

# FORMATION CONTINUE 2005-2006

## Lecture collégiale de la critique du jugement esthétique dans la *Critique de la faculté de juger* de Kant

**Première séance :** jeudi 11 janvier 2006, 14 h – 17 h.

### Découpage des séances de formation :

Bien entendu, ce découpage ne peut être respecté « à la lettre », et le déroulement effectif de la première séance illustre déjà cette salutaire « résistance du réel » à nos projets les plus ambitieux... Le schéma suivant est donc susceptible de quelques variations :

Première séance : lecture des §§ 43-45 de la *Critique de la faculté de juger* : définition générale de l'art et des beaux-arts ; émergence du problème de l'art, notamment au sens des beaux-arts.

Deuxième séance : lecture des §§ 46-50 : pourquoi les beaux-arts sont-ils nécessairement des arts du génie ? Considération des « couples » : nature / liberté ; goût / génie.

Troisième séance : lecture des §§ 51-53 : la question de l'unité, de la division, et de la synthèse des beaux-arts. Recherche des critères d'évaluation des différents arts et de l'art en général.

Quatrième et dernière séance : lecture des §§ 54-60 : considération de l'ensemble de la dialectique de la faculté de juger esthétique. [séance finalement annulée pour cause de « mouvement social »]

1

### I) Présentation générale du cadre de travail :

Monsieur Henri Elie, Inspecteur Pédagogique Régional de l'académie de Nantes, souhaite la bienvenue aux stagiaires, et rappelle la spécificité de ce stage : lire collégalement un grand texte de philosophie pour mettre au jour ensemble les critères permettant de choisir l'œuvre ou les œuvres philosophique(s) à étudier avec les élèves. La lecture patiente et attentive permettra d'apercevoir aussi bien le mouvement général de l'investigation de l'auteur que la nécessité de proposer des moments plus directement analytiques, de telle sorte que le déroulement du stage préfigurera l'étude de l'œuvre en classe.

Rappelons que la vocation de l'étude de l'œuvre en classe dépasse de beaucoup la préparation de l'éventuel oral de rattrapage (qui n'est d'ailleurs pas une simple épreuve d'histoire de la philosophie). Auteur de son cours, le professeur de philosophie a dans son enseignement pour objectif « de favoriser l'accès de chaque élève à l'exercice réfléchi du jugement, et de lui offrir une culture philosophique initiale » (présentation du programme, B.O n°25 du 19 juin 2003), et la confrontation méthodique avec une grande pensée examinée dans la continuité de son déroulement permet d'articuler ces deux exigences. Par exemple, si l'on décide d'étudier avec les élèves la critique du jugement esthétique dans la *Critique de la*

*faculté de juger* de Kant, ce travail ne saurait être considéré comme marginal à l'échelle de la construction de la progression du cours comme totalité organique, et donc comme « réservé » en réalité à quelques élèves aux résultats globaux fragiles.

Car, à l'évidence, la critique du jugement esthétique dans la *Critique de la faculté de juger* de Kant présente un rapport direct au programme (et donc : à la préparation de l'*écrit*) via la notion d'art, non comme domaine culturel déjà constitué, mais comme expression d'une modalité spécifique du rapport à nous-mêmes et au monde, à savoir la modalité esthétique (à distinguer des modalités technique, religieuse, politique, etc.). Et Kant *produit* la signification de cette modalité en un itinéraire original, par lequel « art », « esthétique », ou « goût » présentent des significations spécifiques, et notamment irréductibles à la signification historique contemporaine revêtue par chacun de ces termes. En ce sens, une œuvre philosophique à part entière se caractérise par son caractère inassignable, mais également par l'étendue et la cohérence profonde des questions et des notions qu'elle examine, parmi lesquelles, dans le passage de la *Critique de la faculté de juger* qui sera considéré : la vérité, la liberté, la morale, le vivant, la matière et l'esprit, la culture, le désir (dans son lien avec le plaisir), la technique, ou la religion (en vertu de la référence au supra-sensible). Bien entendu, les relations entre ces notions s'organisent autour d'un problème directeur qui donne sens et cohérence à l'ensemble, et que nous rencontrerons chemin faisant.

## II) Conférence inaugurale :

Monsieur Henri Elie propose de *situer* le passage abordé lors de cette lecture suivie collégiale vis-à-vis du kantisme en général, non simplement dans la perspective de l'histoire des doctrines philosophiques, mais dans le souci de donner à voir l'unité problématique du cheminement kantien, bien entendu étroitement en rapport avec les champs de problèmes qui constituent l'effective vitalité du programme de philosophie des classes terminales.

L'exposé est constitué de deux moments :

Premier moment :

Rappel de la raison d'être d'une *Critique de la faculté de juger*, qui aboutit en propre à la faculté de juger esthétique ; à partir de la première introduction, section onze, la place de la *Critique de la faculté de juger* est envisagée par rapport à la vision encyclopédique de l'entreprise critique de la philosophie.

Ce premier moment nous renvoie pédagogiquement à une difficulté qui est propre à la lecture suivie d'une œuvre avec les élèves : comment distinguer le problème spécifique de l'œuvre envisagée<sup>1</sup> et faire de l'œuvre un outil capital par rapport à la détermination et à l'instruction des champs de problèmes présents dans le programme ? Il s'agit donc certes de « distinguer » mais pour, au final, mieux « unir » ce qui est ainsi distingué à une organicité impliquée par le caractère réticulaire du programme.

Deuxième moment :

Rappel des leçons principales de l'analytique du beau ; rappel du problème posé par la division entre analytique du beau et analytique du sublime.

Monsieur Henri Elie débute par le rappel de la conclusion de la *Critique de la raison pratique* : « Deux choses remplissent le cœur [*Gemüth*] ... mais ils ne peuvent en tenir lieu »

---

<sup>1</sup> Ou du passage envisagé. Insistons sur « spécifique » : le célèbre passage de la deuxième méditation métaphysique centré sur « les chapeaux et les manteaux » n'est pas fondamentalement un passage sur la difficulté de nouer un rapport avec autrui.

(Kant : *Œuvres philosophiques*, tome deux, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1985, trad. fr. Luc Ferry et Heinz Wismann, p. 801-802).

Ce texte, qui s'efforce prioritairement d'écarter la tentation de la *Schwärmerei* ou « enthousiasme délirant », présente un rapport à l'objet central de la *Critique de la faculté de juger* dans la mesure où il esquisse la possibilité d'une destination supra-sensible. Ainsi, au sein de l'être-à-la-mort, se dessinerait la possibilité d'une existence-contre-la-mort, c'est-à-dire une orientation vers un être qui n'est pas la mort. Le sentiment esthétique est en ce sens indissociable de la question « qu'est-ce que l'homme ? », véritable centre des interrogations critiques.

Monsieur Elie poursuit ensuite la lecture de cette conclusion : « La contemplation du monde ... au fanatisme et à la superstition » (*Ibid.*, p. 802). Précisément, le jugement esthétique pourrait bien proposer une sorte de « pont » entre la physique et la morale, au sens d'une direction pour comprendre le lien entre la nature et le supra-sensible sans enthousiasme délirant, car c'est bien de l'unité du « domaine » de la philosophie qu'il s'agit. Ceci renvoie à la distinction entre « champ », « territoire », et « domaine » : cf l'introduction à la *Critique de la faculté de juger*, deuxième partie (« Du domaine de la philosophie en général ») : le « champ » désigne l'ensemble des objets auxquels des concepts peuvent se rapporter, sans connaissance cependant ; lorsque la connaissance est possible, on parle alors de « territoire », et quand cette connaissance est *a priori*, il est alors légitime d'affirmer selon Kant que, au sein même du « territoire », nos concepts produisent leur « domaine ». De là, si l'on considère ces deux législations spécifiques que sont l'entendement et la raison, on peut dire que deux « domaines » sont impliqués : celui des concepts de la nature et celui de la liberté. Pour éviter l'illusion transcendantale, il convient de restreindre l'usage des concepts de l'entendement à l'intuition sensible. Et, pour qu'un pont soit jeté au-dessus de l'abîme, il faudra plus et autre chose qu'une simple analogie, il faudra alors la découverte d'une nouvelle faculté supérieure de l'esprit, un nouveau pouvoir des règles. Ce pouvoir des règles est un pouvoir de se régler soi-même, un pouvoir de règles dans la réflexion, c'est-à-dire un pouvoir de juger. L'universalité et la nécessité seront ici subjectives, ce que le terme « héautonomie » (une autonomie pour elle-même) entérine. Il faudra alors revenir sur le principe de la finalité subjective de la nature. C'est au jugement esthétique que sera dévolu ce registre, au jugement esthétique plutôt qu'au jugement téléologique et, à l'intérieur du jugement esthétique, plutôt au jugement centré sur le beau qu'au jugement centré sur le sublime.

Précisons que, selon Kant, l'ordre des priorités est double, selon qu'on s'attache plutôt à la méthode ou à la finalité. La méthode renvoie à la priorité du jugement de beau : avec lui, on peut démontrer la nécessité et l'universalité d'une finalité objective de la nature ; dans cette perspective, la nature est méthodologiquement première, sinon, on rechute dans la *Schwärmerei* qui perd le réel de vue. La finalité renvoie à la liberté, et ici, tout s'inverse : la réflexion sur nous-mêmes est réflexion sur une nature libre, et l'on se situe dans la grâce de la pure présence : on est au plus près de ce que pourrait être « la chose même », l'objet ou sa représentation. C'est au jugement esthétique qu'il incombe de nous faire prendre conscience du pouvoir d'harmoniser faculté de connaître et concepts de nature et de liberté.

Monsieur Elie considère alors la définition générale proposée dans la septième section de la deuxième introduction. Le jugement esthétique porte sur un objet ou sa représentation sans que ce jugement ne devienne l'objet d'une connaissance. Voilà pourquoi le jugement esthétique ne peut être confondu avec le jugement de connaissance objective. Le jugement esthétique porte sur la forme de la représentation (Louis Guillermit distingue à juste titre la « forme », comme pure modalité d'apparition, de l'« aspect »). Précisons bien que la représentation n'est pas le simple reflet mental : elle désigne une véritable *présence* à l'esprit ; la représentation est ici littéralement ce qui rend présent à l'esprit un « quelque chose » qui se

présente lui-même, comme si *Vorstellung* (représentation) signifiait d'abord *sich vorstellen* (se présenter) ; par là même, la représentation coïncide ici avec la « présentification » des phénoménologues. Récapitulons : le jugement esthétique n'est en aucun cas un jugement de connaissance ; il porte sur la forme, envisagée du point de vue de son rapport au sujet. Il n'y a donc pas de propriété objective : le beau n'est pas un objet, mais l'expression d'un rapport. Ce jugement aura une valeur subjective par la simple réflexion de l'objet au sujet, ce qui le situe dans le registre du jugement réfléchissant et non déterminant. Ceci délimite une ligne de partage : les jugements sont soit logiques (théoriques / pratiques), soit esthétiques.

Le point de départ n'est pas l'objet, mais la recherche de l'élément purement subjectif présent dans toute représentation sensible. Kant explore donc une nouvelle possibilité : envisager la représentation d'un objet d'un point de vue purement subjectif.

Le premier élément dégagé est l'espace, comme condition de possibilité de l'apparition de la présentation de quelque chose ; cette condition de possibilité est ici une condition formelle, ce qui ne signifie pas pour autant que l'espace serait purement logique. L'espace désigne ce qui permet, sous l'égide de la grandeur extensive, d'aboutir au concept d'objet connu.

Le deuxième élément dégagé est la sensation, pour autant qu'elle présente bien une dimension subjective : elle est ce par quoi quelque chose atteste son existence. Hors de nous, quelque chose se pose comme réel, et la sensation est condition matérielle du phénomène. Il convient alors d'insister sur « matérielle », car la sensation atteste d'une réalité : elle ne renvoie donc pas simplement à un objet pensable en général.

Quant au jugement esthétique, il est lié à la connaissance *en général* (quand je ne détermine pas l'objet).

L'imagination attribue un degré de grandeur : la grandeur intensive (critiquée par Bergson dans *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*). Le degré purement subjectif est le plaisir ou la peine lié *immédiatement* à la représentation de l'objet. Il ne peut devenir une partie de la connaissance, mais il peut y avoir un plaisir propre à la connaissance ; dans ce cas pourtant, le plaisir ne *produit* pas la connaissance, il en est l'effet. Ce plaisir est ressenti et non conçu.

Après un commentaire sur la notion de finalité, Monsieur Elie aborde la suite de l'introduction de la *Critique de la faculté* de juger en plaçant l'accent sur le plaisir esthétique, suscité immédiatement par une représentation sensible. Ce plaisir esthétique est une satisfaction sans intérêt. Il satisfait une attente sans intention préalablement déterminée. Agréable, beau, et bon (comme ce que je *dois* estimer) sont ensuite distingués.

Le simple fait que l'objet se présente à moi (sans présupposer l'intention de connaître) déclenche un plaisir désintéressé et immédiat. Un accord sensibilité / imagination / entendement s'effectue alors par la pure présence de l'objet.

Ce qui rend possible la connaissance effective de la nature, c'est la possibilité de supposer que la nature spécifie ses lois en lois de plus en plus particulières ; alors, nous comprenons qu'avoir l'occasion de rencontrer une présence singulière qui produise si heureusement (au sens du « bon-heur ») un tel accord en moi débouche sur un sentiment de plaisir qui met en jeu une finalité sans fin.

Une question est posée par un collègue : ce plaisir est-il bien un plaisir au mystère résiduel ? Monsieur Elie répond affirmativement, en insistant sur la dimension de l'énigme (il n'y aurait pas lieu ici selon Kant de chercher une explication).

Le plaisir ici en jeu n'a rien à voir avec le désir. Les tableaux (notamment le deuxième) proposés par Kant dans la première introduction, section 11, servent alors de points d'appui pour l'exposé (cette première introduction n'est présente que dans les traductions

proposées dans la Pléiade et en GF, ils ne sont pas proposés dans la traduction Philonenko parue chez Vrin).

Le plaisir esthétique pur est délivré de tout intérêt ; il suspend le désir, et même plus précisément le temps du désir (Schopenhauer s'en est rappelé). Il est important de préciser que la finalité sans fin reçoit cette signification temporelle. Le plaisir est alors ce qui maintient un état d'existence au présent, il est consécutif au don de la présence, il est plaisir du « maintenant », notamment au sens où ce plaisir ne cherche qu'à « se maintenir », dans l'ordre d'une intensification de la force vitale, ce dont Nietzsche à son tour saura se souvenir.

Le conférencier précise ensuite la signification de « esthétique » : lorsque le jugement est qualifié d'« esthétique », cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas en lui un principe qui appartiendrait à l'esprit. Il y a en effet en lui un principe *a priori* sur le plan de la pensée (de la pensée, et non de la connaissance), ce qui exige de nous tous une adhésion universelle et nécessaire. Le propre de cette pensée est d'être inscrite dans un sentiment.

Cette représentation esthétique de la finalité nous projette sur un plan qui est le plan pur de la faculté de juger, quand elle se découvre comme pouvoir supérieur de connaître. Il s'agit d'un plan de projection, celui de la perception réfléchie, celui de la conscience de soi, par lequel l'objet ou sa présence à l'esprit ne font qu'un. Précisément, l'objet ou sa représentation sensible suscite en moi un libre jeu de l'imagination : que signifient alors « jeu » et « libre jeu » ?

Pour répondre à cette question, il faut considérer le rôle de l'imagination, déjà crucial dans la *Critique de la raison pure* au sens où, sans elle, les intuitions sont vides, et les concepts, aveugles. Avec l'imagination, c'est bien une dynamique de l'esprit qui est à envisager, ce qui rapproche véritablement ici l'imagination selon Kant de la *phantasia* aristotélicienne (il y a sur ce point une proximité entre le stage de l'année 2004-2005, consacré à la lecture collégiale du livre six de l'*Ethique à Nicomaque*, dont le résumé est disponible sur le site de l'académie, et l'approche commune de cette partie de la *Critique de la faculté de juger* à produire ensemble cette année), dans la mesure où dans ces deux grandes pensées, la vie de l'esprit n'est pas étanche (ce qui rejoint le terme de « plasticité » particulièrement mis en lumière l'année précédente à propos de la philosophie d'Aristote).

Le conférencier rappelle alors la caractérisation de l'imagination comme activité synthétique, en ses moments d'appréhension, de reproduction, et de reconnaissance, l'unité produite étant à relier au sujet transcendantal comme tel. Dans le domaine proprement esthétique, l'imagination prend plaisir à sa propre activité. Le « libre jeu » de l'imagination désigne alors la façon dont l'imagination réfléchit librement à sa représentation. Elle établit des rapports, sans intention de connaître. Comprendons bien cependant que cette liberté de l'imagination ne l'empêche pas d'être faculté des règles, et d'être par conséquent irréductible à la fantaisie la plus débridée.

Si l'on aborde alors le « beau », on peut remarquer qu'il requiert une « inintentionnalité » de l'accord de nos facultés de connaître, de telle sorte que le beau peut se donner comme faveur ou grâce. Si le beau était purement et simplement le parfait au sens de l'adéquation à son concept, il permettrait la construction d'une science du beau, ce qui ne survient évidemment pas. Il n'y a beauté que s'il y a contingence singulière, comme une grâce ou une sorte de gratuité. Dès lors, comment un art est-il possible, et qu'est-ce qu'un artiste ?

L'exposé se centre alors sur la section sept de la deuxième introduction (présente dans toutes les traductions) de la *Critique de la faculté de juger*. Après avoir rappelé l'un des enseignements majeurs du § 41 selon lequel le jugement esthétique suppose simplement l'homme, comme sujet doté de sensibilité, un peu à la manière, mais dans le domaine spécifique de la connaissance cette fois-ci, du sujet cartésien des *Règles pour la direction de l'esprit*, « voyageur sans bagage » ne disposant que de la raison, Monsieur Elie considère

alors le plaisir qui existe dans le jugement esthétique, plaisir qui n'est pas seulement mien, mais plaisir ressenti par tout sujet qui peut répondre à la définition de l'homme. Le jugement esthétique doit faire l'objet d'une critique, dans la mesure où il y a bien un pouvoir de juger esthétique. Ce pouvoir a besoin de la critique, sous peine de rechuter dans le registre propre à l'enthousiasme, qui menace toujours lorsqu'un sentiment est en jeu.

Peut-on alors considérer le libre jeu de l'imagination comme un simple passe-temps ? Mais le rapport à la nature impliqué par le jugement esthétique consiste en réalité dans une sorte d'« élargissement » du concept de nature, au sens où, par lui, la nature n'apparaît pas sur le plan de la connaissance, précisément parce que je pense la nature à l'occasion de certaines formes qui se présentent à moi dans l'ordre de la finalité. On se situe ici dans une sorte d'« anté-intentionnel ».

Le dernier paragraphe de la section sept de la deuxième introduction à la *Critique de la faculté de juger* évoque alors le sublime, comme possibilité de réfléchir sur un absolument grand. Le sublime peut être caractérisé comme un viol de l'imagination mathématique et physique, au sens où le sublime renvoie à un superlatif là où, dans la nature, je ne trouve que des comparatifs. De la nature à la liberté, le jugement esthétique renverra alors au sublime, d'où la division de l'analytique en analytique du beau et analytique du sublime.

A titre de remarque sur le sublime, on constate avec cette notion que ce qui pourrait produire de la terreur produit du libre plaisir, par le pouvoir de la représentation (Aristote, dans le *Péri Psychès*, évoquait déjà le libre jeu de l'imagination) : la mort est ainsi objet de plaisir. Mais là n'est pas le seul pouvoir du sublime, qui fait advenir à l'esprit une grandeur proprement métaphysique, la personne, dans l'ordre d'une « subreption » de la raison en laquelle s'opère un passage du physique au métaphysique.

Pour situer le beau et le sublime vis-à-vis de la nature en général, il est possible de distinguer ainsi : alors qu'on peut parler d'une beauté de la nature, il n'est pas sûr que l'on puisse parler de sublimité de la nature. C'est l'état d'esprit qui est sublime, même s'il requiert à l'évidence une *présence* à même de le susciter.

Suite à cette conférence inaugurale, Monsieur Elie répond aux questions des collègues, dans l'esprit d'une commune recherche, notamment pour mettre au jour des difficultés résiduelles propres aux grands textes philosophiques comme la *Critique de la faculté de juger*.

### III) Questions :

Une question est posée sur la possibilité d'une beauté de la nature.

La réponse proposée insiste sur la perspective suivante : on peut parler de libre beauté naturelle car il y a présence d'une forme, c'est-à-dire un mode de présence qui produit en nous une harmonie de nos facultés de connaître. Dans le sublime, il n'y a pas cela, car il y a absence de forme. Il n'y a rien que nous puissions désigner. A la différence des recherches de Burke, effectivement centrées sur des critères empiriques et psychologiques de distinction (*Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et de beau*, Paris, Vrin, 1990, trad. fr. Baldine Saint Girons), la définition kantienne du sublime reste complètement négative. Ce n'est pas une forme, c'est un excès. Dans le sublime, il ne reste rien de la nature. Par ailleurs, le beau n'est pas un concept. Par exemple, le génie ne sait pas comment il a fait pour produire tel ou tel chef d'œuvre ; s'il le savait, le beau et l'art relèveraient de la science.

Une autre question est posée sur la possibilité du rapport entre le sublime et l'action, ce qui excèderait de fait le domaine strictement esthétique.

Même si le problème se pose effectivement, sans doute faut-il toutefois considérer que, si une action est sublime, on n'est alors plus dans l'esthétique, mais bien dans la morale.

A la suite d'une autre question, il est ensuite rappelé que l'investigation kantienne dans la *Critique de la faculté de juger* est spécifique, de telle sorte que Kant ne propose pas ce que l'on pourrait appeler « une philosophie de l'art », comme si ce domaine était déjà constitué. La production patiente de ses concepts, chemin faisant, est l'apanage de toute grande œuvre philosophique. Et, à propos de l'accès à l'art en général, il convient de prêter attention au fait que Kant ne dit pas que le jugement esthétique présuppose par principe le manque de culture.

#### **IV) Lecture en commun du § 43 de la *Critique de la faculté de juger* :**

Le conférencier propose alors de considérer le § 43 de la *Critique de la faculté de juger* en une lecture collégiale. Cette lecture adopte pour support la traduction Philonenko parue chez Vrin, tout simplement parce qu'elle est la plus répandue parmi les collègues présents. Tout comme pour le stage de l'année 2004-2005, centré sur la lecture suivie du livre 6 de l'*Ethique à Nicomaque*, et qui avait vu deux collègues hellénistes apporter des éclairages instructifs, quand besoin se faisait sentir, fondés sur la lecture et la traduction simultanée du texte grec, un collègue germaniste possède le texte allemand de la *Critique de la faculté de juger* et intervient ponctuellement pour résoudre certaines difficultés qui ne seraient peut-être que de traduction.

##### **Etude du premier point (noté « 1. » dans la traduction Philonenko, p. 134-135).**

Un collègue lit l'extrait, et la lecture en commun s'amorce, toujours soucieuse d'évoquer les difficultés de compréhension qui se poseraient aux élèves, mais également les aspérités inhérentes au texte lui-même.

Différents éléments sont mis en avant :

Dans ce paragraphe, l'art est pris au sens de *technè*, et est distingué de la nature comme causalité mécanique. Précisons alors qu'il existe deux types de causalité : la causalité naturelle comme mécanisme aveugle, et la causalité par liberté, qui est ici causalité artistique. A la proposition de substituer au couple « causalité mécanique » / « causalité par liberté », le couple « causalité efficiente » / « causalité finale », proposition effectuée dans le but de clarifier l'opposition, il est répondu que la causalité par liberté est efficiente, et pas simplement finale. Précisément, contre l'interprétation usuelle qui dépeint le kantisme comme un idéalisme coupé du monde, il est rappelé que la liberté n'est pas une liberté si elle n'est pas une causalité : la liberté chez Kant est toujours rattachée au monde.

Un collègue se demande pourquoi le concept de « raison » est employé, p. 135, ligne 2. N'attendrait-on pas ici le terme d'« entendement [*Verstand*] » ?

Le collègue germaniste précise bien que le terme employé par Kant est « *Vernunft* ». Il est ensuite précisé que la raison renvoie dans ce contexte à une causalité technique qui dépasse la causalité aveugle. On n'est pas pour autant situé dans le domaine moral.

La lecture collégiale se centre ensuite sur les exemples utilisés par Kant, p. 135, en deux moments bien distincts :

1) La pertinence de l'exemple du bois taillé est mise en doute. Comment savoir que cette entaille n'est pas produite par la nature elle-même ? Autrement dit, comment le jugement réfléchissant se met-il en œuvre ?

La réponse proposée commence par rappeler qu'effectivement, pour que quelque chose relève de l'art, l'objet doit relever d'une causalité intelligente et non d'une causalité mécanique aveugle. Le morceau de bois taillé n'est donc pas l'exemple d'un jugement réfléchissant. Être taillé, ce n'est sans doute pas grand-chose, mais c'est déjà l'expression d'une causalité par liberté. A l'inverse, même si la ruche des abeilles est très élaborée, elle relève d'une causalité mécanique. La perfection de la ruche est mise en balance avec l'imperfection du bois taillé, précisément pour insister au final sur la supériorité de celui-ci sur celle-là, le paradoxe apparent se dissipant instantanément si l'on hiérarchise causalités mécanique et par liberté.

2) Quel statut accorder à ce qui est présent dans la parenthèse, p. 135 : « (même chez les abeilles) » ? Cette parenthèse n'annule-t-elle pas ce que Kant veut dire ? Cette capacité propre aux abeilles, si l'on en croit ce qui est dit dans cette parenthèse, de se représenter par avance une réalité à venir (la ruche terminée), n'est-elle pas la marque d'une causalité par liberté ?

Incontestablement, le problème est épineux car, ce qui est en jeu dans cette objection, c'est tout simplement la possibilité d'une distinction de l'art (l'*ars* latin, l'*agere* latin employé dans le texte, la *technè* grecque) humain par opposition au *facere* de la nature. Si l'objection résiste, alors l'*ars*, la *technè*, mais également les beaux-arts ne peuvent plus présenter de différence de nature avec les productions de l'abeille.

Il est néanmoins possible de répondre que, certes, la représentation de l'objet a précédé sa mise en œuvre, mais selon une programmation instinctuelle : il n'y aurait donc pas ici à proprement parler une œuvre de l'art, car on ne pourrait attribuer à l'abeille le véritable pouvoir d'être librement à l'origine de cette représentation finale. Il y aurait donc finalité naturelle sans liberté, de telle sorte que l'exemple de l'abeille relèverait bel et bien de la causalité par mécanisme, l'art ne pouvant advenir que porté par un sujet principe de sa liberté.

Mais l'objection est bien une objection importante et difficile à éliminer, car le terme d'« instinct » est au mieux « en creux » dans le texte. Ce type de difficulté est extrêmement fécond pour le rapport à nos classes terminales, notamment pour distinguer « explication » et « interprétation » d'un texte. C'est sans doute la lecture attentive des œuvres majeures en classe, avec les élèves, qui permet de faire comprendre dans quel esprit on peut aborder le sujet trois à l'écrit du baccalauréat, sans doute mieux que les méthodologies les plus formelles en tout cas.

Le collègue germaniste précise que « simplement » (utilisé 3 lignes avant la fin du point noté « 1. » dans la traduction Philonenko, p. 135) traduit « *schlechthin* » qui, certes, signifie « tout bonnement », mais encore : « par excellence », au sens de : « le type même de... » L'assemblée des collègues utilise alors cette précision très utile, pour conclure que le passage situé entre parenthèses, « (même chez les abeilles) », a manifestement un statut, non de contradiction vis-à-vis de ce que Kant disait des deux types de causalité, mais un statut de concession, qui ne conduirait donc pas à ruiner la spécificité de la causalité artistique comme causalité par liberté, mais au contraire à la renforcer. Ce que Kant écrit entre parenthèses, « (même chez les abeilles) », permettrait ainsi d'accentuer la différence entre art et nature (de mettre davantage en relief le site de la différence capitale) et non de les relier indéfectiblement.

Ce beau moment de lecture critique a néanmoins rendu patente « l'explication de texte » comme « lecture problématisante » (expliquer un texte, c'est dire ce sur quoi « porte »

le texte, tantôt « en plus court » (aperçu synthétique de la logique générale de l'extrait proposé), tantôt « en plus long » (moment analytique), mais c'est également tenter de discerner « jusqu'où porte le texte »).

### **Etude du deuxième point (noté « 2. » dans la traduction Philonenko, p. 135).**

Ce deuxième point distingue savoir et savoir-faire, art et science. Il élargit le texte à une distinction savoir / pouvoir.

Le savoir-faire est considéré dans sa spécificité : il n'est pas la science appliquée, pas la techno-science, mais l'*ars* latin ou la *technè* grecque, c'est-à-dire une « excellence » qui ne s'apprend pas comme un savoir. Le génie peut alors s'inscrire dans ce faire, mais ce n'est pas suffisant pour approcher la notion de savoir-faire ; même dans l'art le plus simple, il y a un art de l'ajustement aux règles, voire de l'affinement des règles.

Un collègue propose une remarque philologique en faisant remarquer que le texte situerait en fait *Kunst*, l'art, vis-à-vis de termes proches : *kennen*, connaître, et *können*, pouvoir.

Il est ensuite précisé que, dans la technique, il y a un type de rationalité inventif, productif, véritable témoignage d'une intelligence technicienne qui n'est pas réductible au savoir théorique. Le travail technique produit sa propre histoire, sa propre inventivité. Pour autant, si l'on s'intéresse au rapport science / technique, on peut affirmer qu'il n'y a pas une simple dépendance de l'une à l'autre, dans un sens ou dans un autre (Bacon affirmant par exemple que la science se doit d'avoir des effets), mais une certaine porosité.

Mais il était 17 h 20, et donc grand temps de se dire « à la prochaine fois »...

## FORMATION CONTINUE 2005-2006

### Lecture collégiale de la critique du jugement esthétique dans la *Critique de la faculté de juger* de Kant

**Deuxième séance :** mercredi 15 février 2006, 14 h – 17 h.

La séance se déroule en trois moments principaux :

- I) Bref retour sur la séance précédente ;
- II) Exposé de monsieur François Moriceau, professeur au lycée Joachin du Bellay d'Angers ;
- III) Retour à la lecture collégiale (§§ 42-45 de la *Critique de la faculté de juger*).

#### **I) Bref retour sur le point n°1 du § 43 de la *Critique de la faculté de juger* :**

Lors de la première séance, la nature de l'activité de l'abeille avait posé problème. Monsieur Henri Elie propose de revenir progressivement sur cette difficulté, en insistant sur le fait que Kant propose une définition du concept d'art *en compréhension* plutôt qu'*en extension* dans ce point n°1 du § 43, qui distingue l'art et la nature.

Le contexte général est celui de la distinction entre le jugement esthétique et le jugement logique. Le jugement esthétique n'enrichit en rien la connaissance de la nature, mais il peut élargir le concept de nature. Avec le jugement esthétique, nous éprouvons un rapport entre la nature et nous en termes d'accord ou de convenance. Rappelons que la nature n'est pas ici conçue comme mécanisme aveugle. Quelque chose rend réel (et non seulement possible) le fait d'un accord avec la nature sur le mode de la finalité sans fin.

Le passage sur l'abeille se comprend mieux à partir de là. L'abeille n'est pas le sujet libre de la production de la ruche : elle n'a pas le pouvoir de se représenter la ruche avant de la produire. A l'abeille, on ne peut attribuer l'hypothèse d'une réalisation intelligente. Deux hypothèses sur la nature sont alors envisageables : une hypothèse purement mécaniste, mais également l'hypothèse selon laquelle la nature est pensée de manière *analogique* avec l'art des hommes. Le contexte de ce passage est donc bien celui de la production d'une définition *en compréhension* de l'art.

#### **II) Exposé de monsieur François Moriceau.**

Quelle place y a-t-il pour une réflexion sur l'art dans la première partie de la *Critique de la faculté de juger* ? Le lecteur peut en un sens être perplexe à la lecture de la première partie : certes, il y est invité à une approche du jugement de goût, centré sur le beau, et à une investigation portant sur le sublime, mais l'art n'est abordé qu'au § 43. Et, de plus, Kant n'explicite pas la nécessité de réfléchir sur l'art et les beaux-arts au § 43.

On objectera que l'art et les œuvres d'art ne sont pas absents au début de la *Critique de la faculté de juger*, mais leur présence reste assez réduite car, si l'on dénombre tout de même 64 passages portant sur l'art et l'œuvre d'art, ils ne sont pas réellement développés et restent même souvent illustratifs. Seule une vingtaine se rapporte au jugement de goût, pendant qu'une quinzaine aborde l'art et les œuvres d'art.

Comment comprendre qu'il soit si peu question d'art dans les 42 premiers paragraphes ? Une *Critique de la faculté de juger* peut-elle se passer d'une réflexion sur l'œuvre d'art, ou sur certaines œuvres d'art ?

Le jugement esthétique est-il simplement une disposition à réfléchir autrement que pour connaître ? N'est-il pas une disposition qui ferait apparaître de l'ordre ? N'est-il pas une attitude qui rendrait possible ce par quoi la liberté produit son monde au travers de l'art et de l'œuvre d'art ? De telles questions illustrent le fait que le jugement esthétique renvoie d'une part à une perspective spéculative et, d'autre part, à une perspective anthropologique. Cette deuxième optique renvoie au principe même de l'auto-production de l'humanité : l'œuvre d'art permettrait à l'homme de découvrir sa puissance, de cultiver celle-ci, et de se rassurer vis-à-vis de sa capacité à produire son propre monde.

L'analytique du beau et du sublime contient une exposition et une déduction du jugement de goût ; monsieur Moriceau propose comme objectif de comprendre pourquoi, au contraire de ce qui se déroule dans la déduction, il ne s'impose pas, dans l'exposition, de réfléchir sur l'art. Il s'agit donc de tenter de rendre intelligible le parcours kantien.

Monsieur Moriceau évoque ensuite une autre possibilité d'investigation, non développée dans le cadre de sa conférence, et qui serait ainsi formulable : pour quelle raison, dans l'économie générale de la *Critique de la faculté de juger*, est-il nécessaire d'élucider ce qui se joue dans les œuvres d'art ? Sans doute peut-on supposer que la place de la réflexion sur l'art et les œuvres d'art introduirait à la téléologie.

[Monsieur Elie développera ce point à la fin de la séance de la manière suivante : dans le cadre de la *Critique de la faculté de juger*, la question de Kant est-elle plus large que celle du jugement esthétique ? Par exemple, Eric Weil, dans la deuxième partie de ses *Problèmes kantien*s intitulée « Sens et fait » (Paris, Vrin, 1982, p. 57-107), interprète la *Critique de la faculté de juger* comme l'œuvre qui permet l'unité de l'entreprise critique kantienne. Il est bien entendu possible d'adopter un point de vue distinct, notamment celui selon lequel, dans l'économie du jugement esthétique, il y aurait absolument besoin de l'étude de l'art]

L'axe choisi est donc le suivant : pour quelle raison la réflexion sur la place de l'art et des œuvres d'art n'est-elle pas nécessaire dans l'exposition du jugement de goût ?

François Moriceau renvoie tout d'abord aux définitions de « exposition » présentes dans la *Critique de la raison pure*, § 2 de l'esthétique transcendantale (Pléiade, tome 1, p. 785 : « J'entends par exposition (*expositio*) la représentation claire (quoique non détaillée) de ce qui appartient à un concept », et dans la *Logique*, § 105 (Vrin, p. 152-153 : « L'exposition d'un concept consiste dans la représentation ordonnée (successive) de ses caractères, aussi loin que l'analyse permet de le découvrir »). Exposer, ce serait expliquer, au sens de « décomposer » et « déplier ». L'exposition ne serait donc pas qu'une simple présentation, dans l'exacte mesure où elle serait complétée par la question « *quid juris* ? », qui implique la pleine considération du problème de la légitimation de l'exigence à valoir universellement.

L'exposé se centre donc sur l'exposition du jugement de goût, en insistant sur la démarche de Kant, qui consiste bien dans l'étude des jugements esthétiques purs. Si les jugements esthétiques sont purs, il s'agit d'éviter que ce qui est de l'ordre du bon ou de l'agréable prenne place dans ces jugements. En ces jugements, il y a toujours une fin qui est pensée, une perfection qui est interrogée : on n'a donc pas affaire qu'à un jugement réfléchissant, c'est-à-dire que l'on peut rechercher des règles qui permettent d'apprécier l'objet.

Le conférencier s'appuie alors sur le § 14 de la *Critique de la faculté de juger*, qui considère le dessin. Dans le dessin, il ne doit être question que de la forme, ce qui est l'objet de l'imagination. Plutôt qu'à une réflexion sur l'œuvre d'art, on a affaire à une *méthode* qui caractérise le travail de l'*imagination* lorsque, dans sa liberté, elle va chercher à présenter un concept qui ne lui est pas imposé. Ainsi, l'essentiel dans le dessin est bien de présenter l'imagination dans sa liberté même.

Le thème du dessin permet donc de comprendre pourquoi les exemples, dans l'exposition, ne peuvent pas être des analyses d'œuvre d'art : ils ne servent qu'à guider ce qui est à l'œuvre dans l'ordre du jugement de goût. Il s'agit par là même, à chaque fois, de présenter un élément du travail de l'imagination.

Le conférencier considère ensuite la déduction du jugement de goût.

Effectivement, l'exposition du jugement de goût doit être complétée par l'exigence de ce qui vaut universellement : comment cette exigence peut-elle procéder de la forme d'un objet ? L'investigation kantienne se fait alors recherche d'un principe qui fonde cette exigence. Cette exigence ne s'impose pas pour le sublime (*Critique de la faculté de juger*, § 30). Quand on expose le jugement sur le sublime, on présente en même temps le principe sur lequel il repose, à savoir l'accord final entre les facultés de connaître. Le sublime se caractérise par un rapport entre l'imagination et le registre de l'Idée de la raison alors que, en ce qui concerne le beau, c'est la forme de l'objet qui est saisie comme finale. La déduction des jugements de goût ne commence pas avec les domaines de l'art et de l'œuvre d'art, dans la mesure où la question qui se pose est celle de savoir comment le plaisir est communicable.

L'exposé aborde ensuite le cheminement qui conduit du § 38 au § 44.

Kant, de paragraphe en paragraphe, se pose une question et cherche à la résoudre progressivement ; elle est formulable dans les termes suivants : comment le plaisir pris à la beauté (qui relève d'une finalité subjective) est-il communicable ?

L'état de mes facultés n'est pas produit par une activité qui se révélerait conforme à une loi, et le § 39 montre que le plaisir pris à la beauté est lié aux facultés humaines, que je peux supposer en chacun d'entre nous, et qui rendent possible toute forme de communication.

Une nouvelle question se pose vis-à-vis de la notion de jeu harmonieux : comment comprendre la faculté de juger à partir de ce qu'elle produit ? Cette direction de recherche conduit Kant à introduire l'idée d'un sens commun. En effet, la communicabilité n'a de sens que si l'on cherche à produire les conditions d'un accord, au lieu de l'imposer. Ainsi, le thème de la communicabilité renvoie à la prise en compte de tout ce qui est commun à tout être humain, au sens où j'attends que d'autres parviennent à leur tout au résultat auquel je suis parvenu. Par conséquent, l'exigence émise ne peut se confondre avec la simple mise en avant d'une émotion ressentie.

L'exposé s'appuie alors ponctuellement sur le § 22 de la *Critique de la faculté de juger*, et plus précisément sur les deux questions posées au 2<sup>e</sup> alinéa de la p. 80 de la traduction proposée par Alexis Philonenko, parue aux éditions Vrin :

« Existe-t-il, en fait, un tel sens commun en tant que principe constitutif de la possibilité de l'expérience, ou bien un principe encore plus élevé de la raison nous impose-t-il comme principe seulement régulateur de produire en nous tout d'abord un sens commun pour des fins plus élevées ? Le goût est-il ainsi une faculté originnaire et naturelle, ou bien seulement l'Idée d'une faculté encore à acquérir et factice, en sorte qu'un jugement de goût avec sa prétention à une adhésion universelle ne soit, en fait, qu'une exigence de la raison, exigence de produire une telle unanimité de sentiment, et que l'obligation, c'est-à-dire la nécessité objective de la fusion du sentiment d'autrui avec le sentiment particulier de chacun,

ne signifie que la possibilité de s'accorder, le jugement de goût proposant seulement un exemple de l'application de ce principe ? »

Ces deux questions sont centrées sur la fusion des sentiments, qui renvoie à une exigence de la raison, de telle sorte que la réflexion doit réellement opérer tout un travail. Kant interroge alors la notion de nécessité, notamment dans la perspective de l'intérêt et du devoir. Mais pourquoi cette réflexion sur l'intérêt, alors que cette notion nous désolidarise d'emblée du jugement de goût, qui est désintéressé ? L'intérêt renvoie à un mobile : comment la nécessité objective à l'oeuvre dans un jugement de goût peut-elle se transformer en un devoir (le conférencier fait remarquer que Kant utilise plutôt l'expression : « comme un devoir ») pour nous ? Tel est l'enjeu des §§ 41-42, ces paragraphes qui donnent à penser que la volonté pourrait bien trouver dans l'objet une sorte de passage qui conduirait de la nature à l'esprit.

Kant distingue deux intérêts : un intérêt empirique et un intérêt intellectuel. Dans son cheminement, Kant se pose la question de savoir si attribuer à tous le plaisir du jugement de goût ne peut pas devenir l'objet d'un intérêt, de telle sorte que le rapport à l'*existence* de l'objet serait bel et bien mobilisé. Or, le goût va être mis en relation avec la sociabilité. Le goût implique en effet la faculté de juger comme faculté de communiquer son sentiment à tout autre, d'où le registre de la sociabilité. Le conférencier prend momentanément appui sur la quatrième proposition de l'*Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique*, qui développe bien le registre du penchant à s'associer, qui procède d'un dépassement de soi dans la société. Quelques exemples sont alors abordés dans le § 41 de la *Critique de la faculté de juger* (couleurs et parures ou ornements) : ce qui se découvre ici, c'est la possibilité de « faire société », non pas à partir des conditions dans lesquelles des droits vont être identifiés, mais à partir d'éléments décoratifs ou de formes qui modifient le corps de l'homme (qui l'humanisent ?). Dès lors, le goût va pouvoir s'apparaître à lui-même ; une recherche des formes va devenir l'objet électif de la communication. Enfin, avec le passage équivoque de l'agréable au bon (*op. cit.*, p. 131), Kant termine par une remarque qui contient une forme de restriction. [Le caractère est à ce point équivoque qu'il n'y aurait pas de « pont » envisageable : le point considéré ne pourrait être pensé ainsi] Voilà donc pour l'intérêt empirique. Peut-il alors y avoir un intérêt qui procède de l'esprit et pas simplement de l'inclination et des penchants ?

En ce qui concerne le domaine des beaux-arts, cet intérêt intellectuel est possible, mais pas nécessaire. L'adhésion immédiate au beau naturel est beaucoup plus importante. L'intérêt intellectuel vis-à-vis des beaux-arts n'implique aucune moralité. L'intérêt pour les belles formes de la nature est moral car il exprime une disposition à la bonne intention morale.

Le conférencier considère ensuite la fin du 3<sup>e</sup> alinéa du § 42 (*op. cit.*, p. 131 : « C'est dire que non seulement le produit [de la nature] lui plaît selon la forme, mais encore que l'existence de celui-ci lui plaît, sans qu'aucun attrait sensible n'intervienne, ou qu'il le lie à quelque fin ») : avec l'intérêt intellectuel pour le beau, on met de côté ce qui était présent dans le cadre de l'intérêt empirique. Mais pourquoi l'intérêt pour le beau naturel est-il moral ? Car il pousse à obéir à une loi en laissant de côté les attraits. Ceci nous met sur la piste d'une analogie entre l'intérêt intellectuel pour le beau et le respect de la loi morale car, dans les deux cas, on s'affranchit des penchants ; dans les deux cas, on recherche une forme finale. Voilà pourquoi l'intérêt intellectuel vis-à-vis du beau nous conduit par cette réflexion à l'idée selon laquelle « la nature montre au moins une trace ou fournisse un indice qu'elle contient en soi un principe permettant d'admettre un accord légitime de ses produits avec notre satisfaction indépendante de tout intérêt » (§ 42, *op. cit.*, p. 132). Autrement dit, l'intérêt intellectuel pour le beau provient du fait que, dans les beautés naturelles, il y a l'indice d'un passage entre nature et esprit et peut-être d'un passage entre nature et liberté.

Avec les deux formes d'intérêt, on est confronté à une situation problématique. D'un côté, il existe une possibilité de constituer un monde humain produit par un penchant, une inclination, c'est-à-dire un monde humain non organisé par la liberté humaine ; d'un autre côté, il y a une valorisation des beautés de la nature et une relative disqualification des beautés de l'art, car on découvre la trace qui nous permet de penser un passage de la nature à la liberté.

A ce stade, Kant fait le point. Il propose une sorte de bilan.

D'une part, la beauté artistique est l'objet d'un intérêt pour la sociabilité mais n'inspire pas un intérêt immédiat. D'autre part, dans les belles productions de la nature, nous découvrons dans notre réflexion la possibilité d'un accord qui pourrait nous conduire vers notre destination morale (dans le § 42, la beauté artistique doit disparaître et être suivie comme beauté naturelle pour produire l'intérêt immédiat).

Il s'agit alors de se demander : quelle place et quelle fonction accorder à l'art et aux beaux-arts pour le jugement de goût ? Qu'est-ce qui est à l'œuvre dans l'art (avant d'aborder la question du génie) ? Comment, dans l'art, ce qui est spécifiquement humain apparaît-il et se constitue-t-il ?

Suite à cet exposé, un collègue demande au conférencier de revenir sur la « disparition » des références aux œuvres d'art. La réponse fournie renvoie au § 45, qui sera étudié dans la continuité de cette lecture collégiale. Néanmoins, la relation entre les beautés artistiques et les beautés naturelles est questionnée par les collègues : on fait alors remarquer que l'on n'admire pas l'imitateur du chant des oiseaux ; c'est à la nature de nous présenter quelque chose qui permette de saisir un accord entre elle et nous. Le chant des oiseaux est en ce sens mis en relation avec des idées morales, dans la mesure où il renvoie à une sorte d'allégresse de l'existence. Contrairement au sifflement de l'espiègle, il y a quelque chose qui, dans le chant de l'oiseau, nous échappe, comme une sorte d'ignorance heureuse.

### III) Lecture collégiale des §§ 43-45 de la *Critique de la faculté de juger*.

§ 43, point 2, consacré à la distinction art/science : « art » y est pris au sens de « *technè* », et renvoie donc à une volonté d'usage, d'exploitation, d'utilisation, plutôt qu'une visée contemplative ou spéculative.

§ 43, point 3, consacré à la distinction art/*Handwerk* (« métier », la traduction proposée par Philonenko, étant dans le contexte sans doute préférable à celle d'Alain Renaut, qui propose de restituer « *Handwerk* » par « artisanat »).

Ce passage est utile pour insister sur le fait que l'art a une extension plus large que les beaux-arts. En un sens, ce texte est proche de la distinction « *praxis* »/ « *poïesis* », dans la mesure où ce texte distingue l'activité qui est à elle-même sa propre fin de l'activité liée à la subsistance.

On remarque par ailleurs que le jeu qui est dans l'art ne signifie pas pour autant qu'il n'y aurait pas de la contrainte, sinon l'art ne serait qu'une idée. Effectivement, il n'y a pas de production sans un mécanisme de production. Il y a bien quelque chose qui excède un pur « jeu » d'esprit, même si la causalité envisagée diffère d'un mécanisme aveugle : il y a des règles de l'art, un pouvoir d'auto-ajustement aux règles. On peut songer à nouveau à Camper qui ne sait pas faire les chaussures : l'art donne à penser ce que l'on pourrait appeler métaphoriquement un « corps à corps » avec les matériaux (vois également la fin du § 47).

Page 136 : l'art en général est quelque chose qu'il faut distinguer du travail. C'est donc à partir d'une distinction d'avec le travail qu'on comprend l'art. Il convient de se méfier

d'une réduction de l'art à une besogne qui n'aurait pas sa fin en elle-même, mais l'art n'est pas non plus un simple divertissement. Le travail n'a pas sa fin en lui-même : ce qui est pénible n'est pas l'effort, mais cette fin extérieure.

Remarque : p. 135 : la référence aux horlogers et aux forgerons pourrait bien être proposée dans l'ordre des images classiques du Dieu-horloger ou du Dieu-forgeron.

#### § 44 :

1<sup>er</sup> alinéa : rappel de la distinction entre jugement esthétique et jugement de connaissance.

2<sup>e</sup> alinéa : à l'ancienne distinction des arts mécaniques et des arts libéraux est substituée la distinction des arts mécaniques et des arts esthétiques, ceux-ci se distinguant en arts d'agrément et beaux-arts.

« Mécanique » veut-il dire « technique » ? Il y a ici une connaissance possible de l'objet (de son utilité) ; à partir de là, on exécute les actions nécessaires à sa réalisation. « Technique » renvoie au champ des jugements logiques.

Le jugement esthétique peut être soit empirique, soit pur. Le jugement esthétique empirique renvoie aux arts d'agrément ; à ce stade, on se tient au niveau matériel de la représentation sensible. Le jugement esthétique pur a rapport au beau. Ici, le plaisir n'est pas à penser immédiatement en relation avec la sensation car il est à proprement parler un mode de connaissance.

La distinction art/savoir souligne que dans tout art, il y a un art d'affiner les règles elles-mêmes, qui n'est pas entièrement réductible au domaine spéculatif. Il s'agirait en quelque sorte d'un art du jugement des règles qui ferait partie de l'art.

Un collègue fait alors remarquer que toute la page 136 propose des éléments à même de contribuer à la bonne intelligence de l'art contemporain. S'ensuit une discussion qui « met en crise » la pertinence de la dénomination d'« art contemporain ». De manière contemporaine, n'y a-t-il pas des artistes qui recherchent ce que l'on a déjà métaphoriquement baptisé « le corps à corps » ? L'art ne se réduit pas à la conception intellectuelle de l'objet ; il a bien rapport à la production.

3<sup>e</sup> alinéa : le problème traité est celui de l'attachement à la société.

4<sup>e</sup> alinéa : les beaux-arts ont rapport à la culture des facultés de l'âme ; la fin envisagée est la communication dans la société. N'y a-t-il pas une inversion vis-à-vis du § 41 ? En effet, d'après le § 41, il convient d'être des êtres sociaux afin qu'un intérêt empirique pour le beau s'exprime ; n'est-ce pas l'inverse, ici ? Alors que le § 41 était très vraisemblablement à interpréter dans l'optique d'une « dette » vis-à-vis de la philosophie politique de Rousseau, le § 44 semble accrédi-ter la thèse selon laquelle les beaux-arts rendent possible une communication dans la société. On pourrait dès lors risquer la formule d'après laquelle les beaux-arts auraient pour fonction de « cultiver la culture », au sens de « cultiver la société ».

Précisément : alors que, dans la construction de nos leçons, nous présumons parfois un peu rapidement le caractère irréductible du dualisme instauré entre nature et culture, ne serait-il pas possible de lire ce § 44 comme un matériau de premier plan pour l'instruction de l'hypothèse selon laquelle *la* culture (car c'est bien *la* culture qui figure dans notre programme, le parti pris selon lequel il n'y aurait que *des* cultures ne relevant pas de la catégorie de la nécessité) consisterait fondamentalement dans l'opération suivante : faire d'une inclination naturelle à la société autre chose qu'une inclination naturelle (de telle sorte

qu'à « l'étanchéité » initialement supposée se substituerait à tout le moins la possibilité d'une continuité) ? Avec Kant, la culture ne serait-elle pas issue d'une réflexion sur la nature en nous ? (on considère parfois que la distinction de la nature d'avec la liberté implique que la liberté coïnciderait par définition avec la sphère humaine, dans l'ordre d'une scission radicale avec la nature ; la question est sans aucun doute plus complexe à l'échelle de la philosophie de Kant)

En ce qui concerne la relation entre le § 41 et le § 44, monsieur Moriceau émet l'hypothèse selon laquelle l'objet du § 41 serait d'établir une genèse, tandis que le § 44 déploierait une approche transcendantale (dans l'ordre de ce que l'on pourrait appeler un « transcendantal esthétique »).

Cette hypothèse est tout à fait plausible. Mais la fonction première du § 41 réside sans doute dans le dévoilement d'une impasse (du type : « si l'on impulse ce cheminement, alors il est impossible d'aboutir »).

La question de l'effective portée du jugement de goût, problème ô combien massif, est alors abordée. A rebours de l'interprétation proposée par Alain Renaut - voire de celle d'Eric Weil (« Sens et fait », chapitre déjà cité) - de la *Critique de la faculté de juger*, la puissance de découverte du jugement de goût est à considérer pleinement, dans la mesure où l'investigation kantienne permet de faire découvrir *une nouvelle faculté*. Il n'y a donc pas seulement un intérêt empirique pour le beau : montrer ce que peut être une faculté de juger réfléchissante est bien l'objet de ces développements proposés par Kant.

Une dernière remarque est effectuée sur le caractère fondamental de l'aspect « sans fin », tout simplement parce que, s'il y a une fin, on se trouve dans le registre spécifique de la logique.

#### § 45 :

1<sup>er</sup> alinéa : si des beaux-arts peuvent exister, quelles en sont les conditions de possibilité ? Telle est la question de Kant, ce qui rend raison de la « disparition » évoquée p. 5. Si telle est bien la question posée, alors la référence à des exemples perd sa raison d'être.

Ce 1<sup>er</sup> alinéa permet de dire que, pour parler d'un produit des beaux-arts, le produit doit être non de la nature, mais de la liberté. Le problème est très complexe car il doit y avoir intentionnalité et apparence d'inintentionnalité. La forme de l'œuvre doit apparaître comme une forme librement organisée ; ce n'est pas la liberté de l'artiste, mais la liberté de l'œuvre qui est en question.

Il est alors opportun de rappeler que le « génie » est simplement le nom donné à la condition de possibilité des beaux-arts. Le génie doit donc avant tout être considéré *comme problème*, et non comme une théorie constituée, qui ne présenterait strictement aucune aspérité. Ce sont les Romantiques qui dépeignent le génie comme un *être* inspiré ; la philosophie de Kant ne permet guère de dépasser le stade de la définition nominale, dans l'ordre d'une approche problématique.

Que penser de l'usage de l'imparfait dans la phrase : « La nature était belle lorsqu'en même temps elle avait l'apparence de l'art » ? Certes, il peut s'agir d'une référence à ce qui a été dit jusque-là de la beauté naturelle, mais il est tentant d'interpréter cet usage de l'imparfait (sans aller trop vite aux conceptions esthétiques de Diderot) comme une allusion à la difficulté de plus en plus grande pour l'homme de préserver quelque chose qui relèverait de la beauté naturelle (on peut prendre l'exemple du cercle qui, dans la Grèce classique, produisait une émotion esthétique en raison de sa pureté géométrique éloignée des caractéristiques imparfaites du cercle empirique).

Ce 1<sup>er</sup> alinéa du § 45 permet d'établir que dans la démarche des beaux-arts, on ne cherche pas à présenter la fin elle-même. Ce qui est visé, c'est le sentiment même de plaisir.

Et l'on peut alors remarquer que « faire quelque chose avec art », c'est le faire avec aisance, au sens où il y a une telle maîtrise des règles que leur mise en œuvre paraît naturelle.

2° et 3° alinéas : la notion de « ponctualité » (3° alinéa) signifie que, en tous les points, une nécessité compositionnelle est à l'œuvre. Mais si l'art des beaux-arts n'était que cela, on serait dans le domaine de la technique (de telle sorte que ce passage est bien une anticipation sur le *problème* du génie).

Cette composition anime en nous un *Geist* (esprit) et donc, à l'intérieur de l'art comme technique, il y a quelque chose qui dépasse la simple adéquation technique. Il y a de la nécessité et pourtant une liberté qui anime de l'intérieur cette nécessité, liberté qui se donne comme *contingence*. On peut alors poser cette question fondamentale : pourquoi faut-il de la contingence ?

Pour problématiser cette approche de la liberté, une question est posée par un collègue : que penser d'un âne qui ferait un tableau avec sa queue ?

Si le libre jeu de l'imagination se produit en l'esprit du spectateur, il n'y a pas pour autant de difficulté, car la belle nature peut susciter en moi le jugement esthétique. Pour autant, en termes de détermination de l'objet, je me serais trompé. La détermination de l'objet doit être distinguée de la production du libre jeu de l'imagination.

Se pose alors le problème de la « re-création » par le spectateur. L'œuvre d'art ne peut être selon Kant produite *que* par un génie : on doit alors être capable de reconnaître à la fois la « ponctualité » au sens précédemment évoqué, et le dépassement de cette nécessité dans une liberté. L'œuvre a alors une unité et un souffle qui en font l'objet d'un jugement esthétique. Quelque chose de l'ordre du dépassement intérieur est à l'œuvre, ce qui signifie qu'il y a plus que la perfection technique.

Dès lors, n'est-il pas possible de considérer l'œuvre d'art comme le symbole de l'unitotalité du monde ? L'œuvre d'art n'est-elle pas, fondamentalement, un fragment du tout qui fait penser au tout ?

## Formation continue

### Lecture de la *Critique de la faculté de juger*

3<sup>e</sup> séance - lundi 20 mars 2006

### Conférence de Jean-Luc Nativelle

#### Introduction

Lors des deux séances précédentes, il a déjà été question de l'enjeu que *La Critique de la faculté de juger* représente dans le système philosophique de Kant. On sait qu'à l'issue des deux premières *Critiques*, Kant a pensé la nécessité d'établir un pont entre la **Nature** d'un côté, et la **Liberté** de l'autre.

- *La Critique de la raison pure* a mis en évidence la capacité de l'entendement à énoncer les lois auxquelles obéissent mécaniquement les phénomènes de la Nature.

- *La Critique de la raison pratique* a mis en évidence l'exigence de la raison à déterminer la volonté à agir indépendamment de tout conditionné, c'est-à-dire de manière totalement libre.

Il y a donc d'un côté une *philosophie théorique*, en tant que philosophie de la Nature, et une *philosophie pratique*, en tant que philosophie morale.

Chacun sait que dès le début de la troisième *Critique*, Kant met en évidence le problème qui est le sien, à savoir que les deux « domaines » ainsi définis sont totalement séparés, comme il est dit dans la deuxième section de l'introduction (p. 25, éd. Philonenko) :

« un incommensurable abîme se trouve établi entre le domaine du concept de la nature, le sensible, et le domaine du concept de liberté, le suprasensible ».

Plus loin, dans la section IX de l'introduction, p. 41, Kant écrit que ces deux domaines

« ...sont complètement isolés l'un de l'autre, (...) par le grand fossé qui sépare le suprasensible des phénomènes ».

= D'une part, la **Nature**, constituée de *phénomènes* dont nous connaissons les liens de causalité qui les unissent les uns aux autres, ne peut admettre qu'une volonté libre puisse avoir le moindre **impact** dans le déroulement de ses mécanismes.

= D'autre part, la **Liberté**, se définissant comme *chose en soi* d'une action irréductible au conditionné phénoménal, ne peut accepter de n'avoir aucun **effet** dans ce monde soumis aux lois naturelles.

L'alternative est simple :

- ou bien il n'y a que du **conditionné** suivant les mécanismes auxquels obéissent les phénomènes de la nature, et alors l'action libre étant impossible, la morale est elle-même impossible à fonder

- ou bien la raison peut **légitimement commander** d'une manière inconditionnée, et dans ce cas, il faut comprendre comment la Liberté peut avoir une quelconque incidence dans la Nature, dans le monde phénoménal.

En somme, ou bien on trouve le passage entre le domaine de la Nature et celui de la Liberté, et alors *La Critique de la raison pratique* est parfaitement **légitime** ; ou on ne le trouve pas, et avec elle c'est **toute la philosophie critique** de Kant qui s'écroule comme un château de cartes.

C'est bien sûr la **deuxième voie** que va prendre Kant, tel qu'annoncé dans la section II de l'introduction, p. 25 :

« *le concept de liberté doit rendre réel dans le monde sensible la fin imposée par ses lois ; et la nature doit en conséquence pouvoir être pensée de telle manière que la légalité de sa forme s'accorde tout au moins avec la possibilité des fins qui doivent être réalisées en elle d'après les lois de la liberté* ».

On sait que dès la section III de l'introduction, Kant donne la solution de ce problème : « *De la critique de la faculté de juger comme moyen d'unir en un tout les deux parties de la philosophie* », dit le titre.

19

Je ne reviendrai pas sur le contenu de l'exposé fait lors de la 1<sup>e</sup> séance par monsieur Elie, sur la découverte de ce nouveau pouvoir des règles, qui présente cette particularité d'être un pouvoir de *se régler soi-même* et non de régler la nature (ce que Kant appelle **héautonomie** dans la section V de l'introduction, p. 33).

= La faculté de juger, en tant qu'elle est *réfléchissante*, montrera toute sa fécondité dans le jugement *esthétique* : celui-ci, en tant qu'il ne se rapporte qu'à la dimension subjective de la représentation d'un objet, ne nous apporte aucune connaissance sur ledit objet.

= en tant qu'il se fonde sur l'élément purement subjectif de toute représentation, le jugement *esthétique* repose sur le **plaisir** lié de façon immédiate à la représentation de l'objet.

= le beau n'est donc pas une expérience seulement distrayante et sans profondeur ; il est le **signe**, au contraire, de quelque chose qui se joue au sein de mon appréhension des objets que je qualifie comme tels, et plus généralement du monde qui m'entoure, en tant que je n'en fais **pas un objet pour la connaissance**.

Afin de bien faire comprendre la direction que je voudrais donner à mon exposé, il m'est nécessaire de faire un autre bref détour préalable, cette fois-ci par une distinction que tout le monde connaît, mais sur laquelle je voudrais attirer l'attention.

Au § 5 de l'Analytique du Beau, p. 54, Kant écrit que : « *La beauté n'a de valeur que pour les hommes.* »

Sans revenir sur ce qui distingue les trois différents types de plaisirs propres à la contemplation de la **beauté**, à la sensation de **l'agréable**, ou à ce qui est **bon**, j'aimerais rappeler l'attribution que Kant fait de chacune de ces trois formes de plaisir.

- L'*agréable* peut être ressenti aussi par les animaux, bien que dénués de raison, parce qu'il suffit pour cela d'être doté de sensibilité, au sens organique ou physiologique du terme : l'agréable répond à une tendance naturelle, un penchant qu'il est bienfaisant de satisfaire.

- Le *bon* en revanche est réservé à « tout être raisonnable », c'est-à-dire à l'homme bien sûr, mais à tout autre également qui serait doué de raison.

- Seule, « *la beauté n'a de valeur que pour les hommes* » (§5). Le point est essentiel, car si l'on doit poser par hypothèse que d'autres êtres peuvent être doués de raison et font ainsi l'expérience du bon (extra-terrestres ? Dieu ?...), il est au moins caractéristique de l'homme d'avoir « une nature animale », *et* d'être « cependant raisonnable ».

Or, et Kant y insiste, ce n'est pas en vertu seulement de cette possession de la raison que les hommes apprécient la beauté, c'est aussi « en tant qu'ils ont une nature animale ».

Cette exclusivité du plaisir du beau ne peut être pleinement saisie que si on en voit l'écho dans le § 83, où il est dit en substance que s'il y a bien en nous une « animalité », dont relèvent la « grossièreté et la brutalité [de nos] penchants », les **Beaux-Arts** doivent permettre de les « réduire » en rendant l'homme « sinon meilleur moralement, du moins plus civilisé ».

= le jugement de goût aide donc à la civilisation de l'homme : devant la beauté, l'homme peut être autre chose qu'un animal : il peut être simplement *humain*.

D'où le fait qu'on peut entendre deux choses dans cette réflexion de Kant :

- d'abord une **définition** : est *homme* tout être capable d'apprécier une chose seulement pour sa beauté.

- ensuite une **exigence** : celle de penser la beauté (dont celle relevant des Beaux-Arts) comme moyen de *cultiver l'humain* en nous, de le développer dans le présent et pour l'avenir.

Un tel rôle, une telle « mission » dévolus à la beauté sont plus compréhensibles si l'on montre l'opposition entre le plaisir du beau et celui procuré par la jouissance :

- alors que le plaisir de simple *jouissance* nous replie sur nos penchants personnels, égoïstes, sur les plaisirs sensuels liés au corps en ce qu'il a de plus individuel et de plus **animal**

- lorsqu'on apprécie la *beauté*, on l'apprécie comme « *plaisir qui peut être communiqué à tous* ».

= La beauté sort donc l'individu de son repli sur ses penchants naturels et animaux. Le fait même d'apprécier la beauté l'arrache à sa dimension animale pour l'ouvrir aux autres en une *communauté* humaine.

C'est donc sur ce point que j'aimerais élaborer ma réflexion. Pour qu'un pont soit établi entre la Nature et la Liberté, il faut qu'un troisième terme soit convoqué. Ce troisième terme, c'est la *beauté* naturelle ou artistique qui est censée permettre de le trouver, en tant que la **communicabilité** qu'elle va rendre possible entre les hommes servira de base à l'invention de la *culture* par quoi ils se définissent en propre.

Si l'on voulait donner une idée très schématique de ce qui se joue dans la troisième *Critique*, on pourrait faire la distinction suivante :

- par la première *Critique*, c'est mon **rapport au monde** qui a été établi, en tant qu'il est l'objet d'une *connaissance* par l'activité de l'entendement

- par la deuxième *Critique*, c'est mon **rapport à mon action** qui a été établi, en tant qu'elle est l'objet d'un *commandement* relevant de la raison

- par la troisième *Critique*, c'est mon **rapport à l'autre homme** qui est établi, en tant qu'il est l'objet d'une **communicabilité** autour, non d'un concept, ni d'une action, mais d'une « sympathie » à l'occasion de l'exercice de ma faculté de juger.

Je voudrais donc essayer de montrer qu'entre la Nature et la Liberté, pour passer du monde des phénomènes au suprasensible, Kant a précisément pensé la notion de **Culture**.

Je tenterai de dire en quoi sa conception n'est pas la banale description d'un mode de vie propre aux hommes, mais bien la **manière d'être au monde** par laquelle et dans laquelle, les hommes **accèdent à leur humanité** par un effort continu de **prise de conscience d'eux-mêmes**, tant sur le plan **individuel**, qu'au niveau des **sociétés** qu'ils s'efforcent d'organiser, et à la dimension de **l'espèce même**.

Pour un tel travail, dans un si court laps de temps, j'ai dû opter pour un procédé de toute évidence très artificiel, et par là même également bien trop réducteur : à savoir que j'ai pris comme fil conducteur la lecture du seul § 60.

### Lecture du § 60

Préambule : le statut particulier de la « méthodologie du goût ».

La méthodologie, c'est, comme son nom l'indique, une « théorie de la méthode ». C'est par une telle méthodologie que se terminent les deux premières *Critiques*.

- La *Critique de la raison pure* ayant défini les conditions dans lesquelles une **connaissance** est possible, elle apparaît en elle-même comme une **propédeutique** à une science qui est encore à faire : la métaphysique de la Nature, par rapport à quoi il faut délimiter le champ d'action et de légitimité de la **raison pure**.

- La *Critique de la raison pratique* ayant défini les conditions dans lesquelles une **action** peut être morale, elle est elle aussi une **propédeutique** à une science encore à faire : la métaphysique de la Liberté, ou des Moeurs, par rapport à quoi il faut délimiter le champ d'action et de légitimité de la **raison pure pratique**.

- Relativement à la *Critique de la faculté de juger*, les choses sont un peu particulières, comme Kant nous le dit dès le début de cet Appendice :

« On ne peut appliquer à la *Critique du goût* la division d'une critique en théorie des éléments et théorie de la méthode, comme préface à la science, parce qu'il n'y a et qu'il ne peut y avoir aucune science du beau et que le jugement du goût n'est pas déterminable par des principes. »

Bien qu'il en ait gardé le titre, cette conclusion de la Première Section de la troisième *Critique* n'est donc en rien une « méthodologie du goût », puisqu'il ne peut y avoir de « principes » connaissables, c'est-à-dire dont la science serait possible, permettant de déterminer le jugement de goût.

Vis-à-vis du beau, il n'y a pas de champ d'action ou de légitimité à définir pour la raison, puisqu'il n'y a pas de science possible du beau. En ce sens, la *Critique de la faculté de juger* bénéficie d'un statut particulier, puisqu'elle est donc celle des trois *Critiques* qui **n'est pas une propédeutique** à une science à venir, à une **métaphysique** encore à élaborer.

Autrement dit, on doit lire la *Critique de la faculté de juger esthétique* en elle-même, en tant qu'elle ne débouche pas et ne peut déboucher sur une science qui en serait le complément.

Ce statut particulier nous amène à remarquer deux choses :

- La troisième *Critique* ne tire pas sa pertinence de son rôle de propédeutique, auquel elle échappe, mais de ses liens avec d'un côté la **métaphysique de la Nature**, et de l'autre la **métaphysique de la Liberté**.

- Le contenu de ce bref passage qu'est l'Appendice est une sorte de **synthèse** des différents thèmes qui précèdent, et qui, ainsi reliés en un même endroit, nous donnent à voir, presque à toucher du doigt, ce statut particulier que Kant donne au jugement esthétique. Le plan, en effet, de cet Appendice, est assez facile à établir :

1 - Evocation des beaux-arts comme les « **arts du génie** » ; Kant n'écrit pas « génie », mais « maître » ; distinction entre « **méthode** » et « **manière** » ; la position de l'**élève** par rapport aux règles repérables dans le travail du maître ; la notion d'**Idée esthétique**.

2 - A défaut d'une science, quelle propédeutique pour le goût ? Evocation du rôle des « *humaniora* » ; thème de la **sociabilité** ; référence à l'exemple donné par le monde grec.

3 - Evocation du problème du goût dans sa relation à la **moralité** ; programme de Kant pour l'art à venir.

### Premier moment

Que la méthodologie du goût soit impossible, cela se montre dès le moment où l'on réfléchit à la question de la *production* de l'objet beau.

On trouve les développements sur ce que Kant appelle **génie**, essentiellement des §§ 46 à 50. Je ne veux pas revenir sur ces analyses que tout le monde connaît, et qui nous entraîneraient beaucoup trop loin, mais je dois au moins rappeler un point qui nous permettra de mieux revenir ensuite à l'Appendice :

- « le génie est la disposition innée de l'esprit, écrit Kant au § 46, par laquelle la nature donne les règles à l'art ».

= on sait que d'après le **§45**, un produit des beaux-arts doit apparaître comme « une production de l'art et non de la nature » : c'est-à-dire que, au même titre que pour tout objet relevant de l'art en général (aussi bien la technique que les beaux-arts), l'objet artistique renvoie, comme principe de sa création, à la représentation d'une fin.

= mais d'un autre côté, toujours selon le **§45**, ce produit des beaux-arts doit apparaître comme « s'il s'agissait d'un produit de la simple nature » : c'est-à-dire que la contemplation même de cet objet, ne doit **pas laisser paraître** les règles selon lesquelles il a été produit. S'il y a des règles d'une telle production, elles ne doivent pas être apparentes ; l'œuvre ne doit apparaître que comme le résultat de l'**harmonie** dans le **jeu libre** de nos facultés de connaître : imagination et entendement, et comme tel, l'art relève donc de cette manière de la **nature**.

C'est cela qui caractérise précisément le génie, tel qu'il est défini dans le **§ 46** : non pas tant qu'il soit doué d'un don inné provenant de la nature, que de la capacité de produire des œuvres dans l'exécution desquelles le **repérage de règles** est insuffisant à **rendre compte** de ces œuvres.

C'est ce que dit explicitement ce même **§46**, qui tire la conséquence de cette définition sur le jugement de goût : « *Le concept des beaux-arts ne permet pas que le jugement sur la beauté de son produit soit dérivé d'une règle quelconque* ».

= Autrement dit, quand bien même je pourrais observer des règles de production dans l'œuvre que je contemple, et qui comme telles pourraient m'apparaître comme des **artifices**, des **règles d'école**, ayant « guidé » l'artiste dans sa création (symétrie, contrastes, proportions, rythmes, etc.), l'œuvre du génie est celle qui me force à l'admirer **au-delà** de ces règles, en **oubliant** ces règles, **comme si** elle n'avait pas été produite en vertu de règles,

comme si donc elle était le résultat d'un processus **inintentionnel**, le résultat de l'activité de la Nature.

Aussi doit-on accepter que le **génie** lui-même *ne sait pas* comment il crée. Pour paraphraser une formule que Kant énonce à propos de la justice : il n'y a pas de règle de l'application géniale de la règle !

Autrement dit, chez le génie lui-même, au sein de l'œuvre géniale, **quelque chose échappe** dans la création à la maîtrise humaine telle qu'elle peut être formulée explicitement par des mots.

= de même que dans le **chant de l'oiseau** — passage que François Moriceau nous a rappelé dans sa belle leçon lors de la séance précédente — mais dans l'autre sens : celui-ci ne nous paraît si beau que parce qu'il n'est *pas réductible* à une technique réglée ; ce qui nous plaît vient précisément de ce quelque chose qui nous échappe dans une **production naturelle inintentionnelle**, alors même que tout nous pousserait à croire qu'une intention préside à la production de ce chant d'oiseau.

Dans le texte de l'Appendice, p. 176, Kant n'insiste pas de nouveau sur cette incapacité que rencontre le génie à rendre raison de sa création. Il rappelle seulement que dans les beaux-arts, on ne peut parler de « méthode », « mais seulement d'une *manière* ».

Aussi ce qui me frappe dans ce texte, et qui m'intéresse particulièrement, c'est moins ce qui est dit sur le génie en tant que tel, que ce qui est rappelé avec une certaine insistance sur la **relation** entre le génie et son élève. Plus précisément, il me semble que ce qui caractérise ce texte de l'Appendice, c'est que Kant y parle peut-être moins du génie lui-même, que de **l'élève du génie**, qui voudrait à son tour être un génie.

Cette relation est très clairement définie et délimitée :

- puisqu'il n'y a pas de *méthode*, le génie ne peut enseigner **par des mots** ce qu'il faut faire pour être un génie, ou même seulement pour créer.

- si quelque chose doit **passer entre** le maître et l'élève, ce ne peut être que par l'exemple : à deux reprises au moins (§§ 47 et 49), Kant parle d'un « *héritage exemplaire* ». Cela veut dire qu'au mieux : « *Le maître doit faire le premier ce que l'élève doit faire et cela comme il doit le faire* »

= qu'il y ait procédé, obéissant à des « règles générales », le maître ne peut que les dire, il ne peut pas les « **prescrire** » ; et l'élève, au mieux, ne pourra s'en servir que pour « *se souvenir des principaux moments* » de ce procédé.

= je peux bien apprendre comment de Vinci préparait ses toiles, par quelles techniques il couchait ses premières couleurs, par quels artifices il répartissait les formes, je ne saurai jamais comment d'un tel procédé à la réalisation de ses œuvres, de Vinci était un génie.

Il n'y a donc pas véritablement d'enseignement dans la relation entre le maître et l'élève, parce qu'en somme, l'élève a sûrement **moins à apprendre du maître**, que *de lui-même*. Ce qui est très exactement ce que nous dit la suite du texte.

- d'abord, au-delà de ce que l'élève peut « apprendre » d'un maître, il ne doit jamais oublier **ce que c'est que l'art**. Celui-ci ne peut voir la création limitée à l'application de « *règles générales* » ; la création renvoie à cette capacité de l'imagination, dans le jeu libre des facultés, à prendre le dessus sur l'entendement, et ainsi à former ce que Kant appelle des « *Idées esthétiques* ».

Là encore je ne veux pas me détourner trop longtemps du texte de l'Appendice, aussi je rappellerai seulement, en citant l'analyse qu'en fait Louis Guillermit dans son commentaire de *La Critique de la faculté de juger esthétique*, que :

« Si l'Idée de la raison est un concept auquel aucune intuition n'est adéquate, réciproquement, l'Idée esthétique est une intuition à laquelle aucun concept n'est adéquat ».

Aussi l'Idée esthétique peut-elle prendre deux formes :

- ou bien « l'imagination, se situant d'abord au niveau de concepts d'entendement dont on trouve des exemples dans l'expérience (par ex : l'amour, la mort, la gloire, les vices, etc.) parvient à en proposer des présentations sensibles dont la Nature ne donne aucun exemple (...) soit [qu']elle s'attache (...) à donner une présentation sensible d'Idées de la raison, telles que la Création, l'Eternité, etc. ».

Quoi qu'il en soit, l'élève ne doit donc jamais perdre de vue que, indépendamment de toute l'admiration qu'il peut avoir pour son maître, « l'art doit avoir sous les yeux » un Idéal, « bien que dans son exercice il ne l'atteigne jamais complètement ».

Par cette prise de conscience, l'élève doit donc comprendre que le maître ne peut agir au mieux qu'en « éveillant l'imagination de l'élève », afin que celui-ci soit toujours apte à « remarquer l'insuffisance de l'expression pour l'Idée ».

D'où ces deux résultats pour conclure :

- ce que produit le maître ne peut être considéré par l'élève comme des « **archétypes** et comme un **modèle** à imiter ». Il ne s'agit pas de répéter seulement ce que produit le maître, qui peut être imité par l'application de règles, mais qui ne peut en aucun cas suffire à produire le génie.

- ce que le maître donne comme exemples à l'élève, doit être appréhendé par lui sous deux angles : d'abord en tant que « soumis à une norme supérieure », c'est-à-dire au regard de l'**Idée esthétique** par rapport à quoi l'expression est toujours inférieure ; ensuite en tant que soumis « à son propre jugement ».

24

Osons une lecture de ce passage, en nous rappelant bien que ce que nous cherchons, c'est à montrer comment un pont peut être établi au-dessus de l'abîme qui sépare la Nature de la Liberté.

- dans l'activité du génie, il semble qu'on puisse repérer quelque chose comme un **mixte** des deux : sa création, au-delà des règles générales accompagnant la production de tout objet d'art, **paraît être l'œuvre de la Nature**, en ceci qu'elle est irréductible à ces règles, et se donne comme le résultat d'une harmonie de l'imagination et de l'entendement, dont le génie lui-même ne peut rendre raison.

Mais précisément, en tant que « mixte », le génie n'apparaît vraiment comme « pont », si je peux dire, que dans la figure de son élève.

- à chaque fois qu'il parle de **génie**, Kant évoque son **élève**. Ici, la chose paraît logique, puisque la « Méthodologie » est censée nous dire la méthode pour avoir du goût. Mais il pourrait ailleurs se contenter de parler du génie, indépendamment de toute autre préoccupation, comme d'un être à part, dont la production nous dépasse, qui ne comprend pas lui-même ce qu'il fait ou comment il le fait.

A mon sens, au contraire, cette insistance sur la place de l'élève par rapport au génie, donne à penser que c'est précisément dans cette relation, dans la **transmission** de l'un à l'autre que se concrétise ce fameux **pont** entre Nature et Liberté.

Cette transmission me semble pouvoir être caractérisée sur trois points :

1 - son contenu : au-delà des « règles générales », rien ne peut m'être enseigné par le génie par quoi j'apprends à devenir un génie. La seule chose qui *pass*e de lui à moi, c'est-à-dire qui m'est transmise, bien qu'elle ne puisse pas m'être **enseignée**, c'est qu'il éveille mon imagination ; autrement dit, ce qui peut m'être transmis, c'est un *éveil à moi-même* par lequel je peux prendre conscience des qualités qui, en moi, me permettront ou non de devenir un génie.

= il est ainsi intéressant de noter, sur ce point, que **ce qui me vient du maître n'est pas chez lui, mais chez moi**.

2 - le média : cette transmission ne peut se faire par le **discours**, puisqu'aucun enseignement ne peut apprendre à devenir génie ; elle ne se fait que par **l'exemple**, tant qu'on ne le prend pas pour un « *archétype* » ou un « *modèle à imiter* ». Il faut donc s'inspirer de la production du génie, mais **reproduire** ce qu'il fait serait réduire sa production à de *simples techniques* : on n'est pas génial soi-même quand on fait comme le génie. Il faut trouver sa propre originalité.

Il faut donc, au-delà du média, trouver le **moyen en nous**, de recevoir cet exemple sans en faire un simple modèle à imiter, à reproduire. Faute de l'appeler « faculté », notion dont le sens est trop déterminé chez Kant pour se l'approprier, on l'appellera l'instrument.

3 - l'instrument : cette transmission, qui ne peut pas se faire par le discours, ne peut avoir de réalité que si elle mobilise mon « *propre jugement* ». L'exemple du génie n'a de portée possible que parce qu'il me force à « **penser par moi-même** ». Mais plutôt que la simple reprise de la première des trois maximes du *sens commun*, énoncées au §40, c'est plutôt à un autre texte que je serais tenté de faire référence ici, le fameux « Sapere aude ! » de *Qu'est-ce que les Lumières ?*, publié en 1784 : « *Aie le courage de te servir de ton propre entendement* ».

C'est que dans le §49 de la *Critique*, aux **pages 147 et 148**, il est précisément question du lien entre le maître et l'élève, autour de la question du courage, voire de **l'audace**. Lire de « *Mais parce que le génie* » à « *pâtirait de cette prudence inquiète* ».

= là où le génie est génial, c'est lorsqu'il a **l'audace** de déroger à la « *règle commune* » ; quand il est amené à tolérer des « *difformités* » qui affaibliraient l'Idée esthétique s'il ne les conservait pas. L'audace, le courage, sont proprement l'affirmation de **l'autonomie** du génie par rapport à cette règle commune. C'est son invention qui est géniale.

= du coup le fait même, pour l'élève, de copier ce qui fait **l'élément audacieux** dans l'œuvre du génie, ne serait plus du tout de l'audace, mais au contraire de la « *singerie* ». Copier le génie, **dans ce qu'il a proprement de génial**, n'est ni audacieux ni génial, parce qu'il n'y a là-dedans que de l'habileté technique, sans aucune pensée propre.

= l'élève ne peut devenir génie lui-même, que s'il a le **courage**, l'audace, de s'inspirer seulement de ce qu'a pu inventer le maître, pour inventer par lui-même quelque chose d'autre qui, comme tel, **ne sera dû qu'à lui-même**.

C'est sur la base de ces trois points permettant de caractériser la transmission du génie à l'élève, que je voudrais vous proposer ce qui me semble être le **contenu** de la notion de **Culture**, chez Kant, en tant que pont entre la Nature et la Liberté.

- dans le sens banal que nous lui donnons sans doute trop souvent dans nos cours, la **culture**, c'est tout ce qui m'est transmis par les autres membres de ma communauté, au moyen du discours, quand ils m'apprennent ce qu'ils savent à la fois sur le plan des usages, des coutumes, des traditions, des sciences, etc. = **les cultures**.

- si certains textes de Kant recourent à une telle conception de la culture, comme l'*Idée d'une histoire universelle* par exemple, il me semble qu'ici la notion de **culture** peut être envisagée de façon beaucoup plus subtile et profonde. Si ma lecture a une chance d'avoir une quelconque pertinence, je dirais que la **culture**, c'est :

ce qui m'est transmis par les autres **au-delà** — ou en deçà — du **discours**, parce que relevant de *l'indicible*, quand par leur **exemple** il m'amènent à prendre conscience de ce que je dois **inventer** en propre pour **être ce que je suis**, c'est-à-dire prendre conscience de ce que je dois **découvrir en moi** afin d'inventer une nouvelle forme possible de **l'expérience humaine**.

En filigrane, on trouve dans cette tentative de compréhension de la culture, deux dimensions qui vont déterminer en partie le contenu du deuxième moment de ce texte de l'Appendice : la notion de **communicabilité** tout d'abord, et celle de **temporalité**, c'est-à-dire d'horizon historique.

- La **communicabilité**, comme telle, n'est pas nécessairement la communication. Celle-ci passe par des mots, des concepts ; la communicabilité peut très bien relever de l'indicible, lorsque quelque chose passe de l'un à l'autre, ou qu'une expérience se vit en commun avec d'autres.

- La **temporalité**, parce que la culture apparaît comme une **invention permanente** de l'humanité par elle-même, au travers de l'appropriation que les individus qui la composent se font de leur propre pensée, de l'expérience personnelle qu'ils font de leur humanité.

## Deuxième moment

26

---

Ce deuxième moment est constitué, me semble-t-il, des deux paragraphes suivants, qui vont de « *La propédeutique pour tous les beaux-arts* » à « *le sentiment de sa propre valeur* ». Le thème central en est celui de la **sociabilité**, mais comme je viens de le dire, il est envisagé dans une perspective historique qu'il faudra indiquer avec précision. À fin de présentation encore, on peut dire que ces deux paragraphes sont une illustration de *l'intérêt empirique* pour le beau, qui a été développé dans le §41.

À défaut de pouvoir énoncer une « *propédeutique* » sous forme de « *préceptes* » qui supposeraient une science du beau, Kant fonde celle-ci relativement aux beaux-arts, sur la « *culture des facultés de l'âme* ».

Bien évidemment, il est clair dans le prolongement de l'analyse qui précède, qu'on **n'enseigne pas** la culture des facultés de l'âme : le travail est à faire par l'éveil des individus qui prennent conscience d'eux-mêmes dans l'exercice de leur propre jugement, qu'on prétende ou non devenir soi-même un génie.

Reste pourtant, que Kant précise **ce qu'il convient d'enseigner** afin de permettre cette culture des facultés de l'âme, à savoir les « *humaniora* », c'est-à-dire les « Humanités ».

Ce début de paragraphe peut paraître d'un sens assez difficile à saisir, du fait que le seul contenu qui soit évoqué pour définir le terme d'*humaniora*, soit constitué de deux notions étrangement convoquées ici :

- le « sentiment universel *de sympathie* » d'une part,
- la « faculté de pouvoir se *communiquer* d'une manière intime et universelle » d'autre part.

En réalité, pour bien comprendre ce que dit Kant ici, il faut prêter une plus grande attention au tout début du paragraphe :

« *La propédeutique pour tous les beaux-arts, lorsqu'il s'agit du suprême degré de leur perfection...* »

Cette expression, on la trouve presque exactement sous la même forme, dans le premier paragraphe que Kant consacre aux beaux-arts, le 44, p. 136.

Lire de « *Ce qui a pu donner...* » jusqu'à « *(éloquence et poésie)* ».

Ainsi cette propédeutique pour tous les beaux-arts, c'est-à-dire à la fois pour pouvoir **juger** des productions des beaux-arts, mais aussi pour pouvoir **produire** des œuvres, consiste en un ensemble d'études préalables par lesquelles on apprend les langues anciennes, les auteurs classiques, etc.

= proprement ce que le terme français d'*humanités* recoupe.

Mais alors la question est la suivante : pourquoi commencer par « faire ses humanités » comme on disait jadis dans le système scolaire français ? en quoi les humanités pourront-elles **se substituer** avantageusement à une *méthode* qui, dans le domaine des beaux-arts, n'existe pas et est même impossible ?

a - Une première forme de réponse est donnée par l'énoncé de ces deux qualités en quoi consistent les *humaniora*.

- par l'étude des sociétés anciennes, des auteurs classiques, nous connaissons un « sentiment universel de *sympathie* » = nous retrouverons dans ces références éloignées des choses que nous vivons nous-mêmes. Nous ne sommes plus ces anciens, mais nous sommes **pareils à eux** ; nous sommes capables de ressentir ce qu'ils ressentaient.

Sans que ce soit contradictoire par rapport à ce que j'ai dit plus haut — je montrerai en quoi un peu plus tard —, on peut dire que dans cette sympathie il y a une forme d'*intemporalité*. Il existe entre les hommes une *sympathie intemporelle*.

- par l'étude des sociétés et auteurs anciens, nous pourrons faire aussi l'expérience du pouvoir propre qui définit l'humanité de l'homme : la « *faculté de pouvoir se communiquer d'une manière intime et universelle* ».

L'expression est étrange : elle ne dit pas « le pouvoir de communiquer », c'est-à-dire de s'adresser à un autre ; elle dit « le pouvoir de *se communiquer* ». Cela veut dire que l'important dans la connaissance des textes anciens, **ce n'est pas** la connaissance des textes anciens, c'est la **particularité** de l'expérience humaine qu'ils permettent de *véhiculer* jusqu'à la particularité de **mon expérience humaine**, et qui va bien au-delà des mots eux-mêmes.

= encore une fois, on retrouve là cette tentative de définition de la culture que j'ai faite un peu plus tôt : je ne me constitue pas par le discours que je reçois des auteurs anciens ; je me constitue **par ce que ces discours**, au-delà même des mots dont ils sont faits, m'amènent à trouver en moi, et qu'*il me revient de cultiver*.

= c'est en quoi cette précision se justifie : « *d'une manière intime et universelle* ». Toute expérience humaine est susceptible d'intéresser tout être humain, et elle peut même toucher chacun au plus intime de lui-même, puisqu'elle l'amène à faire face à ce qui constitue à la fois son individualité, et son appartenance à l'espèce, à savoir son *humanité*.

b - Mais une deuxième forme de réponse est donnée par le développement que fait Kant à propos du **monde grec**, et ce développement va donner une coloration politique à sa réflexion concernant le rapport aux beaux-arts.

Qu'il s'agisse dans la deuxième moitié de ce paragraphe, d'une allusion au monde grec, cela ne semble pas discutable, si l'on s'avise des deux notions par lesquelles Kant qualifie la finalité de la « **sociabilité légale** » mise en place à l'époque, à savoir « *la liberté (et par conséquent aussi l'égalité)* ».

L'intention de Kant en évoquant le monde grec apparaît si l'on est attentif, précisément, à cette expression : « la sociabilité *légale* ».

- Les grecs ont mis en place un système de droit où la contrainte exercée ne reposait pas sur la  *Crainte* mais sur « *respect et soumission au devoir* ».

= autrement dit la **démocratie** telle que les grecs l'ont organisée, correspond à une « **sociabilité légale** » : une relation aux autres fondée sur l'autorité et la contrainte des lois, quand bien même celles-ci étaient respectées par soumission au devoir, et non par crainte.

- Mais, **en deçà** de cette sociabilité *légale* existait une **autre** sociabilité, qui a permis de fonder la sociabilité légale démocratique : il avait fallu en effet « *tout d'abord inventer l'art de la communication réciproque des Idées...* ».

= **avant**, et **pour que** la démocratie mette en place les conditions **légales** de liberté et d'égalité, il avait fallu « *tout d'abord* » qu'un lien soit trouvé entre « *les classes les plus cultivées et les plus incultes* » ; ce lien, ce « *moyen terme* », les grecs n'ont pu le trouver que dans l'exercice du goût « *en tant que sens commun de l'homme* » qui, indépendamment des différences de raffinement des uns et des autres, appartient **également** à tous.

= en deçà donc, de l'**égalité de droit** que les grecs se sont efforcé d'établir par les lois démocratiques, il avait fallu d'abord que l'idée même d'égalité puisse leur paraître avoir une réalité concernant des êtres aussi différents les uns des autres que peuvent l'être un homme raffiné et un autre inculte ; c'est précisément dans l'expérience du goût qu'ils ont pu constater une **égalité de fait**.

La sympathie et la faculté de pouvoir se communiquer ont permis alors d'établir cette base de sociabilité qui a pu prendre la forme, ensuite, d'une sociabilité légale.

D'où me semble-t-il cet enjeu fondamental qu'il y a à enseigner les **humaniora** comme propédeutique aux beaux-arts, et qui est énoncé dans le deuxième paragraphe. Les Grecs doivent servir de « *modèles* », ou comme « *exemples durables* », « *pour un siècle à venir (...)* [qui] sera toujours plus éloigné de la nature ».

Il y a bien là une perspective à la fois **historique** et **politique** prise par Kant.

- d'un point de vue politique, il est clair que le **régime démocratique** est le seul qui aille véritablement **dans le sens** de cette **sociabilité** qui est inhérente aux êtres humains puisque, voulant établir l'**égalité** entre les hommes, elle peut déjà se fonder sur cette **égalité de fait** quant à leur capacité de jugement de goût, indépendamment de leurs inégalités sur le plan de leur raffinement ou de leurs rangs sociaux.

= je l'ai dit au début de mon exposé : si « *la beauté n'a de valeur que pour les hommes* », cela signifie qu'on peut **définir** un homme, **tout homme**, par sa capacité à faire l'expérience de la beauté.

= au-delà, ou en deçà des difficultés à s'accorder les uns et les autres sur une quantité de choses, force est de constater la **sympathie** qu'on peut avoir avec l'autre homme, du fait que nous pouvons tous les deux être sensibles à la beauté.

- mais comme je l'ai dit aussi au début de cet exposé, il y a d'un point de vue historique cette fois une **exigence** à *ne pas oublier* cette capacité des beaux-arts à permettre ce rapprochement entre des hommes si différents les uns des autres.

= lorsque Kant dit qu'un siècle à venir sera « *toujours plus éloigné de la nature* », et qu'il lui deviendra toujours plus nécessaire de ne pas oublier ces « *modèles* » et « *exemples durables* » proposés par les grecs, on peut lire, me semble-t-il, l'expression d'un souci concernant l'évolution de la politique.

= plus la civilisation avance, et plus elle peut oublier ce **socle de sociabilité** sur quoi s'est établie la démocratie athénienne. En perdant de vue ce modèle, elle ne saurait plus « *se faire une Idée de l'heureuse union (...) de sa propre valeur* ».

- le modèle grec doit valoir comme Idée, au sens ici d'une Idée de la raison, pour **tendre vers** la réalisation de cette « *heureuse union* », possible, entre les lois contraignantes que les plus raffinés savent nécessaires, et les jugements des plus « *incultes* » qui, bien qu'inégaux par rapport aux autres quant à leurs connaissances, possèdent « *le sentiment* » de leur « *propre valeur* » quant à l'exercice de leur faculté de juger.

En ce sens, il revient aux siècles à venir de prendre exemple sur les grecs, dont la constitution politique a permis aux plus frustes et aux plus raffinés de **se rejoindre** sur le plan **esthétique** ; les sociétés à venir doivent ainsi donner une place prépondérante aux beaux-arts parce qu'ils favorisent cette **sociabilité** autrement que par les lois dans ce qu'elles ont de contraignant, et permettent cette égalité de fait qui est le premier pas vers cette égalité de droit qu'un régime politique doit toujours viser.

Par la référence à la sympathie dans ce qu'elle a d'intemporel, on doit prolonger et préserver cette même sympathie dans le présent et dans l'avenir. Mais à cela les « *humanités* » ne peuvent suffire. Il faut élargir le contenu de la propédeutique.

### **Troisième moment**

Dans le dernier paragraphe de cet Appendice, Kant rappelle le thème des **Idées morales**. On pourrait croire alors qu'il opère le même renversement qu'entre les §§ **41** et **42**, lorsqu'il évoque successivement l'intérêt empirique du beau, et son intérêt intellectuel.

- Dans le premier en effet, il expliquait que le beau présentait un intérêt pour la sociabilité entre les hommes, en permettant leur communication.

- Dans le second, il montrait que l'intérêt immédiat pris à la beauté, et particulièrement à la beauté de la nature, était, « *toujours le signe d'une âme qui est bonne et que, si cet intérêt est habituel, il indique tout au moins une disposition de l'esprit favorable au sentiment moral* ».

= au-delà donc de la satisfaction d'une **inclination naturelle** à la sociabilité, que le jugement de goût rendait possible (intérêt empirique, § **41**), celui-ci est plus profondément « *le signe* » de quelque chose de plus essentiel en l'homme que cette inclination naturelle à la sociabilité, puisqu'il s'agit de sa **dimension morale**, dont Kant va montrer plus loin qu'elle est sa destination véritable (cf. § **83**).

En réalité comme, je vous le rappelle, nous sommes ici dans une « *méthodologie du goût* », il ne peut être question de soulever de nouveau la question de l'**intérêt intellectuel** du jugement de goût, c'est-à-dire au fond de notre destination morale, puisque le problème de cette (fausse) méthodologie est de savoir ce qui peut **préparer** au mieux à l'exercice du goût.

Voilà pourquoi on peut dire, me semble-t-il, que bien que n'évoquant plus le thème du jugement de goût sous l'angle de son intérêt empirique, Kant ne fait pas véritablement **porter son texte sur** la question de l'intérêt intellectuel du beau, bien qu'il *fonde le contenu* de ce texte **sur cet intérêt intellectuel**.

En fait comme je l'ai dit, Kant veut compléter ici ce qu'il a élaboré dans les paragraphes précédents, en montrant que les *humaniora* ne sont pas une propédeutique suffisante. Il le dit explicitement cinq lignes avant la fin du texte : « *la véritable propédeutique pour fonder le goût est le développement des Idées morales et la culture du sentiment moral* ».

D'où l'on pourrait dire, plutôt, que c'est un intérêt empirique des **Idées morales** qu'évoque Kant ici, fondé lui-même sur **l'intérêt intellectuel** concernant le beau, puisqu'elles sont censées *préparer* à l'exercice du goût sur la base de ce qui lie profondément goût et moralité chez l'homme. Au-delà, il me semble que la portée de cette fin de texte, c'est d'exprimer une préoccupation de Kant relativement à **l'avenir de l'art**, et au sens véritable qu'il faut lui donner.

*a - le goût*

Kant rappelle d'abord le lien profond qui unit selon lui le **goût** et la **dimension morale** de l'homme, en soulignant le rôle qu'il fait jouer à *l'analogie*.

Je rappellerai seulement en quelques mots ce lien tel qu'il est énoncé dans le § 42 sur « *l'intérêt intellectuel concernant le beau* ».

- je rappelle d'abord que cet intérêt intellectuel, Kant le voit essentiellement dans le jugement sur la beauté naturelle : « *J'accorderai volontiers que l'intérêt relatif aux beautés de l'art (...) ne donne aucune preuve d'une pensée attachée au bien moral, ou seulement même d'une pensée qui y tend.* »

= un homme sachant apprécier les œuvres d'art, peut avoir un intérêt pour *l'existence* de ces œuvres, en tant qu'il les possède, qu'elles entretiennent sa vanité ou les joies d'ordre social.

- l'intérêt intellectuel concernant le goût est dès lors bien plus net lorsque celui-ci porte sur les **beautés naturelles**, puisque ce qui fait l'objet de l'intérêt en ce cas, c'est le fait que (p. 132) :

« *la nature montre au moins une trace ou fournisse un indice qu'elle contient en soi un principe permettant d'admettre un accord légitime de ses produits avec notre satisfaction indépendante de tout intérêt* ».

- c'est dire donc qu'il y a un « accord » entre la faculté de juger et la nature, accord auquel la raison ne peut que prendre un intérêt, d'où cette conséquence tirée par Kant, selon laquelle (p. 133) :

« *l'esprit ne peut réfléchir sur la beauté de la nature, sans se trouver en même temps intéressé. Or de par ses attaches cet intérêt est moral* ».

Ce qui se traduit également par le fait que : « *On a donc quelque raison de supposer à tout le moins une disposition à la bonne intention morale chez celui que la beauté de la nature intéresse immédiatement* ».

Concernant ce passage et ce lien, la question qu'il faut se poser est précisément celle de ces « attaches » dont parle Kant, qui relie le jugement sur la beauté de la nature — donc le goût en général — avec la moralité de l'homme.

Pour répondre à cette question, il faudrait citer presque toute la page 133. Je me contenterai d'essayer d'en résumer le contenu :

- Kant parle bien d'une « *analogie* » entre le « *pur jugement de goût* » et le « *jugement moral* » en ceci que d'une part, ils ne dépendent ni l'un ni l'autre d'un intérêt, et que d'autre part, ils donnent lieu à une satisfaction « *a priori comme convenant à l'humanité en général* ».

- une différence est toutefois notée entre les deux : le jugement de goût donne lieu à un « intérêt libre », c'est-à-dire qui ne repose pas sur la représentation d'un concept, alors que le jugement moral donne lieu à « *un intérêt fondé sur une loi objective* », c'est-à-dire le respect pour la loi morale.

- reste un dernier point qui complète le lien entre les deux types de jugements, qui se manifeste à l'occasion de « *l'admiration de la nature* » :

« *qui en ses belles productions se montre comme art, non point par hasard, mais pour ainsi dire intentionnellement, d'après un ordre légal et en tant que finalité sans fin* »

= au-delà de cette appréhension paradoxale de la nature dans le jugement de goût, par quoi la nature m'apparaît à la fois « **comme art** », c'est-à-dire en tant que produite par une **intention**, mais aussi en tant que cette intention n'en serait pas véritablement une puisque obtenue par des **lois mécaniques** (« ordre légal »)

= il faut admettre que mon jugement de goût ne peut me permettre de **trouver** cette **fin** dans la nature, à laquelle je **ne peux m'empêcher d'attribuer** cette convenance de la nature avec le jeu libre de mes facultés de connaissance

= voilà pourquoi, « *nous la cherchons naturellement en nous-mêmes (cette fin) et au vrai en ce qui constitue la fin ultime de notre existence, c'est-à-dire notre destination morale* ».

Voilà pourquoi — je reviens au texte de l'Appendice — le « plaisir » fondé sur le goût

- d'une part est déclaré « *valable pour l'humanité en général* », et pourquoi

- d'autre part, dérivant du goût, il trouve une autre source dans « *la plus grande réceptivité pour le sentiment venant de ces Idées (qu'on appelle le sentiment moral)* », laquelle réceptivité « *se fonde sur le goût* ».

= on est donc d'autant plus réceptif au sentiment moral, qu'on est capable de jugement de goût sur la beauté de la nature ; mais on n'est capable de jugement de goût sur la beauté de la nature, que parce que nous sommes doués d'une faculté de jugement moral.

= tout se passe comme s'il y avait donc un **socle** moral en nous, sur la base duquel peut s'exercer notre jugement de goût, sachant que celui-ci peut à la fois apparaître comme une **manifestation** de cette dimension morale en nous, ainsi que comme le moyen de l'**entretenir**, de la **renforcer**, de la **développer**.

C'est en cela, me semble-t-il, que Kant, dans la fin de cet Appendice, fait bien plus que compléter la propédeutique qu'il a déjà commencé à élaborer.

*b - « la véritable propédeutique »*

Il faut remarquer tout d'abord que dans les textes que je viens de citer, il est bien question du **goût** comme tel, et non du goût pour les **beaux-arts**. Il est même directement question du jugement de goût concernant la **nature**, et celui pour les produits de l'art semble au contraire dévalorisé.

Dans ce paragraphe conclusif de l'Appendice, Kant n'évoque pas non plus le goût pour les beaux-arts, mais le goût tout court. On pourrait de là en tirer comme conclusion qu'il **exclut** le goût dans le domaine de l'art. Il me semble que ce serait faire fausse route.

- d'abord, parce que dans une méthodologie du goût, ainsi que cela apparaît notamment dans la réflexion sur la relation entre le « maître » et l'élève, il est bien question **aussi** de l'exercice du goût dans le domaine des beaux-arts.

- ensuite, parce que si l'on veut définir les conditions de possibilité de ce que Kant appelle « *le goût authentique* », celles-ci doivent évidemment être valables pour **toutes les occurrences** dans lesquelles peut avoir à se manifester ce **goût**, qu'il s'agisse donc d'apprécier les beautés de la nature, ou celles des beaux-arts.

D'où, me semble-t-il, le fait que nous puissions en induire que Kant, implicitement, énonce une forme de « **programme** » pour l'art, sur ce qu'il doit être, sachant ce lien qu'on vient de montrer entre notre faculté du goût et notre dimension morale.

Avant d'en venir à ce « programme », il est clair d'après ce qui précède, que de même que l'exercice du goût développe notre « réceptivité » pour le « sentiment moral », de même il faut développer les « *Idées morales et la culture du sentiment moral* ».

= ce n'est que sur ce socle que constitue notre moralité que l'on pourra fonder un « **goût authentique** », c'est-à-dire un goût qui ne sera **pas orienté** vers la seule recherche du plaisir de l'agréable, ou vers le seul « intérêt empirique ».

= un « goût authentique » est un goût porteur d'un « intérêt intellectuel », du fait même qu'il est **désintéressé**, comme s'il était capable de susciter de notre part un **respect** pour cette faculté que nous trouvons en nous de ressentir **subjectivement** ce plaisir à **prétention universelle**.

C'est donc dans ce cadre que Kant, en creux si je peux dire, dessine un programme pour l'art à venir. A savoir que l'art ne peut prétendre donner lieu à un goût qui serait **spécifiquement différent** de celui suscité par les beautés naturelles.

Autrement dit, si le « goût authentique » doit pouvoir aussi être expérimenté devant les productions de l'art, alors celui-ci ne doit pas perdre de vue ce socle moral sur la base duquel s'exerce notre jugement de goût. A défaut d'un tel souci, l'art risque de tourner au pur et simple **divertissement**, comme l'indiquait la fin du § 52 :

« *...dans tous les beaux-arts l'essentiel consiste dans la forme, qui est finale pour l'observation et pour l'acte de juger, où le plaisir est en même temps culture et dispose l'âme aux Idées* ».

C'est ce qui explique que si on oublie cette dimension de l'art, et qu'on ne s'y soucie plus que de la « *matière de la sensation* », on ne se préoccupera plus que de « *jouissance* », qui non seulement « *émousse l'intelligence* », mais en plus provoque peu à peu « *le dégoût pour l'objet et rend l'âme mécontente de soi et maussade* ».

D'où cette conclusion : « *C'est là le destin finalement réservé aux beaux-arts si ceux-ci ne sont pas de près ou de loin liés à des Idées morales, qui entraînent une satisfaction indépendante. Ils ne servent alors que de distraction* ».

- de même que sur un plan **politique**, les sociétés futures ne doivent jamais oublier ce moment si fondamental de l'histoire des hommes que fut la **Grèce antique**, parce qu'on y a inventé une société humaine visant à l'instauration d'une égalité de droits fondée sur le constat d'une **égalité de fait**

- de même sur un plan **artistique**, les hommes se doivent de comprendre ce lien essentiel qui existe entre la culture du **sentiment moral** et la culture du **goût**, parce que l'une est fondée sur l'autre, et vice versa, et que la **culture au sens précis que donne Kant à ce mot**,

n'est possible pour les hommes que par la **découverte** de ce lien et le développement qui en découle de leurs *dispositions morales*.

---

Pour conclure, il me semble que si un pont peut être établi entre la Nature et la Liberté par la réflexion de Kant sur la Culture, cela ne doit surtout pas être entendu comme la description d'un **acquis**, d'un *état* auquel aurait accédé l'humanité.

C'est en cela je crois qu'il ne faut pas limiter la notion de communicabilité à une seule relation à l'autre homme dans l'appréciation d'une beauté, qu'elle soit naturelle ou artistique.

= il y a ainsi une sympathie que je dirai *horizontale*, pour tout autre homme avec qui je peux partager le sentiment de plaisir dû à l'appréciation de la beauté, d'égal à égal.

= il y a une sympathie que je dirai *verticale*, pour toute forme prise par l'expérience humaine au travers du temps qui, bien que totalement différente de la forme que prend mon expérience humaine en tant qu'individu, ou notre expérience humaine en tant que peuple ou espèce, peut nous servir d'exemple (non de modèle).

Ces deux formes de sympathie me paraissent donc être **intemporelles**, en tant qu'elles peuvent aussi bien se fonder sur le rapport à un contemporain, ou à une société disparue.

Mais elles fondent elles-mêmes notre rapport au **temps à venir**, en ceci que le propre de la culture consiste, comme nous l'avons vu pour l'élève du génie ou pour les sociétés futures, en l'invention de soi-même, c'est-à-dire en *l'invention de l'humanité en soi-même*.

Au-delà donc de son intemporalité, il y a bien aussi une **temporalité essentielle** à cette *sympathie* qu'on trouve au cœur de la **Culture**, si on l'envisage comme il se doit non en considérant ce qui a déjà été fait, mais en s'inspirant de ce qui a déjà été fait pour construire *ce qui reste encore à faire*.

Au carrefour que représente cette notion de sympathie dans la pensée kantienne, se croisent ainsi **tous les thèmes majeurs** par quoi Kant aura à la fois élaboré la description de la condition humaine, et pensé les perspectives qui définissent l'humanité : dans le champ délimité par la **Nature** d'un côté, et la **Liberté** de l'autre, le chemin à faire de l'une à l'autre est à entreprendre sur tous les plans qui caractérisent la **Culture** en tant qu'invention des hommes.

Je n'en ai donné qu'un bref aperçu dans mon exposé, mais même dans les allusions qu'on peut relever dans le texte que j'ai pris pour fil conducteur, on doit insister sur ce point : Kant, en tant que penseur de la **Culture**, est un penseur de l'**avenir** du **Droit**, du **destin** de l'**Art**, des **progrès** à accomplir en *Politique*, de l'*Histoire* envisagée non comme passé mais comme **futur**.

La culture ne peut donc se penser que comme **mobilité**, comme **mouvement** en quoi consiste l'invention de soi-même sur le plan individuel, ou le développement de nos dispositions morales sur le plan de l'espèce.

Elle ne peut être pensée, selon Kant, que comme **travail sur nous-mêmes**, dont le *devoir* nous incombe, quand bien même il nous serait impossible d'envisager le terme où il trouverait finalement son accomplissement.

Ce n'est qu'ainsi que nous pouvons tendre, que nous **devons** tendre, même indéfiniment, vers une *Liberté* toujours à réaliser, en nous fondant sur les signes qu'elle nous adresse à travers cette **sympathie** pour l'autre homme dans toutes ces directions où l'humanité se donne à elle-même ses propres fins.

**Rédacteur : Blaise Benoit**