre, il faudrait qu'il existe, sur le terrain du connaissable un troisième type de concept qui délimiterait son propre domaine d'objets. Or puisque chaque type de concept relève d'une faculté de connaître correspondante (les concepts de la nature de l'entendement, et le concept de liberté de la raison), l'apparition d'un troisième domaine nécessiterait la venue d'une tierce faculté inédite capable de produire des concepts. De plus, la *Critique de la faculté de juger* aura à concilier ces deux domaines distincts et à rendre compte de l'influence du domaine de la liberté sur celui de la nature sans pour autant réduire l'un à l'autre. Or si Kant s'était contenté d'introduire un troisième domaine, le

¹⁹ DELEUZE, G., *La philosophie critique de Kant*, Presses universitaires de France, 1963, p. 70 « La faculté de sentir n'a pas de *domaine* (ni phénomènes ni choses en soi) ; elle n'exprime pas les conditions auxquelles un genre d'objets doit être soumis, mais uniquement les conditions subjectives pour l'exercice des facultés. »

²⁰ KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, Introduction de 1790, § 2 (AK, V, 174-175)

problème de l'unité du système critique ne serait pas résolu, mais seulement complexifié.²¹ Pour conclure sur ce point, non seulement Kant n'a pas les moyens de produire un troisième domaine d'objets puisqu'il n'y a pas, dans son système, de troisième faculté capable de concepts, mais il ne tirerait aucun avantage de cet éventuel domaine, car la possibilité d'unifier son système (soit les deux premiers domaines) que cherche à concrétiser la troisième *Critique* se verrait ainsi compromise.

Essayons maintenant de voir précisément en quoi il y a un enjeu d'unification dans cette *Critique* du jugement. Dans la *Critique de la raison pure*, l'entendement sous l'égide du principe de légalité (*Gesetzmäßigkeit*) prétend avoir découvert les conditions de possibilité de toutes choses dont on peut faire l'expérience²². Or, nous dit Kant, ne perdons pas de vue que les lois hétérogènes de la nature, dont les formes sont si diverses, ne peuvent être totalisées ni par l'expérience ni par l'entendement. En effet, ne pouvant faire l'expérience de la nature comme totalité, l'entendement ne peut, par définition, la déterminer entièrement²³. Cependant, puisqu'il nous est nécessaire de penser la nature comme un tout, pour progresser dans notre connaissance de celle-ci, nous devons rechercher un principe qui prodiguera un statut satisfaisant à la réalité d'une nature infinie, mais unifiée. La *Critique de la faculté de juger* est donc dans un premier temps, à la recherche d'un principe d'affinité entre les lois hétérogènes de la nature qui permettra à la faculté de juger d'organiser cette dernière en système²⁴.

Par ailleurs, en 1788, au terme des deux premières investigations critiques, le problème déjà esquissé dans *l'Idée d'une histoire universelle du point de vue cosmopolitique* (1784)²⁵ des effets possibles de la liberté des mœurs dans la nature régie par des lois est d'autant plus pressant. Comment, lorsque l'effet est le même, distinguer celui dont la cause est libre ? C'est là notamment la question que sous-tend la notion même d'intention. La deuxième *Critique* rend bien compte de la manière dont l'homme

²¹ Le problème était très clairement formulé dans les *Fondements de la métaphysique des mœurs*, trad V. Delbos, Delagrave, Paris, §§ 29 à 31 p. 204. La causalité d'une Idée sur quelque chose de sensible était tout à fait inconcevable. (Ak IV, 460). Or puisqu'il nous faut admettre que la liberté en tant qu'idée trouve son efficience dans le monde sensible à travers nous, nous connaissons ainsi notre appartenance à une certaine sphère intelligible (*Verstandeswelt*) par l'efficience de notre volonté. (Ak IV, 452-53). Le geste philosophique selon lequel la certitude de l'efficience de la loi morale doit nous conduire à admettre notre appartenance à un monde intelligible rappelle Fichte dans la *Wissenschaftslehre nova methodo*. Précisément la notion de *Vorbild* que donne le concept de fin conçu (sur le mode de la liberté) comme indéterminé déterminable. § 4 et § 16.

²² Kant dans la préface de la *CFJ*, *op. cit.*, p.145 (Ak V, 167-8), insiste sur la nécessité que nous avons de réfréner les prétentions de l'entendement qui en l'absence de limites pourrait nous induire en erreur.

²³ KANT, E., *Prolégomènes à toute métaphysique future*, trad. Louis Guillermit, 1997, Vrin § 40 (Ak IV, 328) « ... l'ensemble absolu de toute l'expérience possible n'est pas une expérience ; mais c'est pourtant un problème nécessaire pour la raison... »

²⁴ Première introduction de la *CFJ*, *op. cit.*, p.100, (Ak XX, 210)

²⁵ KANT, E., *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique*, trad., Luc Ferry., 2009, Gallimard. (Ak VIII, 23) En effet, voir par exemple l'aporétique paragraphe 6 au sujet de l'institution de l'État par un homme pour des hommes qui condamne l'humanité à n'être qu'une approximation d'elle-même. La liberté a besoin des hommes pour advenir, mais ne peut cependant pas advenir pleinement parmi les hommes si elle doit être justement répartie. Aussi l'humanité doit prétendre à la perfectibilité tout en sachant néanmoins ne jamais pouvoir accéder à la perfection.

parvient à se soustraire aux lois de la nature inclinant sa volonté, selon les prescriptions de l'impératif catégorique. Pourquoi n'est-ce pas suffisant ? N'est-ce pas pourtant la preuve que la liberté peut faire son chemin dans la nature sous la forme du libre arbitre ? Selon nous, les deux sphères que sont moralité et connaissance, guidées respectivement par les principes de fin finale (le souverain bien) et de légalité doivent trouver une manière de cohabiter en l'homme qui en tant qu'être naturellement raisonnable se voit soumis à la législation possiblement dichotomique de la raison et de l'entendement. La *Critique de la faculté de juger* aura donc pour lourde tâche d'unifier pour l'homme et en l'homme les principes de la morale et de la connaissance. Or bien que la faculté de juger n'ait pas de domaine propre, elle doit, si elle veut prétendre à quelque portée philosophique, découvrir le principe *a priori* qui guide son pouvoir.

Donc la faculté de juger devra, avec le soutien d'un principe *a priori* qu'il nous reste à découvrir, unifier d'une part la diversité infinie des lois hétérogènes de la nature et d'autre part, les pouvoirs supérieurs de l'esprit de l'homme. Aussi sera-t-elle, pour cette raison, en mesure de produire des jugements synthétiques *a priori*. Rappelons que pour Kant, on peut, grâce à ces jugements, s'assurer d'une connaissance fondée qui n'excède pas les limites de l'expérience, ainsi que d'une morale dont le pôle empirique qu'est la volonté se voit soumis au principe de respect de la liberté. Finalement pour clore le système, les jugements synthétiques *a priori* s'observeront également dans le phénomène du beau dont il s'agit, dans la *Critique de la faculté de juger*, de produire les conditions permettant d'en faire une expérience subjective et universelle. Nous verrons plus loin en quoi cette expérience subjective universelle est susceptible de donner cours nommément au jugement réfléchissant. Attardons-nous pour l'instant sur le caractère possiblement oxymorique de cette expérience à la fois subjective et universelle. Pour le sens commun (*cf.* la prochaine citation), est subjectif ce qui relève de l'expérience telle que vécue par le sens interne d'un individu. En dernière analyse, l'expérience telle que subjectivement vécue ne peut être accessible ou examinée par autrui en ce qu'elle n'est pas donnée dans le sens externe. Communément, on accepte donc qu'au nom de la subjectivité, on s'excepte de la sphère publique et l'expérience vécue sur ce mode ne peut conséquemment pas être soumise au jugement. Or c'est là une idée à laquelle s'attaque Kant dans le second paralogisme de la psychologie transcendantale de la *Critique de la raison pure*.

... notre sujet pensant n'est pas corporel, c'est-à-dire qu'étant donné que nous nous le représentons comme objet du sens interne il ne peut être, en tant qu'il pense, un objet des sens externes, c'est-à-dire un phénomène situé dans l'espace. Or cela revient à dire que des êtres pensants ne peuvent jamais se présenter à nous, comme tels, parmi des phénomènes extérieurs, autrement dit : que nous ne pouvons pas intuitionner extérieurement leurs pensées, leur conscience, leurs désirs, etc. ; car tout cela relève du

sens interne. De fait, une telle argumentation correspond aussi à l'argument naturel et populaire auquel paraît en être arrivé depuis longtemps le sens commun lui-même...²⁶

Suivant la perspective du « sens commun » ainsi présenté, il est aisé de saisir le caractère oxymorique de l'expression « expérience subjective universelle ». En effet, un paradoxe repose sur la signification antinomique des termes. Tandis que le terme « universel » concerne ce qui est nécessairement vécu par tous, le terme « subjectif » limité à sa seule signification empirique renvoie quant à lui à l'expérience telle que possiblement vécue par chacun. Pourtant selon Kant, du fait même de la structure transcendantale du sujet dont il sera question sous peu, on peut prétendre accéder au *mode* de représentation d'autrui. Si donc la représentation privée n'est pas accessible pour Kant, reste que la structuration de l'esprit est elle la même en chacun et conditionne la possibilité de cette représentation privée. En dernière analyse, c'est la révolution copernicienne qu'opère Kant — en vertu de laquelle l'intuition ne se règle pas sur la nature des objets, mais à l'inverse l'objet se règle sur notre pouvoir d'intuition²⁷ — qui rend possible une telle intersubjectivité. Parce que notre expérience est régie par les mêmes structures de la sensibilité et de l'entendement, il y a une universalité de l'expérience bien que celle-ci soit subjectivement vécue. Donc, du point de vue de la philosophie transcendantale kantienne, il n'est en aucun cas paradoxal de supposer qu'une expérience puisse être à la fois subjective et universelle.

Afin de comprendre l'influence de ce paradigme épistémique dans le contexte esthétique de la troisième *Critique*, et de pouvoir par la suite concevoir la nature particulière de l'expérience du beau et du sublime, il convient de décrire les propriétés du sujet transcendantal.

²⁶ KANT, E., *Critique de la raison pure, op.cit.*, Dialectique transcendantale, livre II, chapitre I (AK IV, 225) Paul Guyer dans son ouvrage *Kant and the claim of taste*, résume bien la notion kantienne de subjectivité en ces termes : « to call something subjective is to say that it depends upon the constitution of some subject for its existence or for the way it appears ». GUYER, P., *Kant and the claim of taste*, Harvard University Press, 1979

²⁷ KANT, E., *Critique de la raison pure, op. cit.*, Préface de la seconde édition, p. 77-78 (AK III, 12)

Chapitre 1 — Le sujet transcendantal

Dans cette partie, nous commencerons par décrire synthétiquement les rôles impartis aux facultés que sont la sensibilité, l'entendement, la raison, et la faculté de juger, pour le sujet transcendantal, afin de circonscrire les disciplines philosophiques et leurs objets propres, tout en justifiant la nécessité d'une participation de la faculté de juger à la philosophie transcendantale. Nous détaillerons ensuite l'usage déterminant et réfléchissant de la faculté de juger avant d'examiner les types de jugements qui en découlent. Au terme de cette première partie, nous concluons que celui qui fait preuve de goût tel que l'envisage Kant tout au long de la troisième *Critique*, bien que pouvant être quiconque en droit, doit avoir cultivé de fait une certaine disposition de l'esprit (*Gemüt*)²⁸.

Description des facultés du sujet transcendantal

La sensibilité est l'une des deux sources de la connaissance, avec l'entendement, sans laquelle nul objet ne nous serait donné dans l'expérience²⁹. Il s'agit d'un pouvoir de réceptivité qui fournit simplement la matière à la pensée. Elle joue dans la philosophie critique un rôle clé, car au-delà des limites de l'expérience — expérience que nous intuitionnons grâce à la sensibilité — ne peut s'étendre aucune connaissance certaine. Les conséquences épistémologiques et les présupposés ontologiques d'une telle assertion méritent que nous revenions brièvement sur la distinction entre chose en soi et phénomène. Aucune connaissance si certaine qu'elle soit ne nous donne accès à la chose en soi, pas plus que la chose en soi ne *cause* le phénomène, même si Kant s'exprime parfois de cette manière³⁰. En effet, si la connaissance requiert l'expérience et que la chose en soi n'est pas, par définition, objet d'expérience, alors de la chose en soi, aucune connaissance n'est possible. Cependant, pour fonder la connaissance, nous ne pouvons faire l'économie de la chose en soi qui confère aux phénomènes une certaine stabilité objective sur laquelle prend appui la possibilité de la connaissance³¹. Néanmoins, la chose en soi n'est jamais donnée en elle-même. Les acquis de la théorie transcendantale des éléments dévoilent les structures conditionnant la possibilité même de l'expérience.

²⁸ En effet, Kant dans l'Introduction de 1790 *CFJ*, *op. cit.*, p. 161 (Ak V, 181) affirme qu'il ne s'agit non pas de statuer sur la manière dont les gens jugent dans les faits, mais la manière dont ils doivent juger. Entendons ; conformément aux structures transcendantales de la Raison au sens large et du sens commun.

²⁹ KANT, E., *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, introduction, § 7, (Ak III, 42-49)

³⁰ Le statut de la chose en soi et la causalité à la fois nécessaire et inconcevable de celle-ci a exposé Kant à quelques critiques virulentes. Selon les mots de JACOBI, Friedrich Heinrich, « Appendice sur l'idéalisme transcendantal » dans *David Hume et la croyance. Idéalisme et réalisme*, Louis Guillermit (édit. & trad.), Paris, Vrin, 2000 (1815), p. 239 — 248 « ... parce que je ne cessais d'être troublé de ne pouvoir entrer dans le système sans admettre ce présupposé et de ne pouvoir y demeurer en l'admettant. »

³¹ « Pourtant, il faut toujours émettre cette réserve — et le point est à bien remarquer — que nous ne pouvons certes pas connaître, mais qu'il nous faut cependant du moins pouvoir penser ces objets [objets de l'expérience] aussi comme chose en soi. Car, si tel n'était pas le cas, il s'en suivrait l'absurde proposition selon laquelle il y aurait un phénomène sans rien qui ne s'y phénoménalise. » KANT, E., *Critique de la raison pure*, préface de la seconde édition, *op. cit.*, p. 83, (Ak III, 17)

Nous ne pouvons penser (*denken*) nul objet si ce n'est par l'intermédiaire des catégories ; nous ne pouvons connaître (*erkennen*) aucun objet pensé si ce n'est par l'intermédiaire d'intuition correspondant à ces concepts. [...] Par conséquent, nulle connaissance *a priori* ne nous est possible que celle qui est exclusivement connaissance d'objets d'expérience possible. Mais cette connaissance qui est limitée uniquement aux objets de l'expérience n'est pas pour autant tirée tout entière de l'expérience ; au contraire, en ce qui concerne aussi bien les intuitions pures [les formes *a priori* de la sensibilité : l'espace et le temps cf. l'Esthétique transcendantale] que les concepts purs de l'entendement [les catégories cf. l'Analytique des concepts] ce sont là des éléments de la connaissance qui se trouvent en nous³².

Il y a donc une pensée qui s'opère en dehors du règne de la connaissance c'est-à-dire de l'expérimentable. Par exemple, Kant précise que les catégories se déploient de manière illimitée dans la pensée de par la nature même de la raison. En effet, l'idée de l'âme correspond à l'inconditionné de la synthèse catégorique.³³ Toutefois pour qu'advienne la connaissance, il nous faut le concours de l'expérience qui fournit l'intuition de l'objet pensé. Tel que le formule Kant dans la *Critique de la raison pure* « ... la raison ne saurait concevoir cette unité sans donner en même temps à son idée un objet qui ne peut cependant être donné, car une expérience ne donne jamais un exemple d'unité systématique parfaite »³⁴. Donc s'il existe bien un objet rattaché à l'idée pensée (ce qui place les idées de la raison dans le champ [*Feld*] précédemment évoqué : voir l'image 1) cet objet n'est cependant pas intuitionnable par la sensibilité et franchit ainsi les bornes³⁵ du terrain (*Boden*) de la connaissance.

Composée des sens — soit le pouvoir d'intuitionner en présence de l'objet empirique — et de l'imagination — permettant une intuition même en l'absence de l'objet empirique³⁶ —, la sensibilité fournit la représentation d'un objet dont l'appréhension passe par les cadres *a priori* que constituent

³² KANT, E., *Critique de la raison pure*, op. cit., Logique transcendantale, analytique des concepts, § 27 (AK III, 128) voir aussi *Prolégomènes à toute métaphysique future*, op. cit., § 57 à 60. (AK IV, 350-64)

³³ KANT, E., *Critique de la raison pure*, op. cit., Ak III 251-252. Voir aussi FOESSEL M. et LAMOUCHE F., *Kant*, éd. Points, 2010, § 13 p. 94 « Sous ses idées, ce ne sont pas des objets particuliers situés au-delà du domaine de l'expérience que vise la raison pure, c'est seulement l'intégralité de l'usage de l'entendement dans la connexion de l'expérience qu'elle exige. Mais cette intégralité ne peut être qu'une intégralité des principes et non pas celle des intuitions et des objets. Néanmoins pour avoir de cette intégralité une représentation déterminée, la raison la pense comme connaissance d'un objet... qui n'est qu'une idée pour amener la connaissance de l'entendement aussi près que possible de l'intégralité que cette idée désigne. » Nous trouvons ici la formulation très claire en ce qu'elle distingue les deux niveaux de connaissance (scientifique et transcendantale), tout en expliquant comment la seconde prend pour objet la structure même de la première.

³⁴ KANT, E., *Critique de la raison pure*, op. cit., Appendice à la Dialectique transcendantale, p. 582 (AK III, 449)

³⁵ KANT, E., *Prolégomènes à toute métaphysique future*, op. cit., § 57 (AK IV, 354) Kant produit une belle distinction topologique entre les limites négatives (*Grenzen*) et les bornes positives (*Schranken*) de la connaissance. Les premières sont données par l'extériorité de l'inatteignable chose en soi et les secondes sont éprouvées dans l'effort du sujet raisonnable qui par définition est condamné à persévérer vers l'indéterminé malgré l'impossibilité d'y parvenir.

³⁶ KANT, E., *Anthropologie du point de vue pragmatique*, trad. Tissot, Partie 1, § 15 (AK VII, 153) « ... l'imagination (*Einbildungskraft*) est la faculté intuitive (auch [das Vermögen der Anschauung]) même sans l'objet. ». L'imagination est donc aussi pouvoir d'intuitionner. Ce qui sera également vrai de l'imagination telle que déployée dans les paragraphes concernant les Idées esthétiques de la *Critique de la faculté de juger*.

le temps et l'espace. Bien que ce soit grâce à elle que nous nous représentons le monde empirique, reste que sans la collaboration de l'entendement, aucune connaissance n'en peut être tirée. Selon l'expression de Kant, une intuition sans concept est *aveugle* et un concept sans intuition est *vide*³⁷.

En effet, pour qu'il y ait connaissance, il faut que l'intuition (fournie par la sensibilité) soit déterminée par un concept (produit de l'entendement). Or, notons que cette détermination est guidée par l'imagination dont l'une des fonctions est de générer un schème, c'est-à-dire une synthèse des expériences empiriques, réglant notre intuition conformément à un certain concept³⁸. La possibilité de cette détermination repose sur le principe *a priori* de légalité, lequel suppose la corrélation de notre représentation phénoménale du monde empirique (intuition) à la nature elle-même — inconnaissable en tant que chose en soi — dont l'entendement produit les concepts. L'entendement est à la fois la source des concepts et de leur organisation ainsi que l'activité par laquelle ceux-ci sont spontanément rapportés à l'expérience.

L'homme dans son étude de la nature reconnaît que celle-ci est régie par un ensemble de lois auxquelles il est lui-même assujéti en tant qu'être naturel. Toutefois, l'homme dont les dispositions ne s'accomplissent pleinement pour Kant que dans la communauté humaine³⁹ doit pouvoir s'affranchir, par l'activité de la raison, du règne déterminé de la nature — duquel il participe néanmoins — et libérer ainsi sa volonté des simples inclinations naturelles, au sens physiologique de l'agrément individuel.

La raison doit, dans cette perspective, être comprise comme *pouvoir de désirer* la liberté en tant que nous considérons celle-ci comme fin finale (bonheur) à laquelle nous avons l'obligation morale de nous soumettre volontairement. La liberté — qui dans l'économie de la seconde *Critique* est posée comme principe *a priori* sans l'hypothèse duquel aucune action, ou à proprement parler intention ne pourrait être qualifiée de morale — demeurerait pourtant *problématique* dans le paradigme de la première *Critique*. (Ak III 525-526). Dans tous les cas, la liberté est un concept de la raison que jamais l'entendement ne pourra subsumer sous l'un de ses produits, mais qui en dirige néanmoins l'activité. La raison cherche l'inconditionné qui doit achever l'unité de la connaissance conditionnée de l'entendement⁴⁰. La liberté est posée de manière problématique au terme de cette recherche comme

³⁷ KANT, E., *Critique de la raison pure*, op. cit., Logique transcendantale, Introduction §1 p. 144 (Ak III, 75)

³⁸ KANT, E., *Critique de la raison pure*, op. cit., Analytique transcendantale, Livre 2, § 1, p. 226 (Ak III, 135-136)

³⁹ KANT, E., *Critique de la raison pure*, op. cit., Dialectique transcendantale, livre 2, chap. 2, § 9 p. 503 — 504 (Ak III, 370-372) , voir aussi KANT, E., *Doctrine du droit*, Gallimard 1986, p. 628 à 630 (Ak VI, 354-55), conclusion du droit cosmopolitique.

⁴⁰ KANT, E., *Critique de la raison pure*, op. cit., Dialectique transcendantale, Introduction, C, p. 338. (Ak III 242)

notion non impossible à penser, mais sans réalité objective. « ... la liberté est effectivement réelle ; car cette idée se révèle par la loi morale. Mais la liberté est aussi la seule parmi toutes les idées de la raison spéculative dont nous savons *a priori* la possibilité, sans toutefois la pénétrer, parce qu'elle est la condition de la loi morale dont nous avons le savoir. ⁴¹ » Ainsi la raison pratique par la liberté a-t-elle une causalité propre que l'on ne peut certes pas *connaître*, mais qui est cependant régulatrice et vers laquelle on tend.

Il semble dès lors que nous soyons en présence de deux législations, celle de l'entendement qui *détermine* par des concepts le monde empirique naturel, et celle de la raison qui permet à l'homme de s'excepter du premier système de lois en soumettant ses mœurs à la causalité de la liberté. De sorte que l'on ne peut, par le principe de liberté propre à la raison, ni déterminer la nature ni en accroître la connaissance ; pas plus que la légalité propre à l'entendement ne nous permet de rendre compte ni de donner lieu à l'action morale⁴². Or, puisque l'homme se trouve, d'une part, déterminé par la causalité naturelle en tant qu'être vivant et d'autre part inconditionné en tant qu'être moral, il nous faut penser au sein de l'esprit (*Gemüt*) un lien entre ces deux sphères (naturelle et morale) qui paraissent d'abord séparées par un infranchissable gouffre (*Kluft*). Il est ainsi nécessaire d'unifier les deux sphères pour que puisse être pensée l'influence qu'a le domaine du concept de la liberté sur celui du concept de la nature⁴³. La nature doit pouvoir être conçue de manière à ce que s'accorde la légalité de sa forme (*Gesetzmässigkeit*) avec la possibilité des fins qui, selon les lois de la liberté, doivent être réalisées en elle. La possibilité de concilier, dans le sujet transcendantal, les deux législations (entendement et raison) est assumée par la faculté de juger.

La *Critique de la faculté de juger*... se présente comme la solution d'un problème que faisait logiquement surgir l'évolution de la philosophie morale de Kant. Après s'être appliqué à définir strictement la Raison pratique dans sa fonction propre, après en avoir affirmé la suprématie sur la raison théorique, Kant n'en avait pas moins maintenu que c'est une seule et même raison qui se manifeste dans la dualité de ses usages. [...] Que ce soit une même Raison qui donne naissance à la métaphysique de la nature et à la métaphysique des mœurs, c'est ce qui n'est pas établi réellement si les principes de ces deux sortes de métaphysique restent irréductibles dans leur opposition réciproque. Pour

⁴¹ KANT, E., *Critique de la raison pratique*, prés. & trad., par J-P Fussler, édition GF, 2003, préface p. 90 (Ak V, 4)

⁴² KANT, E., *Critique de la faculté de juger*, op. cit., Introduction, p. 175 (Ak V, 195)

⁴³ Le problème kantien de cet écart entre les législations de la sphère pratique et théorique est, comme le fait remarquer Bernard Bourgeois, (BOURGEOIS, B., *l'idéalisme de Fichte*, 1995, Vrin), totalement éludé par Fichte, du fait que selon ce dernier, c'est parce que la raison est fondamentalement ou génétiquement pratique qu'elle est théorique. En effet, le moi théorique se connaît lui-même d'abord, aux suites de l'intuition intellectuelle, en tant que moi pratique. La réflexion, condition même de la conscience de soi devant accompagner la conscience de toute chose, préside, comme activité du moi idéal reconnaissant sa source dans le moi réel, à la connaissance. Donc pas de sphère théorique sans sphère pratique, mais réciproquement pas de sphère pratique sans sphère théorique, car le moi réel n'est rien pour lui-même. Le moi réel ne devient *être* que par le moi idéal.

la certitude comme pour l'achèvement du système, il fallait chercher comment peut s'opérer l'union entre les deux.⁴⁴

Donc, d'un côté, nous avons l'entendement qui fournit les concepts pour déterminer le contenu phénoménal de l'intuition de la nature laquelle ne nous apparaît jamais comme chose en soi. D'un autre côté, nous avons la raison pratique qui grâce à l'Idée de liberté représente l'objet d'une chose en soi suprasensible, sans pouvoir trouver de phénomène dans la nature dont l'intuition serait possible. Ces deux domaines sont donc impénétrables et également incapables de produire une connaissance au sens strict du suprasensible.

Bien qu'ils paraissent fonder deux mondes radicalement distincts, il ne faut pas oublier d'abord qu'ils se rapportent l'un et l'autre à l'expérience, ensuite que le concept de liberté implique sa réalisation possible dans le monde sensible [...] il [Kant] s'applique à concevoir la liberté non seulement en elle-même ou dans la législation inconditionnée qui est la sienne, mais dans l'action efficace qu'elle doit avoir sur le monde donné en vertu d'un accord à découvrir entre son concept et le concept de la nature.⁴⁵

Si contrairement aux deux autres pouvoirs de l'esprit, la faculté de juger ne renvoie pas à un domaine d'objets, elle constitue bel et bien le lien que Kant finit par tracer entre philosophie pratique et théorique⁴⁶; ainsi devra-t-elle aussi être dirigée par un principe qui lui soit propre. Bien que l'intérêt de Kant soit indéniablement structurel — l'hypothèse de ce troisième principe permettant au système critique de préserver son unité architectonique — la lettre à Marcus Herz de février 1772 qui annonce une *Esquisse de ce qui constitue la nature de la doctrine du goût* et celles adressées à Reinhold de 1787 à 1789 où un principe de la faculté de juger est déjà annoncé⁴⁷ mentionnant une *Critique du goût*, témoignent de l'attention que portait déjà l'auteur à l'endroit du goût. En effet, la faculté de juger tiendra compte sur le plan esthétique, particulièrement des objets du goût (beaux/sublimes) qui sont à distinguer des objets de la connaissance théorique (nature) ou pratique (liberté/mœurs).

Essayons d'abord de voir quel est le rôle de la faculté de juger : de quoi est-elle proprement capable ? Le pouvoir de connaître relève de l'entendement et celui de désirer de la raison. Kant, dans le tableau synthétisant l'ensemble des pouvoirs de l'esprit (*Gesamte Vermögen des Gemüts*) à la fin de la seconde introduction, fait du sentiment de plaisir et de peine le pouvoir supérieur de l'esprit propre à

⁴⁴ DELBOS, V., *La philosophie pratique de Kant*, éd. PUF, 1969, p. 410

⁴⁵ *Ibid.*,

⁴⁶ KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, Introduction p. 133, (Ak V, 242)

⁴⁷ KANT, E., *Critique de la raison pure B*, *op. cit.*, p. 118 note ; Où on comprend qu'il paraît alors impossible à Kant de produire une analyse rationaliste du goût, car la source des principaux critères ou règles demeurent à jamais empiriques. L'évolution de la pensée de l'auteur est ici inscrite de manière paradigmatique.

la faculté de juger. De plus, dans ce même tableau, on constate que l'art est introduit, à première vue, comme domaine privilégié d'application de la faculté de juger - alors que Kant avait, quelques paragraphes auparavant, pris grand soin de spécifier que la faculté de juger n'instaurerait pas de nouveau domaine d'objet. Il faut donc en conclure que l'art n'est justement pas un domaine d'objets dans ce contexte. En effet, il s'agit plutôt de penser dans l'art (ou par l'intermédiaire d'une analogie artistique que nous expliciterons plus tard) la transition possible entre la nature et les mœurs. La nature est alors observée non comme objet de connaissance, mais *comme s'il s'agissait* d'une œuvre d'art. Il sera donc central de s'attarder aux caractéristiques de l'œuvre d'art. De même, il s'agira de concilier les principes *a priori* de légalité et d'obligation (morale) par le principe de finalité. C'est en vertu de ce dernier que nous pourrions penser, analogiquement à l'art, l'influence de la liberté dans le domaine déterminé de la nature⁴⁸. Or cette finalité ne régle pas l'activité de la raison, ni celle de l'entendement, mais bien celle de la faculté de juger.

Relations entre les facultés ou deux usages de la faculté de juger

Mais d'abord, pourquoi Kant associe-t-il la faculté de juger au pouvoir du sentiment de plaisir et de peine ? Rappelons que la faculté de juger indépendamment de sa destination réfléchissante ou déterminante a pour fin de discerner si la règle s'applique au cas ou non (subsomption). Est-ce à dire que, dans le contexte de la *Critique de la faculté de juger esthétique*, c'est à propos ou encore à l'aune d'un sentiment que nous jugeons ? Comment le plaisir ou déplaisir, lié sur le plan de la sensation à l'*a posteriori*, pourrait-il avoir l'autorité nécessaire pour médiatiser les pouvoirs de connaître et de désirer, dont les opérations légiférantes sont guidées par un principe *a priori* ? Il faudrait que certaines représentations déterminent *a priori* l'état du sujet comme plaisir ou peine⁴⁹ pour qu'ensuite la faculté de juger procède ou non à une subsomption. Or, à quel genre de subsomption s'adonne la faculté de juger pour assurer sa fonction d'intermédiaire entre entendement et raison ? Kant affirme que ce pouvoir donne lieu à deux usages (déterminant et réfléchissant) dont la distinction nous permettra de répondre à ces questions.

La faculté de juger en général est le pouvoir de penser le particulier comme compris sous l'universel. Si l'universel (la règle, le principe, la loi) est donné, la faculté de juger qui subsume sous lui le particulier est déterminante (même quand, comme faculté de juger transcendante, elle indique *a priori* les conditions conformément auxquelles

⁴⁸ LEBRUN, G., *Kant et la fin de la métaphysique*, Armand Colin, 1970, p. 458. « La "supposition" selon laquelle la nature procéderait par analogie avec l'art humain relève donc de la seule philosophie théorique. (Ak XX, 194). Et une *Critique* du jugement n'est nécessaire que parce qu'il faut distinguer, de cette présomption théorique d'une finalité fictive, la présomption d'un quasi-finalité : présupposer que la nature, en se spécifiant en un système, montre une complaisance pour notre faculté de connaître, c'est là une signification nouvelle qui, elle seule, légitime le rôle nouveau dévolu à la faculté de Juger. »

⁴⁹ DELEUZE, G., *La philosophie critique de Kant*, PUF, (1963), 1994, p. 67

seulement il peut y avoir subsumption sous cet universel). Mais, si seul le particulier est donné, pour lequel l'universel doit être trouvé, la faculté de juger est simplement réfléchissante.⁵⁰

C'est donc dire que dans son usage déterminant, la loi ou le principe régissant l'activité de subsumption de la faculté de juger est déjà logiquement à l'œuvre. Par exemple, lorsque je vois un chien, puisque je possède le concept de ce qu'est un chien, ma faculté de juger associe le concept général à l'intuition particulière et détermine mon expérience. Le jugement est alors déterminant.

La *Critique de la raison pure* avait déjà convoqué la faculté de juger dans l'Analytique des principes. Dans un tel contexte où sont énoncés des jugements de connaissance, la faculté de juger est ce par quoi on distingue « si quelque chose s'inscrit ou non sous une règle donnée.⁵¹ » Le « quelque chose » prenant corps dans une représentation singulière et la règle étant par définition générale, c'est donc qu'en réalité — dans l'usage déterminant de la faculté de juger — sont à la fois donnés le particulier et l'universel. Dans ce contexte, entendement (concept) et imagination (schème) s'accordent quant à l'identité d'une intuition. En dernière analyse, la faculté de juger assure ici la liaison entre la *sensibilité* et l'*entendement*. Mais comme nous l'avons répété, l'enjeu structurel auquel est confronté Kant dans la troisième *Critique* est de comprendre comment les législations de la *raison pratique* et de l'*entendement* peuvent cohabiter. C'est là qu'entrent en jeu les jugements réfléchissants qui seront de deux types : esthétiques ou téléologiques. Si la faculté de juger déterminante partait de l'universel pour déterminer si le particulier y correspondait, elle disposerait donc à la fois du terme universel et du terme particulier de la subsumption ; la faculté de juger réfléchissante quant à elle n'est en possession que du singulier pour lequel le général est à trouver. Il ne s'agit donc pas d'un jugement logique de connaissance, puisque le prédicat beau ou sublime n'est pas attribué à l'objet ni ne détermine cet objet. Au contraire, le jugement réfléchissant signale un certain état du sujet qui l'énonce. Dans un jugement réfléchissant esthétique, le sujet se prononce quant à son appréciation de la forme d'une finalité révélée à lui par l'intermédiaire du sentiment de plaisir ou déplaisir expérimenté au contact de certains objets. Dans un jugement réfléchissant téléologique, le sujet se prononce quant à son appréciation de la finalité réelle (objective) de la nature⁵² par l'intermédiaire de l'entendement et de la raison⁵³. Puisque dans ce travail nous nous intéressons à la faculté de juger esthétique, nous

⁵⁰ KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, Introduction IV p. 158 (Ak V, 179)

⁵¹ KANT, E., *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, Analytique des principes, introduction, p. 221, (Ak III, 131)

⁵² Au sujet de l'importance de la conception kantienne de la téléologie dans le régime critique, et les raisons pour lesquelles une fin de la nature comme ultime synthèse doit être postulée, nous proposons de consulter ces articles : LOTFI, S., « The 'Purposiveness' of Life: Kant's Critique of Natural Teleology », in *The Monist*, vol. 93, No. 1, January 2010, p. 123-134. BRINK, D. O., « Kantian Rationalism : Inescapability, Authority, and Supremacy », in *Cullity and Gaut* 1997, pp. 255-91, MOLINA, E., « Kant and the Concept of Life », in *CR: The New Centennial Review*, vol. 10 No. 3, 2010 pp. 21-36.

⁵³ KANT, E., *CFJ*, *op.cit.*, Introduction, § VIII, p. 173 (Ak V, 193)

laisserons de côté le rapport qu'entretient le sujet à la finalité réelle de la nature au profit de son rapport à la finalité formelle.

Pour la faculté de juger réfléchissante, le particulier prend la forme d'une intuition au sujet de laquelle aucune suggestion conceptuelle de l'entendement ne satisfait à elle seule les exigences schématiques de l'imagination et réciproquement. Le particulier ne pouvant, sans universel conceptuel adéquat, être connu ne sera alors que pensé. Cette absence de consensus au sujet d'une intuition donne à l'entendement et l'imagination l'occasion d'une dynamique prenant la forme d'un libre jeu que l'on pourrait opposer à celle d'un travail contraint par l'application d'une règle détenue par l'entendement. Dans cette expérience particulière d'une chose dont nous avons l'intuition et pour laquelle nous n'avons cependant pas de concept qui lui suffise, nous agissons *comme si* cette chose n'était pas destinée à la connaissance, mais uniquement à la réflexion. De sorte que la satisfaction éprouvée dans la réflexion me donne à croire que la chose représentée est l'œuvre d'une intention qui s'adresse à ma subjectivité. C'est donc la relation entre représentation et sentiment qu'exprime le jugement réfléchissant esthétique. Mais qu'affirme-t-il précisément à propos de cette relation ? Essayons de comprendre comment opère la faculté de juger, dont le pouvoir de l'esprit correspond au sentiment de plaisir et de déplaisir. Si comme le propose la *Critique de la raison pure*, nous possédons le pouvoir de connaître en appliquant à la nature la légalité de l'entendement, il nous faudrait être en mesure d'affirmer de manière symétrique ou du moins systématique que nous avons le sentiment de plaisir ou de déplaisir en appliquant à l'art (et à la nature conçue comme art) la finalité de la faculté de juger réfléchissante.

Il semble y avoir un renversement de perspective par rapport à la *Critique de la raison pure* où Kant admettait que certaines idées excédaient notre pouvoir de connaître. Ici, à l'inverse, ce sont certaines intuitions qui sont au-delà de ce pouvoir. Si toute connaissance doit pouvoir se vérifier par l'expérience, ce n'est cependant pas toute expérience qui se laisse connaître, et dont la finalité est d'être connue.

Dans la réflexion (activité de la faculté de juger réfléchissante), cette relation entre imagination et entendement est une disposition particulière de l'esprit pouvant être *éprouvée* du fait qu'un des pouvoirs de connaître favorise ou entrave l'autre. Le sujet a donc une « sensation » de sa propre constitution⁵⁴. Notons que la sensation pour Kant concerne, à proprement parler, la réception d'une

⁵⁴ KANT, E., *CFJ*, *op.cit.*, première Introduction, p. 113. (Ak XX, 223) « Car dans la faculté de juger, entendement et imagination sont considérés, dans leur relation réciproque et celle-ci peut assurément être d'abord prise en considération

représentation objective, tandis que le sentiment dépend d'une représentation subjective. En effet, le sentiment ne procure aucune connaissance au sens kantien de l'*objet*, c'est pourquoi il ne s'agit pas d'une sensation de plaisir, mais correspond à l'état du sujet. « Le sentiment de plaisir et de déplaisir est la susceptibilité du sujet aux déterminations de certaines représentations qui le poussent à conserver celles-ci dans leur état ou à s'en préserver.⁵⁵ » Dès lors, on peut se demander ce qui dans l'esprit prend la mesure de l'accord harmonieux entre entendement et imagination. En effet, puisqu'il s'agit de prendre *conscience* de cette disposition subjective (Ak V, 211) la tâche incombera à l'un des pouvoirs supérieurs de connaître (entendement, faculté de juger ou Raison)⁵⁶. Aussi, considérant que cette prise de conscience est une « *sensation* » de soi-même, c'est-à-dire un sentiment, peut-être faudra-t-il que la faculté de juger — elle qui est associée au pouvoir de sentir le plaisir et la peine — soit celle qui constate ce libre accord. Car le *sentiment* de plaisir et déplaisir en question dans le jugement esthétique est une sensation plaisante ou déplaisante que le sujet a de lui-même.

Le problème d'une interprétation, où la faculté de juger se prononce quant à la *liberté* du jeu harmonisé de l'entendement et l'imagination, est justement que l'on octroie à la faculté de juger le pouvoir de statuer quant à la liberté. En fait, en se rapportant au tableau esquissé dans l'introduction de la *Critique de la faculté de juger* et d'après les enseignements de la seconde *Critique*, la liberté est l'objet idéal propre de la raison et non de la faculté de juger. Selon nous, c'est notamment parce que cette dernière, dans son usage réfléchissant, nous permet de faire l'expérience du *sentiment* plaisant d'une forme de liberté (liberté qui trouvait jusqu'à maintenant sa réalité confirmée par la raison pratique) qu'elle unifie de ce fait les pouvoirs de connaître et de désirer. La difficulté rencontrée lorsque nous lions liberté et faculté de juger semble levée dès lors que l'on distingue la liberté pratique de ce que nous nommerons la libération esthétique. Puisque selon Kant est pratique tout ce qui est possible par liberté, par «liberté pratique», entendons : tous les projets de la volonté (autonomes ou hétéronomes). Par libération esthétique, entendons le fait qu'un sujet juge à l'aune d'un sentiment d'auto affection et renonce au rapport épistémique qu'entretient la faculté de juger déterminante.

dans le registre objectif comme appartenant à la connaissance... ;mais on peut pourtant aussi considérer dans le registre uniquement subjectif cette même relation des deux pouvoirs de connaître, en tant que l'un favorise ou entrave l'autre dans la même représentation et ainsi affecte l'état d'esprit : dans ce cas, on la considère comme une relation qui peut être éprouvée. (...) Or bien que la sensation ainsi éprouvée ne soit pas représentation sensible d'un objet, elle peut toutefois, dans la mesure où elle est liée subjectivement à l'activité qui consiste à rendre sensible les concepts de l'entendement par la faculté de juger, être mise au compte de la sensibilité... »

⁵⁵ KANT, E., *Anthropologie*, § 15, (AK VII, 153). Notons par ailleurs que dès le premier paragraphe de la *CFJ*, Kant fait du sentiment de plaisir et de peine l'expression du sentiment vital qu'a un sujet à propos de lui-même. P. 182 (Ak V, 204)

⁵⁶ KANT, E., *CFJ*, *op.cit.*, Introduction, p. 177. (Ak V, 197)

Sachant maintenant que l'accord harmonieux des facultés s'éprouve par l'esprit comme sentiment plaisant, on peut se demander si ce sentiment peut consister en l'universel sous lequel est compris l'intuition particulière ? En effet, selon Kant, le sentiment de plaisir est notamment lié à la découverte d'une unification possible de plusieurs lois empiriques hétérogènes. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que l'un des objectifs poursuivis avec la *Critique de la faculté de juger* est bien d'attribuer à cette effective diversité infinie des lois de la nature un certain statut unifié.

Il faut donc quelque chose qui, dans le jugement sur la nature, rende notre entendement attentif à la finalité de celle-ci, il faut une recherche consistant à ranger les lois hétérogènes sous des lois plus hautes, si possible, quoique toujours empiriques, pour que, en cas de succès, nous ressentions du plaisir à cet accord de la nature à notre pouvoir de connaître — accord que nous considérons comme simplement contingent. Au contraire, ce serait pour nous une représentation fort déplaisante de la nature, si l'on nous disait à l'avance que dans la moindre recherche allant au-delà de l'expérience la plus commune nous nous heurterions à une hétérogénéité de ses lois telle que celle-ci rendrait impossible pour notre entendement, la réunion de ses lois particulières sous des lois universelles empiriques...⁵⁷.

Ce qui est en jeu dans l'expérience esthétique, c'est la découverte d'un principe qui permettra de penser la nature de manière unifiée sans rien attribuer à la nature en elle-même. Notons que le principe de finalité a ceci de particulier qu'il a son origine dans la faculté de juger et ne fait que réguler l'activité de celle-ci, il est donc héautonome⁵⁸. De plus, pour Kant, c'est *en soi-même*⁵⁹ que le sujet doit trouver la possibilité d'un sentiment qui bien que ne pouvant être lié à une représentation qu'*a posteriori* n'en est pas moins universel — tout comme le besoin d'unité qu'il satisfait. Du fait de son universalité, ce sentiment doit conséquemment pouvoir être expliqué par un principe. Nous reviendrons plus en détail sur la nature de ce principe lors de notre étude de l'Analytique du beau. Retenons pour l'instant que le plaisir réflexif⁶⁰ est à la fois l'indice que nous sommes en présence du beau et l'universel sous lequel la faculté de juger subsume le cas particulier intuitionné par la sensibilité. Pourrait alors être objecté : mais qu'en est-il de l'objet beau ? N'est-ce pas lui qui plait universellement et qui doit jouer le rôle de l'universel ? Selon nous, les acquis de l'esthétique transcendantale doivent demeurer. Puisque nous n'avons toujours pas accès à l'objet beau comme chose en soi, il ne correspondra toujours qu'au particulier donné dans l'intuition pour laquelle la

⁵⁷ KANT, E., *CFJ, op.cit.*, Introduction VI p. 167 (AK V, 187-188)

⁵⁸ KANT, E., *CFJ, op. cit.*, Première introduction p. 115 (AK XX, 225) et Analytique du sublime § 36 p. 273 au sujet des jugements esthétiques « ... elle [la faculté pure de juger dans les jugements esthétiques] est elle-même subjectivement objet aussi bien que loi. » (AK V, 288)

⁵⁹ GUILLERMIT, L., *L'élucidation critique du jugement de gout selon Kant*, éd. CNRS, p. 39 « ... il faut trouver en soi, dans la singularité du vécu le plus intimement subjectif "de quoi" s'élever au point de vue de l'universel. »

⁶⁰ ESCOUBAS E., *Imago Mundi, Topologie de l'art*, éd Galilée, 1986 p. 40 « Le beau (et par suite le sublime) s'avère n'être rien d'autre que le plaisir de penser. (*CFJ*, § 39 "sentir avec plaisir l'état représentatif") ». Remarquons que ce plaisir de penser ne correspond pas au pouvoir de connaître.

faculté de juger réfléchissante recherche un universel. La faculté de juger réfléchissante ne dispose que du particulier (par exemple, l'intuition d'un bel objet) pour lequel elle doit *trouver* l'universel. Dans cette quête, sans le recours aux concepts, le sujet s'éveille à lui-même et trouve, dans le sentiment de ses propres facultés activées dans le rapport phénoménal à un objet, l'universel qu'il recherche⁶¹. Pour résumer, dans le libre jeu de l'entendement et de l'imagination, libre jeu s'opposant précisément au fixisme conceptuel du jugement logique, le particulier n'est pas *déterminé* par l'universel conceptuel, mais est *réfléchi* à travers l'universel subjectif. Cette « trouvaille » réflexive est donc toujours à reconduire, car dans l'expérience du beau, l'universel donne beaucoup à penser et le libre jeu entre entendement et imagination ne connaît nulle part de terme. Cet universel n'est ni une sensation ni un concept de l'objet, mais un sentiment. La possibilité d'un tel sentiment subjectif et universel peut sembler déconcertante et nous enjoint *a fortiori* à la question suivante : quel type de représentation éveille le sujet à ce sentiment universel qu'il a de lui-même, à ce libre jeu réflexif des facultés ?

Une première caractéristique semble apparaître, c'est-à-dire la singularité de la chose représentée, puisque pour la faculté de juger réfléchissante, avons-nous spécifié, seul le particulier est donné⁶². Or, on peut imaginer un même objet particulier, par exemple une fleur, pouvant être tantôt connu, tantôt réfléchi. Lorsque l'on *réfléchit* sur cette même fleur — que l'on connaît par ailleurs — en laissant jouer l'imagination et l'entendement sur le mode de l'évocation, de la pensée — jeu au sein duquel peuvent se succéder plusieurs concepts et schèmes sans pour autant mener à la connaissance, mais plutôt au simple plaisir pris à cette libre succession — le sentiment éprouvé est tel qu'il nous semble finalisé⁶³. Pourquoi le sentiment nous paraît-il résulter d'une intention, ou nous paraît-il finalisé ? Parce qu'à travers ce sentiment, l'entendement satisfait l'un de ses besoins : précisément celui d'*unifier* les lois hétérogènes de la nature pour en structurer l'expérience possible.

⁶¹ GUILLERMIT dans *L'élucidation critique du jugement de goût selon Kant*, op. cit., p. 45 expose très clairement cette idée « Ainsi toute la différence, suffisante pour démarquer le jugement esthétique du jugement logique, tiendrait uniquement à ce que la comparaison propre à la réflexion s'effectuant avant l'apparition du concept, au lieu de porter sur les objets porterait sur les facultés elles-mêmes, et plus précisément sur le rapport qu'elles entretiennent nécessairement dans la fonction cognitive et objective de la faculté de juger ».

⁶² Cette idée sera reprise dans l'Analytique du sublime (CFJ, op. cit., § 33 p. 269) au sujet des jugements de goût. « ... toutes les tulipes sont belles ; toutefois ce n'est pas un jugement de goût, mais c'est un jugement logique... seul le jugement par lequel je trouve une belle tulipe singulière donnée... est un jugement de goût. » (Ak V, 285)

⁶³ Sur la manière dont l'intentionnalité s'invite dans le jugement de goût, nous proposons la lecture de CANNON, J., « The Intentionality of Judgments of Taste in Kant's "Critique of Judgment" », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2008 Vol. 66 No1, 53-65. Cet article met en perspective les thèses de GUYER, P., *Kant and the claim of taste*, Cambridge university Press, 1979 et ALLISON, H., *Kant's theory of taste : a reading of the Critique of aesthetic judgment*, Cambridge University Press, 2001. « Unlike Guyer, Allison claims that one's initial response to an object is not automatic, but an act of mind. However, like Guyer, Allison introduces a troubling opacity into the judgment of taste » p. 58

Mais, en tout état de cause, une telle unité doit bien nécessairement être présupposée et admise, dans la mesure où, si ce n'était pas le cas, nulle structuration complète de l'expérience n'aurait lieu... En conséquence, la faculté de juger doit admettre pour son propre usage, en tant que principe a priori que ce qui est contingent pour l'intelligence humaine dans les lois particulières (empiriques) de la nature contient pourtant une unité légale qui est certes insondable pour nous, mais qui est cependant susceptible d'être pensée⁶⁴.

Puisque seul lui est donné le particulier, pour lequel la faculté de juger doit pouvoir trouver l'universel, Kant doit pouvoir *penser* sans *généraliser*. En effet, il s'agit de laisser à l'intuition toute l'unicité qui caractérise sa singularité. Si l'on veut, l'universel de la *Critique de la faculté de juger* ne se contente pas d'être particularisable à la manière des concepts de la *Critique de la Raison pure*, il est toujours déjà particulier.

La représentation ne conduisant pas à une connaissance objective de la chose représentée, comme dans le cas des jugements déterminants, le sujet l'appréhende *comme si* elle était finalisée, *comme si* « c'était un heureux hasard favorable à notre dessin, nous ressentons de la joie... » (Ak V, 184) Bien que le principe selon lequel la faculté de juger réfléchissante opère soit en effet la finalité, n'y voyons pas l'introduction d'un concept, précise Kant⁶⁵. Ce principe de finalité subjective qui guide notre réflexion n'en est pas moins essentiel, pour assurer une cohérence à l'expérience de la nature⁶⁶. Kant considérera deux types d'objets susceptibles de produire des représentations particulières paraissant finalisées : la nature et les produits des beaux-arts, c'est-à-dire l'art-nature et les œuvres d'art. La nature dans ses productions semble artiste nous dit Kant, ainsi par l'expression « art-nature », entendons simplement la nature prise comme objet de réflexion et non pas comme objet de connaissance.

De ces représentations (esthétiques), nous n'apprécions pas la vérité⁶⁷, ni la moralité, ni la perfection, mais plutôt la beauté, ou la sublimité. Si les véritables sublimité et beauté sont à trouver dans l'esprit

⁶⁴ KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, Introduction § 5 p. 162 (Ak V, 183)

⁶⁵ KANT E., *CFJ*, *op. cit.*, Analytique du Beau § 15 p. 207 « Ce jugement se nomme même esthétique parce que le principe déterminant n'en est pas un concept, mais le sentiment (du sens interne) de l'harmonie dans le jeu de facultés.... » (Ak V, 228)

⁶⁶ KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, introduction § 5, p. 164 (Ak V, 185) « ... sans présupposer cette finalité, nous n'aurions aucun ordre de la nature suivant des lois empiriques, par conséquent aucun fil conducteur pour une expérience devant considérer ces lois dans toute leur diversité et pour une recherche de ces mêmes lois. »

⁶⁷ Du moins, pas la vérité objective. En effet, pour certains auteurs la vérité n'est pas l'unique fait de la connaissance scientifique. Au contraire selon P. Huneman, le rôle de la *CFJ* est d'introduire une seconde vérité ; une vérité esthétique résolument subjective. HUNEMAN, P., *Critique et dialectique. La critique de la faculté de juger dans les traces d'Aristote*, Éditions de Minuit, Philosophie 2002/4 (75), p.50-75, p. 53. C'est d'ailleurs ce qu'avait su faire remarquer Baumgarten dans son *Esthétique* (aux §423 à 439) en distinguant la vérité métaphysique dite objective de la vérité esthéticologique dite plutôt subjective. Voir sur cette question DUMOUCHEL, D., *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique*, éd. Vrin, 1999, Paris, Partie II, Chap. IV p. 188.

de celui qui juge⁶⁸, ce ne sont cependant pas tous les objets qui peuvent être qualifiés de beaux ou sublimes ; qui nous donnent beaucoup à penser. Quel type d'objet est susceptible de susciter le plaisir spirituel qu'est la réflexion ? La réponse est à trouver dans l'Analytique du beau et l'Analytique du sublime qui ont ceci de particulier qu'en tentant de qualifier leurs objets, elles nous parlent du sujet. La beauté et la sublimité, bien que prédisquant certains objets générant un type de représentations, sont avant tout un état subjectivement éprouvé. Bien que de droit tous soient susceptibles de faire l'expérience du beau et du sublime, de fait, tous ne le font pas ; si tous peuvent juger, tous ne le font pas avec goût. Nous sommes tout à fait conscients que cette question demande réflexion. Évidemment, la prétention à la validité universelle du jugement de goût repose en partie sur le fait qu'en droit, tous devraient au moins pouvoir faire l'expérience de la beauté s'ils se montrent désintéressés. Or il serait ambitieux de croire que ce désintéret est effectivement la posture de tous. De plus, la réflexion et le plaisir esthétique requièrent une certaine transparence du sujet à lui-même. Par exemple dans l'esthétique transcendantale, il n'est pas nécessaire d'avoir soi-même l'intuition pure du temps et de l'espace pour que le phénomène soit donné dans l'espace et dans le temps. Or l'une des difficultés de la troisième *Critique* c'est justement de faire reposer le plaisir esthétique sur cette conscience de la disposition de ses propres facultés⁶⁹.

En réalité, les jugements réfléchissants sont bien ceux qui nécessitent le plus la contribution d'une critique de la raison pure au sens large, susceptibles qu'ils sont d'égarer la raison (jugements téléologiques), ou de se limiter à l'empirique sans se fier au principe *a priori* (jugements esthétiques)⁷⁰. En définissant le beau, Kant définit ce qu'est avoir du goût ; caractérisant l'objet beau, on pose les conditions qui font du sujet transcendantal un bon « juge » quant à ces objets.

Nous nous concentrerons sur les jugements esthétiques portant sur les produits des beaux-arts, puisque d'une part il semble que ce soit principalement par eux que la faculté de juger accomplisse son rôle unificateur dans la troisième *Critique*⁷¹ (le génie comme nous le verrons, en créant d'après

⁶⁸ KANT, E., *CFJ*, op. cit., Analytique du Sublime § 26 p. 238 (Ak V, 256)

⁶⁹ BURGESS, C., « Kant's Key to the Critique of Taste, *The Philosophical Quarterly* (1950-) 39 (157). [Oxford University Press, University of St. Andrews, Scots Philosophical Association]: 484-92, 1989, p. 485 Au sujet du jugement de goût chez Kant, Burgess affirme qu'il est le fait d'un "properly trained mind".

⁷⁰ KANT, E., *CFJ*, op. cit., p. 131, (Ak V 241). Renaut précise en note que par critique de la raison pure au sens large, il faut plutôt comprendre l'entreprise critique en général. Ceci laisse bien croire qu'une culture du jugement est requise pour espérer pouvoir porter des jugements réfléchissants en évitant le piège de l'irrationnel.

⁷¹ C'est d'ailleurs ce que laisse supposer le tableau de l'introduction, lequel — résumant le rôle des pouvoirs de l'esprit — fait de l'art, le lieu d'application privilégié de la faculté de juger, mais nous avons conscience de la nature controversée de notre affirmation. À titre de représentant d'une position contraire à la nôtre, citons Jules Vuillemin qui dans son article *La conception kantienne des beaux-arts comme exemple de théorie intuitionniste* affirme que « l'art ne reçoit qu'une place subordonnée dans l'esthétique kantienne » ; ses principaux arguments étant (1) l'asymétrie de la déduction qui ne s'appliquant qu'aux jugements de goût ne ménage aucune place à la production d'une œuvre, puisqu'elle repose sur une

sa *raison*, une seconde *nature* colmate l'abysse dans lequel nous avaient laissés les deux premières *Critiques*), que d'autre part, c'est selon nous le lieu de la plus grande richesse intersubjective (en effet, si la beauté naturelle instaure une communauté des juges de goûts, la beauté artistique ajoute à celle-ci la communauté des génies et la relation public-artiste) et finalement seul l'art nous permet de prendre conscience de la causalité de la Raison⁷². Cette interprétation peut, à première vue, sembler quelque peu osée, puisque Kant affirme clairement qu'il accorde préséance à la beauté de la nature. Néanmoins, dans les produits des beaux-arts, contrairement aux produits de la nature, nous constatons la causalité de la raison en l'acte créateur du génie. Kant dira dans l'*Analytique du sublime* au début du paragraphe 43 « qu'on ne devrait appeler art que la production par liberté, c'est-à-dire par un arbitre (*Willkür*) qui place la raison au fondement de ses actions. » (Ak V, 303) Il affirmera un peu plus loin au paragraphe 49, que le génie a, par l'imagination, « le pouvoir de créer une seconde nature à partir de la matière que lui donne la nature effective ». Par l'art, on prend bien la mesure de la véritable causalité de la raison dans la nature. De plus, la nature est belle parce qu'on la considère comme s'il s'agissait d'une œuvre d'art, autrement, la nature est objet de connaissance et non pas de réflexion. Donc, puisque l'analogie à l'art et la causalité de la raison sont deux aspects centraux pour le projet de cette troisième critique, nous estimons légitime, bien que pouvant porter à la polémique, le primat que nous accordons à l'art dans la *Critique de la faculté de juger*. En effet, le problème que la troisième *Critique* se propose de résoudre est celui de l'unité des domaines théoriques et pratiques, ou autrement formulé, la possibilité des effets de la liberté dans le règne déterminé de la nature.

présumée universalité des conditions subjectives de la facultés de juger. (2) Le fameux § 48 de la *CFJ*, *op.cit.*, qui pose p. 298 (Ak V, 311) la nécessité de considérer la finalité objective quant à sa cause pour juger des beaux-arts, obligation à laquelle se soustrait les jugements de goût sur la nature. VUILLEMIN J., *L'intuitionnisme kantien*, article La conception kantienne des beaux-arts comme exemple de théorie intuitionniste, éd. Vrin, Paris 1994, p.203

⁷² KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, Première introduction p. 125 (Ak XX, 234)

Chapitre 2 — Le sujet jugeant exemplaire

Dans cette section, sera considérée la relation qu’entretient le sujet de goût au bel « objet » contemplé. Ce sera l’occasion d’explorer une première relation intersubjective survenant au contact du beau notamment artistique ; soit celle qui réunit les spectateurs idéaux⁷³. Pour ce faire, nous commenterons l’Analytique du beau et l’Analytique du sublime, afin de circonscrire les talents de l’esprit qui doivent être cultivés notamment au contact de l’art pour que s’instaure une communauté du goût. Si la culture est explicitement requise *quid juris* pour le sublime, nous envisagerons aussi de conclure que la culture est également implicitement nécessaire *quid factis* pour le beau. En effet, une étude suivie des processus engagés dans l’appréhension du beau suffit à nous convaincre que, du point de vue empirique, l’attention à soi-même supposée par le sentiment de plaisir propre à la réflexion exige un certain éveil à la structure transcendantale de l’Esprit⁷⁴. En effet, prendre plaisir au libre jeu des facultés ; état que l’on cherche d’ailleurs à *conserver*, dans la contemplation du beau, suppose que l’on distingue la disposition esthétique de facultés de celle qui subordonne l’imagination et la sensibilité à l’entendement en contexte épistémique.

ANALYTIQUE DU BEAU

La qualité du beau

En parcourant l’Analytique du beau, on comprend rapidement que Kant ne décrit pas les caractéristiques d’un objet, mais bien les conditions que doit remplir un sujet pour avoir du goût. L’un des indices nous révélant la présence du beau tient au désintéressement qui accompagne la satisfaction immédiate que nous éprouvons à contempler l’objet⁷⁵. Deux implications paraissent par là signifiées. D’abord, puisque selon Kant l’intérêt désigne un attachement à l’existence de l’objet, nous devons

⁷³ À titre indicatif, nous utiliserons de manière interchangeable les expressions « sujet de goût », « spectateur idéal » ou « public exemplaire » visant toutes à souligner le caractère cultivé du protagoniste impliqué.

⁷⁴ Sur la culture conçue comme propédeutique des beaux-arts, consulter l’article de MUNZEL, F., « Kant on moral education or “Enlightenment” and the Liberal Arts », in *Review of metaphysics*, Vol. 57, No. 1 (Sep. 2003) pp 43 à 73. De plus, comme le fait remarquer John Hicks (2012), accepter que l’assentiment universel (*quid juris*) présupposé n’a aucune validité empirique (*quid factis*), ne rend pas cet assentiment moins nécessaire, comme le démontre le paragraphe 43 de la *CFJ* sur le sens commun. Pas plus d’ailleurs qu’admettre la culture requise pour le beau de fait, ne menace l’universalité du jugement de goût de droit. HICKS, J., « Sensus communis : on the possibility of dissent in Kant’s “universal assent” », in *Diacritics*, Vol. 40, No 4 (2012) pp 106-129, John Hopkins University press. Voir également la Remarque générale sur l’exposition des jugements esthétiques réfléchissants lors de laquelle Kant affirme notamment que « ... le beau cultive dans la mesure où, en même temps, il apprend à prêter attention à la finalité dans le sentiment de plaisir » KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, p. 250 (Ak V, 266)

⁷⁵ Ce critère de désintéressement posera problème à plusieurs philosophes et commentateurs ultérieurs à commencer par Nietzsche qui dans la troisième dissertation de la *Généalogie de la morale* se moque de ce critère et de ceux qui l’appliquent. NIETZSCHE, F., *Généalogie de la morale*, troisième dissertation, trad. I. Hildebrand et J. Gratién, Galimard, (coll. Folio/essais), 1971 p. 120. Plus tard, BOURDIEU, P., *La Distinction, critique sociale du jugement*, Les éditions de minuit, 1979, Paris. Cet ouvrage, à certains égards, cherche à réfuter la *Critique de la faculté de juger*, et la pureté des jugements de goûts qui, s’appuyant sur le désintérêt, supposent une certaine condition sociale privilégiée. (Voir page 42 et 576).

comprendre que le plaisir désintéressé auquel donne lieu la réception du bel « objet » n'est pas conditionnel à cette existence. En comparaison, l'observation d'un objet utile, par exemple une bicyclette, un urinoir, ne pourrait jamais donner cours à un jugement esthétique selon Kant, car le sentiment de plaisir qu'on y prend est lié à l'usage que l'on souhaite en faire ; usage conditionné par l'existence même de ces objets. Il nous faut conclure que la satisfaction, bien qu'initée par l'objet, se perpétue d'elle-même sous une forme d'indépendance par rapport à celui-ci ; nommément l'indifférence quant à son existence. Cette prolongation du sentiment désintéressé consiste en la contemplation, la manière dont on s'attarde au beau⁷⁶.

D'emblée, le beau, en tant qu'expression du jugement esthétique, est défini, en sa « qualité », non pas comme « rapport de la représentation à l'objet », mais comme « rapport de la représentation à toute la faculté des représentations » [CFJ, § 1 p. 50]. Ici aussi s'opère le retrait de l'objet ; le jugement de goût, le beau, comme l'imagination constitue la mise à l'écart de l'autre de la représentation. [...] Et pourtant c'est de l'objet que j'énonce le beau, je fais *comme si (als ob)* le beau était une qualité (*Beschaffenheit*) de l'objet [§ 7]. Le sens du retrait de l'objet ne va donc jamais sans le semblant.⁷⁷

De sorte que nous devons voir, dans l'objet, la condition d'éveil d'une beauté toujours et déjà présente comme possibilité, dans le sujet. En second lieu, le sentiment subjectif du beau vécu sous le mode du désintérêt exige qu'il soit le fait d'un sujet affranchi de ses inclinations individuelles. Conséquemment, si l'expérience de la beauté semble s'adresser à une subjectivité indifférente à ses propres préférences⁷⁸, ainsi qu'à l'existence de l'objet, c'est donc que l'usage moral ou technique de l'objet n'est pas non plus pris en compte dans l'expérience de ce qui plaît *simplement* : le beau n'est pas plus agréable qu'il n'est utile ou bon⁷⁹. Ce qui donc est en jeu dans le désintérêt c'est la possibilité d'affirmer *librement* ce qui nous plaît, en n'étant pas tenu de l'apprécier parce que c'est bon, agréable ou utile. Le beau plaît simplement par lui-même. « Un objet de l'inclination comme un objet qu'une loi de la raison nous impose de désirer ne nous laisse nulle liberté de faire de n'importe quoi un objet de plaisir. Tout intérêt suppose un besoin ou en produit un, et, en tant que principe déterminant de l'assentiment, il ne laisse plus être libre le jugement sur l'objet. »⁸⁰

⁷⁶ Nous anticipons ici sur ce qui sera développé au paragraphe 12 de la CFJ.

⁷⁷ ESCOUBAS E., *Imago Mundi, Topologie de l'art*, éd Galilée, 1986 p. 37-38

⁷⁸ Gérard Lebrun fait tout justement remarquer que le désintérêt n'est pas un effort de désintéressement. « Je ne néglige ni ne méprise l'existence de la chose, j'affirme seulement qu'il m'est possible de la mettre idéalement hors-circuit. » LEBRUN G., *Kant et la fin de la métaphysique*, éd. Livre de poche, 1970. chap 11 p. 482.

⁷⁹ KANT, E., CFJ, *op.cit.*, Analytique du beau §§ 3,4 p. 183 à 185 (Ak V, 206 à 208), voir aussi la Remarque sur le premier moment de l'analytique p. 222. (Ak V, 242)

⁸⁰ KANT, E., CFJ, *op.cit.*, Analytique du beau §5 p. 188 (Ak V, 210). Sur cette libéralité (*Liberalität*) de la manière de penser acquise dans le beau voir également la Remarque générale sur l'exposition des jugements esthétiques réfléchissants KANT, E., CFJ, *op. cit.*, p. 252 (Ak V, 268) « ... bien que le plaisir immédiat pris à ce qui est beau dans la nature suppose et cultive une certaine libéralité dans la manière de penser, c'est-à-dire une indépendance de la satisfaction à l'égard de la

À première vue, il peut sembler que la beauté, en ces termes, soit en proie à un relativisme. Au sens où l'intimité du sentiment de satisfaction désintéressée, conjuguée à l'absence de toute référence à l'usage moral ou épistémique de la chose considérée, semble de prime abord condamner le sujet de goût à ne pouvoir émettre que des jugements de goût relatifs. En effet, si le plaisir pris à une représentation est uniquement le fait d'un désintérêt, libre et affranchi, comment prétendre à une universalité ? C'est précisément aux lieux communs de l'antinomie du jugement de goût qu'il est fait référence ici de manière anticipée. D'une part chacun possède son propre goût et, d'autre part du goût on ne peut disputer. Comment se sortir d'un subjectivisme qui au terme de ce seul premier moment de l'Analytique du beau s'expose à un certain relativisme ? Par la *prétention* à l'universel qui suppose le sens commun et sous-tend une communauté du goût. En effet, dans un contexte où seul le premier moment du jugement de goût serait considéré, le sujet, en quelque sorte satisfait de lui-même, se contenterait de sa seule expérience singulière pour juger de la beauté⁸¹. C'est à tout le moins ce que laisse supposer le cinquième paragraphe de l'Analytique du beau où il est question de la liberté au gré de laquelle la faveur (*Gunst*) du sujet oriente ses jugements de goût. Par cette notion de faveur librement consentie, on voit bien que le désintérêt n'est finalement aucunement synonyme d'indifférence. En effet, dans le jugement esthétique, il y a préférence, il y a faveur, mais seulement, celle-ci n'est soumise ni à l'ordonnancement des sens ni à celui de la raison.

... Kant's claim that of the three kinds of liking, only that for the beautiful is free as well as disinterested (KU 5 : 210 ; 52). Indeed, it is free precisely because it is disinterested. In characterizing the liking for the beautiful as « free », Kant is not, of course, suggesting that one can freely decide whether or not to find a particular object beautiful. The point is rather that this liking, in contrast to the liking for both the agreeable and the good, is not compelled by any factors extrinsic to the act of contemplation itself...⁸²

Cette faveur si elle s'éprouve dans la contemplation et trouve sa source dans l'état du sujet tel que provoqué par la représentation d'un objet, n'est cependant pas directement attribuable à l'objet lui-même (autrement elle serait imputable à un facteur extérieur) ; raison pour laquelle on semble être soumis à un subjectivisme que Kant voudra néanmoins dépasser.

La quantité du beau

Dans ce qu'il nomme « le deuxième moment du jugement de goût selon la quantité », Kant précise que le sentiment de satisfaction qu'éprouve le sujet de goût suppose l'adhésion de tous. Cette

simple jouissance des sens, cependant la liberté (*Freiheit*) est par-là plutôt représentée dans le *jeu* que dans une *activité* conforme à la loi... » C'est ici la libération esthétique évoquée plus tôt dont il est question.

⁸¹ KANT, E., *CFJ, op.cit.*, Dialectique de la faculté de juger esthétique, §§ 56,57 p. 326-330 (Ak V, 338-341)

⁸² ALLISON, H.E., *Kant's theory of taste*, Cambridge University press, 2001 p. 94

considération de Kant s'inscrit probablement dans un contexte culturel témoignant d'un changement. La peinture n'est plus le seul apanage de « l'Église et des Rois⁸³ ». En effet, avec l'apparition des salons qui gagnent en popularité à la fin du 18^e siècle, un autre public accède à l'art, et se rencontrent tous les curieux qu'ils soient aristocrates, ouvriers, marchands ou artistes. Kant semble donc tenir compte des différents profils de publics et ménage très certainement une place à une forme de relativisme en convoquant le sentiment du sujet qui, pourrait-on dire, éprouve la beauté de l'art. Cependant, ne perdons pas de vue que le bon goût du 18^e siècle qu'exprimera le *critique d'art* deviendra au début du siècle suivant le goût bourgeois⁸⁴. Kant n'est pas, à notre avis, totalement étranger à l'apparition du goût bourgeois puisque, nous le verrons, certains jugements font exemple pour lui. Un second indice révélant la présence du beau réside en l'attitude propre à celui qui, expérimentant le désintéressement dans sa satisfaction, réclame de surcroît l'adhésion universelle. Le sujet de goût attend alors de quiconque contemplant l'objet ayant éveillé en lui la beauté qu'il éprouve à son tour ce même sentiment. « Le beau est ce qui est représenté sans concept comme objet d'une satisfaction universelle. Cette définition du beau peut être déduite de la précédente, qui faisait du beau un objet de satisfaction désintéressée. Car ce dont on a conscience que la satisfaction qu'on y prend est désintéressée ne peut être jugé que comme devant nécessairement contenir un principe de satisfaction pour tous. ⁸⁵»

Ce passage nous permet de voir que pour Kant l'universalité se *déduit* du désintéressement. Or Paul Guyer remarque au sujet de ce même extrait que cette déduction est *non sequitur*. En effet, refuser d'asseoir la satisfaction prise à la contemplation du beau sur les critères de l'agréable de l'utile ou du bon ne rend pas nécessairement l'expérience esthétique universelle. Cette expérience aurait pu demeurer idiosyncrasique, sur la base d'associations personnelles arbitraires autres⁸⁶. Cependant, si

⁸³ MERCIER, L-S, *Le nouveau Paris*, Paris, Mercure de France, p 194 et suivantes. Si Mercier fait ce constat au sujet de la France, on peut supposer, étant donnée la fascination de Kant pour la période que la révolution française avait initiée, qu'il considéra cet élément contextuel. Par ailleurs, explique SAVOY, B., « Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums », in *Deutschland 1701-1815*, Mainz : von Zabern, 2006, les « collections » allemandes connurent d'importants développements à cette époque, lesquels s'accompagnaient d'une accessibilité à l'art pour un plus large public. Pour une lecture critique de cette influence française quant aux changements de publics et d'institutions qui bouleversaient le monde de l'art au 18^e siècle, Voir SPENLÉ, V., « Die Dresdner Gemäldegalerie und Frankreich der "bon goût" », in *Sachsen des 18. Jahrhunderts*, 2008, pp 306-330 suggérant plutôt un réseau étendu et complexe d'échanges pour rendre compte de ces transformations. D'ailleurs cette question de l'influence de la France quant à la détermination des critères du goût est centrale à l'époque et poussera notamment Herder et d'autres représentants du *Sturm und Drang* à prôner une identité culturelle allemande et un pluralisme culturel, voire un certain nationalisme culturel, mais nous reviendrons sur cette question.

⁸⁴ Sur la tension dans la philosophie de Kant entre d'une part, une forme de participation voire une « légitimation » du goût bourgeois et d'autre part, le souci de rendre compte de la diversité des goûts, voir UZEL, J-P., « Kant et la socialité du goût. » *Sociologie et sociétés*, volume 36, numéro 1, printemps 2004, p. 13-25.

⁸⁵ KANT, E., *CFJ, Op. cit.*, §6, p. 189 (Ak v, 211)

⁸⁶ GUYER, P., « Kant's ambition in the third Critique », in *The Cambridge companion to Kant and modern philosophy*, Cambridge University press, 2006 p. 557-558. « It does not follow from the fact that my satisfaction in an object is not

on admet avec Guyer que Kant échoue à déduire au sens strict le second moment du premier, l'essentiel demeure néanmoins que la base qualitative subjective de l'expérience esthétique est dépassée, dans le moment quantitatif qui inclut l'autre et où s'installe une forme d'intersubjectivité⁸⁷. Une question se pose alors : de quel type d'universalité s'agit-il ? Le beau ne se contente jamais seulement d'être beau *pour soi* ; il s'agirait là d'une contradiction dans les termes pour Kant. On assiste ici à l'apparition d'une communauté du goût. Dès lors, en *présumant* que l'objet suscite la même satisfaction (à savoir la satisfaction prise à la disposition réfléchissante des facultés initiée par un objet ainsi qualifié de beau) chez tout autre sujet, on en vient à traiter la beauté *comme s'il* s'agissait d'une propriété de l'objet. Or à la lettre, l'universalité validant le jugement esthétique n'est pas objective, mais seulement subjective⁸⁸.

Anne-Marie Roviello, dans l'ouvrage *L'institution kantienne de la liberté* fait procéder cette présomption de l'oubli. « Le jugement réfléchissant peut lui-même oublier cette réflexivité critique, il peut oublier le principe qui le rend possible [...] Il oublie donc que lui-même institue l'idée du suprasensible, ou encore que lui-même s'institue en sa liberté de penser en se donnant *la simple idée* du suprasensible. »⁸⁹

Selon l'auteure, c'est en oubliant la source subjective à l'origine du jugement réfléchissant (le sentiment de plaisir, la satisfaction) que l'on en vient à cette prétention à l'universel. Le sujet oublierait que c'est sur la base de son propre sentiment qu'il pose son jugement. Or, faire procéder cette présomption de *l'oubli* permet certes de concilier la valeur subjective du beau avec son ambition universelle, mais il semble toutefois que cette hypothèse interprétative s'avère difficilement compatible avec le caractère réflexif du sentiment en question. En admettant que la prétention à l'universel provienne de l'oubli, n'empêchons-nous pas celui à qui l'origine héautonome du jugement n'échappe pas de prétendre à l'universel ? En effet, selon nous, le caractère conscient de la subjectivité qui va de pair avec le plaisir réflexif à l'œuvre dans le jugement de goût est inaliénable. « In other words, the feeling of pleasure is not simply the effect of such a harmony (though it is that); it is also the very means through which one becomes aware of this harmony, albeit in a way that does not

caused by its satisfaction of either of the two kinds of interests identified in the previous section that it cannot be idiosyncratic in some other way, due perhaps to some personal and arbitrary association. »

⁸⁷ KANT, E., *Critique de la faculté de juger*, Trad. et prés. Alexis Philonenko, Vrin, 1993, Paris, p. 12 « [...] la *Critique de la faculté de juger* est une tentative pour résoudre le problème capital de la philosophie moderne : l'intersubjectivité [...] Dans l'acte de juger, j'attribue à mon sentiment particulier et personnel une valeur universelle. En d'autres termes le jugement esthétique est fondamentalement "pour autrui" »

⁸⁸ CASSIRER, H.W., *A commentary on Kant's Critique of judgement*, Barnes and Noble, [1938] 1970 « It does not demand that everyone should attribute the same properties to the object...It merely assumes that everyone will have the same feelings about it. » p. 188

⁸⁹ ROVIELLO, A-M., *L'institution kantienne de la liberté*, éd. Ousia, 1984, Chapitre 1, §7 p. 47, 48. et p. 66

amount to cognition.⁹⁰ » Le sujet de goût ne met pas entre parenthèses ou n'oublie pas son propre point de vue pour obtempérer à la seconde maxime de la faculté de juger de manière à *penser en se mettant à la place d'autrui*⁹¹. Cette maxime particulière du sens commun régule l'expérience du beau et oblige le sujet de goût à tenir compte du mode de représentation de tout autre, de sorte qu'il compare son jugement à la « raison humaine tout entière »⁹²; c'est-à-dire aux jugements effectifs autant qu'aux jugements possibles. Ce va-et-vient entre la perspective subjective et universelle du jugement s'agissant du beau, nous empêche de faire procéder la prétention à l'universel de l'oubli. Gérard Lebrun dans son ouvrage *Kant et la fin de la métaphysique*, propose qu'une certaine dignité⁹³ soit prêtée à l'appréhension de l'objet esthétique au nom de laquelle on suppose cette appréhension satisfaisante pour tous. C'est pourquoi, dans l'expérience de la beauté kantienne, j'éprouve à la fois ce que Heidegger conceptualisera dans l'Analytique du *Dasein* d'*Être et Temps*, la mienneté irréductible (*Jemeinigkeit*) et l'être-avec (*Mitsein*)⁹⁴. Pour Kant, non seulement la subjectivité, radicalisée dans l'auto-observation du jugement esthétique que produit la réflexion, trouve son autorité dans la possibilité d'une communication universelle⁹⁵ comparative, mais de surcroît sans cette dernière, le juge s'exclut d'une communauté, du sens commun, et sombre dans la folie⁹⁶. L'intersubjectivité impliquée dans ce second moment du beau conduira à l'enjeu de l'exemplarité qui sera développé lors du quatrième et dernier moment de l'Analytique du beau.

Notons comme le fait remarquer Huneman que ce dialogue ou cet appel perpétuel au dialogue qu'est le jugement de goût ne connaît nulle part de terme⁹⁷. Ce n'est donc pas sur la base de l'assentiment effectif de chacun pouvant être obtenu par une sorte de recollection empirique des avis que le sujet de goût s'arroge le droit de traiter son jugement réfléchissant *comme s'il* s'agissait d'un jugement

⁹⁰ ALLISON, H.E., *Kant's theory of taste*, Cambridge University press, 2001 p. 54. Voir aussi à ce sujet CFJ *op. cit.*, première introduction p. 113 (Ak XX, 223). ALLISON, H.E., *Pleasure and harmony in Kant's theory of taste: Critique of the causal reading*, in Parret, H. (ed.), Berlin, New-York : Walter de Gruyter, 1998, ainsi que AQUILA R., «A new look at Kant's aesthetics judgements» in *Essays in Kant's aesthetics*, Ted Cohen and Paul Guyer, University of Chicago press, 1982

⁹¹ Kant a en tête ici la manière de penser qui consiste à faire de la pensée un usage conforme à sa fin. Cette manière de penser (en se mettant à la place d'autrui) est le fait d'un homme « libéré des conditions subjectives et particulières du jugement. » C'est réfléchir sur son propre jugement à partir d'un point de vue universel. (Ak V, 295) Une sorte de réflexivité de second ordre.

⁹²KANT E., CFJ, *op. cit.*, Analytique du Sublime, § 40 p. 278, 279 (Ak V, 293)

⁹³ LEBRUN, G., *Kant et la fin de la métaphysique*, éd. Livre de poche, 1970. chap 12 p. 517.

⁹⁴ Bien que la mienneté du Dasein ne soit en aucun cas celle d'un sujet. HEIDEGGER M., *Être et Temps*, trad. E. Martineau, voir respectivement les chapitres 1 § 9 et 4 § 26

⁹⁵BURGESS, C., (1950), *op. cit.*, p. 491

⁹⁶ KANT, E., *Œuvres Philosophiques, les derniers écrits*, éd. Gallimard, dir. Ferdinand Alquié, 1986, *L'Anthropologie du point de vue pragmatique*, § 53 p. 1036-1037. « La seule marque générale de l'aliénation est la perte du sens commun (sensus communis) [...] C'est bien un critère subjectivement nécessaire de la justesse de nos jugements en général, et donc de la santé de notre entendement, que nous confrontons aussi ce dernier à l'entendement des autres. » (Ak VIII, 219) Voir aussi les développements sur le sens commun CFJ, *op.cit.*, §32, §40, § 57.

⁹⁷ HUNEMAN, P., 2004, *Op. cit.*, p. 72

déterminant⁹⁸. En effet, c'est plutôt la possibilité de communiquer l'état d'esprit esthétique — laquelle fait fond sur le sens commun compris comme disposition des facultés supposée en tout homme et conditionnant toute possibilité de connaissance en général⁹⁹ — qui cause l'effet putatif des jugements de goût. Nous nous retrouvons donc au terme du second moment avec un jugement reposant sur un sentiment que le sujet éprouve en lui-même, mais qu'il suppose pourtant en tous. Or au nom de quel principe peut-on en venir à une telle prétention à l'universel ? Ou dit autrement, au nom de quoi puis-je *prétendre penser* à la place d'autrui ?

La relation du beau

Dans ce troisième moment de l'Analytique du beau, Kant étudie le jugement de goût selon la catégorie de causalité. On peut déjà se demander quels sont les pôles autour desquels s'articule la relation considérée. Il ne s'agira pas de la relation unissant le prédicat au sujet, le fondement à la connaissance, ou certaines propositions entre elles¹⁰⁰. Ce qui nous intéressera dans l'économie de cette troisième *Critique*, sera la relation entre un certain jugement et un sentiment très particulier de plaisir¹⁰¹. Nous commencerons par cerner une toute nouvelle notion qu'apportent ces nouvelles considérations. Bien qu'abordée de manière non explicite par Kant dans le cadre des paragraphes sur la finalité, la temporalité du goût nous paraît cruciale pour l'interprétation de la notion de forme qui y sera développée. Précisément, la représentation a non seulement le pouvoir d'altérer l'état du sujet, mais cette transformation permet au sujet de prendre conscience de sa capacité à conserver cet état, prendre conscience de sa causalité ; voilà en quoi consiste le plaisir. « La conscience de la causalité d'une représentation relativement à l'état du sujet, en vue de le conserver dans le même état, peut désigner ici en général ce que l'on appelle plaisir...¹⁰² »

Le plaisir est donc arrimé à la conscience d'abord plutôt passive — puisque le sujet ne prend que la mesure de l'altération de son état — puis ensuite active — puisque le sujet prend de ce fait conscience de sa capacité à conserver cet état. Cet extrait pose, à tout le moins, trois problèmes : (1) Si le plaisir est lié à la possibilité pour le sujet de conserver son état, s'agit-il encore d'un plaisir désintéressé ?

⁹⁸ En effet, Kant précise au § 8 de l'Analytique du beau *CFJ, op. cit.*, p. 194 « Le jugement de goût lui-même ne postule pas l'adhésion de chacun, (car seul peut le faire un jugement logiquement universel, capable d'alléguer des raisons) ; il ne fait que prêter à chacun cette adhésion... » (Ak V, 216)

⁹⁹ KANT, E., *CFJ, op. cit.*, Analytique du sublime, § 38 et remarque p. 274 à 276. (Ak V, 290-91) il peut sembler y avoir une tension dans notre propos ; d'un côté nous affirmons que le sujet de goût se distingue du sujet *lambda* de par sa culture et de l'autre, nous concluons avec Kant que la solution à l'antinomie du goût réside dans cette supposition d'un sens commun rendu possible par la disposition des facultés de *tout* homme. On semble sortir du sujet transcendantal pour mieux y revenir sous la modalité du sens commun. Ce problème sera en partie résolu dans le prochain moment où le sujet de goût se distingue des autres sujets par son exemplarité.

¹⁰⁰ KANT, E., *Critique de la raison pure, op. cit.*, p. 190, (Ak III, 88)

¹⁰¹ KANT, E., *CFJ, op. cit.*, Analytique du beau, § 11 p. 199 (Ak V, 221)

¹⁰² KANT, E., *CFJ, op. cit.*, Analytique du beau, § 10 p. 198 (Ak V, 220)

Henry E. Allison dans son ouvrage *Kant's theory of taste* identifie une autre difficulté¹⁰³ : (2) Il semble que, conformément à cet extrait, on cherche à conserver l'état *parce qu'il* est plaisant. Or ce geste contrarie les acquis du paragraphe 9 lors duquel était affirmée l'inconsistance d'un plaisir qui précéderait le jugement, dans le cadre des recherches sur le beau. En effet, si tel devait être le cas, c'est plutôt du plaisir sensible ou pratique qu'il s'agirait. (3) Par ailleurs en invitant la conscience, dans l'expérience esthétique, ne perd-on pas le caractère immédiat du plaisir qui doit y être associé ? Si ces difficultés sont bien réelles, ce tournant dans l'Analytique du beau semble néanmoins nécessaire pour la suite des développements de Kant concernant la finalité et la forme.

Tout en prenant ces difficultés au sérieux, nous choisissons de voir dans ce troisième moment une emphase sur l'autonomie du sujet de goût, dans l'expérience esthétique. Parce qu'il a conscience que la représentation d'un objet beau dispose ses facultés d'une certaine manière (librement harmonieuse), le sujet mesure sa capacité à reproduire ou entretenir cette disposition par lui-même. C'est à la conscience même (*Bewußtsein* Ak V, 220 et Ak V, 222) de cette causalité autonome constatée lors d'une représentation particulière (celle de l'objet beau) qu'il faut identifier le plaisir. La possibilité de prolonger de manière autonome le plaisir est conforme à ce qui fut identifié au paragraphe 9 comme suscitant ce plaisir à savoir : « l'harmonie des pouvoirs de connaître »¹⁰⁴. Si l'objet devait susciter lui-même directement le plaisir, comme c'est le cas pour l'agréable, le sujet perdrait son autonomie et la possibilité de conserver l'état dans lequel il se trouve. Il serait constamment sous l'influence de l'objet. Or, cette possibilité d'entretenir de manière autonome le plaisir pris au beau semble cruciale, car Kant y revient au paragraphe 12 où il est davantage question de la forme¹⁰⁵. « Ce plaisir [le plaisir dans le jugement esthétique], qui plus est, n'est en aucune façon pratique... Mais il a pourtant en soi une causalité, à savoir celle qui permet de *conserver*, l'état même de la représentation et l'activité des facultés de connaître, cela sans autre intention. Nous nous *attardons* dans la contemplation du beau parce que cette contemplation se fortifie et se reproduit elle-même... »¹⁰⁶

Il en sera à nouveau question à l'occasion de la remarque générale concluant l'Analytique du beau où est abordée la régularité qui bien qu'indispensable pour parvenir à la connaissance d'un objet est contraignante « lorsqu'il s'agit d'*entretenir* un libre jeu des facultés représentatives [...] Toute

¹⁰³ ALLISON H. E., *Kant's theory of taste*, op. cit., p. 122 et suivantes.

¹⁰⁴ KANT, E., *CFJ*, op. cit., *Analytique du beau*, § 9 p. 196 (Ak V, 218)

¹⁰⁵ Selon Eli Friedlander, cette association entre la conservation, la perpétuation de ce mouvement réflexif dans l'expérience est directement liée à l'une des acceptions de la forme de la finalité sans fin. Nous verrons pourquoi prochainement. Gardons pour l'instant à l'esprit cette relation entre forme et conservation.

¹⁰⁶ KANT, E., *CFJ*, op. cit., § 12, p. 201 (Ak V, 222)

régularité rigide (qui se rapproche de la régularité mathématique) contient en elle-même ce qui est contraire au goût : elle n'offre pas de quoi s'occuper longuement en sa contemplation...¹⁰⁷ » À cette même occasion, Kant reproche à Marsden sa préférence pour la régularité des champs de poivriers de Sumatra, comparés aux libres beautés de la nature. Selon lui, si ce dernier était resté « toute la journée devant son champ de poivriers » il aurait eu tôt fait de « prendre conscience que lorsque l'entendement, grâce à la régularité, se trouve accordé à l'ordre dont il a partout besoin, l'objet ne parvient pas à retenir son attention plus longtemps... » Ces quelques extraits suffisent selon nous à affirmer que la beauté, non seulement survit à l'épreuve du temps ; la contemplation ne peut être lassante, mais du fait que le plaisir est lié à la disposition libérée des facultés de connaître, on peut dire qu'il appartient intrinsèquement à la beauté de se perpétuer d'elle-même. L'autonomie réflexive (héautonomie) suivant laquelle se déploie le plaisir esthétique est irréductible, car elle obéit à un principe que la faculté de juger crée pour réguler sa propre activité. Se trouve donc en jeu dans les paragraphes 10 à 17 de la *Critique de la faculté de juger*, une certaine conception de la causalité (autonome et consciente) qui était, rappelons-le, dès l'introduction, identifiée comme l'un des enjeux de cet ultime ouvrage critique. Or justement, dans le paradigme de la *Critique de la faculté de juger*, la causalité a trait à la finalité¹⁰⁸. Les prochains paragraphes du présent travail auront pour objectif de clarifier cette notion et d'indiquer « en quoi l'impression d'une finalité dont on ne peut indiquer la fin contribue à la genèse du sentiment de plaisir ?¹⁰⁹ » Dès le début de ce troisième moment de l'Analytique du beau, Kant s'emploie à distinguer les différentes fins (objective, subjective) de la finalité.

Il commence par définir ce qu'est une fin suivant ses déterminations transcendantales : c'est-à-dire une chose qui n'est possible qu'en tant qu'effet obtenu par l'intermédiaire d'un concept qui en est la cause. « I will try to illustrate it by means of an example. Let us take a judgment of the kind: The purpose of the ear is hearing. What do we mean when we make such judgment? We mean that the object (the ear) would not exist but for the function which it fulfills. This function is not an object of sense. It is a content of thought, a concept. The concept is its real ground. That causality of a concept in respect of its object is called *purposiveness*.¹¹⁰ » La fin est donc le concept d'un objet dans la mesure où ce concept comprend à la fois le fondement de la réalité effective de l'objet¹¹¹. Il est assez ardu de s'y retrouver, car Kant semble utiliser de manière interchangeable les expressions

¹⁰⁷ KANT, E., *CFJ*, op. cit., p. 222-223 (Ak V, 242, 243)

¹⁰⁸ Lorsque l'on dit d'une chose qu'elle est une fin, on affirme quelque chose quant au type de causalité qui l'a produite. GUYER, P., *Kant and the claim on taste*, op. cit., p. 212

¹⁰⁹ KANT, E., *CFJ*, op. cit., note 56 de la présentation d'Alain Renaut p. 498

¹¹⁰ CASSIRER, H. W., *A commentary on Kant's Critique of Judgment*, Barnes and Noble [1938], 1970, pp 200-201.

¹¹¹ KANT E., *CFJ*, op. cit., Introduction, IV, (Ak V, 180)

« représentations de la fin » « concept de fin » et « fin » comme le remarque Konrad Marc-Wogau¹¹². Mais on peut résumer de manière schématique qu'une fin peut être objective ou subjective. Si elle est objective, elle mène à la connaissance de l'objet en fonction du concept qui en est la cause. Si elle est subjective, elle peut être soit matérielle ou formelle. La finalité formelle subjective nous intéressera particulièrement dans le cours de nos analyses puisque c'est en elle que consiste le principe de la faculté de juger réfléchissante, tandis que la finalité subjective « matérielle » est versée au registre de l'agrément¹¹³.

Nous avons une première opposition entre objectif et subjectif qui se laisse caractériser comme suit : une finalité est appelée *objective* lorsque la fin possède une réalité dans l'objet. Certaines figures géométriques seront par exemple dites objectives dans la mesure où elles peuvent revêtir une utilité dans la réalisation de certains projets concrets (construction de bâtiment ou de routes). La finalité est en revanche appelée *subjective* lorsqu'elle est interne au sujet ; [...] Dans ce cas [celui du beau], ce n'est pas l'objet qui instruit d'une finalité (comme dans le cas des organismes), ou en vue duquel la finalité est pensée (comme dans le cas de la construction), mais un état d'harmonie constaté dans le rapport des facultés à l'occasion d'un bel objet.¹¹⁴

Or, le sentiment de plaisir éprouvé dans les jugements esthétiques n'étant en aucun cas déterminé ni par un concept (second moment ; universel sans concept) ni par une sensation (premier moment ; satisfaction désintéressée), sommes-nous toujours dans une logique finalisée ? Il semble que oui, car si on ne peut découvrir la fin, on en perçoit la trace. Dans l'appréciation du beau, nous sommes donc en présence d'une finalité qui ne véhicule ni d'intérêt pris à la représentation (fin subjective matérielle) ni de perfection objective (fin objective)¹¹⁵. Cette finalité est donc sans fin.

Henry E. Allison identifie un problème dans l'argumentation de Kant. En effet, Kant semble ainsi supposer que la classification des types de fins (objective et subjective) est exhaustive. Or rien n'indique que la finalité ne pourrait pas être caractérisée par une fin d'un autre type restant à déterminer¹¹⁶. Selon Kant, le plaisir pris au beau n'est donc final ni subjectivement pour la sensibilité — autrement on y considérerait une matière sensible agréable — ni objectivement pour l'entendement — sinon serait véhiculé un concept déterminant notre appréciation à l'aune d'une perfection objective — mais n'est final que formellement pour la seule faculté de juger réfléchissante. Le plaisir est final

¹¹² MARC-WOGAU K., *Vier Studien zu Kants Kritik der Urteilskraft*, recueil de travaux publiés par l'Université d'Uppsala, Uppsala et Leipzig, 1938 : 2. p. 56.

¹¹³ Voir l'Annexe 1. Tableau La nature a-t-elle un fin Zannetti.

¹¹⁴ ZANETTI, V., *La nature a-t-elle une fin ?*, Ousia, 1994, p. 89

¹¹⁵ KANT, E., *CFJ*, op. cit., Analytique du beau, § 15 p. 205 – 206 (Ak V, 226-227)

¹¹⁶ ALLISON, H.E., *Kant's theory of taste*, op. cit., p. 126

pour la faculté de juger esthétique en ce que la représentation se donne au sujet *comme si* elle ne se destinait qu'à sa propre contemplation.

En faveur du réalisme de la finalité esthétique de la nature, dans la mesure où on admettrait volontiers qu'une Idée du beau ait dû intervenir au fondement de sa production dans la cause productrice, c'est-à-dire une fin au profit de notre imagination, plaident très fortement les belles formations présentes dans le règne de la nature organisée. Les fleurs, les configurations même de tout ce qui pousse, la délicatesse des formations animales de toutes espèces telle qu'elle ne répond à nulle nécessité, pour leur propre usage, mais donne l'impression d'avoir été choisie pour notre goût.¹¹⁷

Nous évaluons donc subjectivement que la cause de l'objet est notre propre satisfaction ; laquelle se donne dans l'harmonie des facultés. Le beau est final pour notre faculté de juger. Or cette finalité étant sans fin particulière (sans matière objective ou subjective), elle doit être envisagée uniquement quant à sa forme. Dans les prochains développements, une question nous intéressera particulièrement : cette forme est-elle à trouver dans l'émancipation de l'imagination librement en lien avec l'entendement (auquel cas le problème de l'unité de la forme sera central) ou dans les contours, la figure ou les limites du bel objet sensible représenté ? Puisque Kant lui-même autorise les deux¹¹⁸ interprétations, nous essaierons de voir si ces deux points de vue sont conciliables.

Commençons par envisager la forme comprise comme disposition particulière des facultés de connaître.

Puisque l'existence matérielle de l'objet reste indifférente, il s'agit encore de la représentation d'une pure forme. Mais cette fois, c'est une forme d'objet. Et cette forme ne peut pas être simplement celle de l'intuition, qui nous rapporte à des objets existants matériellement. En vérité, « forme » signifie maintenant ceci : réflexion d'un objet singulier dans l'imagination. La forme est ce que l'imagination réfléchit d'un objet par opposition à l'élément matériel des sensations que cet objet provoque en tant qu'il existe et agit sur nous.¹¹⁹

Après avoir distingué la forme en jeu dans la troisième *Critique*, de la forme de la sensibilité dans l'Esthétique transcendantale, Deleuze précise que par « forme » il faut comprendre la manière libérée dont nos facultés (imagination et entendement) sont disposées et conservées, dans l'appréciation du

¹¹⁷ KANT, E., *CFJ*, op cit., Dialectique de la faculté de juger esthétique, § 58, p. 336, (Ak V, 347)

¹¹⁸ En réalité, Kant semble autoriser plusieurs acceptions de la notion de forme. Ralf Meerbote répertorie plusieurs de ces acceptions dans l'article suivant : MEERBOTE, R., « Reflection on beauty », in *Essays in Kant's Aesthetics*, édité and introduced by Ted Cohen & Paul Guyer. University of Chicago press, 1982, pp 55 à 87, S'agissant de la seule *Critique de la faculté de juger*, voici les acceptions de « forme » qu'il dénombre : le jeu des facultés, la configuration, le dessin la composition, sons et couleurs purs. (p. 58 note 10)

¹¹⁹ DELEUZE, G., *Philosophie critique de Kant*, Presses universitaires de France [1963], 1994, p. 68.

beau. En effet, il semble que l'une des conceptions de la forme développée par Kant, convoque non pas tant l'objet comme phénomène intuitionné que l'effet de la représentation de celui-ci sur la disposition des facultés. « Le jugement esthétique, au contraire, rapporte exclusivement au sujet la représentation par laquelle un objet est donné et il ne fait observer aucune propriété de l'objet, mais uniquement la forme finale présente dans la détermination des facultés représentatives qui s'occupent de cet objet. »¹²⁰

Selon ce passage, il semble clair pour Kant que la forme est à trouver dans la disposition des facultés de l'esprit. Tout *comme si* la forme de la finalité de l'objet ne s'observait pas dans l'objet, mais dans l'effet qu'a cet objet sur notre état d'esprit. En effet, puisqu'il est affirmé dans cet extrait que le jugement esthétique « ne fait observer aucune propriété de l'objet », on en conclut donc que la forme sensible de l'objet (figure, contour ou limites), en tant que propriété de l'objet, ne correspond pas à la forme de la finalité dont parle Kant. Cependant, si à la *finalité* correspond la disposition réflexive des facultés, par « *forme* » de la *finalité*, qu'entend-on exactement ? Kant précise-t-il ou qualifie-t-il l'agencement des facultés, en spécifiant que c'est la *forme* de cette finalité qui l'intéresse, ou se contente-t-il de rejeter la matière exclusivement sensible ou conceptuelle de sa définition de finalité ? Il semble que le critère d'unité soit, dès l'Analytique du beau, évoqué pour caractériser cette harmonie finale des facultés¹²¹.

The purposiveness we attribute to a work of art, for example, will arise from the subject's *a priori* expectation that all its parts come together as an organized whole. The absent universal that aesthetic reflection seeks, would be the hidden conceptual cause, or intended purpose, forming the work into an expressive unity. In the case of reflection on nature as a possible system of experience, this principle requires judgment to seek unity among the variety of empirical laws, but at a more general level the principle of reflective judgment consists of the expectation of and the search for purposive unity among diversity of parts.¹²²

De cet extrait, on comprend que la forme se qualifie par l'unification finale. Or, si ce qu'il s'agit d'unifier c'est le libre jeu de l'imagination et de l'entendement, à quoi correspondent les parties constituant le divers à unifier sous une forme ? Dans cette acception strictement spirituelle de la forme comprise comme l'unité harmonieuse des facultés de connaître dans un jeu (contexte que nous

¹²⁰ KANT, E., *CFJ*, *op.cit.*, Analytique du beau, § 15 p. 207 (Ak V, 228)

¹²¹ KANT, E., *CFJ*, *op.cit.*, Analytique du beau, § 15 p. 206 (Ak V., 227) « Ce qu'il y a de formel dans la représentation d'un chose, c'est-à-dire l'unification du divers en une unité... » Tandis que Kirk Pillow propose une version de l'unité de la forme de la finalité comme unité expressive, Gérard Lebrun en propose une analyse où sont liées des sensations. LEBRUN G., *Kant et la fin de la métaphysique*, *op.cit.*, p. 521 « il y a "Forme" partout où, à partir d'un ensemble de sensations j'éprouve qu'une pluralité s'unifie d'elle-même dans l'espace ou dans le temps. »

¹²² PILLOW, K., *Sublime understanding*, MIT Press, 2000, p. 31

comparerons par la suite à une acception sensible de ce terme également autorisée par Kant) il semble que les « parties » de la finalité à unifier par la forme correspondent aux différentes images comparées par l'imagination en vue de parvenir à l'idée-norme du beau dont il s'agit de produire l'archétype.

... l'imagination peut non seulement rappeler à l'occasion, même après un temps fort long, les signes affectés à un concept, mais aussi reproduire l'image et la forme de l'objet à partir d'un nombre inexprimable d'objets de différentes espèces ou d'une seule et même espèce ; bien plus quand l'esprit entreprend des comparaisons, l'imagination est selon toute vraisemblance, effectivement capable... de faire pour ainsi dire se superposer une image sur une autre et d'obtenir, par la congruence de plusieurs images de la même espèce, un moyen terme qui serve à toutes de mesure commune. ¹²³

Cet extrait montre donc que l'imagination est créatrice et parvient à créer ce que Alexandra Makowiak¹²⁴ appelle un « schème sans concept » ; qu'elle a également le pouvoir de reconvoquer certaines images passées ; qu'elle peut évaluer si des images sont ou non congruentes. Il semble que ceci explique également la raison pour laquelle on s'*attarde* à la contemplation du beau. C'est que la forme de la finalité sans fin qu'on y constate suppose la liberté de l'imagination qui permet l'expansion esthétique du concept. Pour Eli Friedlander, c'est précisément en cette expansion que consiste la forme. « The aesthetic judgment is to be understood over and above the assertion (which is always a determinate state of affairs), insofar as it presents or opens a *space of meaning* in the reflection on the object. [...] The opening of such a space is the presentation of form. Form, then, is not only identified in the object as the origin of the movement of the mind but is also, at the same time, that which is made present by that movement. ¹²⁵ » Donc ce que Kant identifiait comme congruence (Ak V, 234) des images présentées par l'imagination serait assurée selon Friedlander par une certaine affinité de signification, une sorte de parenté herméneutique des images que superpose l'imagination. Si on récapitule, l'objet beau est donné dans une représentation qui suscite la réflexion, réflexion à comprendre comme le libre jeu des facultés. La *conscience* de cette causalité de la représentation sur notre état d'esprit consiste en un plaisir qui nous permet d'apprécier l'objet *comme s'il* était final. Cette finalité, selon cette première acception de la notion de forme, ne s'observerait

¹²³ KANT, E., *CFJ, op. cit.*, analytique du beau, § 17, p.213 (Ak V, 234)

¹²⁴ MAKOWIAK, A., *Kant, l'imagination et la question de l'homme*, Million, collection Krisis, 2009, p. 217 Makowiak rapproche également le pouvoir créateur de l'imagination observé au paragraphe 17 de la *Critique de la faculté de juger* au mouvement de cette même faculté dans le contexte du sublime mathématique.

¹²⁵ FRIEDLANDER, E., *Expressions of judgment*, Harvard university press, 2015, p. 31. Sur le fait que l'élargissement esthétique concernant la forme de la finalité sans fin concerne le sens, voir aussi FORERO MENDOZA, S. et MONTEBELLO, P., *Kant, son esthétique — entre mythes et récits*, Les presses du réel, 2013. « La forme n'est pas l'essence de l'objet, car si l'entendement joue ici, c'est avant toute activité objective, de manière pré-catégorielle, dans une relation purement légale avec l'imagination (unité). La forme n'est donc pas objective, mais réflexive : elle se constitue lors de l'acte perceptif. Dans le sujet, un sens s'annonce, une forme s'esquisse. Ce sens, cette forme dépassent l'objet... parce qu'ils ne sont pas dans l'objet, mais sont générés par la conscience réfléchissante. » p. 127

pas dans les propriétés de la forme sensible de l'objet, ni dans un concept de l'objet (concept à l'aune duquel on pourrait juger de la perfection de la beauté ce qui est une contradiction dans les termes pour Kant), mais bien dans la forme de la finalité. En effet, la finalité étant sans matière, c'est-à-dire sans fin, c'est de la forme de la finalité dont il s'agit dans l'expérience esthétique. Or à la forme de la finalité correspond la manière unifiée dont l'imagination prend de l'expansion dans cette expérience esthétique : cette expansion demeurant congruente du point de vue de la signification. Cependant, après avoir admis une conception dirons-nous intellectuelle de la forme, il est essentiel de remarquer que la forme a également une acception plus sensible pour Kant. La forme est aussi dans l'objet reçu par le biais d'une représentation. En effet, si le beau réside dans la manière dont une représentation influe sur notre état d'esprit, il faut à tout le moins se demander si dans l'objet même, il y a une propriété qui stimule le jeu des facultés en vertu duquel l'objet paraît final pour la faculté de juger.

Certains passages de la *Critique de la faculté de juger* autorisent cette interprétation perceptive de la forme. Par exemple, lorsque Kant affirme que dans la peinture, la sculpture, l'architecture et l'art des jardins, l'essentiel est le dessin. Ou encore lorsqu'il affirme que « toute forme des objets des sens est ou bien figure, ou bien jeu ¹²⁶ ». Nous avons, jusqu'à présent, tenté d'éclaircir la forme comme jeu (de l'esprit), mais il faut également ménager une place à la forme perceptible conçue comme contour. La conciliation de ces deux conceptions de la forme de l'objet est notamment proposée par Paul Guyer.

Strictly sensory and physiological aspects of perception such as colors or tones are maintained to contribute to nothing but charm or gratification in their objects, and only such poorly formal features of spatial and temporal organization as “design” or “drawing”, “outline”, “figure”, “*play*”, and “composition” are allowed to contribute to actual beauty. Only these features of objects, in other words, are supposed able to dispose the imagination and understanding to their harmonious fulfillment of the subjective conditions of knowledge.¹²⁷

Voilà qui est absolument conforme à la catégorie de relation chapeautant les développements sur la forme. Effectivement, on voit bien, dans cette proposition de Guyer, que le beau s'opère dans la relation de la représentation au sentiment. Certaines qualités de l'objet sont plus susceptibles que d'autres d'harmoniser le libre jeu des facultés ; jeu correspondant désignant lui-même la forme de la disposition d'esprit à l'œuvre dans le beau. Si lors de deux premiers moments nous avons défini quel « effet » devait avoir la représentation de l'objet au sein du sujet en précisant que la satisfaction devait être désintéressée, et s'accompagner d'une prétention à l'universel justifiée par la structure

¹²⁶ KANT, E., *CFJ*, *op.cit.*, Analytique du beau, § 14 p. 204 (Ak V, 225)

¹²⁷ GUYER, P., *Kant and the claims of taste*, Harvard University press, 1979, p. 226.

transcendantale de la subjectivité, dans le troisième moment, l'*objet* nous apparaît final dès lors qu'en portant particulièrement attention à la forme (perceptive) nous est dévoilée la forme (spirituelle ; unité des facultés) de l'harmonie de nos facultés. De sorte que, bien qu'il soit impossible de lier un sentiment à une représentation en dehors de l'expérience, nous savons néanmoins que toute représentation stimulant le libre jeu de l'entendement et de l'imagination — ce en quoi consiste la forme de la finalité sans fin — générera une satisfaction ; c'est là le principe propre de la faculté de juger.

La modalité du beau

S'il fut déjà établi au second moment que les jugements de goût sont universels et qu'ils sont (selon le troisième moment) régis par un *principe*, n'est-il pas ainsi déjà sous-entendu qu'ils sont également nécessaires ? On peut évidemment déjà alléguer le souci de conformité aux exigences catégorielles nous obligeant à prendre aussi en compte la modalité, dans l'Analytique du beau. Mais définissant la modalité, se révèle également une autre justification. Qu'est-ce donc que la modalité d'un jugement ? La modalité n'ajoute aucune détermination à la chose dont on juge, mais permet toutefois de savoir, dans le cas du jugement de goût, sous quel rapport (réel, possible, effectif ou nécessaire) le sentiment est lié à la pensée en général¹²⁸. Tandis qu'il est possible que le plaisir accompagne une représentation, et qu'il est réel que l'agréable suscite du plaisir, il est *nécessaire* que le beau satisfasse. Or, dans le monde phénoménal (auquel appartient la représentation jugée belle), aucune nécessité n'est absolue¹²⁹. Conséquemment la satisfaction prise à la réflexion du beau n'est pas nécessaire en elle-même, ainsi est-elle conditionnelle.

La nécessité conditionnée du jugement de goût n'est cependant pas une nécessité théorique permettant de *connaître* à l'avance, par des concepts, l'expérience satisfaisante de chacun. Pas plus qu'elle n'est une nécessité pratique visant à normer nos comportements, « par l'intermédiaire des concepts d'une pure volonté rationnelle, qui sert de règle aux êtres agissant librement ¹³⁰ », car le beau n'oblige (*sollen*) pas à la satisfaction. La nécessité conditionnée suivant laquelle le sentiment de satisfaction est lié à la pensée en général est exemplaire. En ce sens, il est nécessaire que chacun adhère au

¹²⁸ KANT, E., *Critique de la raison pure*, op. cit., Analytique des concepts, § 9, 4 p. 159 (Ak III, 89 ; IV, 62). Voir aussi KANT, E., *CFJ*, op. cit., Analytique du beau, §29 p. 249 (Ak V., 266) « Dans cette modalité des jugements esthétiques, c'est-à-dire dans la nécessité qu'on leur attribue, réside un moment capital pour la *Critique de la faculté de juger*. Car elle fait reconnaître précisément en eux un principe *a priori* et les soustrait à la psychologie empirique, où, sinon, ils resteraient ensevelis sous les sentiments de plaisir et de douleur... ainsi devient-il possible d'inscrire ces jugements, et par leur intermédiaire la faculté de juger, dans la classe de ceux qui ont à leur fondement des principes *a priori*, et de les déplacer alors, comme tels, vers la philosophie transcendante. »

¹²⁹ KANT, E., *CRP*, op. cit., L'antinomie de la raison pure, section 9, § 4 p. 513 (Ak III, 380-381)

¹³⁰ KANT, E., *CFJ*, op. cit., Analytique du beau, § 18 p. 216 (Ak V, 237)

jugement, car il s'agit là de « l'exemple d'une règle universelle que l'on ne peut cependant pas indiquer. ¹³¹ » Cette règle résidant dans le sens commun ne peut être circonscrite par un concept, aussi nous ne pouvons être assurés que nous l'appliquons correctement, dans le jugement de goût que nous affirmons. « On recherche l'adhésion de chacun, parce que l'on possède, pour cela, un principe qui est commun à tous ; et l'on pourrait même compter sur cette adhésion si simplement l'on était toujours assuré que le cas considéré fût correctement subsumé sous ce principe comme règle de l'assentiment. » ¹³²

La nécessité esthétique est le fait d'une légalité sans loi déterminée. Il s'agit d'une règle qui est donnée dans le sentiment plaisant de la disposition de nos facultés. Or cette règle étant irréductiblement subjective, nous ne pouvons être assurés que nous l'appliquons correctement, lorsque nous affirmons que l'objet est beau. La nécessité qui caractérise le jugement de goût est conditionnelle à l'application adéquate d'une règle que l'on ne peut pas en réalité identifier objectivement. Donc, dans le jugement esthétique, on possède bel et bien un principe *subjectivement* donné par le sens commun, mais du fait de cette origine subjective, on ne détient cependant pas la clé nous permettant d'être certains quant à l'application de ce principe à un cas particulier.

Mais comment alors confirmer l'existence d'un tel sens commun ? Au nom de quoi Kant s'arrogait-il le droit de supposer un tel sens commun ?

Des connaissances et des jugements, en même temps que la conviction qui les accompagne doivent pouvoir être communiqués universellement ; ... si des connaissances doivent se pouvoir communiquer, il faut aussi que se puisse universellement communiquer l'état d'esprit, c'est-à-dire l'accord des facultés cognitives en vue d'une connaissance en général [...] Mais cet accord des facultés de connaître possède, selon la différence des objets qui sont donnés, des proportions différentes. Or, dans la mesure où cet accord lui-même doit se pouvoir communiquer universellement, le sentiment qu'on a de lui (lors d'une représentation) doit également pouvoir l'être ; mais comme cette communicabilité universelle du sentiment présuppose un sens commun, c'est donc avec raison que l'existence de celui-ci pourra être admise... comme condition nécessaire de la communicabilité de notre connaissance, laquelle doit nécessairement être présupposée en toute logique... ¹³³

¹³¹ KANT, E., *CFJ, op. cit.*, Analytique du beau, § 18, p.217 (Ak V, 237)

¹³² KANT, E., *CFJ, op. cit.*, Analytique du beau, § 19, p.217 (Ak V, 237)

¹³³ KANT, E., *CFJ, op. cit.*, Analytique du beau, § 21 p.218-219 (Ak V, 238-239) Voir également le paragraphe § 39 de l'Analytique du sublime, p. 277-278, (Ak V, 292-293) « Ce plaisir [esthétique] doit nécessairement reposer en chacun sur les mêmes conditions, parce qu'elles sont les conditions subjectives de la possibilité de la connaissance en général, et la proportion de ces pouvoirs de connaître qui est exigée pour le goût, est aussi requise pour le bon sens ordinaire que l'on doit supposer en chacun. »

Ce qui semble donc en jeu dans cette déduction du sens commun, c'est la possibilité même d'une connaissance. La justification à partir de laquelle on présuppose un sens commun semble avant tout épistémique et l'écueil ainsi évité est celui du scepticisme. Or cette justification épistémique du jugement de goût ne nous éloigne-t-elle pas des enjeux esthétiques¹³⁴?

Comme le remarque Cassirer, il s'agit simplement, dans ces paragraphes qui introduisent la notion de sens commun esthétique, de montrer que celle-ci n'est ni contraire à la raison ni contraire aux principes de la philosophie transcendante et qu'elle est en réalité présupposée dans le cas des jugements de goût¹³⁵. Précisons, comme Kant le soutenait déjà au paragraphe 9, que ce qui est en réalité universellement *communicable* n'est pas le plaisir éprouvé en lui-même. Néanmoins, j'ai l'impression que ce plaisir est communicable du fait que ce qui en est la cause (la disposition des facultés) est elle ce qui doit pouvoir être communiqué universellement. Il est donc indéniable que l'expérience esthétique fonde son universalité et sa spécificité sur la possibilité d'une communication. Or, cette communicabilité vient placer au cœur de l'expérience esthétique, un critère de sociabilité. Car le « beau n'intéresse empiriquement qu'en société ; et si l'on convient que ce qui pousse l'homme vers la société lui est naturel... on ne peut manquer de considérer le goût... comme un moyen d'accomplir ce qui exige l'inclination naturelle de chacun. »¹³⁶ Le goût serait donc en chacun en tant qu'inclination naturelle à la société, à la communicabilité. Or, le fait que la modalité de nécessité qui accompagne notre jugement esthétique soit conditionnelle suppose que la règle est appliquée au cas avec plus ou moins de goût. Aussi ce dernier doit-il pouvoir se trouver à la fois en chacun comme inclination et être par ailleurs perfectible.

Conclusions concernant l'Analytique du beau

Résumons les acquis de l'analyse de l'Analytique du Beau.

(1) Le désintérêt de la satisfaction suppose un certain affranchissement du sujet à s'affranchir de ses inclinations sensibles pour jouir de la contemplation du beau. Le sujet de goût ne confond pas non plus le sentiment de respect envers la loi morale et le sentiment esthétique de plaisir. Il ne soumet donc pas son jugement à la loi de la raison, ni à l'agrément des sens, mais à la conscience du plaisir

¹³⁴ Nous reprenons ici la question posée par ALLISON, H., *Kant's theory of taste : a reading of the Critique of aesthetic judgment*, Cambridge University Press, 2001. p. 151. « ...the argument attempts to establish the necessity of presupposing a common sense on the basis of epistemological premises that do not make any explicit reference to the nature of taste. [...] Consequently, the argument poses two basic questions... (1) Whether it, in fact succeeds in showing that the denial of a common sense entails a skepticism regarding cognition; and (2) if so, what, if anything, does this have to do with taste? »

¹³⁵ CASSIRER, H.W., *A commentary on Kant's Critique of judgement*, Barnes and Noble, [1938] 1970 p. 215-216.

¹³⁶ KANT, E., *CFJ*, op. cit., Analytique du sublime, § 41, p.282 (Ak V, 297)

réflexif éprouvé face à la représentation d'un objet dès lors jugé beau. Le plaisir étant pris à un certain état d'esprit — une certaine disposition des facultés —, bien qu'éprouvé face à l'objet représenté, peut être présupposé en chacun.

(2) L'universalité qui caractérise la satisfaction prise au beau opère donc *comme si* elle était objective. De sorte que, le sujet qui expérimente cette *prétention* esthétique à l'universalité, conçoit et comprend la valeur apodictique des jugements déterminants de connaissance. En effet, il prétend à l'universalité tout en sachant qu'il s'agit d'une présomption de la faculté de juger qui s'en remet à un sentiment résolument subjectif. Comment pourrait-il prétendre à quelque chose duquel il ne connaît pas la teneur. Plus encore, pourquoi, s'il ne connaissait pas l'universalité objective, le sujet se contenterait-il de seulement *prétendre* à cette universalité, de faire *comme si*, son jugement était universel ? Donc, pour le goût, une certaine familiarité avec les principes de la philosophie *critique* semble requise bien que définitivement insuffisante. L'universalité de l'expérience esthétique concerne aussi le critère de sociabilité lié au goût. Le jugement de goût sur le beau s'adresse toujours à une communauté. On présuppose la communicabilité du plaisir lié à l'état d'esprit pour prétendre à l'universalité. Le beau n'a donc de *sens* qu'en société. Le sujet de goût accède à une réflexivité de second ordre en posant un regard critique sur les jugements qu'il émet, ce qui lui garantit un contact dialogique avec une communauté de goût (potentiellement la raison humaine tout entière) dont il suppose l'accord.

(3) Le principe en fonction duquel on peut mettre en relation le plaisir et le jugement à propos d'une représentation est celui de finalité. Non seulement la satisfaction prise au beau est désintéressée et conséquemment, selon Kant, universelle, elle doit aussi sembler finale pour la faculté de juger. Il faut donc que l'objet se donne à nous de manière à ce que la contemplation de celui-ci à travers le libre jeu de l'entendement et de l'imagination soit sa seule finalité. La finalité qui régit notre jugement est transposée à l'objet qui a pour finalité de nous plaire. Cette finalité n'étant que formelle ne s'adjoint aucune fin objective ou subjective particulière. Pour que le sujet de goût prenne plaisir à la conscience d'une disposition libre de ses facultés, encore faut-il qu'il puisse la distinguer de toute autre. Cette disposition se distingue de toute autre, car ce n'est pas par concept que le sujet la discerne, mais dans le sentiment. De plus, ce troisième moment de l'Analytique du beau suppose que le sujet a le pouvoir d'entretenir par lui-même ce libre jeu des facultés. On constate bien conséquemment, qu'une certaine présence à soi, voire une certaine connaissance non conceptuelle, mais communicable de soi est nécessaire pour l'expérience esthétique. Au risque de nous répéter, Kant affirme plutôt que le jugement de goût est accessible à chacun, même aux enfants. Chacun peut apprécier le beau. Mais en fonction de toutes les exigences précédemment évoquées dans cette conclusion qui semblent découler

de la définition du beau produite par Kant, ne faut-il pas admettre que si tous peuvent sur le plan transcendantal apprécier le beau, tous ne le font pas avec goût ; tous ne produisent pas des jugements exemplaires¹³⁷. Le goût, soit la capacité à prendre plaisir (un plaisir bien particulier) au beau, semble être le fait d'une disposition « naturelle » transcendantale distribuée qu'il s'agit d'entraîner et perfectionner¹³⁸. Dans l'expérience esthétique qui concerne le beau, remarquons que l'imagination libre, dans son activité réfléchissante, est « créatrice de formes arbitraires d'intuitions possibles. ¹³⁹» Précisément, l'imagination exploite ce potentiel en ce que « ... elle réfléchit un objet singulier du point de vue de la forme. Ce faisant elle ne se rapporte pas à un concept particulier de l'entendement. Mais elle se rapporte à l'entendement lui-même comme à la faculté des concepts en général. ¹⁴⁰» N'étant plus soumise à la destinée conceptuelle de son schématisme, l'imagination dialogue d'égal à égal avec ce *pouvoir de déterminer* suspendu, mais non contrarié, dans l'expérience réfléchissante du beau.

Considérons maintenant une autre sorte de jugements réfléchissants ayant cette fois-ci trait au sublime et non au beau, afin de voir quelle sorte de sentiment de plaisir et de déplaisir (sentiment qui, rappelons-le, est l'un des pouvoirs supérieurs de l'Esprit) est en jeu dans cette expérience.

ANALYTIQUE DU SUBLIME

Le sublime mathématique

Notons d'abord que le sublime, à l'instar du beau, plait en lui-même ; ainsi n'est-il pas subordonné à aucune fin autre (utilitaire, morale ou agréable) que le plaisir qu'il suscite en lui-même. Cette satisfaction sera à nouveau liée à la disposition réflexive des facultés, de manière à ce que les

¹³⁷ KANT, E., *CFJ, op. cit.*, Analytique du beau, § 17 p. 211 (Ak V, 232) sur l'idéal de la beauté et l'exemplarité des jugements de goût. Kant y distingue ceux qui produisent les modèles du goût des imitateurs. « Car le goût ne peut être qu'une capacité personnelle ; quant à celui qui imite un modèle, il témoigne certes d'une habileté, mais il ne fait preuve de goût que s'il est capable lui-même de juger de ce modèle. D'où il résulte que l'archétype du goût est une simple Idée que chacun doit produire en soi-même... »

¹³⁸ On voit également que si le sentiment esthétique de satisfaction est accessible à chacun, tous ne font pas nécessairement pour autant preuve de goût. Kant évoque en effet à quelques reprises la possibilité de se tromper dans nos jugements de goût en qualifiant à tort certains objets de beaux. § 14 « ... la *plupart* (je souligne) des gens déclarent-ils belles en soi une simple couleur [...] seulement, on remarquera toutefois aussi que les sensations de couleur... ne sont tenues à bon droit pour belles que dans la mesure où elles sont pures... » (Ak V, 224) § 22 « le principe certes seulement subjectif, pourrait exiger... une adhésion universelle... pourvu seulement que l'on soit assuré d'avoir opéré correctement la subsumption sous ce principe. » (Ak V, 239) Kant met également en doute le goût de Marsden quant à son jugement sur la beauté des champs de poivriers. (Ak V, 243). Cependant, on voit qu'au moment de comparer les jugements esthétiques sur le sublime et sur le beau dans le cadre de l'analyse de la modalité du sublime dynamique de la nature § 29 Kant affirme : « il y a d'innombrables choses de la belle nature à propos desquelles d'emblée nous exigeons de chacun l'accord de son jugement avec le nôtre et nous pouvons attendre, sans nous exposer particulièrement à des *erreurs*. »

¹³⁹ KANT, E., *CFJ, op. cit.*, Remarque générale sur la première section de l'Analytique, p. 220 (Ak V, 240)

¹⁴⁰ DELEUZE, G., *La philosophie critique de Kant*, Presses universitaires de France, [1963], 1984 p. 71

jugements se prononçant sur le sublime ne confirment aucune caractéristique objective, mais dévoilent plutôt un état d'esprit subjectif.

En outre, étant donné que chacun d'eux [le beau et le sublime] suppose, non un jugement des sens, ou un jugement logique déterminant, mais un jugement de réflexion, la satisfaction ne dépend par conséquent pas d'une sensation, comme celle de l'agréable ni d'un concept déterminé, comme c'est le cas de la satisfaction prise au bien... il en résulte que c'est à la simple présentation ou pouvoir de présenter que la satisfaction est liée...¹⁴¹

Autrement dit, lorsque, dans une intuition donnée, le pouvoir de présenter, c'est-à-dire l'imagination, se trouve en accord avec le pouvoir des concepts indéterminés, le sujet éprouve du plaisir. Néanmoins, tandis que le beau indique le libre jeu de l'entendement et de l'imagination, le sublime traduit plutôt le travail « sérieux » auquel s'affairent raison et imagination. En effet, pour le beau, l'effervescence de l'imagination qui librement joue avec l'entendement s'accompagne immédiatement d'un sentiment d'intensification des forces vitales suscitant la satisfaction. S'agissant du sublime, un certain terrassement ou une impression d'arrêt des forces vitales précède l'effusion d'autant plus grande de celles-ci qui s'en suit. Pour Kant, est sublime (mathématiquement), ce qui est absolument grand au-delà de toute comparaison. Or dans la *Critique de la raison pure*, le terrain de l'illimité est celui de la raison ;

C'est dans cette acception élargie que je me servirai du terme *absolu* et que je l'opposerai à ce qui ne possède qu'une valeur que comparativement ou à un égard particulier. Car ce qui possède une telle valeur voit sa valeur restreinte à des conditions, alors que ce qui vaut absolument vaut sans restriction. Or le concept transcendantal de la raison porte toujours uniquement sur la totalité absolue de la synthèse des conditions et ne s'arrête jamais qu'à ce qui est inconditionné absolument, c'est-à-dire sous tous les rapports. [...] cette totalité on peut donc la nommer l'unité rationnelle des phénomènes.¹⁴²

Nous sommes, dans ce contexte, face à une évaluation strictement rationnelle d'une certaine grandeur jugée illimitée. Néanmoins le sublime ménage une place à l'imagination dans l'évaluation esthétique du grand. Voyons plus avant quel en sera le rôle et conséquemment expliquons l'aspect quantitatif du sublime. S'agissant du beau, la satisfaction désintéressée, universelle, finalisée et nécessaire est suscitée, en dernière analyse, par la chose considérée. Quant à l'expérience du sublime, nous apprécions esthétiquement la grandeur d'une chose, mais la grandeur considérée agit plutôt comme cause occasionnelle permettant à l'imagination une extension inédite directement responsable de la

¹⁴¹ KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, Analytique du sublime § 23 p. 225 (Ak V, 244)

¹⁴² KANT, E., *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, p. 349, (AK III, 253)

satisfaction sublime¹⁴³. « ... la simple grandeur de celui-ci [l'objet], même quand l'objet est considéré comme dépourvu de forme, puisse toutefois apporter avec elle une satisfaction qui est universellement communicable... mais ce n'est pas une satisfaction produite par l'objet... mais il s'agit d'une satisfaction que suscite l'extension de l'imagination en elle-même.¹⁴⁴ »

Lorsque nous sommes face à une grandeur, nous pouvons l'évaluer *objectivement*. Par exemple, mathématiquement, en utilisant des concepts numériques (quantité d'unités de mesure) nous en permettant une connaissance. Puisque les nombres sont en quantité infinie (infini récursif), l'évaluation mathématique de la grandeur n'est pas limitée, et ne se trouve arrêtée par aucun maximum. Aussi l'évaluation objective logique sera toujours comparative. En procédant ainsi nous ne sommes pas dans le registre du sublime. « Dans le cas du sublime mathématique, l'appréhension est résolument non mathématique¹⁴⁵. »

Or, nous pouvons nous trouver face à une grandeur telle que rien ne semble, non pas objectivement, mais *subjectivement*, être plus grand. Cette *incomparable* grandeur paraît paradoxale puisqu'elle est d'une part subjectivement illimitée et d'autre part, elle tient lieu de terme au-delà duquel on ne peut imaginer quelque chose de plus grand¹⁴⁶. La grandeur évaluée subjectivement est totalisée par la pensée, mais illimitée (au sens d'intotalisable) du point de vue de l'imagination. L'imagination cherche à comprendre le multiple appréhendé dans une intuition, mais ne peut que constater son impuissance à présenter l'Idée d'un tout aussi grand. L'imagination manifeste donc à la fois son impuissance et sa destination, dans l'expérience des limites de son pouvoir de compréhension¹⁴⁷. Ceci ne nous révèle toutefois pas la place impartie à la raison devant s'articuler à l'imagination dans le sublime.

¹⁴³ Bien que l'objet soit en quelque sorte un simple prétexte à partir duquel on expérimente intérieurement le sublime, une certaine ambiguïté plane sur ce qui produit cet élargissement de l'imagination. Les premiers exemples que donne Kant sont les pyramides et l'église Saint-Pierre de Rome, mais il affirme quelques lignes plus loin que ni les artéfacts humains ni la nature finalisée (ex. les animaux) ne peuvent être dits sublimes, seule la nature brute le peut. KANT E., *CFJ op.cit.*, § 26 p. 234. Par ailleurs, en interprétant les propos de Kant on peut faire du temps et de l'univers qui ne se laissent pas totaliser du point de vue de la grandeur, des occasions du sublime mathématique.

¹⁴⁴ KANT E., *CFJ, Op. cit.*, Analytique du sublime, §25 p. 231 (Ak V, 249)

¹⁴⁵ SALLIS, J., *Spacings —of Reason and Imagination in texts of Kant, Fichte, Hegel*, University of Chicago press, 1987, chap. 4

¹⁴⁶ «... Vient s'ajouter (à l'illimitée) par la pensée une dimension de totalité.» KANT E., *CFJ, op.cit.*, Analytique du sublime, §23 p. 225 (Ak V, 244)

¹⁴⁷ KANT, E., *CFJ, op.cit.*, Analytique du sublime, § 27 p. 239 (Ak V, 257)

Dans notre raison, est inscrite une prétention à l'absolu telle que le manifestent non seulement les Idées, mais la nécessité d'en faire des postulats dans la seconde *Critique*¹⁴⁸. L'inadéquation entre notre pouvoir d'évaluation esthétique des grandeurs et la nature inconditionnée des Idées éveille le *sentiment* d'un pouvoir suprasensible. L'imagination échoue à représenter l'extension des Idées de la raison, même dans son plus grand effort d'élargissement ; et cette incapacité pointe en direction de la destination suprasensible de l'homme. L'état subjectif auquel renvoie le sublime est à la fois lié à l'extension paroxysmique de l'imagination, et à la confrontation de ses limites obligeant la raison à prendre le relais pour unifier la quantité infinie par ailleurs¹⁴⁹. Dans l'analytique du sublime, et ce dès le premier moment quantitatif, Kant semble donc faire implicitement allusion à ce qui sera plus tard développé sous le terme d'Idée esthétique ; l'élargissement de l'imagination qui éveille aussi la faculté rationnelle en cherchant à unifier le multiple en une intuition¹⁵⁰. Voilà, par les idées esthétiques et cette tension entre imagination et raison, une première occasion de rendre compte de l'implication du sublime dans l'expérience de l'art principalement celle des beaux-arts et conséquemment donc du beau. Par là, nous n'affirmons pas que les Idées esthétiques ne concernent que le domaine des beaux-arts, puisque selon Kant les Idées esthétiques sont aussi à trouver dans la nature. Cependant, il apparaîtra clairement que les productions géniales des Beaux-Arts renferment nécessairement des Idées esthétiques qui elles, impliquent par définition, le sublime.

Mais, si au contact du sublime on prend la mesure de notre impuissance n'est-ce pas que la satisfaction sublime est en quelque sorte un déplaisir, du moins dans un premier temps ? Comment un déplaisir peut-il être satisfaisant ? Peut-être au nom d'un plaisir plus grand ? C'est justement ce que permet d'expliquer le second moment, qualitatif, de l'Analytique du sublime.

En effet, le sentiment d'impuissance généré par l'incapacité (de l'imagination) à atteindre une Idée qui pour nous fait loi est le respect¹⁵¹. Notons toutefois que ce sentiment de respect n'est pas éprouvé

¹⁴⁸ KANT, E., *Critique de la raison pratique*, éd. GF, trad. et prés. J-P Fussler, 2003, Paris., 1ère partie, Livre II, chap. II, l'immortalité de l'âme, §4 p. 247 (Ak V, 122), Dieu § 5 (Ak V, 125)

¹⁴⁹ Voilà une interprétation avec laquelle Eli Friedlander est en désaccord. En effet, selon lui, la compréhension et l'appréhension de l'imagination correspond à deux points de vue. Et c'est l'imagination elle-même qui constate son échec sans que l'autorité de la Raison n'intervienne. FRIEDLANDER, E., *Expressions of judgment, An Essay on Kant's Aesthetics*, Harvard university press, 2015. «The moment of «success» for the imagination, that is, the moment of the limit of the comprehension, when it achieves its task of estimating what is great, has a negative significance when what is measured is the capacity of the imagination. » p. 52. L'auteur s'appuie sur le paragraphe 27 (Ak V, 258). De son côté Louis Guillermit affirme que « la satisfaction prise au sublime de la nature est uniquement négative (au lieu que celle qui est prise au beau est positive) : c'est un sentiment de privation de liberté de l'imagination par elle-même... » GUILLERMIT, L., *L'élucidation du jugement de goût selon Kant*, op. cit., p. 235

¹⁵⁰ KANT, E., *CFJ*, op. cit., Analytique du sublime, § 49

¹⁵¹ KANT, E., *CFJ*, op. cit., Analytique du sublime, § 27 p. 239. (Ak V, 257) Le sentiment de respect dont il est question n'est pas sans rappeler l'utilisation du même terme, dans les Fondements de la métaphysique des mœurs et la seconde Critique. En effet, la notion de respect survenait à la suite de « l'humiliation » de la volonté insubordonnée à la loi morale,

envers l'objet, mais envers l'Idée de l'humanité en nous, à laquelle l'impuissance de l'imagination nous introduit. Ce qui excède le pouvoir de l'imagination est à craindre du point de vue de la sensibilité, même dans son usage optimal, puisque c'est là le lieu de son impuissance, de son insuffisance. Or, c'est précisément en raison du caractère repoussant que prend ce débordement pour la sensibilité qu'il devient attirant pour la raison. Mais essayons de comprendre pourquoi l'imagination échoue à représenter les Idées de la raison. L'une des explications fournies par Kant fait état de ce que nous comprenons être un critère d'instantanéité ou d'immédiateté. L'imagination, dans sa quête unificatrice, doit faire violence au sens interne et lui interdire une progression temporelle, dans l'appréhension du grand esthétiquement absolu. Elle cherche à comprendre le multiple composant l'infini esthétique simultanément dans *une* intuition. On assiste à nouveau dans l'expérience du sublime au retournement de l'esprit sur lui-même. « C'est uniquement dans une évaluation esthétique de la grandeur que le concept numérique doit être écarté ou transformé, et pour une telle évaluation seule correspond à la fin recherchée la compréhension de l'imagination qui fournit l'unité de mesure...¹⁵² »

C'est dorénavant de l'imagination qu'il s'agit d'estimer la capacité afin d'en faire une unité de mesure. Celle qui, dans la compréhension esthétique d'une grandeur subjectivement incomparable, refuse de recourir aux unités de mesure mathématiques devient elle-même pour la raison une unité de mesure. Cette unité de mesure esthétique n'est jamais connue, mais plutôt éprouvée, aussi ne peut-elle jamais produire de connaissance quant à l'objet compris (compréhension) par l'imagination. L'expérience esthétique, même dans cet élargissement paroxysmique de l'imagination dont le rôle de compréhension est unificateur, n'est pas à confondre avec le jugement théorique. En effet, dans ce dernier cas, l'imagination schématise et rend effectif le contenu d'un concept. « There can be no maximum for mathematical estimation for the same reason that there is no largest number, namely, the infinite extendability of the number series. But though there can be no largest number, there is a largest unit of measure. Kant here terms it the «absolute measure», and it is conditioned by the limits of the human imagination.¹⁵³ »

en proie aux inclinations individuelles, ainsi le respect agissait-il comme ressort au nom duquel on acceptait de se soumettre librement à la loi morale. Le respect est donc le lieu de passage, le point d'appui grâce auquel d'un déplaisir (humiliation *CRPr* et impuissance *CFJ*) nous est révélé un plaisir supérieur ; notre destination rationnelle. KANT, E., *Critique de la raison pratique*, op. cit., 1ère partie, livre 1 chap 3 p. 182-183 et 189-190 (Ak V, 73 et 79). KANT, E., *FMM*, op. cit., p. 101 (AK IV, 402)

¹⁵² KANT, E., *CFJ*, op. cit., Analytique du sublime, § 27, p. 242 (Ak V, 259)

¹⁵³ ALLISON, H.E., *Kant's theory of taste*, Cambridge University press, 2001, chap. 13, p. 317

Contrairement à l'expérience du beau où l'esprit s'adonne à une calme contemplation, le sublime émeut l'esprit. Ce dernier mouvement est à comprendre comme une sorte d'ébranlement de l'esprit provoqué par une rapide alternance entre répulsion et attraction ou encore entre imagination et raison respectivement. Concernant la qualité, nous pouvons conclure que le sentiment du sublime ne peut faire l'économie du déplaisir pour accéder à la satisfaction supérieure en laquelle consiste l'auto-révélation de la destination de l'esprit. Le sublime, selon sa qualité, prend ainsi la forme d'une admiration envers l'Idée de l'humanité qui ne surgit que par la médiation d'une peine. Cette admiration qui accompagne la satisfaction de la raison pure est pour Kant « noble », car contrairement à l'étonnement, elle ne cesse pas d'affecter celui qui l'expérimente lorsque le sublime cesse de lui apparaître nouveau ; soit lorsque les faits dépassent les attentes. L'admiration est donc un étonnement qui perdure ou qui se confirme dans l'approvisionnement. À nouveau, réflexivité rime avec temporalité.

Même l'absence d'affect (*apatheia*, *phlegma in significatu bono*) d'un esprit observant avec constance ses principes immuables est sublime, et elle l'est d'une façon même bien supérieure, parce qu'elle a de son côté, en même temps, la satisfaction de la raison pure. Un tel état d'esprit est seul appelé noble — terme que l'on applique aussi aux choses... quand elles suscitent moins l'étonnement (affect lié à la représentation de la nouveauté *Neuigkeit* qui dépasse l'attente) que l'admiration (laquelle correspond à un étonnement qui ne cesse pas quand disparaît la nouveauté)...¹⁵⁴

Une telle incursion de la notion de nouveauté peut surprendre. Cependant, même si à ce stade dans le texte il n'en est pas encore question, cela semble introduire le caractère d'originalité dont il sera question lors de l'étude des paragraphes portant sur les beaux-arts et le génie. On verra en effet que l'originalité de l'œuvre, si elle est nécessaire, n'est pas suffisante à en faire une œuvre de génie. Constatons, encore une fois, que le sublime, sous le visage cette fois-ci de l'admiration qui requiert, mais dépasse une forme de nouveauté, connote ce qui sera développé dans les paragraphes sur l'art. Le sublime et les beaux-arts ne sont peut-être pas si étrangers. C'est aussi ce que soutiendra Kirk Pillow affirmant non seulement que le sublime kantien se trouve dans les œuvres colossales, mais aussi dans l'unité en fonction de quoi on comprend un divers complexe comme une totalité.

In the case of St. Peter's, for example, not just the size, but the ornate complexity of the interior overwhelms imagination's effort to comprehend all its details as a whole. Judging it sublime requires a regress only to the limit of imagination's comprehension, rather than to infinity. Hence it is conceivable, and compatible with Kant's account, that the judgment of sublimity can apply to even a small work of art, when reflection on the

¹⁵⁴ KANT, E., *CFJ*, op. cit., Analytique du sublime, § 29, remarque, p. 256. (Ak V., 272)

complex of its parts overwhelms imagination's effort to comprehend the purposive unity of the whole.¹⁵⁵

Pour résumer, afin que l'esprit soit en mesure de se satisfaire dans l'expérience du sublime, il lui faut persévérer au-delà de la déception infligée par le revers que subit l'imagination — c'est-à-dire la sensibilité — dans son plus grand effort de compréhension. Cet échec de l'imagination doit, pour Kant, se transfigurer, et devenir, pour la raison, l'opportunité d'entrevoir sa supériorité. Conséquemment, cette même incapacité du sujet sensible doit devenir pour l'homme raisonnable (cultivé) l'occasion d'expérimenter son humanité, puisque c'est pour lui une loi de la raison que de faire l'effort d'atteindre les Idées. L'humanité telle que la définit Kant dans la *Critique de la faculté de juger* semble reposer sur quatre aspects majeurs. (1) D'abord, la notion d'humanité renvoie à celle de communicabilité¹⁵⁶ encore davantage en ce qui a trait au beau. Sans la tendance humaine à communiquer, ce sont les concepts centraux de sens commun et d'universalité esthétique qui s'effondrent. (2) De plus, l'humanité est définie par une sympathie qui sous-tend la possibilité même d'une effective intersubjectivité. (3) Ensuite, l'effort ininterrompu de la raison vers le suprasensible qui correspond à la destination morale de l'homme ; (4) Enfin, le sublime est l'occasion de cette élévation vers les Idées puisqu'il rend l'homme indépendant de la sensibilité. Cette autonomisation ne peut s'amorcer si l'homme n'est pas d'abord un être qui éprouve, qui peut être renversé, saisi, bouleversé, devant une nature qu'il regarde donc aussi avec humilité¹⁵⁷. En résumé la communicabilité, la sympathie, la raison et les sentiments constituent les caractères de l'humanité, dans le paradigme de ce dernier ouvrage critique ; humanité dont l'Idée est révélée au contact du sublime mathématique.

Le sublime dynamique

¹⁵⁵ PILLOW, K., *Sublime understanding*, MIT Press, 2000, chapitre 3, p. 75. Voir aussi chapitre 4. La question de savoir si le sublime est dans l'art ou la nature est certainement centrale autant chez Pseudo Longin LONGIN, *Du Sublime*, trad. et prés. PIGEAUD J., Rivages, poche, Paris, 1993 (2 :2, 35 :3) que chez Mendelssohn pour qui le sublime se rapporte principalement à l'admiration que suscite l'effroi (awe) ou le saisissement. Il distingue entre le sublime objectif qui concerne la nature du sublime subjectif qui renvoie à la manière dont la nature est représentée. MENDELSSOHN, M., *Philosophical writings*, « On the sublime and naive in the fine sciences », translation, D.O. Dahlstrom, Cambridge University press, 1997, pp.192 et suivantes.

¹⁵⁶ KANT, E., *CFJ*, op. cit., Analytique du beau § 9, p. 195-196 (AK V, 217) et Dialectique de la faculté de juger esthétique § 60 p. 344 (AK V, 355)

¹⁵⁷ RICARD, M-A., « L'Émergence d'une nouvelle conception de l'humanité dans le sublime kantien », *Revue philosophique de Louvain*, no. 3, Août 2008. pp. 495-519 « Kant entend d'abord par le sublime le sentiment de satisfaction découlant de notre élévation au-dessus du sensible ou, autrement dit, de la nature en nous et en dehors de nous. Comme notre humanité consiste précisément en cette élévation, le sublime finit par coïncider avec notre destination morale. Cependant dans un second temps, Kant rapporte le sublime au saisissement éprouvé en présence du spectacle inexplicable de la nature, un saisissement, qui implique cette fois une sensibilité nouvelle pour la nature considérée comme un grand tout admirable, en dépit de l'effroi qu'elle inspire, et corrélativement, une autre humanité, faisant davantage preuve d'humilité. »

Le titre complet de cette seconde partie de l'Analytique du sublime « le sublime dynamique *de la nature* ¹⁵⁸ » fait d'emblée état d'une parenté beaucoup plus étroite avec la nature que ne l'annonçait le titre de la première partie « le sublime mathématique ». Le plaisir lié au sublime suppose le dépassement d'une insuffisance sensible au profit de quelque sphère suprasensible. Nous pouvons voir, dans cette logique de dépassement, de débordement, les prémisses d'une explication dialectique de l'art que s'approprièrent notamment Adorno ¹⁵⁹ ou Hegel.

À proprement parler, la catégorie de relation du sublime est affaire de force et de puissance. Précisément, considérant deux forces, celle qui évince l'autre devient puissance. De sorte qu'une force ne peut, sans une force antagoniste qu'elle domine, devenir puissance. Dans le cas de la nature, elle n'est dite sublime que si, malgré sa force, elle n'exerce pas sur nous sa puissance et nous éveille conséquemment à notre propre force s'avérant dominante ¹⁶⁰. Cet éveil tient au fait que nous surmontons la peur que la force de la nature suscite bel et bien ¹⁶¹. Kant distingue entre deux types de peurs : celle qui s'accompagne d'une sécurité et celle où l'on est véritablement en danger. Ce n'est qu'en sécurité que l'on peut surmonter la crainte et accéder au sublime qui en est la source. La crainte qui précède l'effusion de la puissance réside dans le fait que l'on se figure insuffisant le déploiement optimal de nos propres forces devant résister à la puissance de la nature. « ... on peut considérer un objet comme *capable de faire peur*... si nous pensions le cas où nous voudrions lui opposer une résistance, et qu'alors toute résistance serait largement vaine. [...] des volcans... des ouragans... l'océan immense soulevé de fureur... réduisent notre pouvoir de résister à une petitesse insignifiante en comparaison de la force dont ces phénomènes font preuve. ¹⁶² » Or, de même que l'évaluation quantitative de la grandeur du sublime mathématique nous indiquait notre destination suprasensible, de même la force de la nature dévoilant notre faiblesse physique, signale notre capacité à nous juger

¹⁵⁸ Nous soulignons

¹⁵⁹ Comme le fait remarquer D. Dumouchel dans son article La dialectique du beau et du sublime : l'héritage kantien d'Adorno, paru dans la revue Philosophiques (SPQ), Volume 23, numéro 1, printemps 1996, p. 37-46, « ... selon Adorno, dans l'art moderne, le sublime cesse de caractériser une forme subjective spécifique d'expérience esthétique, distincte de l'expérience du beau et essentiellement tournée vers la nature, pour en venir à désigner la structure constitutive de l'œuvre d'art elle-même. »

¹⁶⁰ KANT, E., *CFJ*, op. cit., Analytique du sublime § 28 p. 242-243 (AK V, 260-261)

¹⁶¹ La peur est aussi au cœur des développements de Burke sur le sublime. BURKE, E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Idea of the Sublime and Beautiful*, J.T. Boulton, ed. London and New-York: Routledge and Kegan Paul and Columbia university Press, 1958, pp. 72-73

¹⁶² Ces propos de Henri Bergson ne sont pas sans rappeler la manière dont Kant décrit lui-même la notion de force. Cette quantification d'une force (ou intensité d'un état psychologique) qui se donnerait dans la représentation de la résistance antagoniste qu'on aurait à lui opposer pour atteindre l'équilibre sera discuté par Bergson dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*. L'auteur réfutera la possibilité de quantifier notre représentation de l'effort en arguant que deux efforts seront toujours distincts qualitativement et jamais quantitativement. Prétendre le contraire c'est confondre l'ordre quantitatif et l'ordre qualitatif des phénomènes. BERGSON, H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Presses universitaires de France, [1927], 1991 pp 35-37.

indépendamment d'elle¹⁶³. Du fait que la nature peut exercer sa puissance sur notre physique, nous nous y mesurons avec humilité. Toutefois, puisqu'elle ne peut menacer notre humanité, l'homme conscient de cette supériorité fait face avec courage, à la force de la nature. À ce moment du texte, c'est surtout à la destination morale de l'homme que renvoie le terme « humanité ». En gardant en tête que « l'humanité » ne se laisse pas réduire à cette seule acception, même au sein de cette troisième *Critique*, voyons à quoi elle réfère. L'état d'esprit sublime caractérisé par le courage — que seule peut fournir la raison d'où provient notre humanité — se voit nécessairement précédé d'une crainte. Mais qu'est-ce qui, précisément, se trouve en nous supérieur à la nature, à la sensibilité, et semble ici caractériser notre humanité ?

[La force de la nature] nous fait certes connaître, en tant qu'êtres de la nature, notre faiblesse physique, mais en même temps elle dévoile un pouvoir de nous juger comme indépendants par rapport à elle et une supériorité à l'égard de la nature — sur quoi se fonde une conservation de soi-même d'une tout autre sorte que celle à laquelle la nature extérieure peut porter atteinte et qu'elle peut mettre en danger, tant et si bien que l'humanité en notre personne demeure non abaissée, quand bien même l'homme devrait succomber devant cette puissance. ... la nature [est] considérée comme sublime... parce qu'elle fait appel à la force inscrite en nous (et qui n'est pas nature) pour que nous considérions ce dont nous nous soucions (biens, santé et vie) comme de petites choses, et par conséquent pour que la force de la nature (à laquelle nous sommes soumis en tous ces points) nous ne la considérions néanmoins pas vis-à-vis de nous-mêmes et de notre personnalité, comme une puissance telle que nous aurions à nous incliner devant elle quand il s'agit de nos principes suprêmes, de leur affirmation ou de leur abandon. En ce sens, la nature est dite ici sublime simplement parce qu'elle élève l'imagination à la présentation des cas où l'esprit peut se rendre sensible la sublimité propre de sa destination dans ce qu'elle a de supérieur même à la nature. ¹⁶⁴

Plusieurs pistes pour répondre à cette question se retrouvent dans l'extrait cité. Pour Kant, la supériorité de l'homme sur la nature en vertu de laquelle l'effrayant peut être sublime semble d'abord résider dans le pouvoir de se juger. Précisément, le pouvoir de *se juger* comme *indépendants* de la nature. La faculté de juger responsable de déterminer si le cas particulier (ici l'homme) se laisse subsumer sous l'universel qu'est la nature en conclut que l'homme n'est pas entièrement déterminé par les lois de la nature. Or à l'aune de quoi l'homme s'excepte-t-il du règne de la nature ? Le passage semble impliquer que c'est la manière selon laquelle l'homme se conforme à ses principes moraux. La force (de la volonté) suivant laquelle il s'y tient révèle la puissance de l'homme sur laquelle la force de la nature n'a plus prise. Kant toujours, dans ce même extrait distingue l'homme (*Mensch*) de

¹⁶³ Certains commentateurs relèvent effectivement la structure analogue du Sublime mathématique et du Sublime dynamique en fonction de laquelle l'insuffisance ou la faiblesse du sensible (imagination ou représentation de la force physique) pointe en direction d'une indépendance de l'homme vis à vis de la sensibilité. C'est le cas notamment de John Sallis (*op. cit.*) p. 120 et Ernst Cassirer (*op. cit.*) pp. 243-44.

¹⁶⁴ KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, Analytique du sublime § 28 p. 244 (AK V, 261-262)

l'humanité (*Menschheit*). Quand bien même dit-il l'homme devait périr, « l'humanité en lui demeurerait non-abaisée. » De sorte que les considérations pour la vie, les biens et la santé sont bien peu de choses par rapport à la loi morale en nous, qui à ce moment de la troisième *Critique* semble définir l'humanité¹⁶⁵. C'est l'immortalité de l'âme qui à demi-mot semble ici refaire surface. Une conservation de soi qui ne concernerait pas ce qui chez l'homme succombe devant la puissance de la nature est donc en jeu dans le sublime. Cette possibilité qu'a l'esprit de s'affranchir de la force de la nature à laquelle nous sommes pourtant soumis comme êtres vivants est définie par Kant comme étant l'estime de soi.

Cette convocation de la philosophie pratique, de l'intérêt moral, dans ce qui promettait d'être esthétique justifie sans doute la distinction contrastant le libre jeu auquel donne cours le beau et le travail sérieux expérimenté dans le sublime. C'est également ce en vertu de quoi, la sublimité n'est pas véritablement à chercher dans l'objet, mais dans notre esprit selon Kant « pour autant que nous pouvons devenir conscients d'être supérieurs à la nature¹⁶⁶. » La conscience de soi s'invite à nouveau dans l'expérience esthétique, cette fois-ci précisément, dans celle du sublime.

Quant à la modalité des jugements sur le sublime, Kant nous dit d'emblée que la nécessité suivant laquelle nous les affirmons est applicable à une communauté plus restreinte que celle du beau, une culture largement plus développée des facultés étant requise¹⁶⁷. En effet, la disposition d'esprit nécessaire pour le sentiment du sublime est la capacité d'accueil des Idées, sans laquelle la nature reste à jamais effrayante et exerce sur nous toute sa puissance. Toutefois, ce n'est pas sur la base d'une telle exigence de culture qu'il nous faut croire le jugement sur le sublime *conventionnellement* établi par la société. Au contraire, il repose sur le fondement de la nature humaine, c'est-à-dire la disposition au sentiment moral (aux Idées pratiques). De même celui qui n'a pas de goût ne peut apprécier le beau, de même le sublime demeure muet à celui qui manque de sentiment (moral). Malgré la taille plus étroite de la communauté des sujets « de sentiment », tous les membres sont unanimes sur la sublimité qu'ils ont à juger. Kant, malgré la modalité qui suppose implicitement une communauté, verra quelque chose de sublime, dans le détachement de la communauté vécu comme affranchissement des besoins lorsque ce détachement est guidé par les Idées.

¹⁶⁵ On peut se rapporter sur cette question à la *Critique de la raison pratique*, mais également à la *Critique de la raison pure* où cependant la tendance à s'en remettre à la loi morale en nous correspondait à une disposition naturelle. (Ak III, 277). Ici à l'inverse la loi morale en nous rend l'homme indépendant de la nature et conditionne l'affirmation de la puissance de l'homme sur celle-ci.

¹⁶⁶ KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, Analytique du sublime, § 28 p. 247 (AK V, 264). Raison pour laquelle Kant ne s'estime pas contraint de produire une déduction des jugements sur le sublime. La seule exposition de ceux-ci suffit. Cette conclusion pour Paul Guyer est illégitime. Voir GUYER P., *Kant and the claims of taste*, *op. cit.*, pp. 267 et suivantes.

¹⁶⁷ KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, Analytique du sublime § 29 p. 247-248 (AK V, 265)

Il faut encore remarquer que, bien que la satisfaction prise au beau, tout autant que celle concernant le sublime se distingue nettement, parmi les autres jugements esthétiques, non seulement par une *communicabilité universelle*, mais aussi parce qu'ils possèdent à travers cette propriété un intérêt relatif à la société (...) cependant, *le fait de rompre les liens avec toute société* est considéré comme quelque chose de sublime, s'il repose sur des Idées qui font que le regard se porte au-delà de tout intérêt sensible. Se suffire à soi-même... est un comportement qui s'approche du sublime (...) En revanche, fuir les hommes par *misanthropie* parce qu'on les hait... c'est en partie haïssable en partie méprisable.¹⁶⁸

Notons, comme précédemment évoqué, que ce retrait de la communauté, dans le cas du goût, est totalement impensable sans que ne plane sur le déserteur l'ombre de la folie. Donc, si la modalité des jugements portant sur le beau reposait sur le présupposé d'un sens commun en dernière analyse lui-même condition de possibilité de la connaissance en général, la modalité du jugement sur le sublime quant à elle présume de la disposition de chacun au sentiment moral que rend effectif le pouvoir de désirer. De sorte que si l'on voulait douter du caractère de nécessité propre à la modalité des jugements esthétiques, ce n'est ni plus ni moins les fondements de la philosophie théorique et pratique qui seraient ébranlés.

Afin de conclure le second chapitre sur le sujet jugeant exemplaire et d'entamer notre analyse des paragraphes qui portent sur les beaux-arts, résumons ce qui d'une part s'est dégagé de notre étude de l'analytique du beau et du sublime et qui d'autre part pourra être utile à la suite de notre étude.

Premièrement, nous avons vu comment l'appréciation du beau est le fait d'une culture des facultés¹⁶⁹ et ce sera peut-être encore plus explicite dans le cas des produits des beaux-arts. Sur le plan des jugements de goût, les premières tentatives, sont souvent grossières et ne manifestent pas la culture nécessaire à l'affirmation de jugements susceptibles de perdurer¹⁷⁰. Tel qu'évoqué, il y a une perfectibilité du goût à laquelle chacun doit s'exercer, l'expérience esthétique étant confirmée dans le sentiment. « ... il apparaît clairement que la vraie propédeutique pour la fondation du goût est le

¹⁶⁸ KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, Analytique du sublime, remarque générale sur l'exposition des jugements réfléchissants p. 259 (AK V, 275, 276)

¹⁶⁹ KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, Analytique du sublime, § 42 p. 286 « ... cet intérêt immédiat pour le beau de la nature... n'appartient qu'à ceux dont le mode de pensée soit est déjà formé au bien, soit fait preuve d'une réceptivité particulière à une telle formation... » (AK V, 300-301)

¹⁷⁰ KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, Analytique du sublime, § 32 p. 268 (Ak V, 283) Le cas du classique que Kant propose dans ce passage est très intéressant et révélateur d'une certaine ambivalence. En effet, d'abord il affirme qu'admirer les grands auteurs Anciens pour la manière dont ils ont su fournir au peuple ses lois revient à supprimer l'autonomie du goût et annihiler le fondement *a priori* des jugements esthétiques. Il poursuit en confirmant que l'autonomie radicale du goût (et de tout pouvoir supérieur de l'esprit) est pourtant vouée à l'échec, si jamais elle ne convoque les exemples du passé. L'exemplarité en question ici devra donc pouvoir être conciliée avec le caractère *a priori* du goût. (Ak V, 282-283)

développement des Idées morales et la culture du sentiment moral ; car c'est uniquement si la sensibilité vient à s'accorder avec ce dernier que le goût authentique peut recevoir une forme déterminée et immuable.¹⁷¹»

Si une certaine forme d'élitisme moral, peut-être problématique pour une philosophie transcendantale du goût semble ici défendue, il n'est peut-être pas inutile de rappeler le contexte artistique dans lequel s'insère l'écriture de la *Critique de la faculté de juger*. Nous pourrions ainsi, par le fait même, introduire notre propos de la prochaine section : les beaux-arts. En effet, le monde de l'art du XVIII^e siècle connaît certains bouleversements qui marqueront les débuts de la modernité esthétique. « Pour la première fois, il fut donné au grand public, et non plus seulement au cercle très restreint des riches et des puissants, de contempler la production artistique courante [...] Il en résulta inmanquablement pour l'artiste un élargissement sans précédent de son audience ; le phénomène fort controversé du *goût bourgeois* commença à faire sérieusement sentir ses effets, et la critique d'art apparut.¹⁷²» Kant rédige donc à une époque où l'accès à l'art se démocratise ce qui souleva la question de la pertinence et du fondement des jugements. La figure de la critique d'art supposée édicter les règles du goût au public profane fait lentement son apparition. De plus, cette même époque est marquée par les écrits poétiques et théoriques de Johann Gottfried Herder (1744-1803) qui fut lui-même élève de Kant de 1762-1764¹⁷³ et l'un des instigateurs du mouvement du *Sturm und Drang*. Ce mouvement prônait une manière de vivre en accord avec l'intuition et la révélation, il s'écarterait des normes sociales et se méfiait de la supériorité que les philosophes des lumières tentaient d'accorder à la raison. Pour Herder, cette possibilité de vivre selon ses intuitions, et ses désirs s'accompagnait d'un certain particularisme culturel nationaliste. On peut déjà voir dans cette démarche une opposition avec le cosmopolitisme kantien. Les Allemands, selon Herder, doivent cesser de s'en remettre aux dictats français et anglais du goût pour enfin agir et créer de manière proprement allemande. Cette conception herderienne du *Volkgeist*, trouvera écho notamment chez Hegel, qui dans la *Raison dans l'histoire* s'affranchira cependant de la conception humaniste de Herder qui conçoit les particularismes culturels comme l'expression d'une même humanité¹⁷⁴. « Any rules (or systems of rules) that are imposed too early are harmful and always remain harmful, as one can see with the

¹⁷¹ KANT, E., *CFJ*, op. cit. Dialectique de la faculté de juger esthétique, § 60, p. 345 (Ak V, 356)

¹⁷² Cité dans UZEL 2004. KRISTELLER, P. O., (1999), *Le système moderne des arts*, trad. B. Han, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, p. 26

¹⁷³ HERDER, J-G, «Briefe zur Beförderung der Humanität, Achte Sammlung», *Herders Sämmtliche Werke*, vol. 18., ed. by Bernhard Suphan, Berlin, Weidmannsche Buchhanlung, 1883, pp. 67-140. Le propos de Herder à l'endroit du Kant précritique sont très élogieux quant à l'humanité de ce dernier et ses qualités d'enseignant, ce qui contraste avec les critiques virulentes que Herder aura à l'endroit de l'*Aufklärung* et de la philosophie critique.

¹⁷⁴ STANGUENNEC, A., « À l'origine de l'idée allemande de nation. La philosophie romantique et la philosophie hégélienne de l'État », *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, vol. 14, no. 2, 2001, pp. 337-350.

fixed, prescribed taste in Egypt and China. The creator himself first lets chaos ferment and allows through inner laws of nature the world to develop to harmony, order, and beauty. A fly which was awakened from its wintersleep unnaturally and forcibly revives only for minutes, then dies forever.¹⁷⁵» Kant réagit donc à l'ambiance du *Sturm und Drang* qui s'en remettait à l'inspiration passionnée et qui refusait que le goût et le talent puissent s'exercer ou se cultiver au contact de l'école¹⁷⁶. Kant a d'ailleurs recensé l'ouvrage de Herder *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* paru en 1785 dans la revue *Jenaische allgemeine Literaturzeitung*. Herder fait état de cette troublante critique dans une lettre à Hamann datée du 15 février 1785 ; « Pensez ! le plus violent ennemi de mes “Idées” est le plus inattendu pour moi, mon propre professeur d'antan : Kant¹⁷⁷. » Kant semble ainsi par moment opter pour une solution intellectualiste et en partie élitiste du goût et de l'art possiblement dans l'objectif de mettre à mal les prémisses de ce courant pré romantique¹⁷⁸.

Deuxièmement, il fut établi que cette culture requise pour l'appréciation du beau suppose l'affranchissement des inclinations individuelles sensibles. L'appréciation des œuvres d'art va donc nécessiter la mise en marche d'un processus de libération dont le faite s'observera dans l'activité de l'imagination à l'origine de l'universel sans concept et de l'élargissement propre au sublime mathématique. Conséquemment, nous retiendrons la participation de la raison qui doit à tout le moins avoir été éveillée pour que puissent être appréciées à leur juste valeur les productions des beaux-arts. En effet, le sujet jugeant grâce à l'*Idée de l'humanité* qu'il développe — idée qui suppose la culture de la raison, la liberté, l'autonomie, la conscience, l'intersubjectivité et l'empathie — émet des jugements exemplaires. De sorte que, se définit comme propre au jugement de goût — et à plus forte raison à ceux qui prennent l'art comme objet — la communicabilité universelle de son contenu. Le sujet jugeant exemplaire est donc un être de goût, cultivé, caractérisé par sa rationalité, sa liberté, la créativité de son imagination, et son sentiment d'appartenance à une communauté qui n'est autre que l'humanité. Le goût, nous dit Kant, « est celui des talents qui — n'ayant pas recours à des concepts

¹⁷⁵ HERDER, J.G., Herder Werke, Vol. 4, Frankfurt am Main : Verlag 1994, Tel que cité dans : BRUNO, P.W., *Kant's concept of genius, its origin and function in the Third Critique*. Ed. Continuum, Science, Politics, and Ontology of Life-Philosophy. London : Bloomsbury Academic, 2010

¹⁷⁶ Pour J-H Zammito, les développements qui portent sur le génie répondent directement à la conception de Herder et plus généralement au mouvement du *Sturm und Drang*. ZAMMITO, J. H., *The genesis of Kant's Critique of judgment*, Chicago, University of Chicago press 1992 p. 10. Dans le même sens on renvoie également à DESMOND, W., « Kant and the terror of genius: Between Enlightenment and Romanticism » in *Kants Ästhetik*, ed. Herman Parret, de Gruyter 1998

¹⁷⁷ PÉNISSON, P., « Kant et Herder : “le recul d'effroi de la raison” », *Revue germanique internationale*, 6 | 1996, 63-74.

¹⁷⁸ UZEL, J-P., « Kant et la socialité du goût », *Sociologie et sociétés*, volume 36, numéro 1, printemps 2004, p. 13-25. « Kant a été l'un des plus fervents adversaires des revendications sociales et politiques du *Sturm und Drang* pendant les vingt années d'existence du mouvement (1770-1790). Chez lui, où le point de vue cosmopolitique a toujours été prévalent, l'antithèse sociale entre *Kultur* et *civilisation* ne deviendra jamais, comme chez Goethe, Herder, Schiller... une antithèse nationale entre l'Allemagne et la France. »

— a le plus besoin d'exemples de ce qui dans le progrès de la culture a conservé le plus longtemps l'approbation¹⁷⁹. » À nouveau frais, nous constatons que l'exemplarité du goût suppose une durée.

Nous comprenons maintenant clairement d'une part comment le sujet exemplaire, ou le critique (celui dont les jugements servent de modèle et d'exemple pour la communauté du goût) se distingue du sujet quelconque, et d'autre part ce qu'une œuvre d'art doit susciter pour appartenir au règne de la beauté. Sachant cela, comment se fait-il que certaines productions à vocation artistique ne parviennent pas à animer les facultés du spectateur de manière à produire en lui le sentiment du beau ? Dit autrement, l'homme de goût peut-il produire le beau ? Nous croyons que c'est là le problème auquel Kant tente de fournir une solution à la faveur du génie, nouveau protagoniste propre à l'expérience du beau artistique. Si dans le contexte de la beauté naturelle, nous avons prêté à la nature une intention ; une forme de finalité qui visait notre plaisir, dans le cas de l'art cette intention est incarnée et le génie la personnifie en quelque sorte.

¹⁷⁹ KANT E., *CFJ*, *op. cit.*, Analytique du sublime, § 32 p. 268 (Ak V, 283)

Chapitre 3 – Le monde des beaux-arts

La faculté de juger, dans son usage réfléchissant, peut bien contenir *a priori* le principe de l'appréciation du beau à l'origine des jugements de goût, rien n'a pour l'instant été formulé qui soit susceptible d'en orienter la *production* : « Reste que le goût est simplement un pouvoir de juger et non un pouvoir de produire. ¹⁸⁰ » En effet, la production est au cœur de la distinction entre la beauté de la nature et la beauté artistique. Tandis que le produit de la nature est un simple effet, celui de l'art est une œuvre, dont la cause est toujours l'homme. En fait, comme précédemment évoqué, *stricto sensu*, seul le produit de la liberté, c'est-à-dire d'un arbitre qui place la raison au fondement de ses actions, peut être nommé *art* : « ... dès que l'on songe en effet que les abeilles ne fondent leur travail sur aucune réflexion rationnelle qui leur serait propre, on convient aussitôt qu'il s'agit là d'un produit de leur nature (de l'instinct) et c'est uniquement à leur créateur qu'on l'attribue en tant qu'art. ¹⁸¹ »

Donc, selon cet extrait, si la réflexion rationnelle prouvant la liberté de l'artiste n'est pas en jeu dans la production, il ne peut pas s'agir d'art pour Kant¹⁸². Et il précise, plus loin au paragraphe 43, que cette contribution de la raison prend la forme d'une certaine intentionnalité. L'art a pour cause productrice la *pensée* d'une fin qui en détermine la forme ; il est conforme à une représentation ayant précédé son effectivité. Or, cet aspect rationnel de la production artistique n'en fait pas une science. En effet, si « les beaux-arts, dans toute leur perfection exigent beaucoup de science, comme par exemple la connaissance de langues anciennes, une lecture assidue des auteurs tenus pour classiques, l'histoire, la connaissance des antiquités... constituent la nécessaire préparation et le fondement des beaux-arts... ¹⁸³ », les sciences en elles-mêmes, selon Kant, ne sont pas belles. Parmi les activités humaines (sciences, arts, artisanat, agrément, etc.) la beauté est l'apanage de l'art. Il n'y a donc pas de science du beau, mais seulement une critique du beau. Néanmoins avoir la représentation de « ce qui doit être » (ce à quoi accède aussi bien le juge de goût que le génie) ne garantit aucune compétence pour *produire* et rendre effectif « ce qui doit être » (Ak V, 311). Cette insuffisance de la représentation de ce qui doit être révèle deux aspects essentiels de l'art. D'abord la *techné* par laquelle l'artiste fait face à la résistance que sa représentation de « ce qui doit être » rencontre dans la matière. Il y a effectivement selon nous chez Kant une certaine théorie de l'échec de l'artiste, liée au fait que ce que

¹⁸⁰ KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, Analytique du sublime § 48 p. 299 (Ak V, 313)

¹⁸¹ KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, Analytique du sublime § 43 p. 288-289 (Ak V, 303) voir aussi § 54 p. 323-324 (Ak V, 335) où il est question du sérieux et de l'estime du jeu de la faculté de juger ainsi que la pureté de la mentalité dans l'appréciation de l'art. Kant en conclut que l'art « naïf » présente une contradiction dans les termes.

¹⁸² CROWFORD, D., « Kant's theory of creative imagination » in *Essays, in Kant's aesthetics*, ed. and intro. by Ted Cohen and Paul Guyer, University of Chicago Press, 1982, pp 151-178. Crowford distingue effectivement les formes que l'artiste produit par choix, de celles qui ne résultent que de la fantaisie du rêveur et ne sont qu'accidentelles. p.171

¹⁸³ KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, Analytique du sublime § 48 p. 299 (Ak V, 313)

doit être l'œuvre correspond à une Idée (esthétique) et est par définition inatteignable¹⁸⁴. « Encore faut-il cependant que soit pris en compte un certain idéal que l'art doit avoir sous les yeux, bien qu'il ne l'atteigne jamais complètement dans son exercice. » (Ak V, 355) À l'inverse, l'artisan qui maîtrise une technique n'est pas soumis à cette insuffisance. S'appuyant sur une fin visée et connue, il parviendra à concrétiser pleinement ce que doit être la chose. Cependant, la *technè* laissée à elle-même (sans idée esthétique qui l'anime) réduit l'art à ce que Kant nomme l'art mécanique. Or, c'est justement à cette réduction que répond le second aspect essentiel de l'art chez Kant impliqué par l'insuffisance des connaissances pour la production du beau. En effet, l'art n'est pas une science, car il n'est ni savoir ni technique uniquement. L'art doit avoir une âme que seul le génie parvient à exprimer. Mais quelles sont les caractéristiques de l'œuvre d'art produite par l'artiste rationnel et libre, autrement dit l'artiste génial ? Voilà la question qui nous intéressera dans un premier temps.

L'ŒUVRE D'ART

Il s'agira dans cette section consacrée aux beaux-arts d'identifier les principales caractéristiques de l'œuvre d'art qui, à sa manière, nous fait également vivre une expérience esthétique dont le cœur demeure le sentiment suscité par la réflexion. De même que l'analytique du beau portant principalement sur la contemplation de la beauté naturelle nous révélait les dispositions du sujet de goût, de même, constaterons-nous, les développements de Kant sur la production du beau mettront en lumière certaines caractéristiques de l'artiste. Le beau, qu'il s'agisse de le contempler ou de le produire, renvoie toujours à une expérience subjective qui en tant qu'elle est réflexive (beauté contemplée) ou expressive (beauté produite) s'accompagne inmanquablement d'une intersubjectivité.

L'œuvre d'art : contrastes esthétiques

Au paragraphe 43, Kant commence par distinguer l'art de la nature en signalant que l'œuvre est une belle *représentation* d'une chose, tandis que la nature est une belle chose. Ceci nous permet de faire deux remarques. D'abord, il semble par là sous-entendu que l'art cherchant à *re-présenter* prend appui sur un modèle, sans toutefois que la beauté ou la laideur de celui-ci ne conduise à la beauté ou la laideur de la représentation.

¹⁸⁴ Cette analyse va à l'encontre de celle proposée par Paul W. Bruno qui, s'appuyant sur le passage où Kant parle de la satisfaction de l'artiste quant à la forme obtenue au terme de longues recherches souvent pénibles en vient plutôt à la conclusion que « Kant believes that the artist indeed finds the form he is looking for ... » (2010) *Op. cit.* p. 108. Selon nous si on prend au sérieux la notion d'Idée esthétique on doit admettre que le génie en dépit d'un certain contentement échoue.

Les beaux-arts montrent leur supériorité précisément en ceci qu'ils procurent une belle description de choses qui dans la nature seraient laides ou déplaisantes. Les furies, les maladies les dévastations de la guerre, etc., peuvent en tant que réalités nuisibles être de très belle manière décrites et même représentées par des peintures ; seule une forme de laideur ne peut être représentée... sans faire disparaître... la beauté artistique :... le dégoût¹⁸⁵.

Pour Olivier Chédin, il s'agit là d'un phénomène de contrastes esthétiques qu'il oppose aux contradictions logiques. Le beau et le laid s'excluent peut-être sur le plan logique de la vérité, mais esthétiquement, il est possible de les concilier dans l'expérience de l'art¹⁸⁶. Dans l'art, des choses en apparence sans affinité sont conciliées. O. Chédin donne l'exemple d'un personnage pouvant être paré des plus beaux bijoux, mais vêtu d'habits sales. On en revient ici à Kant (paragraphe 48) lui-même qui envisage une certaine valeur esthétique du laid. La laideur trouve sa place dans l'art chez Kant ; la représentation de la laideur peut être belle. Gardons en tête cette notion de contraste esthétique qui nous accompagnera lorsqu'il s'agira d'expliquer l'élargissement esthétique du concept qui suppose à la fois un principe de diversification et un principe de continuité ou d'affinité. Retenons pour l'instant que la possibilité de produire une belle représentation de ce qui est laid dans la nature suppose une certaine distance, entre le modèle et l'œuvre qui sont tous deux des composantes essentielles de l'art. En effet, dans l'économie kantienne de la *Critique de la faculté de juger*, sans modèle ou sans principe régulateur, le produit est l'effet accidentel du hasard, tandis que sans œuvre, ce modèle ou principe régulateur perd son statut et cesse d'être « ce qui doit être ».

Ce qui nous conduit à notre seconde observation ; si la beauté artistique ne tient pas à celle du modèle, mais se trouve dans la représentation, n'est-ce pas que la beauté est aussi à chercher dans le geste artistique ; n'y a-t-il pas, pour cette belle *représentation*, une *présentation* adéquate ? C'est effectivement ce que laissera entendre l'étude à venir du génie. Mais comment savoir si d'une part la *représentation* est conforme au modèle, au principe régulateur et de surcroît original, et si d'autre part la *présentation* lui correspond ?

L'œuvre d'art : ectype ou archétype ? La solution de l'expression.

Le modèle qui précède l'effective représentation prend, dans l'esprit de sa cause libre (l'artiste génial), la forme d'une représentation complexe principielle. « L'idée esthétique (archétype, modèle original) réside à titre de principe, pour l'une [la plastique] et pour l'autre [la peinture] dans l'imagination : mais la figure qui en constitue l'expression (ectype, copie) est donnée soit dans son

¹⁸⁵ KANT, E., *CFJ*, op. cit., Analytique du sublime § 51, p. 298 (AK V, 312).

¹⁸⁶ CHÉDIN, O., *Sur l'esthétique de Kant et la théorie critique de la représentation*, Vrin, 1982, p. 102

extension corporelle... soit d'après la façon dont cette extension se peint dans l'œil...¹⁸⁷. » L'œuvre d'art est développée selon ce principe non conceptuel, mais réfléchissant qui anime l'esprit de l'artiste. On voit bien le genre de questions que cette affirmation soulève : le principe, ce que Kant nomme les Idées esthétiques, est-il uniquement accessible à l'artiste ? Si oui comment alors les spectateurs peuvent-ils apprécier le fait que l'œuvre en soit une « expression » ? Comment le public peut-il juger de ce qui doit-être ? Est-ce à dire que Kant admet la possibilité d'une expressivité sans qu'il n'y ait rien d'exprimé ?

Le fait de supposer un principe dans l'imagination que l'œuvre aurait pour mission d'exprimer semble autoriser un jugement quant à la perfection de cette expression, puisque le modèle Idéal (principe archétypal de l'imagination) révèle ce que *doit être* la chose représentée. Kant qui, rappelons-le, s'était précédemment livré à une argumentation excluant la perfection de la beauté (§15) — la finalité du beau devant être préservée de toute fin matérielle (conceptuelle ou sensible) — semble ici la réintroduire¹⁸⁸. En effet, en expliquant comment le goût doit s'allier au génie pour qu'une production soit dite appartenir aux produits des beaux-arts, Kant renoue avec une certaine conception de la perfection propre à l'art.

Mais quand l'objet est donné comme un produit de l'art et doit être déclaré beau comme tel, il faut, dans la mesure où l'art suppose toujours une fin dans sa cause (et dans sa causalité), qu'un concept de ce que doit être la chose soit d'abord mis au principe du jugement : et puisque ce qui constitue la perfection d'une chose c'est la manière dont le divers présent en elle s'accorde avec une destination interne de celle-ci en tant que fin, il faut, dans le jugement sur la beauté artistique, prendre en compte en même temps, la perfection de la chose — ce dont il n'est pas du tout question dans le jugement sur une beauté naturelle (comme telle)¹⁸⁹.

L'expérience du beau artistique suppose donc l'appréciation d'une perfection qui elle-même convoque la notion d'accord du divers pouvant être ramenée à l'idée d'unité formellement finalisée. Est-ce à dire que la beauté artistique contrairement à la beauté naturelle est une beauté adhérente et non libre¹⁹⁰ ? Nous ne croyons pas, car Kant, dans le contexte de l'Analytique du beau où la perfection

¹⁸⁷ KANT, E., *CFJ, op. cit.*, Analytique du sublime § 51, p. 309 (Ak V, 322)

¹⁸⁸ KANT, E., *CFJ, op. cit.*, Dialectique de la faculté de juger § 58, p. 339-340 (Ak V, 351) « ... l'idéalisme de la finalité dans le jugement d'appréciation porté sur le beau naturel et artistique est la seule présupposition grâce à laquelle la Critique peut expliquer la possibilité d'un jugement de goût qui exige a priori de posséder une validité pour chacun (sans cependant fonder sur des concepts la finalité représentée dans l'objet. »

¹⁸⁹ KANT, E., *CFJ, op. cit.*, Analytique du sublime § 48, p. 297 (Ak V, 311)

¹⁹⁰ Pour Kant rappelons que la beauté libre « ne suppose nul concept de ce que doit être l'objet tandis que la beauté adhérente suppose un tel concept ainsi que la perfection de l'objet par rapport à un tel concept. » Analytique du beau, § 16 p. 208-209 (Ak V, 229)

ne tenait aucun rôle, exemplifie la beauté libre par quelques occurrences artistiques notamment les « dessins à la grecque » et « toute la musique sans texte »¹⁹¹.

Donc Kant admet bel et bien que certaines occurrences de beauté libre sont à trouver dans le domaine artistique. Ainsi, s'il doit certes y avoir une conformité ou une continuité unissant l'archétype et l'ectype, reste que l'ectype est produit librement, sans règle conceptuellement établie, et demeure à ce titre une beauté libre. C'est bien le paradigme de l'expression et non de la reproduction ou de l'imitation qui permettra d'assurer l'unité de l'œuvre d'art ou la continuité entre principe et effectivité intuitionnable. Donc si on devait répondre à la question *où se trouve l'art pour Kant ? Dans le modèle principal ou dans l'ectype ?* Il semble que la réponse serait à trouver dans le fait même de l'expression qui assure la continuité entre le suprasensible (Ak V 356) (l'idée esthétique régulatrice qui réside en l'imagination) et le sensible (l'œuvre présentée). La beauté artistique, dans la perspective kantienne, est finalisée, non seulement par la visée communicative, mais surtout par un critère d'unité, une sorte de cohérence interne que se doit de présenter l'œuvre.

L'œuvre d'art : unité, liberté et naturalité

Néanmoins, et c'est là une autre caractéristique de l'art, découvrir l'archétype, savoir ce qui est exprimé ou que l'on veut exprimer ne procure pas l'habileté requise pour la belle présentation. Il nous faut dès lors conclure que la production des beaux-arts suppose un talent bien particulier qui n'est ni seulement technique, ni seulement *phantastique*. L'art suppose le pouvoir de *présenter* un universel en un particulier sensible (l'œuvre). S'il doit y avoir une perfection dans l'art pour Kant, le critère en sera le sentiment d'*unité* qu'on y rencontre. Kant distingue ensuite l'artisanat de l'art, puisque l'art est une activité agréable en soi, tandis que l'artisanat est un pénible travail qui n'est agréable que par son effet, notamment mercantile (Ak V, 303). De sorte que, le talent propre à l'artiste permettant la traduction du modèle en une représentation unifiée ne doit jamais trahir l'effort, ce que ne peut promettre l'artisanat.

En ce sens, dans le produit des beaux-arts, la finalité, bien qu'elle soit assurément intentionnelle, ne doit pourtant pas paraître intentionnelle ; je veux dire que chacun des beaux-arts doit apparaître comme nature, bien que l'on ait conscience qu'il s'agit certes d'art. Cela étant, un produit de l'art apparaît comme nature, dès lors que, sans doute, on y trouve toute la ponctualité requise dans l'accord avec des règles d'après lesquelles seulement le produit peut devenir ce qu'il doit être — mais cela sans que l'on y sente l'effort...¹⁹²

¹⁹¹ KANT, E., *CFJ*, op. cit., Analytique du beau, § 16 p. 208-209 (Ak V, 229)

¹⁹² KANT, E., *CFJ*, op. cit., Analytique du sublime § 45, p. 292 (Ak V, 307)

L'art pour Kant découle donc d'une intention humaine à produire quelque chose — objectiver la représentation subjective — mais ne doit pourtant jamais *sembler* intentionnel, puisque l'intention qui transparait dans l'œuvre trahit toujours un effort¹⁹³. Si ce quelque chose que devait produire l'art était une simple sensation, ce produit ne plairait que par l'intermédiaire des sens. Tandis que si ce quelque chose devait être déterminé, il ne plairait que par l'intermédiaire de concepts. C'est pourquoi l'art vise à produire quelque chose, mais ce quelque chose ne vise ni la seule satisfaction des sens ni la seule satisfaction de l'entendement. Pour résumer, en contemplant la beauté artistique, nous avons *conscience* qu'il s'agit d'une production humaine assurément intentionnelle, mais l'impression d'effort — dont Kant ne nie pas la réalité en contexte de production artistique — est consumée par la liberté qui en exsude¹⁹⁴. Cette liberté est éprouvée dans le sentiment réflexif rencontré dans l'expérience esthétique. Il y a donc apparence d'une libre « ponctualité » (*Pünktlichkeit*) entre la règle dont on observe la trace et le produit ; ponctualité qui jamais n'est laissée au hasard. Voilà ce qui permet à Kant d'affirmer que « la nature est belle lorsqu'en même temps elle avait l'apparence de l'art ; et l'art ne peut être appelé beau que si nous sommes conscients qu'il s'agit d'art et que celui-ci prend cependant pour nous l'apparence de la nature.¹⁹⁵ » En effet, l'art tout comme la nature ont à voir pour nous à une règle, de sorte que ni la beauté artistique (production) ni la beauté naturelle (effet) ne sont le fait d'un hasard. Néanmoins la nature tout comme l'art ont le pouvoir de produire en toute liberté des formes¹⁹⁶. Or, de même que la totalité des lois hétérogènes de la nature est inatteignable, de même la règle de l'art s'efface. Nature et art concilient, en tant qu'ils sont beaux, la nécessité d'une règle avec la liberté.

Le caractère finalisé de l'œuvre d'art : plaisir et communication sociale

¹⁹³ Attention, Kant admet par ailleurs lui-même que la forme de l'œuvre est le résultat de nombreuses tentatives et recherches souvent pénibles. Elle [la forme de l'œuvre] « ... est l'effet d'une lente et même pénible amélioration qui cherche à la rendre conforme à la pensée sans être préjudiciable pour autant à la liberté inscrite dans le jeu de ces facultés » (Ak V, 312-13). Merleau-Ponty au sujet de Cézanne et George Heard Hamilton quant à Monet constatent plutôt que l'artiste vit dans l'effort et l'insatisfaction. C'est l'échec (inévitables) qui est le moteur et le principe mélioratif pour ces deux artistes. HAMILTON, G.H., *Painting and sculpture in Europe 1880-1940*. New-York, Penguin Books, 1983. MERLEAU-PONTY, M., «Cezanne's doubt», In *The Merleau-Ponty Aesthetic reader*, Ed. Galen A. Johnson. Northwestern University press, 1993

¹⁹⁴ On pourrait aussi envisager que l'activité artistique parait sans effort à l'*artiste* parce qu'elle est sa propre fin. Néanmoins pour le *public* qui ne témoigne que de l'artéfact et qui conséquemment, ne peut juger réellement de l'effort que sa production exigea ou non. C'est le caractère libéré de son expérience esthétique qui l'incite à *supposer* que la production de l'œuvre dû être sans effort.

¹⁹⁵ KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, Analytique du sublime § 45, p. 292 (Ak V, 306) Selon Paul Guyer, affirmer comme le fait Kant que la nature est belle, si elle prend l'apparence de l'art et que réciproquement l'art est beau, si nous sommes conscients qu'il s'agit d'art et, mais qu'il prend cependant l'apparence de la nature, nous conduit nécessairement à une impasse. « This suggest that although we must subsume a work of art under the concept art in order to be able to say this is a «beautiful work of art», the recognition that the object is in fact a work of art cannot have any part in the process of reflection that leads us to judge that it is beautiful. » GUYER, P., « Kant's Conception of Fine Art » *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 52, no. 3, 1994, pp. 275–285.

¹⁹⁶ KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, Dialectique de la faculté de juger esthétique § 58, p. 338 (Ak V, 349)

Comme évoqué lors de l'étude de l'Analytique du beau, le sentiment de plaisir joue dans l'expérience esthétique un rôle tout à fait central. L'art comme production du beau ne fait pas exception et devra tout comme la nature procurer à celui qui le contemple un sentiment de plaisir.

Si l'art... a pour fin immédiate le sentiment de plaisir, il s'appelle un art esthétique. Celui-ci est ou bien un art d'agrément, ou bien un des beaux-arts. C'est un art d'agrément quand sa fin est que le plaisir accompagne les représentations en tant que simples *sensations* ; c'est un des beaux-arts lorsque la fin de l'art est que le plaisir accompagne les représentations en tant que *modes de connaissance*. [...] Les beaux-arts... sont un mode de représentation qui présente en lui-même un caractère finalisé et qui, bien que sans fin, contribue pourtant à la culture des facultés de l'esprit en vue de la communication sociale.¹⁹⁷

Le plaisir pris à la liberté des facultés de l'esprit évoquées dans cet extrait est le seul qui soit universellement communicable¹⁹⁸. Il faut sans doute revenir aux paragraphes 36 et 37 de la *Critique de la faculté de juger* et préciser que le fait que le sentiment de plaisir soit immédiatement associé à la représentation « ne peut être perçu qu'intérieurement » (Ak V, 289). Ce n'est pas cette immédiateté intérieure qui lie le sentiment à la représentation de manière *a priori*, mais bien un principe. Le jugement de goût pour cette raison est nécessairement synthétique. Cependant, ce plaisir esthétique en tant qu'il concerne les modes de connaissances dont la structure est elle-même *a priori* procure à celui qui l'éprouve l'assise de sa prétention à l'universel. Le plaisir s'il prétend à l'universalité inclut l'autre, et s'il s'articule dans un jugement goût, s'adresse — ne serait-ce qu'implicitement — à d'autres. Le caractère finalisé de l'art s'aperçoit dans le fait que le plaisir qu'il suppose aiguise les facultés de l'esprit elles-mêmes requises pour la communication sociale ; le plaisir est donc aussi culturel¹⁹⁹.

Jusqu'à maintenant, nous pouvons dire des beaux-arts arts qu'ils consistent en l'expression d'un modèle nécessitant un talent grâce auquel la représentation véhicule une impression d'unité qui suscite du plaisir. De sorte que, nous comprenons déjà en quoi l'art est distinct de la nature, de la science et de l'artisanat. Plusieurs questions restent à ce stade en suspens. Qu'est-ce qui est susceptible de tenir lieu de modèle ? Comment doit-on réellement comprendre l'unité des productions artistiques ? Quel est le rôle du goût dans la production de l'art ? Ce sont là des interrogations auxquelles fut peut-être confronté Kant. Lui qui dans l'Analytique du beau avait opposé certaines notions pour que se voie réfléchie la réalité dialectique propre à l'appréciation du beau (satisfaction

¹⁹⁷ KANT, E., *CFJ, op. cit.*, Analytique du sublime § 44, p. 291 (Ak V, 305-306)

¹⁹⁸ KANT, E., *CFJ, op. cit.*, Analytique du sublime, § 41 p. 291 « Les beaux-arts sont un mode de présentation qui... contribue pourtant à la culture des facultés de l'Esprit en vue de la communication sociale. »

¹⁹⁹ KANT, E., *CFJ, op. cit.*, Analytique du sublime § 52, p. 313 (Ak V, 326)

désintéressée, universel sans concept, finalité sans fin, nécessité subjective), il opte pour la même stratégie rhétorique dans son analyse de la production artistique. L'art n'est pas science, mais suppose des connaissances culturelles ; l'art n'est pas mécanique, mais suppose la maîtrise d'une technique ; l'art ne suit pas de règle, mais n'est pas sans règle, et finalement, l'art n'est pas nature, mais doit sembler naturel.

Cette dernière exigence de naturalité correspond à l'*apparence* non intentionnelle que doit revêtir l'art dont la production est toujours pourtant le fait d'une intention²⁰⁰. Ainsi, nous comprenons d'une autre manière pourquoi, dans l'esprit de Kant, l'art ne peut être dit beau que si d'une part nous savons qu'il s'agit d'art, mais que d'autre part il prend cependant la forme de la nature. En effet nous avons déjà évoqué la manière analogue dont art et nature produisent librement des formes. Il s'agit ici de rapprocher art et nature au nom d'un rapport commun à l'intentionnalité, mais cependant inversé. Tandis que l'on contemple la beauté naturelle *comme s'il* s'agissait du fruit d'une intention, la beauté artistique suppose que l'intention disparaît dans le plaisir esthétique. La nature est belle, car le sentiment que la contemplation de celle-ci nous procure nous donne à croire qu'elle s'adresse expressément à notre pur plaisir réflexif. Bien qu'elle n'exprime aucune fin subjective ou objective particulière, elle nous semble pourtant finalisée et cette impression est confirmée par le sentiment que nous expérimentons dans la réflexion. L'art est beau, car le sentiment que la contemplation de celui-ci nous procure suppose une impression de ponctualité entre la règle et l'individualité incomparable qu'est l'œuvre ; un ordre établi pourtant libre et indéterminé. Mais, comment un produit que je *sais* être l'effet d'une intention peut-il me *paraître* non intentionnel ? Jean-Marie Schaeffer propose une distinction pragmatique intéressante sur fond Humien quant au rôle de la croyance pour nos représentations en contexte fictionnel ou artistique. « Autrement dit, la spécificité de la fiction ne réside pas dans la non-référentialité des représentations, mais dans la façon dont nous adhérons à ces représentations. [...] Ce qui distingue le champ véridictionnel (dans le cas qui nous occupe : l'œuvre d'art est le produit d'une intention) du champ fictionnel (dans notre exemple : l'œuvre paraît non-intentionnelle), c'est qu'on n'y fait pas le même usage des représentations.²⁰¹ » Cette analyse de Schaeffer nous semble pertinente pour comprendre Kant. En sachant que l'œuvre est intentionnelle, nous en concluons qu'elle s'adresse à nous et nous nous proposons d'occuper la fonction d'auditeur. Cependant, en tant qu'elle paraît non intentionnelle (libre et sans effort) nous nous proposons de tenir le rôle d'interlocuteur ; de laisser libre cours à notre imagination dans l'activité réfléchissante de la

²⁰⁰ C'est pourquoi nous pouvons suivre Jean Marie Schaeffer, et affirmer avec lui, au sujet de la production du génie, qu'il y a toujours une part d'apparence trompeuse dans la finalité sans fin spécifique exhibée par l'œuvre géniale. SCHAEFFER, J.-M., *L'art de l'âge moderne, l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, éd. Gallimard, 1992 p. 57

²⁰¹ SCHAEFFER, J.-M., *Quelles Vérités pour quelles Fictions*, paru dans L'Homme, no. 175/176, 2005, pp. 19–36.

faculté de juger qui, par définition, suppose à travers le sens commun, une communication intersubjective. Le champ fictionnel résout le paradoxe de l'intentionnalité devant paraître non-intentionnelle. Nous estimons que cette interprétation langagière est légitime de par le critère lui-même langagier à l'aune duquel Kant organise son système des Beaux-Arts. De plus compte tenu du rôle que joue la communicabilité du goût dans l'expérience du beau ainsi que la valeur expressive de l'art qui sera étudiée au moment de parler des idées esthétiques, ce parallèle avec la sphère langagière que nous introduisons suivant les remarques de Schaeffer nous paraît pertinent.

Mais si on s'en tient à la lettre de Kant, on peut rendre compte de ce qui permet de regarder un objet que je sais résulter de l'activité d'un artiste comme quelque chose de naturel. En effet, grâce à la naturalité de l'artiste lui-même²⁰². Or, en quoi la naturalité de l'artiste diffère-t-elle de celle de tout homme ? Précisément, du fait que certains artistes ont un talent rare ; le don naturel qu'est le génie. Les prochains développements auront pour objectif de circonscrire la notion de génie.

LE GÉNIE

Le domaine d'action du génie se limite aux beaux-arts²⁰³, c'est-à-dire à l'architecture, peinture, la sculpture, l'art des jardins, la musique, l'éloquence, la poésie. Celui qui en science, décide et pense comme un génie paraît ridicule²⁰⁴. Il est peut-être utile de clarifier que ce ne sont évidemment pas toutes les productions relevant de ces disciplines qui sont dites géniales, bien que les œuvres géniales doivent appartenir aux beaux-arts. Un certain nombre de critères doit qualifier son activité et sa production, pour que l'œuvre et l'artiste soient dits géniaux.

Talent naturel

Le génie, nous dit Kant, est une exception de la nature. Il s'agit conséquemment d'un don de la nature dont certains sont pourvus et qu'il est impossible d'acquérir. Le génie n'étant pas une chose que l'on peut apprendre, consiste en une disposition innée de l'esprit. Cela correspond au talent par lequel sont données à l'art ses règles. C'est donc par l'intermédiaire du génie que la nature s'invite dans l'art. En effet, si l'art doit, pour être beau, prendre l'apparence de la nature, cela n'est possible que par l'entremise du génie. D'abord parce que, ce faisant, l'art devient un produit de la nature telle que

²⁰² KANT, E., *CFJ, op. cit.*, Dialectique de la faculté de juger esthétique, Remarque I, p. 332 (Ak V, 344) « Dans les produits du génie, c'est la nature (du sujet)... qui donne sa règle à l'art ». Voir aussi (Ak V, 309) ou Kant affirme que l'aptitude du génie lui est donnée immédiatement « de la main de la nature ».

²⁰³ KANT, E., *CFJ, op. cit.*, Analytique du sublime, § 46 p. 293 (Ak V, 307)

²⁰⁴ KANT, E., *CFJ, op. cit.*, Analytique du sublime, § 46 p. 296-7 (Ak V, 310)

personnifiée par le génie. En ce premier sens, l'art est beau, car il est naturel quant à sa cause. Ensuite parce que la nature tout comme l'art supposent des règles qui finalisent formellement et subjectivement leur production. « ... Le génie est un talent consistant à produire ce pour quoi aucune règle déterminée ne se peut indiquer — il ne correspond pas à une disposition qui rendrait apte à quoi que ce soit qui puisse être appris d'après une règle quelconque ; par voie de conséquence l'originalité doit être sa première propriété²⁰⁵. » Le génie invente donc sa propre règle.

L'originalité

Tout d'abord, le génie est signalé par l'originalité comprise selon Kant comme ce qui s'oppose à l'imitation. Or, ce qui ne peut s'imiter, ne peut s'apprendre²⁰⁶. Conséquemment, l'originalité du génie n'est jamais seulement le fruit d'un apprentissage, comme le serait la maîtrise d'une technique ou d'un ensemble de conventions. Dès lors, ce qui est produit sans souci d'imitation ne revêt-il pas un caractère de nouveauté ? Pourtant, Newton dont les travaux sont bel et bien novateurs n'est toutefois pas *génial* selon Kant, car le résultat de ses recherches pourrait être appris — chaque étape de son raisonnement étant rendue claire pour lui-même et à tout autre. Comme le fait néanmoins remarquer Christian Helmut Wenzel, jusqu'en 1780 environ, Kant statuait différemment au sujet des mathématiques. Ainsi, dans l'*Anthropologie* (1772-73), le génie était considéré nécessaire à la découverte scientifique, notamment s'agissant des démonstrations géométriques dont la beauté tient à la concision, la complétude, la lumière naturelle et la pertinence²⁰⁷. Remarquons que l'originalité, dans le contexte esthétique de la troisième *Critique*, semble davantage caractériser l'œuvre ou la manière de créer plutôt qu'un certain type de caractère ou de personnalité.

À l'inverse, l'originalité selon Schopenhauer désigne plutôt la rareté, et l'unicité du caractère génial de l'artiste et non de l'œuvre. C'est en effet ce que donnent à croire des expressions décrivant le génie — dont l'originalité le distingue de l'homme de talent — telles que « l'homme dont la grande valeur est anormale » et « une exception surnaturelle du fait de la disproportion de son intellect et de sa capacité à s'affranchir de la volonté. ²⁰⁸ » De plus, pour Schopenhauer, le génie peut être dit original puisqu'il introduit, par l'intermédiaire de ses productions, de la nouveauté, dans un temps avec lequel il est en rupture. Cette fracture historique qu'initie l'œuvre de génie se manifeste par

²⁰⁵ KANT, E., *CFJ., Op. cit.*, Analytique du sublime, § 46, p. 293 (Ak V, 307-308)

²⁰⁶ GOMBRICH, E. H., « Truth and the stereotype: an Illusion theory of representation » in *The philosophy of the visual arts* ed. Philip Alpers, Oxford University press 1992 (72-87) Pour Gombrich, historiquement, il est clair que la notion de génie provient du fait que certains ne se contentent pas d'imiter quelque chose, mais produisent à partir de leur propre imagination. Si Kant satisfait ce critère par la notion d'originalité il ne s'y limitera pas comme nous le verrons.

²⁰⁷ WENZEL, C. H., « Beauty, Genius and Mathematics: Why did Kant change his mind? », in *History of Philosophy Quarterly*, Vol. 18, No. 4 (oct. 2001) pp. 415-432.

²⁰⁸ SCHOPENHAUER, A., *Le monde comme volonté et comme représentation*, éd. PUF, trad., A Bourdeau, 1966 p. 1121

l'incompréhension du public qui lui est contemporain. Seul le public de demain peut prendre rétrospectivement la mesure de l'originalité présentée, puisque l'homme d'aujourd'hui est inapte et excédé face à ce que lui propose le génie original contemporain²⁰⁹. Voici l'occasion de reprendre le fil de notre analyse de la *Critique de la faculté de juger*, puisque c'est là un grand point de discorde entre ces deux conceptions de l'originalité. En effet pour Kant, le public qui devant l'incompréhensible croit se trouver face à une œuvre de génie fait fausse route. « On ne sait pas bien s'il faut rire davantage du charlatan qui répand autour de lui un nuage de fumée tel que l'on ne voit rien nettement et que l'on peut d'autant plus aisément donner libre cours à son imagination, ou du public qui s' imagine sincèrement que son incapacité à connaître et à saisir clairement le chef-d'œuvre de l'intelligence procède du fait que de nouvelles vérités lui sont jetées tout en bloc...²¹⁰. » Le génie pour être tel doit produire de belles œuvres d'art et ainsi susciter l'assentiment de toute la communauté du goût, ou à tout le moins, de celle des sujets exemplaires. L'artiste qui croit gagner en liberté et en originalité en se soustrayant aux règles du goût se leurre tout autant que le spectateur qui devant l'incompréhension se pense en présence d'une œuvre de génie. Voilà une première manière d'unifier, par l'expérience de l'art, les dispositions que sont le goût et le génie, puisque sans le goût, nul ne pourrait qualifier de génial(e) une production ou un artiste par extension.

Pourtant, avec ce seul critère d'originalité caractérisant le génie, il pourrait y avoir des produits géniaux, mais absurdes (*Unsinn*). Comme le fait remarquer Timothy Gould, en critiquant l'originalité absurde, Kant semble admettre que l'œuvre géniale doit pouvoir véhiculer un sens ou à tout le moins une originalité non absurde. La véritable originalité du génie tiendrait donc pour Gould à sa capacité de créer un nouveau sens ou de procurer à une chose un autre sens²¹¹. Kant ajoute que c'est lorsqu'il est laissé à sa seule originalité enrichie d'aucune culture que l'artiste ne parvient pas à faire sens et sombre dans l'absurde. (AK V 308) Effectivement, s'il n'usait que de ses propres dispositions, s'il s'en remettait à sa seule originalité sans avoir recours aux manifestations culturelles antérieures, ou aux exemples des prédécesseurs, le génie s'affranchirait de la communauté du goût. Il deviendrait ainsi non pas seulement une exception de la nature, mais s'exclurait aussi de la culture. Le génie doit donc trouver le moyen d'être original tout en sachant tirer profit des exemples géniaux du passé. Mais de quels acquis du passé s'agit-il ? Qu'est-ce qui est réellement transmis par l'œuvre d'art d'un génie

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 1122

²¹⁰ KANT, E., *CFJ.*, *op. cit.*, Analytique du sublime, § 47 p. 297 (AK V, 310)

²¹¹ « Kant said this : «since there may also be original nonsense, [the products of genius] must at the same time be models. i.e. be exemplary etc. » (AK V, 308) This passage is one of the best pieces of direct evidence for the interpretation we are considering : for the natural contrast to the phrase «original nonsense» is surely «original sense», and the natural candidate for what «original sense» is supposed to characterize is precisely the products of genius» GOULD, T., «The audience of originality, Kant and Wordsworth on the reception of genius.» in *Essays in Kant's aesthetics*, ed. and intro. by Ted Cohen and Paul Guyer, University of Chicago Press, 1982 pp. 179-193

à l'autre ? Et comment s'opère cette transmission ? Ce sont là des questions auxquelles nous tenterons de répondre en analysant la seconde caractéristique du génie ; l'exemplarité.

L'exemplarité

C'est en partie la « manière de s'y prendre » qui est exemplaire nous dit Kant au paragraphe 32 de la *Critique de la faculté de juger*. On observe tout comme c'était le cas pour l'analytique du beau (voir Eliane Escoubas 1986) un certain retrait de l'objet. Dans le paradigme de l'art ou l'objet était promis à un plus grand rôle, il ne semble pas ici intéresser en lui-même, mais bien parce qu'il dévoile une manière de faire. L'exemplarité qui caractérisait la modalité de nécessité propre aux jugements de goût dans l'Analytique du beau au paragraphe 18 est ici reconvoquée comme trait caractéristique de l'œuvre et du génie, mais dans les deux cas, est exemplaire ce qui fournit un modèle. Le génie est donc « l'originalité exemplaire des dons naturels d'un sujet dans le *libre* usage de ses pouvoirs de connaître » (Ak V, 3018)

Il y a en fait deux façons (*modus*) de composer l'exposé de ses idées, dont l'une s'appelle une manière (*modus aestheticus*), l'autre une méthode (*modus logicus*), lesquelles se distinguent l'une de l'autre en ceci que la première n'a pas d'autre critère d'évaluation que le sentiment de l'unité dans la présentation, alors que la seconde obéit ici à des *principes* déterminés ; pour les beaux-arts, c'est uniquement la première qui possède une validité.²¹²

Le nouveau génie étant attentif aux manières de faire de l'ancien, à la manière d'exposer ses idées en fait son modèle. Or, ces manières de faire ne sont pas dévoilées par une explication démonstrative de l'artiste lui-même, étant donnée son incapacité à décrire entièrement son processus de création. Ces manières de créer, de produire (le *modus aestheticus*) propres au génie sont révélées à travers l'œuvre elle-même qui destine aux génies le secret de sa source de laquelle un sentiment d'unité découle. Si jusqu'à maintenant il avait été surtout question de la communauté du goût qui s'était établie de concert avec la prétention à l'universalité des jugements réfléchissants, s'installe maintenant ce que nous pourrions nommer une communauté de génies. Sous la modalité de l'héritage, l'œuvre parvient à dévoiler au génie qui la contemple une manière de s'y prendre à la fois exemplaire et insuffisante. Elle éveille le génie en devenir à l'activité libre de sa propre imagination. Kant admet lui-même qu'il est « difficile d'expliquer comment c'est possible » (Ak V, 309)²¹³. En fait ce qui est dévoilé c'est

²¹² KANT, E., *CFJ, op. cit.*, Analytique du sublime § 49 p. 305 (Ak V, 319)

²¹³ Plusieurs exemples peuvent être tirés de toutes disciplines artistiques. C'est le phénomène d'influence. On peut même penser à une exemplarité transdisciplinaire ; combien d'œuvres littéraires ont inspirés des toiles ou sculpture. Pensons par ailleurs au Sacre du printemps, Stravinsky, Béjart et plus tard Pina Bausch. D'accord la danse ne comptait pas au nombre des beaux-arts pour Kant, mais le principe d'influence exemplaire reste le même.

aussi l'insuffisance de l'expression par rapport à l'Idée²¹⁴. Le sensible tout comme le concept sont insuffisants à capturer l'état d'esprit libéré qui donne cours à l'Idée esthétique que l'imagination (dont l'extension est encouragée par la raison) intuitionne. De sorte que, dans cette relation génie à génie, d'une part l'*œuvre* est exemplaire lorsqu'elle parvient à transmettre sa source (état d'esprit libéré), et d'autre part l'*artiste* est génial lorsque, dans un silence intentionnel, est tue la fin visée pour ne laisser entrevoir qu'une manière de faire²¹⁵. Dès lors, une tension manifeste inhérente à l'exemplarité du génie voit le jour. En effet, ce critère le contraint à la fois à prendre exemple sur le passé et par ailleurs à produire lui-même l'exemple original.

Nous faisons l'hypothèse que, dans cette exemplarité, plusieurs fonctions du génie sont révélées et nous nous demandons si elles sont toutes le fait des mêmes facultés. D'abord le génie saisit la source Idéelle de l'œuvre, ainsi reconnaît-il dans le résultat artistique exemplaire la présence d'une Idée esthétique qui l'incite à exercer son propre talent²¹⁶. Ce qui nous permet de clarifier en quoi consiste la « manière de s'y prendre ». Cela réfère, nous croyons, à la manière dont l'Idée est présentée en l'œuvre, par le génie ; à l'astuce créative ou la stratégie expressive qui éveille le génie percevant à sa propre originalité et qui par ailleurs met en lumière cette insuffisance du sensible à traduire le suprasensible.

En ce sens, le produit d'un génie (pour ce qui, en lui, doit être attribué au génie, et non pas à la possibilité d'un apprentissage ou à l'école) n'est pas un exemple à imiter (car, dès lors, ce qu'il y a en lui qui relève du génie et constitue l'esprit de l'œuvre serait perdu), cela constitue l'héritage dont bénéficiera un autre génie, lequel va ainsi être éveillé au sentiment de sa propre originalité pour exercer dans l'art sa liberté vis-à-vis de la contrainte des règles, de façon telle qu'ainsi l'art reçoive une nouvelle règle et qu'ainsi le talent se révèle exemplaire.²¹⁷

Ainsi le génie au contact des œuvres d'autres génies découvre la source — la disposition libérée des facultés de l'esprit — en laquelle il devra puiser sa propre Idée esthétique. Puis le génie fait preuve

²¹⁴ KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, Dialectique de la faculté de juger esthétique § 60 p. 344 (Ak V, 355)

²¹⁵ « ... Elle [la génialité] disparaît avec lui [le génie] jusqu'à ce que la nature donne à nouveau, un jour, les mêmes dons à un autre qui n'a besoin que d'un exemple pour laisser, de la même manière, le talent dont il est *conscient* (je souligne) produire ses effets. » KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, Analytique du sublime § 47 p. 295 (Ak V, 309)

²¹⁶ Nous revenons ici à Timothy Gould qui fait remarquer que Kant, bien que dissociant la réception de la production du beau convoque, dans son analyse de la production des beaux-arts (les paragraphes consacrés au génie) l'audience. En effet, un produit pour être original, doit être reçu comme un modèle. (GOULD T., (1982), *op. cit.*, p. 183). Nous observons aussi le même genre de renversement au paragraphe 49. En tentant de définir l'âme de l'*œuvre*, de nous parler à nouveau de l'acte de *production* par lequel surgit l'*œuvre*, Kant nous renvoie à l'expérience du sujet jugeant, au spectateur ou récepteur ; « l'âme est le principe qui dans l'esprit apporte la vie ». En passant de l'âme qui se retrouve dans l'œuvre, à l'âme qui est dans l'esprit comme « ce qui met en mouvement de manière finale les facultés de l'esprit », Kant aborde à nouveau la production artistique, du point de vue du récepteur.

²¹⁷ KANT, E., *CFJ*, *Op. cit.*, Analytique du sublime § 49 p. 305 (Ak V, 318)

de goût, suivant sa *faculté de juger réfléchissante*, en identifiant d'une part ce qui suscite la réflexion dans l'œuvre elle-même, et d'autre part, le sentiment d'unité de la représentation (la perfection) avec laquelle est exprimée cette Idée qui finalise l'activité. L'œuvre exprime l'Idée esthétique, si le spectateur note sa présence, tout en pensant qu'elle s'y trouve à la fois pour sa contemplation, mais presque par coïncidence²¹⁸. Ces deux premières fonctions (concevoir la disposition d'esprit propice à la création et faire preuve de goût) renvoient à la réception des œuvres d'art, à la culture. Pourtant ce qui distingue le génie des autres hommes et des artistes non géniaux, ce qui fait son exemplarité, c'est peut-être surtout qu'au contact d'une telle culture, il se voit insufflé des Idées esthétiques originales, pour lesquelles il trouve l'expression satisfaisante.

Au terme de cette brève analyse de l'exemplarité, on convient donc qu'un artiste pour être génial doit tenir compte des exigences du goût quant à la forme de son œuvre, autrement son originalité ne peut pas constituer un modèle. Nous sommes donc en mesure de comprendre sur la base de quoi Kant affirme à propos du génie qu'il s'agit d'une « proportion des facultés de l'esprit²¹⁹ ». L'alliance entre le talent naturel qui procure à l'œuvre sa matière originale, et le goût qui élabore la forme selon certains préceptes scolaires, doit s'articuler selon une certaine proportion.

« Le génie ne peut procurer qu'une riche matière aux produits des beaux-arts ; l'élaboration de cette matière et la forme exigeant un talent façonné par l'école, afin d'en faire un usage qui puisse soutenir les exigences de la faculté de juger²²⁰. » Du paragraphe 43 au paragraphe 47, le domaine du génie est donc passé des beaux-arts en général à la *matière* des beaux-arts. Ce qui est transmis dans et par l'œuvre ce sont des Idées esthétiques dont l'expression est exemplaire si elle incite le génie qui la contemple à créer. De sorte que la culture est requise pour l'appréciation et l'élaboration de la forme d'une œuvre (par exemple la symphonie, le sonnet), mais, quelle que soit l'étendue de cette culture, seul un génie au talent naturel peut pour cette forme fournir une matière Idéelle. En effet, selon Kant, certaines productions sont conformes quant au goût, mais sont dites sans âme²²¹, aussi pourrait-on

²¹⁸ Sur la relation entre le lecteur et l'auteur suivant laquelle le lecteur prend plaisir à penser l'idée comme n'étant pas le fait d'une intention de l'auteur, mais plutôt le fait de son attention accrue, Danny Laferrière dans son recueil *Journal d'un écrivain en pyjama*, remarque la chose suivante. « Si l'écrivain est vaniteux, le lecteur de l'est pas moins. Quand il tombe sur un passage intelligent, il croit que c'est né de son esprit perspicace, alors que tout ce qu'il trouve bête ne peut venir que de l'écrivain. »

²¹⁹ KANT, E., *CFJ.*, *Op. cit.*, Analytique du sublime, § 47 p. 296 (Ak V, 309)

²²⁰ *Ibid.*, (Ak V, 310)

²²¹ Nous soulevons la présence d'une caractérisation du génie qui ressemble en plusieurs points à celle de Kant, dans DUBOS, J-B, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Tome II, éd. Jean Mariette (1719), « Le génie est ce feu qui élève les peintres au-dessus d'eux-mêmes, qui leur fait mettre de l'âme dans leur figure, et du mouvement dans leurs compositions. C'est l'enthousiasme qui possède les poètes, quand ils voient les grâces danser sur une prairie, où le commun des hommes n'aperçoit que des troupeaux » (section 2 p. 16).

dire qu'elles manquent de génie²²². Nous reviendrons sur l'analyse des Idées esthétiques dans un prochain développement. Retenons pour l'instant que le génie sera également défini par Kant comme « le pouvoir d'avoir des idées esthétiques » et plus précisément de les exprimer²²³.

Le paradigme kantien nous semble d'abord convoquer comme condition minimale l'originalité, afin de justifier la teneur exemplaire de l'œuvre. En effet, ne pourrait être érigée en exemple une production imitative de laquelle l'originalité serait absente. Le génie fait exemple, mais ne qualifie pas lui-même son œuvre d'exemplaire puisque cet exercice est à verser au registre de la réception et du jugement. Il paraît alors incomber au récepteur du contenu original de l'œuvre de déterminer s'il est ou non devant un produit exemplaire. Surgit alors une question ; est-ce l'œuvre exemplaire qui sert de barème au goût ou est-ce plutôt l'artiste génial exemplaire dont la manière de faire sert de modèle pour les autres génies ? Qui du sujet jugeant ou du génie est touché par l'exemplarité, et en vue de quelle action : juger ou créer ? Nous croyons que la production géniale sert de modèle exemplaire à la fois pour les jugements de goût du sujet jugeant et pour les créations d'autres génies²²⁴. Les productions du génie d'une part tiennent lieu de point de comparaison à partir duquel le sujet de goût apprécie les œuvres, et d'autre part de modèle à partir duquel le génie s'exerce à devenir lui-même. Néanmoins, puisque n'étant pas tous des génies, l'œuvre géniale n'exhorte pas quiconque à créer ; encore faut-il avoir un don particulier.

La disposition des facultés du génie

À partir des paragraphes consacrés au génie, nous en concluons que le goût est apparenté au talent façonné par l'école, école qui donne à la matière spirituelle fournie par le génie (l'intuition de son imagination productrice : l'Idée esthétique) la forme adéquate. Donc étrangement le génie n'est jamais pur ou monolithique, il est en quelque sorte à la fois partie et tout. Il désigne d'une part le don naturel, original et exemplaire qui découvre et exprime l'âme d'une œuvre d'art (la matière que sont

²²² KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, § 49 p. 299 (Ak V, 313) Kant spécifie que l'âme est ce principe qui apporte la vie dans l'esprit, c'est-à-dire ce qui met en mouvement le libre jeu des facultés de l'esprit, en d'autres mots le pouvoir de présentation des Idées esthétiques.

²²³ KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, Analytique du sublime, Remarque 1 p. 332 (Ak V, 344) et § 49 p. 304 (Ak V, 317)

²²⁴ John Zilcosky (p. 98-99) soutient que seul le génie peut apprécier les belles œuvres d'art, puisque lui seul est touché par l'exemplarité que doit exprimer l'œuvre. Bien que nous ne soyons pas totalement en accord avec cette thèse — nous estimons que le spectateur idéal (critique) ayant fait l'expérience du sublime est à même de reconnaître la présence de l'Idée esthétique dans l'œuvre, de manière à ce que les œuvres de génie soient exemplaires culturellement pour eux aussi ; Les spectateurs idéaux en reconnaissant l'idée esthétique y participent et l'enrichissent — nous concluons avec l'auteur que l'exemplarité est la condition d'une expression, d'une rencontre qui sort le génie de son solipsisme. « But whereas Kafka's artists can never be exemplary, Kant's genius must be; otherwise he is just someone who «hears himself talk». » ZILCOSKY, J., « Inventing reception, genius and judgement in Kant's Critique of judgement », in *Neohelicon*, June 2007, Vol. 34 Issue 1, 2007, p93-99

les idées esthétiques), et d'autre part l'alliage de ce don avec le goût duquel il invente d'ailleurs la règle.

Le goût est comme la faculté de juger en général, la discipline (ou le dressage) du génie : il lui rogne durement les ailes et le civilise ou le polit ; mais en même temps, il lui donne une direction qui lui indique en quel sens et jusqu'où il doit s'étendre pour demeurer conforme à une fin ; et en introduisant de la clarté et de l'ordre dans les pensées dont l'esprit est rempli, il donne une consistance aux Idées et les rend ainsi capables d'obtenir un assentiment durable, mais aussi en même temps, universel²²⁵.

Ce qui est conforme au goût n'est pas nécessairement un produit des beaux-arts, mais un produit des beaux-arts devra nécessairement se conformer au goût. De sorte que dans une œuvre, une part de génie peut toujours être sacrifiée au profit du goût pour autant que cette concession admise par l'artiste ne compromette l'idée. Selon Kant, il s'agit là d'une forme de courage artistique qui demeure le *privilège du génie*. C'est bien que le génie au sens large détient le pouvoir et le devoir de se rogner lui-même les ailes au nom d'une exemplarité qui le dépasse et qui par ailleurs sous-tend la notion d'universalité. Ici on observe une tension. Sans la génialité du génie, aucune œuvre d'art ne serait véritablement originale ni exemplaire, aussi pourrions-nous, pour cette raison, croire que Kant accorde à ce don naturel son primat. Néanmoins, puisque c'est la faculté de juger qui seule peut attester de la beauté d'une œuvre, rien ne doit l'offenser, aussi peut-on en conclure qu'elle revêt une plus grande importance que la génialité. S'il n'est peut-être pas crucial de déterminer qui du goût ou du génie « l'emporte », il paraît essentiel de noter que l'un ne va pas sans l'autre dans les beaux-arts.

Pour résumer, nous pouvons affirmer à propos du génie qu'il a cultivé son goût au contact d'œuvres exemplaires, rencontrant par leur intermédiaire d'autres génies lui ayant révélé la source où il pourra dorénavant puiser en lui-même d'autres Idées esthétiques originales. Remarquons par ailleurs, puisque ne peuvent être nommées « art » que les productions de la liberté, que le génie est un homme libre posant la raison au fondement de ses actions. Sa production n'est pas affranchie de toute règle, sans quoi elle ne serait que hasardeuse, mais n'est soumise qu'aux règles qu'il invente d'abord lui-même. La traduction sensible d'une telle règle suppose de longues « recherches souvent pénibles » (Ak V 312), nécessitant parfois des compromis qui ne doivent cependant pas entraver la liberté. Pour finir, le génie fournit la matière Idéelle de l'œuvre tandis que la forme relève du goût. Or le spectateur (exemplaire) et le génie en étant pourvus, il leur appartient à tous deux de juger de la beauté — soit du sentiment d'unité éprouvé devant la représentation — selon laquelle la forme choisie est adéquate à son contenu animé et animant.

²²⁵ KANT, E., *CFJ.*, *Op. cit.*, Analytique du sublime, § 50 p. 306 (Ak V, 319)

À ce terme, où est assez clairement définie la beauté artistique qui articule le goût et le génie, semble surgir un obstacle important, puisque — comme le fait remarquer Vuillemin — la production artistique doit se conformer aux exigences du plaisir pris au beau²²⁶. En effet, si d'une part la beauté doit qualifier une œuvre étant donné l'état réflexif qu'elle suscite universellement, et que d'autre part le génie est homme de goût ; alors le génie devrait trouver son œuvre *belle*. Mais est-ce réellement possible ? Effectivement, comme le fait remarquer Bradley Murray, (1) le génie est indéniablement attaché à l'existence de son produit, ainsi si ce dernier doit lui procurer une satisfaction elle ne sera pas désintéressée, contrairement à ce que préconise le premier moment de l'Analytique du beau.²²⁷ (2) Puis, le produit artistique doit paraître sans effort, or c'est là difficilement conciliable avec le caractère pénible des recherches que doit mener à bien le génie pour trouver la forme qui convient à son Idée²²⁸. Le génie, pourtant doté de goût semble alors s'excepter de la prétention à l'universel qui caractérise les jugements portant sur sa propre production. Nous prétendons qu'une acception interactionniste de l'expérience esthétique artistique et précisément des Idées esthétiques nous permet de réintroduire le génie dans la communauté du goût. Ce dénouement sera présenté en conclusion ou seront comparées différentes interprétations possibles de la notion d'Idées esthétiques.

LES IDÉES ESTHÉTIQUES

Dans un premier temps et afin de voir comment une Idée peut être qualifiée d'« esthétique », rappelons ce qu'est une Idée selon Kant. Il s'agit d'un concept pur de la raison, pour lequel — contrairement aux concepts de l'*entendement* — aucune intuition n'est ou ne peut être donnée²²⁹. Aussi doivent-elles pour cette raison être qualifiées de fictions heuristiques auxquelles rien ne correspond dans la réalité. Ceci étant dit, on peut se demander pourquoi nous avons recours aux Idées, dans l'économie d'une pensée critique. Il s'agit d'abord d'un principe de systématisation sur lequel repose l'unité du système lui-même, en vertu duquel est régulé l'usage de l'entendement. Ainsi avons-nous, grâce aux Idées, la possibilité d'unifier les conditions de possibilité de l'expérience, c'est-à-dire l'occasion de poser pour le règne déterminé de la nature, l'indéterminé qui en la cause. Cette

²²⁶ VUILLEMIN, J., (1994), *op. cit.*, p. 205 la création doit avoir pour fin l'objet du jugement de goût, c'est-à-dire le plaisir pris à la réflexion « [...] nous devons pouvoir retrouver dans le plaisir produit par l'art toutes les caractéristiques qui marquent le plaisir lié au jugement de goût. »

²²⁷ MURRAY, B., «Kant on genius and art», In *British journal of aesthetics*, vol. 47, No 2, April 2007, p.210. Voir aussi ZILCOSKY J, *op. cit.*, p. 94 « Such commentators fail to notice the major contradiction in Kant's deeply romantic Critic of judgement; that is, the coexistence of the genius...with the disinterested... judgement of taste. »

²²⁸ KANT, E., *CFJ, op. cit.*, Analytique du sublime, § 45 p. 292 (Ak V, 307)

²²⁹ KANT, E., *Critique de la raison pure, op. cit.*, Dialectique transcendantale, livre 1, section 2, p. 346 à 353 (AK III, 251 à 257)

recherche de l'indéterminé est rendue nécessaire — bien qu'étant une tâche infinie (Ak III 350-352) — par la nature même de la Raison qui aspire essentiellement à la totalité absolue. Un tel raisonnement nécessaire et infini nous conduit à l'Idée d'âme (l'unité absolue du sujet pensant), à l'Idée de monde (unité absolue et inconditionnée de la série des conditions des phénomènes) et à l'Idée de Dieu (unité absolue et inconditionnée de tous les objets de la pensée en général). Les Idées, contrairement aux catégories, ne sont donc pas constitutives puisqu'elles ne conditionnent pas les objets de l'expérience. Elles agissent comme principe régulateur qui, dans notre expérience des phénomènes, nous incite à toujours poursuivre vers l'inconditionné sans toutefois admettre d'inconditionné absolu premier ou dernier (Ak III, 349). Maintenant que nous avons très brièvement résumé le rôle et quelques caractéristiques des Idées, peut-être pourrions-nous mieux comprendre en quoi l'Idée esthétique est une Idée.

L'Idée esthétique : le pendant des Idées de la Raison

Tout comme les Idées de la raison, les Idées esthétiques « tendent à quelque chose qui est au-delà des limites de l'expérience ». De sorte que l'expérience esthétique ne suffit pas à épuiser tout le contenu de l'Idée esthétique, car aucun concept ne peut lui être pleinement adéquat. C'est une représentation qui donne simplement beaucoup à penser²³⁰. « L'absence de concept dans le beau n'est que l'autre face d'une trop grande richesse. C'est dans les idées esthétiques que la nature du beau, de l'art, mais aussi de la nature se découvre, régime de l'abondance, qui donne beaucoup à penser, excédant le langage, pour être la source de son renouvellement.²³¹ » Voici maintenant que le concept pourtant explicitement éludé dans le contexte de l'Analytique du beau (universel sans concept) refait surface lorsqu'il s'agit de rendre compte du déploiement des Idées esthétiques. Dans ce contexte, le beau exprime la nouvelle signification d'un concept débordé, mais présent. Ce sens renouvelé qui excède le langage trouve au cœur de la *pensée* le terrain fertile d'une surenchère herméneutique unifiée par ailleurs. Comme si le libre usage de l'imagination plutôt que d'évacuer le concept, en déployait la potentialité. Le concept ne suffit plus à capturer la réalité, la beauté le rend indéterminant ; l'imagination en fait une Idée. « Specifically in the case of aesthetic ideas, Kant claims that they are not so formless as to have no relation to concepts, but rather that their wealth of content is so great as to exceed the bounds of comprehension in any determinate concept.²³² »

²³⁰ KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, Analytique du sublime, § 49 p. 300 (Ak V, 314)

²³¹ MARTY, F., « Le sens commun et la question des affects dans l'Anthropologie pragmatique », in *L'année 1798, Kant sur l'Anthropologie*, sous la direction de J. Ferrari. pp 99-113, Vrin 1997, p. 109

²³² PILLOW, K., (2000), *op. cit.*, p. 79. Voir aussi KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, Analytique du sublime, § 49 p. 303 « En un mot, l'Idée esthétique est une représentation de l'imagination, associée à un concept donné, qui dans le libre usage de celle-ci, est liée à une telle diversité de représentations partielles que nulle expression désignant un concept déterminé ne peut être trouvée pour elle, et qui en ce sens permet de penser, par rapport à un concept, une vaste dimension supplémentaire d'indicible dont le sentiment anime le pouvoir de connaître en vient introduire de l'esprit dans la simple lettre du langage. »

À l'occasion du beau artistique, les Idées esthétiques sont données à partir d'une intuition de l'œuvre d'art²³³. Si l'entendement trouvait pour cette intuition un concept qui lui corresponde pleinement, les conditions de possibilité de la connaissance seraient réunies pour que nous puissions poser un jugement déterminant à l'endroit de l'œuvre. Or ce n'est pas le cas. Une multitude de concepts et de représentations « correspondent » à l'intuition sans toutefois la circonscrire, la capturer totalement. Néanmoins un sentiment d'unité est éprouvé en présence de l'œuvre, unité qui suppose une connivence, une affinité, entre les concepts et représentations. Voilà en quoi l'Idée esthétique qui se présente pourtant de manière sensible excède les limites de l'expérience.

Mais rappelons-nous que l'Idée esthétique est également l'archétype que découvre le génie. On en conclut donc que l'Idée esthétique régule et oriente à la fois l'appréciation et la production du beau artistique, tout comme les Idées de la raison orientent l'activité de l'entendement. Malgré leurs similitudes, il ne faut toutefois pas concevoir l'Idée esthétique comme étant l'*exemple* d'une Idée de la raison, puisque Kant nous dit qu'elle en est le pendant (*Gegenstück*). En effet, tandis que l'Idée de la raison est un concept pur pour lequel aucune intuition n'est adéquate, qualifiée pour cette raison d'indémontrable, l'Idée esthétique quant à elle est une « *intuition de l'imagination* » à laquelle aucun concept ne correspond, ce qui la rend inexponible²³⁴. En dépit de ces distinctions, Idées rationnelles et Idées esthétiques doivent toutes deux avoir leur principe, dans la Raison : les premières, dans les principes *objectifs* de son usage et les secondes, dans les principes *subjectifs* de son usage. Ici semble poindre une difficulté ; les idées esthétiques paraissent à la fois être rapportées à l'imagination (comme intuition) et à la raison. Il faut, croyons-nous, comprendre que l'Idée esthétique est une intuition de l'imagination dont le déploiement obéit au principe subjectif de la raison. De sorte que, nous témoignons ici de l'une des manières par laquelle la raison participe à l'expérience de l'art, tel que le confirme la définition précédemment donnée par Kant, pour qui, ne sont « œuvres d'art » que les productions de la liberté²³⁵. Donc, du fait que la raison, par les Idées esthétiques, s'invite dans le

²³³ Kant évoque aussi la possibilité de retrouver l'Idée esthétique dans la nature. (Ak V, 320). Cette possibilité de trouver dans la nature des Idées esthétiques implique que ces dernières sont aussi découvertes par le spectateur et qu'elles ne sont donc pas le seul privilège du génie — protagoniste de l'expérience esthétique artistique. Autrement les Idées esthétiques de la nature renverraient au principe de la nature ; principe auquel on prêterait non seulement une raison, mais aussi l'usage subjectif de celle-ci.

²³⁴ KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, Dialectique de la faculté de juger esthétique, § 57 remarque 1 p. 330 et 332 (Ak V, 342 et 343) Cette remarque procure de nombreuses occurrences de l'expression « intuition de l'imagination » qui relativement au contexte de la *Critique de la raison pure* peut porter à confusion. Cette expression (intuition de l'imagination) est également utilisée par certains commentateurs : Paul W. Bruno, Kirk Pillow et Donald Crowford dans les ouvrages précédemment cités.

²³⁵ KEMAL, S., « Expression and Idealism in Kant's Aesthetics » *British journal of Aesthetics* 16 (1976) p. 73 « With the introduction of Aesthetical Ideas the relations between Imagination and understanding are formally broadened to include Reason. » Sur la participation de la raison aux idées esthétiques, voir aussi Olivier Chédin, (1982) *op. cit.*, p. 66 note 9.

libre jeu que nourrit l'entendement et l'imagination on voit comment, conséquemment, nous avons besoin de la réflexion sublime (convoquant raison et imagination) pour interpréter celles-ci²³⁶.

Idée esthétique : pivot ontologique, du génie au juge de goût

Il est dès lors permis de se demander si ces principes subjectifs de l'usage de la Raison sont *uniquement* accessibles au génie. N'est-ce pas effectivement ce que Kant affirme en définissant le génie comme le pouvoir « d'avoir (*erklären*²³⁷) des Idées esthétiques » (Ak V 344) ? Si tel devait être le cas, si l'artiste génial devait être le seul qui accède aux idées esthétiques, cela reviendrait soit à nier le pouvoir qu'a l'œuvre d'art d'exprimer des Idées esthétiques ce que Kant réfute en évoquant l'âme des œuvres d'art que le spectateur perçoit ou non ; soit à interdire aux hommes qui ne sont pas des artistes géniaux la satisfaction prise aux beaux-arts, ce qui contrevient au second moment de l'Analytique du beau qui concernait pourtant aussi bien les produits de l'art que les effets de la nature.

Néanmoins, Kant le répètera à quelques occasions, juger du beau et produire le beau n'est en rien la même activité. Ceci étant dit, il n'en demeure pas moins que l'œuvre d'un génie donne corps à une Idée esthétique que le sujet de goût reconnaît en ce qu'il éprouve en sa présence le sentiment réflexif indiquant la présence du beau²³⁸.

The genius... is combining such the mental powers of imagination and understanding, just as is the critic who makes a judgment that it is beautiful. But Kant is implicitly distinguishing between the genius's use of language and that of the critic: the language of analysis is insufficient to comprehend the aesthetic ideas that are adequately presented

²³⁶ Voir à ce sujet PILLOW, K., « Form and content in Kant's aesthetics: situating the beauty and the sublime in the work of art. » in *Journal of the history of philosophy*, 32 (3), (1994) pp. 443 à 459. Nous renvoyons aussi à WICKS, R., « Kant on fine art : artistic sublimity shaped by beauty », in *Journal of aesthetics and art criticism*, 53 (1995): 189-193. Et à LACOUÉ-LABARTHE, P. « Sublime truth », in *Cultural Critique* 18, 1991, 5-31, p.7. pour qui les Idées esthétiques « in effect sums up the classical notion of the sublime ». Ceci s'oppose par ailleurs tout à fait ce que pense Guyer et Cassirer ne voyant dans la beauté artistique aucune nécessité de recourir à la sublime réflexion.

²³⁷ On peut se demander si cette traduction de Renaut est heureuse. Renaut qui à plusieurs reprises opta pour « expliquer » pour traduire le verbe *erklären* aurait pu choisir d'aller à nouveau en ce sens et privilégier « expliciter » ou « exprimer » auquel cas, il aurait ainsi été sous-entendu que Kant entendait renvoyer, dans cet extrait, à l'artiste. Cependant le choix de traduction (*avoir* pour rendre *erklären*) laisse planer une certaine ambiguïté qui, croyons-nous, est fidèle à l'esprit du texte. En effet s'agissant des Idées esthétiques, Kant semble hésiter à en faire la propriété de l'artiste ou du spectateur.

²³⁸ SCHAFFER, J.-M., *L'art de l'âge moderne, l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, op.cit., Pour Schaeffer, les règles que donne le génie à l'art peuvent être découvertes par le récepteur. (p.55). Ce qui semble supposer que les Idées esthétiques sont aussi bien du côté du génie que du juge de goût. Donc génie et juge de goût parviennent aux Idées esthétiques selon la modalité qui leur est propre. D'ailleurs, le sujet de goût n'émettant pas de jugement esthétique en suivant une règle, ni par imitation, mais bien par lui-même — ne s'en remettant qu'à sa propre expérience qu'il croit valoir pour tous et chacun — est peut-être aussi original. Rappelons également que la modalité (nécessité conditionnée exemplaire) dont il s'agit dans l'Analytique du beau, suppose que le jugement de goût est lui aussi exemple du sens commun. Pour résumer, le sujet de goût peut être lui aussi original, exemplaire, et il a également le pouvoir des Idées esthétiques. Nous en concluons que, suivant les contextes, la dichotomie sujet de goût/génie peut aussi renvoyer à deux points de vue, — plutôt qu'à deux personnages distincts par ailleurs — qui ne sont pas inconciliables en la même personne. Précisons néanmoins que le goût du génie est explicitement évoqué par Kant, tandis que nous tirons nous-même la possible conséquence de la « génialité » du sujet de goût exemplaire c'est-à-dire du critique.

in the language of poetry. Nevertheless, critics have no difficulties identifying and comprehending them through other means...²³⁹

Donc, l'Idée esthétique est une intuition de l'imagination qu'ont le génie ou le juge de goût, chacun ayant la culture de la Raison que cela suppose.

L'incomplétude des Idées esthétiques

Observons par ailleurs que l'intuition du génie s'opère en l'absence de l'objet sensible (l'œuvre à venir et à inventer) et en régle la production, alors que l'intuition du sujet de goût exemplaire survient en présence de l'objet (l'œuvre contemplée) et en oriente l'appréciation²⁴⁰. Cela n'est pas sans évoquer la distinction entre la sensibilité (pouvoir d'intuitionner en présence de l'objet) et l'imagination (pouvoir d'intuitionner malgré l'absence de l'objet) évoquée en première partie. Or, Kant semble dire que l'Idée esthétique est toujours déjà intuition de l'*imagination*, qu'elle ait cours devant ou avant l'objet. Nous pourrions choisir d'y voir une contradiction dans le système kantien, mais croyons plutôt qu'il s'agit d'une caractéristique supplémentaire de l'œuvre d'art qui semble ainsi se définir comme objet non pas *présent* ni *absent*, mais dont la présence physique finie évoque pourtant l'absence d'une limite déterminante, totalisante. De sorte que, l'objet appréhendé donnant corps aux Idées esthétiques n'étant pas totalement présent, car non totalisable, pointe en direction de ce qui lui manque en offrant une présentation sensible de l'incomplétude d'une manière paradoxalement limitée dans l'espace-temps.

Nous croyons donc que l'imagination du sujet de goût exemplaire étant précisément sensible à ce qui manque et manquera toujours à l'œuvre d'art intuitionne bel et bien en l'*absence* de quelque chose. L'œuvre d'art est un objet à *compléter* et cette complétion qui reste toujours à faire, passe, c'est ce que nous défendrons, par le partage, la communication des Idées esthétiques. Effectivement, afin de comprendre en quoi une œuvre finie raconte aussi l'infini, il semble que nous devions préciser comment une intuition peut être illimitée.

Kant suppose que l'Idée esthétique est une intuition pour laquelle il n'y a pas de concept. Pourtant, il affirme aussi que le « génie... permet de découvrir des Idées pour un concept donné » (AK V 317). Nous pouvons en conclure qu'il y a bien un point de départ conceptuel à l'intuition de l'imagination,

²³⁹ RASMUSSEN, J., « Language and the most sublime in Kant's third Critique », in *Journal of aesthetics and art criticism*, Vol. 68, No 2, Spring 2010, pp. 155-166, p. 159.

²⁴⁰ Ceci contraste avec le contexte épistémique puisque Kant, dans les *Prolégomènes* suggérait plutôt que la représentation dépend immédiatement de la présence de l'objet. KANT, E., *Prolégomènes*, § 8 (Ak IV, 282).

mais que l'Idée qui en surgit ne se laisse plus déterminer par ce concept initial. Comment devons-nous comprendre ce dépassement imaginaire du concept ?

Les attributs esthétiques : relation tripartite des facultés

C'est là, nous croyons, la question à laquelle tente de répondre Kant en convoquant la notion d'attributs esthétiques. Mais explicitement, quels sont ces attributs esthétiques illimités dont l'alliage constitue l'Idée esthétique ? Ces derniers sont à comprendre comme des représentations subjectivement apparentées au concept initial. Précisément, nous attachons subjectivement — suivant notre culture, nos références, notre histoire — au concept initial, un certain nombre d'images, de représentations, de sensations, ou d'émotions qui nous paraissent apparentées. « Ces formes, qui ne constituent pas la présentation même d'un concept donné, mais expriment seulement, comme représentations secondaires de l'imagination, les conséquences qui s'y relient et la parenté de ce concept avec d'autres, on les nomme attributs (esthétiques) d'un objet dont le concept... ne peut jamais être présenté de façon adéquate²⁴¹. »

J'entends par affinité (*Verwandtschaft*) l'unification résultant de la dérivation du divers à partir d'un fondement. La faculté d'associer les représentations selon une telle affinité est l'un des modes de la « faculté d'invention sensible » (l'imagination). Dans la pensée silencieuse comme dans la communication des pensées, il faut toujours qu'il y ait un thème auquel s'ordonne le divers et donc aussi que l'entendement y soit à l'œuvre ; mais le jeu de l'imagination suit ici pourtant les lois de la sensibilité qui fournit à cet effet la matière, dont l'association s'accomplit sans conscience de la règle, mais en accord avec elle...²⁴²

Cette définition de l'*affinité* que donne l'*Anthropologie* correspond au phénomène de l'élargissement esthétique vécu dans l'appréhension ou la production de l'œuvre d'art. Remarquons que cet ordonnancement du divers est le fait d'un thème. Il faut cependant bien comprendre que le concept initial « à partir duquel » le génie atteint l'Idée (Ak V, 317) n'absorbe pas les différents attributs sous sa seule signification. Aussi, pour cette raison, l'élargissement ne peut procéder par abstraction argue Olivier Chédin²⁴³ celle-ci masquant les détails des attributs qu'englobe et harmonise l'Idée esthétique. Il y a donc en plus d'un principe d'affinité, un principe de diversité des attributs esthétiques qui en préserve les différences, les nuances, les contrastes. De sorte qu'il y a esthétiquement, dans le concept, beaucoup plus à penser que ce que l'entendement cherchant à le connaître peut en dire. Ce sont ces

²⁴¹ KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, pour l'ensemble du paragraphe, nous nous rapportons au § 49 p. 301 (Ak V, 315)

²⁴² KANT, E., *Anthropologie pragmatique*, partie 1, § 31 (Ak VII, 176-177) cité dans EISLER, R., *Kant-Lexicon*, trad A-D Balmès et P. Osmo, éd. Gallimard, 1994.

²⁴³ CHÉDIN, O., (1982) *op. cit.*, p. 91

attributs esthétiques dont le champ est infini qui constituent une Idée esthétique. Cet élargissement que l'imagination tente d'unifier dans une intuition rappelle certainement le travail de l'imagination dans l'appréhension du sublime. D'autant plus que l'imagination dès lors créatrice, par cet élargissement qui se déploie sous le mode de l'évocation, met en mouvement le pouvoir des Idées intellectuelles (la raison)²⁴⁴.

Les attributs esthétiques sont donc aussi bien d'autres concepts, que des représentations de l'imagination ou des images qui ont tous une affinité en commun. Conséquemment, nous ne pouvons nier le rôle que joue l'entendement dans l'expérience de l'art, puisqu'en tant que faculté des concepts, il en constitue le point de départ²⁴⁵. En effet, les paragraphes consacrés aux Idées esthétiques n'évacuent pas totalement l'entendement, bien au contraire. Par exemple le génie est défini comme étant le talent de découvrir pour un « concept *donné* » (je souligne AK V317), une Idée. Donc le déploiement (déploiement qui nous le verrons est analogique) d'une représentation en contexte esthétique convoque les concepts de l'entendement. Par ailleurs l'Idée esthétique est une « représentation de l'imagination associée à un concept donné ». Toutefois, l'imagination excède et se libère du règne épistémique pour *créer* ce que nous croyons être un sens²⁴⁶. En réalité l'imagination se soustrait aux lois de l'association en vertu desquelles seuls les phénomènes empiriquement associés sont liés. L'association propre jusqu'ici à l'imagination reproductive obéissait à la régulation de la mémoire et à l'expérience répétitive. Tandis que l'imagination productive mise de l'avant dans le *Critique de la faculté de juger* surpasse l'expérience en connectant des phénomènes n'ayant jusqu'à présent démontré aucune affinité. Kant dira que nous éprouvons notre liberté en vue de créer quelque chose qui dépasse la nature. Le génie habité par l'Idée esthétique « crée une autre nature à partir de la matière que lui donne la nature effective » (Ak V 314). L'imagination dans la construction de l'Idée esthétique autorise donc un certain exotisme des représentations unifiées en raison duquel émerge un sens. Cette visée herméneutique de l'Idée esthétique est tout à fait conforme à l'enjeu de la troisième *Critique* dont l'un des objectifs était de garantir la *cohérence* de notre expérience. Penser le monde comme totalité impossible à intuitionner garantit le *sens* de notre expérience et de notre découverte de celui-ci²⁴⁷.

²⁴⁴ KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, pour l'ensemble du paragraphe, nous nous rapportons au § 49 p. 299 à 306 (Ak V, 313-319)

²⁴⁵ KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, § 51 p. 307 (Ak V, 320) « ... Dans les Beaux-arts, cette Idée [esthétique] doit être provoquée par un concept de l'objet, tandis que dans la beauté naturelle, la simple réflexion sur une intuition donnée est suffisante... » voir aussi § 49 p. 301 à 303 (Ak V, 315-317).

²⁴⁶ Selon A.W. Moore, pour qui le sentiment d'unité est une connaissance inexprimable, il semble que « making sense of things is...fundamentally an exercise of the Feeling of Unity ». Il semble pour cet auteur, comme pour nous, que l'unité des beaux-arts est signifiante. MOORE, A.W., « Is the feeling of Unity that Kant identifies in his third Critique a type of inexpressible knowledge? » in *Philosophy*, Vol 82, No. 321 (Jul., 2007) pp. 275-485

²⁴⁷ CROWFORD, D., « Kant's theory of creative imagination », in *Essays in Kant's aesthetics*, ed and intro. by Ted Cohen and Paul Guyer, University of Chicago Press, 1982 p. 175

L'idée esthétique, loin d'avoir son site originel au plus près de la perception sensorielle, est bien plus apparentée aux idées intellectuelles. Bien sûr ces idées esthétiques sont des « intuitions », mais des intuitions « intérieures » auxquelles « aucun concept ne peut être complètement adéquat ». L'idée esthétique est une instance sensible (non rationnelle ou intellectuelle), mais porteuse de sens, un sens qui ne saurait être dit en langage conceptuel, cognitif. C'est une intuition faite sens, un sens fait intuition²⁴⁸.

En effet, il semblerait que les attributs esthétiques s'unifient autour du concept initial en vertu de la *signification* qu'il peut avoir une fois élargie²⁴⁹. Or, comme mentionné, et malgré cette libération réfléchissante de l'*imagination*, le principe d'un tel élargissement esthétique — dont l'unité des attributs est supposément herméneutique — n'en est pas moins à trouver dans l'usage subjectif de la *raison*. C'est pourquoi nous affirmons que l'Idée esthétique est le lieu d'une relation tripartite unissant entendement, imagination et raison.

Maintenant que nous avons établi la valeur signifiante de l'unité dans la présentation des Idées esthétiques par l'œuvre, la question du langage semble surgir naturellement. Par exemple, si l'œuvre d'art du génie donne corps à un sens idéal que l'imagination du public élargit sans cesse, doit-on en conclure que l'art est un moyen d'expression ? Si oui, les Idées esthétiques pourraient-elles être traduites en un langage ?

L'Idée esthétique : communication d'un sens symbolique

La réponse ne va pas de soi. Premièrement, Kant nous dit que les Idées esthétiques, du fait qu'elles sont par définition des intuitions auxquelles ne peut correspondre aucun concept, ne peuvent être rendues entièrement compréhensibles par aucun langage²⁵⁰. En effet, comment, dans la perspective de Kant, pourrions-nous communiquer sans concept, si le mot est le signe déterminé d'un concept ? Pourtant l'esprit de l'artiste donne, à travers sa production, une expression sensible de *ce qu'il a pensé* et *de la manière dont il l'a pensé*²⁵¹. Il y aurait donc une expression « sans langage » à la mesure de la pensée sans concept. Le « sans » dans les expressions « sans concept » et « sans langage » ne sous-entend pas une privation radicale de concept ou de langage. Le « sans » est la négation d'une détermination exclusive, le « sans » est un pluralisme inclusif. Si l'art n'est pas le fait d'un langage

²⁴⁸ LORIES, D., « Kant, les beaux-arts et leurs moyens d'expression », *Appareil* [En ligne], 17 | 2016

²⁴⁹ « Quand on subsume sous un concept une représentation de l'imagination qui appartient à sa présentation, mais qui par elle-même fournit l'occasion de penser bien davantage que ce qui se peut jamais comprendre dans un concept déterminé, et par conséquent *élargit esthétiquement* le concept lui-même de manière illimitée, l'imagination est alors créatrice, et elle met en mouvement le pouvoir des Idées intellectuelles (la raison)... » KANT, E., *CFJ, op. cit.*, § 49 p. 301 (Ak V, 315)

²⁵⁰ KANT, E., *CFJ, op. cit.*, Analytique du sublime, § 49 p. 300 et 302 (Ak V, 314-316)

²⁵¹ KANT, E., *CFJ, op. cit.*, Analytique du sublime, § 51 p. 311. (Ak V 324)

qui signalerait une pensée discursive, il vise pourtant la communication. Non seulement l'art est expression, mais l'art serait capable de *communiquer*²⁵² l'Idée esthétique.

... et d'autre part d'obtenir pour ces Idées [esthétiques] l'expression grâce à laquelle la disposition subjective de l'esprit ainsi suscitée, en tant qu'accompagnant un concept peut être communiquée à autrui. Ce dernier talent correspond proprement à ce que l'on appelle l'âme ; car exprimer et rendre universellement communicable ce qu'il y a d'indicible dans l'état d'esprit associé à une certaine représentation — et ce, que l'expression relève du langage, de la peinture ou de la plastique — cela requiert un pouvoir d'appréhender le jeu si fugace de l'imagination et de le synthétiser dans un concept qui se peut communiquer sans la contrainte de règles... (Ak V, 317)

Il nous semble que la distinction entre expression et communication réside en ce que la première n'engage l'action que de l'artiste génial alors que la seconde suppose la réception de cette expression par un public. La communication s'opérerait par l'entremise de l'œuvre qui est l'indice d'une pensée. Rappelons que le langage pour Kant est un pouvoir de désignation²⁵³. Or puisque dans l'art, le référent (l'Idée esthétique) n'est pas entièrement désignable étant lui-même illimité, la désignation n'est pas discursive, mais semble être symbolique. L'art devient ainsi le symbole signifiant de ce qui en lui excède pourtant le pouvoir du langage discursif²⁵⁴. Selon Kant le symbole est une intuition que l'on soumet *a priori* à un concept par des présentations indirectes en ayant recours à des analogies (Ak V, 352)²⁵⁵. Le principe d'affinité des attributs esthétiques est donc analogique²⁵⁶. On voit bien à nouveau comment le rejet du concept évoqué au second moment de l'Analytique du beau (le beau plait universellement, mais sans concept) ne suppose pas une absence radicale de concept, mais plutôt l'impossibilité pour une intuition de s'y rapporter directement et de se laisser subsumer par lui. Le symbole permet de communiquer une disposition d'esprit nécessairement libérée et conséquemment ineffable à autrui, à l'aune des lois de la réflexion. Précisément le plaisir pris à l'art est universellement communicable parce qu'il s'agit d'un plaisir de la réflexion. Conséquemment, l'art exprime essentiellement la liberté (quant à l'usage des pouvoirs de connaître) et exige cette liberté de

²⁵² En effet, Kant pour classer les Beaux-Arts prend pour principe l'analogie avec le mode d'expression dont se servent les hommes pour communiquer entre eux. KANT, E., *CFJ, op. cit.*, Analytique du sublime, § 51 p. 307 (Ak V, 320)

²⁵³ KANT, E., *Anthropologie, op. cit.*, §1, (Ak VII, 192)

²⁵⁴ C'est ce que semble suggérer L. Guillermit dans *L'élucidation critique du jugement de goût, op. cit.*, p. 181. qui affirme la chose suivante « La fonction propre de l'imagination étant la *Versinnlichung* tant qu'elle est reproductrice ou productrice elle se contente d'apporter la révélation d'un sens, en devenant créatrice elle produit une expression, elle devient à elle seule signification c'est-à-dire fabricatrice de signes ; les Idées esthétiques qui constituent un nouveau langage, par-delà la discursivité. »

²⁵⁵ « Toutes les intuitions que l'on soumet *a priori* à des concepts sont ou bien des schèmes, ou bien des symboles : les premiers contiennent des présentations directes du concept, les seconds des présentations indirectes. Les schèmes accomplissent cette opération de manière démonstrative, les symboles par la médiation d'une analogie (...) où la faculté de juger procède à une double démarche qui consiste premièrement à appliquer le concept à l'objet d'une intuition sensible et ensuite, deuxièmement, à appliquer la simple règle de la réflexion sur cette intuition à tout autre objet dont le premier est seulement le symbole. » KANT, E., *CFJ, op. cit.*, Dialectique de la faculté de juger esthétique, § 59 p. 341 (Ak V, 352)

²⁵⁶ PILLOW, K., *Sublime understanding*, (2000) *op. cit.*, p. 93

son public ; il y a une forme de réciprocité²⁵⁷. En fait, pour Kant l'art est une libre expression en deux sens : (1) il ne s'agit pas d'une activité monnayable (2) l'esprit est tenu en éveil et sans cesse occupé et c'est justement en ce sens que la liberté de l'esprit trouve écho dans la liberté suscitée chez le spectateur. Ceci étant dit, en affirmant que l'élargissement esthétique déployé par l'œuvre obéit à une structure symbolique²⁵⁸ exprimant une quantité indéterminée et croissante de significations qu'aucune règle, concept ou idée rationnelle ne peuvent englober, on présuppose une certaine unité thématique qui donne appui à l'élargissement analogique. En effet, on réfléchit sur le symbole en obéissant à des règles isomorphes à celles à partir desquelles on réfléchit l'intuition.

Par exemple, Kant distingue l'État monarchique — gouverné selon les lois internes du peuple — de l'État despotique — où le peuple est soumis à la volonté singulière absolue — en comparant le corps animé au moulin à bras, symbolisant respectivement le premier et second régime. En associant l'État despotique au moulin à bras, il n'est pas inféré que l'état despotique est une entité mécanique, mais que la cause à l'origine de l'action soumise du peuple et de celle du moulin sont semblables, car toutes les deux sont uniques. C'est donc en vertu de la règle analogique qui met l'emphasis sur la *cause* et la *manière* dont on réfléchit sur chacun des termes, que le symbole fait sens²⁵⁹.

Or, dès lors qu'il est question du sens (de l'Idée esthétique) ; sens que l'œuvre doit à la fois révéler et enfouir, jaillit le problème de l'interprétation. Mais, si l'art permet de communiquer symboliquement le sens d'une Idée esthétique, comment envisager la relation intersubjective unissant le génie, l'œuvre et le spectateur ? Ou dit autrement, qu'est-ce que l'œuvre exprime au juste ? Après avoir résumé

²⁵⁷ CHÉDIN, O., (1982), *op. cit.*, p. 89 « De telles créations de l'art ébranlent, dans l'esprit du spectateur, la conviction de sa propre existence. Prodigieuse inversion des rôles qui est le signe des grands chefs d'œuvre : leur fiction écrase notre réalité. Images si présentes qu'elles nous contemplent, nous, comme une image inconsistante... »

²⁵⁸ Voir à ce sujet CROWFORD, D., (1982), *op. cit.*, p. 173 également COLEMAN, F., *The harmony of reason : a study in Kant's aesthetics*, Pittsburg university press, 1982. (161 à 164) et MARTY, F., « L'analogie chez Kant : une fonction critique », dans *Les études philosophiques*, No 3/4 (Juillet-Décembre 1989) pp. 455-474)

²⁵⁹ Si tout au long du paragraphe 59, Kant envisage la beauté comme symbole de la moralité, pour PILLOW, K. « Jupiter's eagle and the despot's hand mill: two views on metaphor in Kant », in *The journal of aesthetics and art criticism*, Vol. 59, No. 2, (Spring 2001) pp193-209 Kant aurait également en tête un rôle expressif « extra-moral » des Idées esthétiques lequel nécessiterait une présentation métaphorique. Pillow distingue aussi dans cet article la métaphore de l'analogie. La distinction principale que fait l'auteur de l'article entre l'analogie et la métaphore suppose que la première opère le transfert en obéissant à une règle strictement formelle. De son côté, la métaphore en utilisant les concepts, représentations ou sentiments en dehors de leur domaine d'application habituel souligne certaines caractéristiques esthétiquement appréciées de la chose prédiquée. Par exemple, en utilisant le terme « Soleil » pour prédiquer de manière inhabituelle une personne, dans la métaphore « Juliette est le soleil », on suppose notamment que Juliette est ce qui permet à Roméo de vivre, elle illumine sa vie, elle est le centre de son univers, etc.... On crée ainsi, à partir de la nature première, une nouvelle nature, ce que Kant avait identifié être le rôle de l'art génial au paragraphe 49. De ce fait, la métaphore a l'avantage de rendre compte de la pluralité illimitée des sens compris sous l'Idée esthétique, qui dans ce cas (Juliette est le soleil) ne semble pas avoir de contenu moral. Pourtant l'imagination dans sa liberté, du point de vue structurel est analogue aux Idées de la raison dont elle est, sous cet aspect de l'illimité, le symbole.

brièvement les acquis de notre étude en conclusion, nous envisagerons de réfléchir à cette question qui sera centrale pour l'esthétique, la philosophie et l'herméneutique de l'art.

Conclusion : quelques pistes interprétatives des Idées esthétiques

Pour conclure, nous proposons d'abord de procéder à un bref récapitulatif de notre analyse. Ensuite, seront envisagées quelques manières d'interpréter la notion d'Idées esthétiques qui reste assez énigmatique au terme de la *Critique de la faculté de juger*.

Du gouffre à l'unité

D'abord, après avoir dressé un rapide portrait du contexte intellectuel de l'époque où Kant rédigea la troisième *Critique*, nous nous sommes demandé quelles étaient les principales caractéristiques du sujet transcendantal susceptibles d'être déterminantes pour la visée unificatrice de celle-ci. En effet, l'abîme dans lequel nous avaient laissé les deux premières *Critiques*, fut défini de manière à ce que soit rendue évidente la nécessité d'intégrer au corpus critique, un troisième ouvrage ; la nécessité d'articuler le registre théorique, au registre pratique. « ... il faut nécessairement, par conséquent, que la nature puisse être pensée de façon telle que la légalité de sa forme s'accorde pour le moins avec la possibilité des fins qui doivent être mises en œuvre en elle selon des lois de la liberté.²⁶⁰ » Le pouvoir de désirer et le pouvoir de connaître seront, dans cet ultime ouvrage critique, unifiés par le sentiment de plaisir et de peine tel que régit par le principe *a priori* de finalité. C'est donc en convoquant l'imagination productrice — représentante à tendance spirituelle de la sensibilité — que l'entendement s'affranchit de sa seule destination épistémique. Dans la section téléologique de l'ouvrage, on trouvera d'autres lieux de passage du règne de la Raison à celui de l'entendement²⁶¹. La liberté dans la *Critique de la raison pratique* est une Idée constitutive qui oriente nos actions. Nous postulons *a priori* sa possibilité, car en elle repose la condition de la loi morale. Comme le remarque Jean-Pierre Fussler, le concept [de liberté] du point de vue de la modalité, n'est plus problématique, dans le contexte de la seconde *Critique*, mais il est connu « sur le mode assertorique »²⁶². En revanche, la liberté dans la *Critique de la faculté de juger* s'éprouve. Ce n'est plus une Idée de la raison, mais un sentiment réflexif riche qui s'éprouve notamment dans l'expérience du beau et du sublime. La portée cosmopolitique de la pensée kantienne s'exprime à nouveau dans cette expérience du beau où liberté et communauté se concilient notamment dans le désintéret du plaisir ressenti et surtout à travers le sens commun. En effet, le goût se trouve en nous comme moyen d'accomplir ce qu'exige l'inclination naturelle à la société.

²⁶⁰ KANT, E., *CFJ*, *op. cit.*, Introduction II, p. 154 (Ak V, 176)

²⁶¹ Voir par exemple les paragraphes 76 à 78 de la *Critique de la faculté de juger téléologique*. (Ak V, 401-410)

²⁶² KANT, E., *Critique de la raison pratique*, *op. cit.*, (Ak V, 4-5) voir note 9 de J-P Fussler.

Le goût ; de l'universel quid facti à l'universel quid juris ?

Au cours de l'étude de l'Analytique du beau et du sublime, nous nous sommes demandé, qui rencontrait véritablement les exigences de ce jugement prétendant à un certain universalisme ? Le goût est-il véritablement l'affaire de tous ? Nous avons saisi l'occasion de situer l'ouvrage de Kant dans un contexte esthétique où l'art tendait à se démocratiser, et où les développements du *Sturm und Drang*, soutenus notamment par Herder, encourageaient une appréciation et une production du beau obéissant à l'instinct et l'intuition. En réponse à ce contexte pour plusieurs commentateurs, Kant affirme, dès le premier moment, que le jugement de goût selon la qualité suppose que l'on soit capable de s'arracher à l'intérêt moral et sensible envers un objet pour en apprécier la beauté. À mi-chemin entre un anti-sensualisme et un anti-rationalisme, le sentiment réfléchissant ou réflexif suppose un sujet conscient de ce qui l'affecte, et capable de se maintenir dans cet état satisfaisant de liberté que nous pouvons qualifier de facultaire ou spirituelle. Néanmoins, cette expérience satisfaisante singulière qu'exprime le jugement de goût suppose une intersubjectivité, sans laquelle nous ne pourrions dépasser le relativisme auquel conduit l'individualisme de l'expérience réflexive. Le jugement sur le beau inclut l'autre en ce qu'il attend de chacun qu'il éprouve, devant la chose jugée belle, la même satisfaction désintéressée. Cette prétention à l'universel prend appui sur la disposition des facultés de connaître, supposées en tout homme et conditionnant toute possibilité de connaissance en général.

S'en suit l'analyse du troisième moment du jugement de goût selon la relation qui nous révélera le principe *a priori* du sentiment de plaisir et de peine. À l'aune de quoi évalue-t-on si la satisfaction éprouvée suppose la présence du beau ? Selon la forme de la finalité sans fin. Cette finalité ne provient pas des propriétés de l'objet considéré, mais de la manière dont l'imagination s'affranchit et s'élargit esthétiquement au profit d'une signification. C'était en effet, la conception que défendait Eli Friedlander dans *Expressions of judgment*, acception que nous avons comparée à celle de Paul Guyer, qui ménageait aussi une place à une notion davantage sensible de la forme. Pour lui, c'est en portant attention à certains aspects de l'objet contemplé, à savoir son contour, sa figure, que la forme de l'harmonie de nos facultés est elle-même dévoilée.

Or le plaisir étant fortement lié à la conscience de la disposition des facultés, on ne peut se contenter de dire, comme dans le cas des deux premières *Critiques*, que la conscience de notre structure transcendantale ne conditionne pas l'effectivité de cette structure. Autrement dit, dans la *Critique de la raison pure*, il était possible d'argumenter que le sujet n'a pas à savoir que son expérience est régie par les formes *a priori* de la sensibilité pour que son expérience soit réellement régie par le temps et

l'espace. Il n'y avait pas jusqu'à présent chez Kant une exigence de transparence du sujet face à lui-même. Or, dans le cas de la faculté de juger réfléchissante, c'est différent. Le problème du beau est plus engageant, car c'est justement de l'expérience subjective singulière dont il s'agit. De sorte que la disposition des facultés est enrichie d'une conscience de celle-ci, ce sur quoi repose la possibilité du plaisir esthétique ; plaisir qui par ailleurs suppose aussi la capacité de s'y maintenir. Cependant, si chacun dispose des facultés nécessaires au jugement de goût, à l'appréciation du beau, est-ce pour autant que tous le font avec goût ? Kant à plusieurs reprises évoque la perfectibilité du goût, pour un individu ou une communauté. C'est bien que le goût n'est pas affaire de tous. Certains en donnent l'étalon. Si le goût est *quid juris* accessible à tous, il ne l'est pas *quid factis*.

Le sublime : propédeutique des Idées esthétiques

Après avoir soutenu que l'universalité du beau supposait une culture des pouvoirs de l'esprit, ce qui n'était pas explicitement défendu par Kant, mais qui se trouvait cependant, selon nous, tacitement présupposé, nous avons ensuite plongé dans l'Analytique du sublime où il est très clairement question d'une culture plus étendue que ne le nécessite la contemplation du beau. Nous avons retenu la manière dont l'imagination, dans son extension paroxysmique, dialogue avec la raison en vue de permettre à l'homme d'expérimenter son humanité. C'est en donnant libre cours à l'imagination qui, en dépit de cet affranchissement, échoue dans son effort de compréhension que la Raison entre en jeu ; sans tentative de l'imagination, la raison n'a pas l'occasion de s'affirmer comme ultime pôle unificateur de la vie de l'esprit. L'usage subjectif de la raison dont il est fait mention lors des paragraphes où l'Idée esthétique est en question nous laisse supposer que cette raison dialogue à nouveau avec l'imagination (Ak V, 315). C'est d'ailleurs pour cela, croyons-nous, que l'analyse des beaux-arts — qu'il s'agisse de leur contemplation ou de leur production — trouve sa place dans l'Analytique du sublime. En effet, l'art du génie abrite par définition une Idée esthétique qui requiert l'habitude d'un dialogue (sublime en lui-même) entre raison, imagination et entendement.

L'art : l'expression d'une liberté

L'art, qu'il s'agisse de le produire ou de le contempler, convoque l'humanité en nous en ce qu'il suppose une communauté, une communicabilité, la raison, et la capacité à être affecté. Kant fait de l'art l'expression ectypique d'un modèle archétypique. Ainsi, sans être pour autant soumis au dictat de la perfection, reste que l'unité de l'expression est assurée par ce modèle qui a pour tâche d'assurer une certaine continuité entre pensée et objet ou entre suprasensible et sensible. Le modèle expressif de l'art convoque également une forme d'intentionnalité qui doit pourtant *paraître* non intentionnelle pour éviter à la fois l'écueil du hasard et de l'artisanat. L'art, parce qu'il est expressif vise quelque

chose, mais paraît sans effort, tout en exemplifiant une règle — inconnue par ailleurs. On voit bien que le langage de l'art, en comparaison au langage discursif a le privilège de l'allusion, de l'indirect qui libère l'imagination de sa fonction schématique. Il se construit au gré de ce que le public y comprend s'il est attentif à cette intentionnalité dont la seule visée est l'expression d'une forme originale d'unité. Pour Kant, le respect pur et dur de la règle ne captive pas le spectateur, pas plus que n'y parvient le hasard et l'absence totale de règle. C'est pourquoi l'art exprime, mais dissimule aussi à la fois. Nous retrouvons donc ici le questionnement portant sur l'interprétation qui avait précédemment conclu notre propos.

L'interprétation : pistes de réflexion

L'œuvre, même celle d'un génie, échoue à capturer *entièrement* l'Idée esthétique ; cette dernière n'étant jamais *entière*, mais plutôt illimitée. En effet, l'Idée esthétique déborde du cadre de l'expérience, mais est intuitionnée et expérimentée à travers l'expression sensible qu'un génie produit. Le juge de bon goût contemplant le beau artistique éprouve du plaisir et reconnaît à l'œuvre le pouvoir de susciter en lui le libre jeu de l'imagination et de l'entendement. Dans ce paradigme interprétatif formel, le public n'accéderait, quelle que soit l'œuvre qu'on lui présente, toujours qu'à cette même Idée qui est en fait la condition d'apparition de l'Idée, c'est-à-dire la disposition libérée des facultés. Ainsi, sans considération pour le sens de l'Idée esthétique ayant animé l'esprit de l'artiste et régulé sa production, le juge éclairé n'y verrait jamais plus qu'une occasion de réfléchir²⁶³. Prenons par exemple le passage suivant du paragraphe 45 de la *Critique de la faculté de juger* annonçant l'intérêt empirique pris au beau : « C'est sur ce sentiment de la liberté dans le jeu de nos pouvoirs de connaître, lequel sentiment doit pourtant en même temps posséder un caractère final, que repose ce plaisir qui seul, est universellement communicable » (Ak V, 306). Il semble par là confirmé que la seule chose qui ne pourra jamais être transmise universellement dans l'œuvre n'est pas sa valeur signifiante, mais sa valeur réflexive.

Or, si tel est le cas, pourquoi Kant parle-t-il d'IdéeS esthétiqueS et surtout, comment le spectateur devant produire des jugements exemplaires pourrait, sans accès à la valeur signifiante de l'Idée esthétique, juger de la perfection, c'est-à-dire de l'unité avec laquelle elle est représentée, ce qui lui incombe bel et bien selon Kant²⁶⁴ ?

²⁶³ Cette perspective renvoie à l'Idéal du beau qui repose sur « l'idée indéterminée qu'a la raison d'un maximum ». KANT, E., *CFJ*, *Op cit.*, Analytique du sublime, § 17 p. 211 (Ak V 232)

²⁶⁴ KANT, E., *CFJ*, *op cit.*, Analytique du sublime, § 51 p. 307 (Ak V, 320)

S'il doit y avoir plusieurs Idées esthétiques, une qui soit l'âme de chaque œuvre d'art, alors chaque œuvre est conséquemment un produit original qui demande à être interprété comme tel. Or, est-il possible que le sens (symbolisé par l'art) de l'Idée soit exprimé par l'œuvre de manière à ce que le récepteur exemplaire n'y voit pas seulement l'occasion de réfléchir une infinité d'attributs, mais découvre réellement ou à tout le moins s'intéresse au sens qui les unit²⁶⁵? Si tel est le cas, il est ainsi possible de rendre compte de la pluralité des Idées esthétiques dont chaque œuvre serait le témoignage. Néanmoins, cela suscite d'autres difficultés. En effet, si le sens des Idées esthétiques peut être découvert (que leur valeur formelle ne soit pas la seule chose exprimée par l'œuvre) sommes-nous ainsi en présence d'un monisme interprétatif? Le monisme interprétatif suggère qu'il n'y ait qu'une bonne interprétation du *sens* de l'œuvre, ce qui pose problème pour la lecture de Kant qui suppose la liberté du juge idéal. En effet, ce même monisme sous-entend par ailleurs une univocité de l'œuvre et de l'expérience esthétique ce qui semble s'opposer à l'élargissement esthétique du concept dépeint par Kant. En effet comme évoqué plus haut, la liberté du spectateur doit pouvoir être maintenue dans son appréciation de l'œuvre, puisque c'est sur cette liberté que repose la satisfaction elle-même.

From the spectator's point it is ...required that he should be able to structure or interpret the work of art in more ways than one. The freedom in perception and understanding that this allows him is one of the recognized values that art possesses. But this freedom is acceptable only if it is not gained at the expense of the artist...[W]e need to realize that, at any rate over a great deal of art, the artist is characteristically operating at the intersection of more than one intention. It would therefore be quite alien to his purposes if there were rules in art that could be unambiguously correlated with a «meaning»; whether this meaning is envisaged as an inner state or a message²⁶⁶.

Dans cette citation, Wollheim se sert du génie dont l'imagination est libre pour justifier et préserver une certaine forme de liberté interprétative du spectateur.²⁶⁷ Il faudrait donc pouvoir concilier deux caractéristiques de l'expérience esthétique artistique : la règle que donne le génie lors de la production orientant l'appréciation et la compréhension que le spectateur peut avoir d'une œuvre et la liberté de ce dernier. De manière à ce que le spectateur idéal soit libre dans son appréciation de l'œuvre d'art, mais que cette liberté soit aussi en accord avec l'Idée de l'artiste sans quoi l'œuvre cesse d'être

²⁶⁵ Si oui, il est alors supposé que l'art puisse être bien ou mal interprété. C'est là une question abordée notamment par STECKER, R., « Art interpretation », in *Journal of aesthetics and art criticism*, Vol. 52 No. 2 (Spring 1994) p. 193 à 206. L'auteur soutient que le monisme critique est conciliable avec le pluralisme critique sous le mode de la compréhension. p. 202 « The claim now is that any true interpretation of a work's meaning or basic content can be joined to any other true interpretation of the work's meaning to form a more comprehensive true interpretation. »

²⁶⁶ WOLLHEIM, R., *Art and its Objects*, Cambridge University Press, 2015, [1980] p. 139

²⁶⁷ GUYER, P., « Monism and pluralism in the history of aesthetics », in *The journal of Aesthetics and art criticism*, Vol. 71, No. 2, Spring 2013, pp. 133-143, p. 141

expressive. Comme le fait remarquer Whollheim, dans la mesure où l'artiste lui-même puise son Idée au confluent de nombreuses sources, l'interprétation de l'œuvre à laquelle celle-ci donne corps ne peut être univoque. L'Idée esthétique du génie étant par définition plurivoque, le monisme interprétatif ne peut être une solution viable dans le paradigme kantien.

Tout autrement en est-il des créations de l'imagination, à propos desquelles personne ne peut expliquer ni fournir un concept intelligible... formant plutôt, en quelque sorte, un dessin flottant au milieu d'expériences diverses... du type de ceux que les peintres et les physionomistes prétendent avoir en tête et qui doivent être comme une silhouette incommunicable de leurs productions ou même... ils peuvent être désignés, bien qu'improprement, comme des idéaux de la sensibilité, parce qu'ils doivent être le modèle inaccessible d'intuitions empiriques possibles et ne fournissent pourtant aucune règle susceptible de définition et d'examen.²⁶⁸

Cette définition de l'idéal de la sensibilité pouvant être rapproché de l'Idée esthétique prouve qu'il y a bien quelque chose, de l'ordre du modèle inaccessible qui régule la production de l'artiste selon Kant. Cependant, le caractère illimité ou intotalisable de cette règle inventée, de ce modèle, semble nous contraindre à opter pour un certain pluralisme interprétatif. Cette solution a l'avantage de permettre au spectateur de conserver sa liberté mise en péril par l'hypothèse du monisme interprétatif. De plus, elle autorise une multiplicité d'Idées esthétiques, conformément aux propos de Kant, croyons-nous. Néanmoins, l'œuvre et par extension l'artiste n'échouent-ils pas à exprimer un sens si une tout autre Idée esthétique que celle en ayant régulé la production est inspirée au spectateur par l'œuvre ? N'est-ce pas là, à nouveau, interdire une signification à l'œuvre et cantonner l'expérience esthétique à sa seule valeur formelle ? S'il n'y a pas rencontre entre l'idée du génie et celle du juge de goût, à travers l'œuvre, il ne reste que la réflexion, en quelque sorte inhabitée, inanimée. Il nous faudrait un modèle interprétatif qui concilierait la liberté du spectateur avec une certaine efficacité de l'œuvre à rendre sensible le sens protéiforme imaginé par l'artiste²⁶⁹.

Pour résumer, au terme de l'analyse de la première hypothèse formelle (le public ne voit qu'une occasion de réfléchir, quelle que soit l'œuvre contemplée), nous avons convenu que le seul sentiment de liberté éprouvé quant à la disposition des facultés engagées, bien que certes présent dans l'appréciation de l'œuvre, ne correspond pas, à lui seul, à la fin signifiante de celle-ci. Ensuite, nous avons envisagé qu'au-delà de la forme, un sens puisse être exprimé par l'art. Suite à quoi, nous nous

²⁶⁸ KANT, E., *Critique de la raison pure*, op. cit., Dialectique transcendantale, livre 2, Chapitre III, section i, p. 516 (Ak III, 385)

²⁶⁹ Sur le débat portant sur la nécessité d'interpréter l'art conformément à l'intention de l'artiste, nous renvoyons aux échanges qu'eurent Monroe C. Beardsley et William K. Wimsatt. BEARDSLEY, M.C., and WIMSATT, W., « The intentional Fallacy », in *Philosophy looks at arts*, 3rd edition, ed. Joseph Margolis, Temple University Press, 1987, 367-380.

sommes heurtés aux limites beaucoup trop strictes d'un monisme interprétatif n'autorisant qu'une bonne interprétation à dévoiler le sens d'une œuvre. Cette solution ne pouvait satisfaire nos exigences, puisque selon Kant le langage de l'art n'est pas à comprendre comme désignation objective d'un concept par l'œuvre. Conséquemment, nous nous sommes engagés sur la voie du pluralisme critique. Or, est-ce à dire que toute interprétation soit légitime selon Kant ? Nous ne croyons pas. Au contraire, la parenté des attributs esthétiques suppose une unification des multiples sens impliqués dans l'œuvre d'art ; unification qui ne consiste pourtant pas en une réduction.

Comment concilier les différentes interprétations possibles d'une même œuvre, comment admettre un pluralisme critique, en évitant l'écueil du relativisme rendant légitime toute interprétation ? Il faudrait que puissent s'accorder *de multiples manières*, l'intention de l'artiste (l'Idée esthétique du génie) et l'interprétation qu'en fait le public (l'Idée esthétique du juge). Or le public n'accède jamais à l'idée esthétique du génie qu'à travers l'œuvre. Il y aurait donc, selon cette dernière hypothèse interprétative de la notion kantienne d'Idée esthétique que nous développerons — qui fait du sens extensible obéissant à un thème développé, le résultat d'interactions entre différents agents de l'expérience artistique — une communication possible entre l'artiste génial et les récepteurs exemplaires.

Car bien qu'elle [la musique] ne parle que par pures sensations et sans concepts, et que par conséquent, elle ne laisse pas derrière elle, comme le fait la poésie, quelque chose pour la réflexion, la musique émeut pourtant l'esprit d'une manière plus diverse... sur un mode néanmoins plus intime. [...] L'attrait de la musique, qui se peut si universellement communiquer, semble reposer sur ceci que chaque expression du langage possède... un son qui est adéquat à un sens : ce son désigne plus ou moins un affect du locuteur, et symétriquement le produit aussi chez l'auditeur — cet affect éveille alors inversement en celui-ci l'Idée qui est exprimé dans la langue par un tel son [...] Mais parce que ces Idées esthétiques ne sont pas des concepts ni des pensées déterminées, seule la forme selon laquelle ces sensations sont combinées (harmonie et mélodie) sert... à exprimer... l'Idée esthétique d'une totalité systématique enveloppant une indicible plénitude de pensées qui se rapportent à un certain thème, lequel correspond à l'affect dominant dans le morceau considéré.²⁷⁰

D'abord, avec l'exemple de la musique, à la fois langage universel et art paradigmatique des sensations, Kant réintroduit explicitement les affects de la sensibilité dans le composite que sont les Idées esthétiques. En clair, ces sensations intimes sont aussi à compter au nombre des attributs esthétiques qui composent l'Idée esthétique. Conséquemment, suivant ce subjectivisme affectif, le

²⁷⁰ Kant unifie effectivement les différents attributs sous la notion de thème qui à notre avis contrairement au concept ne se laisse pas signifier d'une seule manière. KANT, E., *CFJ*, op. cit., § 53, p. 316 (Ak V, 328-329)

recours au pluralisme est inévitable. Ensuite, on remarque que selon Kant, la communicabilité universelle repose sur la possibilité et l'intention de faire sens. En effet, la musique se communique universellement parce que chaque son possède un *sens*. Donc, le pluralisme appliqué au paradigme kantien résisterait au piège du relativisme. En effet, et c'est essentiel, ce passage révèle que le sens — qui dans le contexte musical relève principalement de l'affect — peut se communiquer. Précisément, le lieu de la communication s'observe dans la symétrie qui lie les différents acteurs de l'expérience esthétique. De sorte, que locuteur et auditeur partagent voire participent à l'élaboration du sens de l'œuvre. Pour terminer, cet extrait nous apprend que l'unification des attributs esthétiques est thématique. Mais comment s'opère véritablement cette communication thématique ?

Nous croyons qu'à la question « quel est le thème de l'œuvre ? » bon nombre de réponses sont possibles. Dans le cas de la musique pour Kant, il s'agit de l'affect *dominant*. Néanmoins il est permis de croire que pour un art qui serait moins versé au registre de la sensibilité, prenons par exemple la poésie davantage « spirituelle », la *dominance* ne serait peut-être pas affective. Mais que le thème soit affectif, conceptuel ou imaginaire, il est, estimons-nous, toujours *dominance*. Cette dominance nous semble pouvoir être observée à deux niveaux ; d'abord au cœur d'une même interprétation soit pour un seul sujet, ou encore parmi plusieurs interprétations soit pour plusieurs sujets. De sorte que le thème de l'œuvre, sa dominante, est dévoilé et re-dévoilé de manière illimitée par les différentes interprétations éclairées.

Rappelons notre problème. L'œuvre exprime une Idée esthétique intuitionnée par le génie. Or si le génie parvient librement à cette Idée et que l'œuvre est ainsi l'expression d'une liberté, le sujet de goût exemplaire devra lui aussi demeurer libre dans son appréciation de l'œuvre. C'est pourquoi le monisme interprétatif était exclu. Or le pluralisme menace quant à lui le pouvoir expressif de l'œuvre et l'intentionnalité du génie pourtant explicitement formulée par Kant²⁷¹. Nous envisageons maintenant l'hypothèse du *thème* qui sous l'angle de l'interactionnisme paraît susceptible de résoudre ce problème.

Selon K. Pillow, la conception métaphorique des Idées esthétiques préfigure l'interprétation interactionniste de la métaphore²⁷². Mais qu'entend-on au juste par interaction ? « Parce que l'interaction par définition n'est pas une activité solitaire, une idée de la conduite humaine centrée

²⁷¹ KANT, E., *CFJ*, op. cit., § 45 p. 292 (Ak V, 307)

²⁷² Pillow renvoie à BLACK M., « More about metaphor » in *Metaphor and thought*, edited by Andrew Ortony, Cambridge University press, 1981, ainsi qu'à GOODMAN N., *Metaphor as Moonlighting*, In *On metaphor*, Chicago University press, 1979.

sur cette idée ne se focalise pas sur des actes isolés d'individus, mais sur le développement de l'action collective, sur la façon dont les gens agissent ensemble pour créer une activité qui devient quelque chose à quoi ils ont tous contribué²⁷³. »

Il semble donc que l'interactionnisme sous-entende d'abord une sorte d'intersubjectivité, ce qui est en accord avec le contexte de la *Critique de la faculté de juger*. En effet, d'une part l'art vise une communication qui sous-entend une relation à l'autre, une communauté. Tandis que le jugement de goût qui apprécie l'art suppose quant à lui l'autre, dans la prétention à l'universel qu'il requiert. Or selon l'interactionnisme, bien que pour comprendre le sens d'une métaphore, il faille avoir à l'esprit les connotations relatives aux mots impliqués, les réseaux de renvois signifiants propres à la compréhension d'un terme peuvent différer d'une personne à l'autre. De sorte que la théorie interactionniste maintient le caractère inexhaustif de la signification métaphorique.

The process [of forming novel links between previously unrelated things] is «interactive» because the primary subject influences what connotations of the secondary subject seem relevant, those connotations in turns spark a new consideration of the primary subject, and our understanding of the secondary subject is transforms through the invented isomorphism²⁷⁴.

The array of commonplaces a metaphor calls up for me may differ somewhat from yours; you may see an implication of it that others miss. This indicates that interactionist theory maintains the openness or inexhaustibility of metaphorical meaning. [...] A successful metaphor conveys a particular range of meaning in the array of relations it transfers; but it does not determine that meaning with finality; because the transfer varies across hearers, and the set of relevant comparisons is...open to addition.²⁷⁵

Donc le sens de l'Idée esthétique métaphoriquement déployé est inexhaustif pour deux raisons : d'abord parce que le transfert métaphorique opérant d'un terme à l'autre enrichit sans cesse leurs significations. Deuxièmement, une certaine intersubjectivité impose à l'Idée esthétique un renouvellement incessant de son sens, celui-ci étant tributaire des interprétations qu'en font les différents auditeurs, publics, ou juges de goût. Le déploiement du sens de l'œuvre ne serait donc pas l'unique privilège de l'artiste. L'Idée esthétique serait ultimement le fait d'une rencontre entre génie et public, rencontre rendue possible à travers l'œuvre. Aujourd'hui, nous pouvons facilement constater comment le monde de l'art construit l'œuvre ; pensons notamment à la théorie institutionnelle de l'art en fonction de laquelle c'est l'aval du monde de l'art qui procure à l'œuvre et

²⁷³ H. S. Becker, « Quelques idées sur l'interaction », in Alain Blanc & Alain Pessin (dir.), *L'art du terrain : mélanges offerts à Howard S. Becker*, L'Harmattan, Paris, 2004, pp. 245-255 (p. 247).

²⁷⁴ PILLOW, K., (2000) *op. cit.*, p. 256

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 257

l'artiste leur statut²⁷⁶ ; ou encore aux installations interactives nécessitant la participation du public pour se déployer comme œuvre.

En effet, si, d'une part, on prend au sérieux l'autonomie expressive de l'œuvre, nous n'avons d'autre choix que de supposer un pluralisme interprétatif. En revanche, si on suppose que l'œuvre ne doit être interprétée qu'en fonction de l'intention de l'artiste, nous supprimons d'une part l'autonomie expressive de l'œuvre et d'autre part la liberté du spectateur. Nous prétendrions ainsi à un monisme interprétatif problématique selon nous, pour comprendre Kant. Si l'on accorde par ailleurs, la place qui lui revient au caractère idéal — au sens kantien — de l'expérience esthétique du beau artistique, aussi doit-on en conclure que ce pluralisme n'atteint jamais de limites. Kant soutenant à la fois l'autonomie expressive de l'œuvre et l'Idéalité de l'expérience esthétique semble autoriser une conception de l'œuvre d'art qui n'est pas l'unique privilège de l'artiste ou du génie, mais qui consent au spectateur le pouvoir de participer à l'élaboration du sens d'une œuvre.

Comme le remarque Pillow la manière dont Kant expose le rôle des Idées esthétiques semble autoriser que le génie n'en soit pas le seul détenteur²⁷⁷. Or si l'on veut préserver l'inexhaustivité qui les caractérise, nous sommes contraints d'admettre qu'aucune interprétation de l'œuvre n'épuise le sens métaphorique de l'Idée esthétique ayant régulé sa production. Le thème de l'œuvre réside donc dans le lieu commun que déblayent les interprétations exemplaires des œuvres géniales²⁷⁸. Mais l'Idée esthétique ne se laisse pas réduire à son thème, puisque son extension métaphorique est singulièrement illimitée. Pour résumer, si notre subjectivité transcendantale nous permet certes d'apprécier la structure formelle (analogique à celle des Idées de la raison sous l'angle de l'illimité) des Idées esthétiques, notre subjectivité empirique nous permet de participer à l'élaboration du sens métaphorique de ces dernières. Ce n'est, croyons-nous, que si on autorise le sujet de goût à participer à la construction du sens de l'Idée esthétique que l'on peut aussi lui donner le pouvoir de juger de la perfection avec laquelle une œuvre exprime l'Idée. Le problème difficile évoqué par Murray (voir *supra* p. 71) semble ici trouver une résolution possible. L'artiste ne s'exclue pas de la communauté du goût en étant attaché à l'existence de son œuvre, il enrichit simplement le sens de l'Idée esthétique

²⁷⁶ DANTO, A. «The Artworld», in. *Journal of philosophy* Vol.1. 61, 1964, pp. 571 — 584 « To see something as art requires something the eye cannot de[s]cry...an artworld. » p. 580. DICKIE G, «Defining art», in *American philosophical quarterly*, vol. 6, no. 3 (July 1969), pp. 253-256 « A work of art in the descriptive sense is (1) an artifact (2) upon which some society or some sub-group of society has conferred the status of candidate for appreciation » p. 254,

²⁷⁷ PILLOW, K. «Jupiter's eagle and the despot's hand mill: two views on metaphor in Kant», in. *The journal of aesthetics and art criticism*, Vol. 59, No. 2, (Spring 2001) p. 200 «Identifying the aesthetic idea in this way is important because it makes clear that both creator and recipient of the presentation play vital roles in unfolding its rich meaning.»

²⁷⁸ Ce lieu commun que certains théoriciens nomment maintenant champs sémantique ou implications transférées (transferred entailments). Voir Lakoff and Johnson metaphor we live by (1980), ou Eva Kittay, Metaphor: its cognitive force and linguistic structure (1987).

d'une réalité que personne d'autre n'a le pouvoir de mettre en lumière. Le génie, par la théorie interactionniste des Idées esthétiques, se voit ainsi réintroduit dans la communauté du goût.

Remarquons néanmoins que si aucun passage dans la *Critique de la faculté de juger* ne nous semble contrarier définitivement cette interprétation interactionniste de l'Idée esthétique, aucun extrait ne vient soutenir de manière explicite cette possibilité.

Nous souhaitons à ce stade faire remarquer que Kant n'est pas très précis quant aux Idées esthétiques. Il en fait parfois référence au singulier et d'autres fois au pluriel. Il en fait quelquefois une règle qu'invente le génie pour orienter sa production, d'autre fois, il incombe au sujet de goût d'en témoigner et d'y parvenir. Il la situe même au cœur de l'œuvre d'art comme la matière d'une forme dictée par les exigences du goût. Nous en concluons que l'Idée esthétique est certainement l'une des notions à la fois centrales et énigmatiques dans la *Critique de la faculté de juger*. Véritable pôle herméneutique unificateur de l'expérience esthétique, elle concilie à la fois le travail des facultés que sont l'entendement, l'imagination et la raison, et elle accorde les visées transcendantales et empiriques de la philosophie kantienne.

Bibliographie

Sources primaires

BAUMGARTEN, A.G., *L'Esthétique*, trad. et prés. Par Jean-Yves Pranchère, Éditions de L'Herne, 1988

BERGSON, H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Presses universitaires de France, [1927], 1991

BLACK, M., « More about metaphor » in *Metaphor and thought*, edited by Andrew Ortony, Cambridge University press,

BOURDIEU, P., *La Distinction, critique sociale du jugement*, Les éditions de minuit, 1979

BURKE, E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Idea of the Sublime and Beautiful*, J.T. Boulton, ed. London and New-York: Routledge and Kegan Paul and Columbia university Press, 1958

BURKE, E., *On the Sublime and Beautiful*. Vol. XXIV, Part 2. The Harvard Classics. New York : P.F. Collier & Son, 1909–14

HERDER, J.G., *Herder Werke*, Vol. 4, Frankfort am Main : Verlag 1994,

HUME, D., *A treatise of human nature*, L.A. Selby-Bigge, 2nd ed., Oxford, Clarendon press, 1978 [1888]

JACOBI, F. H., « Appendice sur l'idéalisme transcendantal » dans *David Hume et la croyance. Idéalisme et réalisme*, trad., Louis Guillermit, Paris, Vrin, 2000 (1815)

KANT, E., *Anthropologie du point de vue pragmatique*, trad. P. Jalabert, Gallimard, 1986

KANT, E., *Critique de la faculté de juger*, éd. GF, trad. et prés. Alain Renaut, 1995

KANT, E., *Critique de la faculté de juger*, Trad. et prés. Alexis Philonenko, Vrin, 1993

KANT, E., *Critique de la raison pratique*, éd. GF, trad. et prés. J-P Fussler, 2003, Paris

KANT, E., *Critique de la raison pure*, éd. GF, trad. et prés. par Alain Renaut, Paris, [1997] 2006

KANT, E., *Doctrine du droit*, trad. Joelle et Olivier Masson, Gallimard, 1986

KANT, E., *Fondements de la métaphysique des mœurs*, trad V. Delbos, Delagrave, Paris, 1980

KANT, E., *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique*, trad., Luc Ferry., Gallimard, 2009

KANT, E., *Métaphysique des mœurs*, tome 1 fondation, introduction, éd. GF, trad., Alain Renaut, 1994

KANT, E., *Prolégomènes à toute métaphysique future*, trad. Louis Guillermit, Vrin, 1997

PSEUDO-LONGIN, *Du Sublime*, trad. et prés. PIGEAUD J., Rivages, poche, Paris, 1993

MENDELSSOHN, M., *Philosophical writings*, « On the sublime and naive in the fine sciences », translation, D.O. Dahlstrom, Cambridge University press, 1997

NIETZSCHE, F., *Généalogie de la morale*, troisième dissertation, trad. I. Hildebrand et J. Gratien, Galimard, (coll. Folio/essais), 1971

SCHOPENHAUER, A., *Le monde comme volonté et comme représentation*, éd. PUF, trad., A Bourdeau, 1966

SHAFTESBURY, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, (1737) ed. Douglas den Uyl, Indianapolis, 2001, 3 vols. Vol. 3

Sources secondaires

ALLISON, H., *Kant's theory of taste: a reading of the Critique of aesthetic judgment*, Cambridge University Press, 2001.

BEARDSLEY, M.C and WIMSATT W., « The intentional Fallacy » in *Philosophy looks at arts*, 3rd edition, ed. Joseph Margolis, Temple University Press, 1987

BECKER, H.S., « Quelques idées sur l'interaction », Alain Blanc & Alain Pessin (dir.), *L'art du terrain : mélanges offerts à Howard S. Becker*, L'Harmattan, Paris, 2004, pp. 245-255

BOURGEOIS, B., *L'idéalisme de Fichte*, Vrin, 1995

BRINK, D. O., « Kantian Rationalism : Inescapability, Authority, and Supremacy » in *Cullity and Gaut* 1997, pp. 255-91,

BRUNO, P.W., *Kant's concept of genius, its origin and function in the Third Critique*. Ed. Continuum, Science, Politics, and Ontology of Life-Philosophy. London : Bloomsbury Academic, 2010

BURGESS, C., « Kant's Key to the Critique of Taste », *The Philosophical Quarterly* (1950-) 39 (157). Oxford University Press, University of St. Andrews, Scots Philosophical Association: 484–92, 1989

CANNON, J., « The Intentionality of Judgments of Taste in Kant's "Critique of Judgment" », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2008 Vol. 66 No1, 53-65

CASSIRER, H.W., *A commentary on Kant's Critique of judgement*, Barnes and Noble, [1938] 1970

CHAMBOREDON, J-C., « Production symbolique et formes sociales, de la sociologie de l'art et de la littérature à la sociologie de la culture », *Revue française de sociologie*, Vol. 27, no. 3, (Jul. – sept., 1986) pp.505-529, p. 513.

CHÉDIN, O., *Sur l'esthétique de Kant et la théorie critique de la représentation*, Vrin, 1982

COLEMAN, F., *The harmony of reason: a study in Kant's aesthetics*, Pittsburg university press, 1982

CROWFORD, D., « Kant's theory of creative imagination », in *Essays in Kant's aesthetics*, ed and intro. by Ted Cohen and Paul Guyer, University of Chicago Press, 1982 p. 175

DANTO, A., «The artworld», in. *Journal of philosophy* Vo.l. 61, 1964, pp. 571- 584

DELBOS, V., *La philosophie pratique de Kant*, éd. Presses universitaires de France, 1969

DELEUZE, G., *La philosophie critique de Kant*, Presses universitaires de France, 1963,

DESMOND, W., « Kant and the terror of genius: Between Enlightenment and Romanticism », in *Kants Ästhetik*, ed. Herman Parret, de Gruyter, 1998

DICKIE, G., « Defining art », in *American philosophical quarterly*, vol. 6, no. 3 (July 1969), pp. 253-256

DUBOS, J-B., *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Tome II, éd. Jean Mariette (1719)

DUMOUCHEL, D., « La dialectique du beau et du sublime : l'héritage kantien d'Adorno », *Philosophiques* (SPQ), Volume 23, numéro 1, printemps 1996, p. 37-46

DUMOUCHEL, D., *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique*, éd. VRIN, 1999

ESCOUBAS, E., *Imago Mundi, Topologie de l'art*, éd Galilée, 1986

FOESSEL, M. et LAMOUCHE, F., *Kant*, éd. Points, 2010

FORERO MENDOZA, S. et MONTEBELLO, P., *Kant, son esthétique — entre mythes et récits*, Les presses du réel, 2013.

FRIEDLANDER, E., *Expressions of judgment*, Harvard University press, 2015,

GOMBRICH, E. H., « Truth and the stereotype: an Illusion theory of representation », in *The philosophy of the visual arts* ed. Philip Alperson, Oxford University press 1992

GOODMAN, N., «Metaphor as Moonlighting», in *On metaphor*, Chicago University press, 1979.

GOULD, T., « The audience of originality, Kant and Wordsworth on the reception of genius. » in *Essays in Kant's aesthetics*, ed. and intro. by Ted Cohen and Paul Guyer, University of Chicago Press, 1982

GUILLERMIT, L., *L'élucidation critique du jugement de goût selon Kant*, éd. CNRS, 1986

- GUYER, P., « Kant's ambition in the third Critique », in *The Cambridge companion to Kant and modern philosophy*, Cambridge University press, 2006 p. 557-558
- GUYER, P., « Monism and pluralism in the history of aesthetics », in *The journal of Aesthetics and art criticism*, Vol. 71, No. 2, Spring 2013, pp. 133-143
- GUYER, P., *Kant and the claim of taste*, Harvard University Press, 1979
- GUYER, P., « Kant's Conception of Fine Art », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 52, no. 3, 1994
- HAMILTON, G.H., *Painting and sculpture in Europe 1880-1940*. New-York, Penguin Books, 1983
- HICKS, J., « Sensus communis : on the possibility of dissent in Kant's "universal assent" », in *Diacritics*, Vol. 40, No 4 (2012) pp 106-129, John Hopkins University press
- HUNEMAN, P., *Critique et dialectique. La critique de la faculté de juger dans les traces d'Aristote*, Éditions de Minuit, Philosophie 2002/4 (75), p.50-75,
- KEMAL, S., « Expression and Idealism in Kant's Aesthetics », *British journal of Aesthetics* 16 (1976)
- LACOUÉ-LABARTHE, P., « Sublime Truth », in *Cultural Critique* 18, 1991, 5-31
- LEBRUN, G., *Kant et la fin de la métaphysique*, Armand Colin, 1970
- LORIES, D., « Kant, les beaux-arts et leurs moyens d'expression », *Appareil* [En ligne], 17 | 2016
- LOTFI, S., « The 'Purposiveness' of Life: Kant's Critique of Natural Teleology », in *The Monist*, vol. 93, No. 1, January 2010, p. 123-134
- MAKOWIAK, A., *Kant, l'imagination et la question de l'homme*, Million, collection Krisis, 2009
- MARC-WOGAU K., *Vier Studien zu Kants Kritik der Urteilskraft*, recueil de travaux publiés par l'Université d'Uppsala, Uppsala et Leipzig, 1938 : 2.
- MARTY, F., « L'analogie chez Kant : une fonction critique », *Les études philosophiques*, No 3\4 (Juillet-Décembre 1989) pp. 455-474
- MARTY F., « Le sens commun et la question des affects dans l'Anthropologie pragmatique », in *L'année 1798, Kant sur l'Anthropologie*, sous la direction de J. Ferrari. pp 99-113, Vrin 1997
- MEERBOTE, R., « Reflection on beauty », in *Essays in Kant's Aesthetics*, édité and introduced by Ted Cohen & Paul Guyer. University of Chicago press, 1982, pp 55 à 87
- MERLEAU-PONTY M., « Cezanne's doubt », in *The Merleau-Ponty Aesthetic reader*, Ed. Galen A. Johnson. Northwestern University press, 1993
- MOLINA, E., « Kant and the Concept of Life », in *CR : The New Centennial Review*, vol. 10 No. 3, 2010 pp. 21-36

MOORE, A. W., « Is the feeling of Unity that Kant identifies in his third Critique a type of inexpressible knowledge? » in *Philosophy*, Vol 82, No. 321 (Jul., 2007) pp. 275-485

MUNZEL, F., « Kant on moral education or "Enlightenment" and the Liberal Arts », in *Review of metaphysics*, Vol. 57, No. 1 (Sep. 2003) pp 43 à 73

MURRAY, B., « Kant on genius and art », in *British journal of aesthetics*, vol. 47, No 2, April 2007

PÉNISSON, P., « Kant et Herder : le recul d'effroi de la raison », *Revue germanique internationale*, 6, 1996, 63-74.

PILLOW, K. « Jupiter's eagle and the despot's hand mill: two views on metaphor in Kant », in. *The journal of aesthetics and art criticism*, Vol. 59, No. 2, (Spring 2001) pp193-209

PILLOW, K., « Form and content in Kant's aesthetics: situating the beauty and the sublime in the work of art », in *Journal of the history of philosophy*, 32 (3), (1994) pp. 443 à 459.

PILLOW, K., *Sublime understanding*, MIT Press, 2000

RASMUSSEN, J., « Language and the most sublime in Kant's third Critique », in *Journal of aesthetics and art criticism*, Vol. 68, No 2, Spring 2010, pp. 155-166

RICARD, M-A., « L'émergence d'une nouvelle conception de l'humanité dans le sublime kantien », *Revue philosophique de Louvain*, no. 3, Août 2008. pp. 495-519

ROVIELLO A-M., *L'institution kantienne de la liberté*, éd. Ousia, 1984

SALLIS J., « Spacings - of Reason and Imagination » in *Texts of Kant, Fichte, Hegel*, University of Chicago press, 1987

SAVOY, B., *Tempel der kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815*, Mainz : von Zabern 2006

SCHAEFFER, J-M., « Quelles Vérités pour quelles Fictions ? », *L'Homme*, no. 175/176, 2005, pp. 19-36.

SCHAEFFER, J-M., *L'art de l'âge moderne, l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, éd. Gallimard, 1992

SEZNEC, J., *Essais sur Diderot et l'Antiquité*. The Mary Flexner Lectures delivered at Bryn Mawr College Oxford, Clarendon Press, 1957. 1 vol. in-8

SHERRINGHAM, M., *Introduction à la philosophie esthétique*, éd. Payot, 1992,

SPENLÉ, V., *Die Dresdner Gemäldegalerie und Frankreich der "bon goût" im Sachsen des 18. Jahrhunderts*, Beuha, Sax., 2008, pp 306-330

STANGUENNEC, A., « À l'origine de l'idée allemande de nation. La philosophie romantique et la philosophie hégélienne de l'État », *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, vol. 14, no. 2, 2001, pp. 337-350

STECKER, R., « Art interpretation », in *Journal of aesthetics and art criticism*, Vol. 52 No. 2 (Spring 1994) p. 193 à 206

TAVOILLOT, P.-H., *Le crépuscule des Lumières. Les documents de la « querelle du panthéisme » (1780–1789)*, Paris, Éditions du Cerf, Collection « Passages », 1995

UZEL, J.-P., « Kant et la socialité du goût », *Sociologie et sociétés*, volume 36, numéro 1, printemps 2004

VUILLEMIN, J., *L'intuitionnisme kantien*, article « La conception kantienne des beaux-arts comme exemple de théorie intuitionniste », éd. Vrin, Paris 1994

WENZEL, C. H., « Beauty, Genius and Mathematics: Why did Kant change his mind? », in *History of Philosophy Quarterly*, Vol. 18, No. 4 (oct 2001)

WICKS R., « Kant on fine art : artistic sublimity shaped by beauty », in *Journal of aesthetics and art criticism*, 53 (1995): 189-193.

WOLLHEIM, R. *Art and its Objects*, Cambridge University Press, 2015, [1980]

ZAMMITO, J. H., *The genesis of Kant's Critique of judgment*, Chicago, University of Chicago press 1992

ZANETTI, V., *La nature a-t-elle une fin ?*, Ousia, 1994

ZILCOSKY, J., *Inventing reception, genius and judgement in Kant's Critique of judgement*, Neohelicon; June 2007, Vol. 34 Issue 1, 2007

Annexe A – tableau, *La nature a-t-elle une fin ?*

