

L'esthétique de l'illusion.
Sur le rapport entre le goût,
la morale et la signification
dans la Critique de la faculté de juger

MAXIMILIAN BERGENGRUEN

L'un des prémisses parfois explicites¹, mais presque toujours implicites de toutes les interprétations de la *Critique de la faculté de juger* est l'idée que Kant, dans son esthétique, néglige le niveau sémantique au profit du goût, et qu'il ne possède donc pas de théorie de la signification des beautés naturelles et des œuvres d'art². On oublie cependant ici que Kant ne peut jamais prouver l'universalité du jugement de goût sans tenir compte de la signification du bel objet sur lequel on porte un jugement. Il est donc contraint de présupposer une théorie sémantique du beau. Comme Kant ne le fait que sous forme d'approches, le rôle de cet essai sera de reconstituer une théorie de ce type.

Pour cette reconstitution, il faut mener une analyse de la structure de la *Critique de la faculté esthétique de juger*, qui se focalisera sur le rapport entre le jugement esthétique et la signification morale du bel objet (I). En m'appuyant sur une référence à Mendelssohn, je voudrais proposer une nouvelle lecture des § 42, 45 et 59. Pour cela, il nous faudra déterminer la

1. Cf. Hermann Schmitz, *Was wollte Kant?*, Bonn, 1989, p. 168.

2. Cf., pour ne citer que quelques-unes des grandes études sur la *Critique de la faculté de juger*, Andreas Heinrich Trebels, *Einbildungskraft und Spiel. Untersuchungen zur Kantischen Ästhetik (Kant-Studien, Erg.h. 111)*, Berlin et New York, 1980, qui interprète le jugement sur le goût sans tenir compte des passages qui se consacrent au niveau moral et sémantique de ce jugement (à partir du § 39), et Peter Heintel, *Die Bedeutung der Kritik der ästhetischen Urteilskraft für die transzendente Systematik (Kant-Studien Erg.h. 99)*, Bonn, 1970, Wolfgang Bartuschat, *Zum systematischen Ort von Kants Kritik der Urteilskraft*, Francfort-sur-le-Main, 1972, et Karl Neumann, *Gegenständlichkeit und Existenzbedingung des Schönen. Untersuchungen zu Kants Kritik der Urteilskraft (Kant-Studien, Erg.h. 105)*, Bonn, 1973, qui font, certes, des passages mentionnés l'objet de leur interprétation, mais sans intégrer la structure sémantique. Une exception : les essais de Rodolphe Gasché, « Überlegungen zum Begriff der Hypotypose bei Kant », in C. L. Hart Nibbrig (éd.), *Was heisst « Darstellen »?*, Francfort-sur-le-Main, 1994, p. 152-174, et Wilfried Menninghaus, « "Darstellung". Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas », in *ibid.*, p. 205-228. Les deux auteurs se concentrent toutefois sur le seul § 59 de la *Critique de la faculté de juger*, sans tenir compte de sa position dans le système kantien.

structure du jugement sur le beau dans l'art (II) et mettre au jour sa dimension morale et sémantique (III). On s'efforcera d'atteindre le même objectif pour le jugement sur le beau de la nature (IV). Dans une dernière étape, nous replacerons la théorie reconstituée du jugement dans le contexte global de la *Critique de la faculté de juger* (V).

ESTHÉTIQUE ET MORALE

« Je dis donc : le beau est le symbole du bien moral ; et c'est à ce point de vue (relation qui est naturelle à chacun et que chacun attend des autres comme un devoir) qu'il plaît et prétend à l'assentiment de tous les autres et en ceci l'esprit est conscient d'être en quelque sorte ennobli et d'être élevé au-dessus de la simple aptitude à éprouver un plaisir par les impressions des sens et il estime la valeur des autres par une maxime semblable de sa faculté de juger. Il s'agit de l'intelligible » (CFJ, p. 175)¹.

Dans ce passage bien connu du § 59 de la *Critique de la faculté de juger*, l'universalité du jugement esthétique est avérée par le biais d'une *prestation sémantique* du récepteur. Celui qui porte le jugement peut exiger à bon droit de toute autre personne qu'il approuve son jugement de goût parce que la prestation consistant à produire une relation symbolique entre le beau et le moralement bon est « naturelle à chacun » et que chacun l'« attend des autres comme un devoir ». Le déchiffrement du symbole est accessible à toute personne humaine, et il s'agit d'une revendication morale justifiée.

Une fois ce point sémantique réglé, on a posé la dernière pierre permettant de démontrer l'universalité du jugement esthétique (qui n'était donné ni dans l'analyse, ni dans la déduction). Si, en effet, la connexion entre l'expression de l'idée esthétique et de l'idée intellectuelle est produite sous forme épistémique et morale, l'universalité du jugement esthétique peut être démontrée par celle du jugement moral, puisqu'il existe, pour ce dernier, une prétention à obtenir l'assentiment de tous².

1. La traduction citée ici est celle d'A. Philonenko, Paris, Vrin, 1974. Les abréviations *CFJ* et *CRP* désignent respectivement la *Critique de la faculté de juger* et la *Critique de la raison pure*. Les initiales *KU* renvoient à la version originale de la *Critique de la faculté de juger* (N.d.T.).

2. Cf., sur la nécessité de la partie utilisant l'argumentation philosophico-morale pour l'universalité du jugement, Reinhard Brandt, « Zur Logik des ästhetischen Urteils », in H. Parret (éd.), *Kants Ästhetik. Kant's Aesthetics. L'esthétique de Kant*, Berlin et New York, 1998, p. 229-245, p. 242 sq. et Id., « Die Schönheit der Kristalle und das Spiel der Erkenntniskräfte. Zum Gegenstand und zur Logik des ästhetischen Urteils bei Kant », *Kant-Forschungen*, 5, 1994, p. 19-57, p. 49 sq. La proposition de Jens Kulenkampff, « "Vom Geschmacke als einer Art von sensus communis" – Versuch einer Neubestimmung des Geschmacksurteils », in Andrea Esser (éd.), *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität von Kants Ästhetik*, Berlin, 1995, p. 25-48, p. 47 sq., visant à pouvoir utiliser le *sensus communis* uniquement comme un auxiliaire régulateur pour formuler un jugement de goût, ne puise ses arguments que dans l'analytique. Il nie la deuxième partie, la *Critique de la faculté de juger esthétique*, et la preuve qui y est apportée de l'universalité du jugement esthétique. Vossenkuhl, lui aussi, considère la déduction de manière isolée et en vient nécessairement à la conception selon laquelle elle ne fonctionne pas, ou seulement sous certaines prémisses, cf. Wilhelm Vossenkuhl, « Die Norm des Gemeinsinns. Über die Modalität des Geschmacksurteils », *ibid.*, p. 99-123.

Dans ce contexte, un problème se pose toutefois : d'une part (dans la dialectique), le recours *sémantique* à la morale constitue la condition nécessaire de l'universalité du jugement de goût ; d'autre part (dans l'analytique) pour le jugement de goût pur, la *moralité* et la *signification* du bel objet sont exclus.

Sur la moralité, on peut lire dès le début de la *Critique de la faculté de juger* (§ 2) :

« Si l'on me demande si je trouve beau le palais que je vois devant moi, je puis sans doute répondre : "Je n'aime pas ces choses qui ne sont faites que pour les badauds" [...] ; je peux bien encore déclamer, tout à la manière de Rousseau, contre la vanité des grands qui abusent du travail du peuple pour des choses aussi inutiles [...]. On peut m'accorder tout cela et l'approuver ; toutefois ce n'est pas là la question. On désire uniquement savoir si la seule représentation de l'objet est accompagnée en moi par une satisfaction, aussi indifférent que je puisse être à l'existence de l'objet de cette présentation » (CFJ, p. 50).

La perspective esthétique exclut la perspective morale parce que celle-ci implique « une volonté, par suite une satisfaction concernant l'existence d'un objet ou d'une action, c'est-à-dire un certain intérêt » (CFJ, p. 52).

Pourtant, le plaisir désintéressé du jugement esthétique ne peut être mis en relation ni avec une perspective morale, ni même avec la possibilité que les objets sur lesquels on prononce un jugement de goût puisse représenter ou signifier quelque chose. Dans le § 16, Kant décrit des objets qui suscitent un sentiment de plaisir désintéressé, en faisant la distinction entre les beautés libres et les beautés adhérentes. Seules celles-ci sont appropriées à être le sujet d'un jugement de goût pur, c'est-à-dire sans intérêt et sans finalité. Il les énumère :

« Beaucoup d'oiseaux (le perroquet, le colibri, l'oiseau de paradis), une foule de crustacés marins sont en eux-mêmes des beautés, qui ne se rapportent à aucun objet déterminé quant à sa fin par des concepts, mais qui plaisent librement et pour elles-mêmes. Ainsi les dessins à la grecque, des rinceaux pour des encadrements ou sur des papiers peints, etc., ne signifient rien en eux-mêmes ; ils ne représentent rien, aucun objet sous un concept déterminé, et sont de libres beautés. On peut encore ranger dans ce genre tout ce que l'on nomme en musique improvisation (sans thème) et même toute la musique sans texte » (CFJ, p. 71, soulignés par M. B.).

Les beautés libres que Kant cite ici ne « signifient » rien et ne « représentent rien »¹. La formulation explicative, « aucun objet sous un concept déterminé », laisse entendre que la signification d'un objet d'observation est fondée dans le jugement², c'est-à-dire lorsque « un concept [...] est relié

1. Nous ne pouvons débattre ici sur le point de savoir si les objets n'ont aucune signification, ou si la nature du jugement veut que l'on fasse abstraction de leur signification. Sur ce problème, cf. Brandt, *Zur Logik des Ästhetischen Urteils* (op. cit., n. 2, p. 148), p. 231-237.

2. Ce que reprend ultérieurement Nelson Goodman qui souligne constamment « l'analogie entre représentation picturale et description verbale » (Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, trad. de B. Philippi, Francfort, 1995, p. 48). Cela dit, il retourne l'approche kantienne. La représentation picturale prend la place du concept (et non de l'intuition), sous lequel peut tomber une classe d'objets.

à une quelconque [...] représentation de celui-ci » – dans ce cas, une intuition (*KrV*, A, 68). Le lien établi entre la signification et le jugement tient à la distinction opérée par Kant entre l'art et la nature. Dans la *Critique de la faculté de juger*, la nature opère une distinction entre l'art au sens large (artefacts) et au sens strict (œuvres d'art) en fonction du critère de la rationalité finale. Le récepteur des artefacts doit « toujours supposer une finalité dans la cause (et sa causalité), tandis que dans la nature et dans le beau naturel, il en fait justement abstraction » (*KU* B 188). Le jugement du récepteur et l'action du producteur orientée vers une finalité, se correspondent l'un à l'autre. Par conséquent, un artefact qui a été produit à une fin déterminée est jugé précisément en fonction de cette fin, c'est-à-dire, pour reprendre les termes de Kant, qu'on peut « le fonder sur un concept de ce que doit être la chose » (*ibid.*) ; c'est ce qui constitue la faculté de juger et la signification de l'objet. Les beaux objets de la nature, que l'on ne peut justement pas fonder sur ce concept, échappent à cette sous-classification dans le jugement. Ils entrent dans un jugement esthétique au sein duquel on ne leur assigne pas de signification.

Kant ne distingue donc pas, comme le fait par exemple A. Danto, entre des choses purement réelles, des représentations pures et des œuvres d'art¹, mais entre de simples artefacts (c'est-à-dire tous les artefacts qui ne sont pas des œuvres d'art) qui ont un simple caractère de représentation², des œuvres d'art qui, je le montrerai ultérieurement, ont un caractère de représentation particulier et des beautés de la nature qui ne possèdent ni caractère de représentation, ni signification.

Revenons à la citation : les beaux objets de la nature ont une valeur paradigmatique pour le jugement esthétique. L'absence de finalité et de signification de ces libres beautés garantit un jugement esthétique libre. Si, pourtant, un tel jugement est prononcé sur un objet fabriqué (par exemple le dessin « à la grecque »), c'est de telle sorte que soit fait abstraction, par un jugement empirique, de sa finalité et de son état « fabriqué », c'est-à-dire de son caractère de représentation et de sa signification. Cela implique l'exclusion de toute perspective morale qui supposerait une essence fixant un objectif. Cette condition paraît se situer en contradiction immédiate avec la conception du § 59, puisque le caractère de représentation du bel objet (comme symbole) et la relation avec la morale y constituent la condition de l'universalité de ce jugement de goût libre.

On peut résoudre cette contradiction. Contrairement à Birgit Recki qui part du même diagnostic et aborde le problème en se donnant le

1. Cf. Arthur Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine philosophie der Kunst*, Max Looser (éd.), Francfort, 3^e éd., 1996.

2. Christel Fricke lit Kant dans le sens de Danto et néglige les prémisses idéalistes qui ne permettent pas à Kant d'opérer une distinction entre des choses purement réelles et de simples représentations, cf. Christel Fricke, « Kants Theorie der schönen Künste », in Parret, *Kants Ästhetik* (*op. cit.*, n. 2, p. 148), p. 674-689, p. 684-685.

même objectif, je n'arguerai cependant pas du fait que la moralité est déjà présente dans l'esthétique, et que le jeu *libre* des forces de connaissance rappelle la *liberté* morale¹. De mon point de vue, cette approche ne peut pas résoudre la contradiction soulevée, simplement l'aplanir, et néglige le caractère de signal du concept de symbole. Je montrerai pour ma part que Kant dispose d'un moyen subtil pour relier le jugement de goût détaché de la morale et de la signification, d'une part, la signification morale, de l'autre.

LA THÉORIE DE L'ILLUSION

La différence que nous venons de relever entre l'analytique et la dialectique de la *Critique de la faculté de juger* est une différence de perspective. Dans l'analytique, le bel objet est considéré en tant que (ou comme un) objet de la nature, dans la dialectique en tant qu'objet produit artificiellement. Les deux perspectives impliquent cependant deux jugements différents. La contemplation du bel objet comme artefact permet un jugement dans lequel on subordonne au concept un objet de la contemplation. C'est la raison pour laquelle il a une signification. L'observation du bel objet comme nature exclut ce jugement et permet le jugement esthétique. On ne peut, par ce biais, reconnaître aucune signification à l'objet.

Le maillon qui unit ces deux modes d'observation et les jugements qui s'y associent, c'est la théorie de l'*illusion* (*Illusion*). Dans le § 45, Kant écrit :

« L'art ne peut être dit beau que lorsque nous sommes conscients qu'il s'agit de l'art et que celui-ci nous apparaît cependant en tant que nature » (*CFJ*, p. 137).

L'apparence « en tant que nature », Kant le souligne avec insistance, n'est pas en droit d'être une tromperie (*Betrug*). L'hôte qui fait croire à la présence du chant d'un rossignol sur sa terrasse en faisant appel à un « jeune espiègle » pour augmenter ses profits est un trompeur. Si les convives découvrent la tromperie, c'en est fini de la beauté :

« Mais dès que l'on est convaincu qu'il s'agit d'une tromperie, personne ne supporte d'entendre longtemps ce chant tenu auparavant pour si attrayant » (*CFJ*, p. 134).

1. Cf. Birgit Recki, « Das Schöne als Symbol der Freiheit. Zur Einheit der Vernunft im ästhetischen Selbstgefühl und praktischer Selbstbestimmung bei Kant », in Parret, *Kants Ästhetik* (*op. cit.*, n. 2, p. 148), p. 386-402. Paul Guyer argumente lui aussi dans une direction analogue : « The Symbols of Freedom in Kant's Aesthetics », in *ibid.*, p. 338-402, p. 339 sq. Il se fonde pourtant sur le contexte de la moralité dans le sublime et dans le beau. Il utilise cependant aussi, en l'espèce, les prémisses du livre qu'il a consacré à la *Critique de la faculté de juger* (Paul Guyer, *Kant and the claims of taste*, Cambridge/Massachusetts, Londres, 1979). Il y avait développé l'argument selon lequel le lien de l'éthique et de l'esthétique chez Kant est affirmé, mais pas produit par une analogie du jugement esthétique et moral.

Il en va de même pour celui qui reçoit l'art sous une forme visuelle. Il croyait observer des beautés naturelles et constate à présent qu'il s'est laissé abuser par des imitations en bois ou des fleurs en paille. À cet instant, selon Kant, il est privé de toute beauté (CFJ, p. 131-132).

Il en va différemment avec l'art : il ne trompe pas, même lorsqu'il prend l'apparence de la nature. La distinction entre l'illusion « espiègle » (l'escroquerie au rossignol) et l'art tient à la connaissance que le récepteur a du fait qu'il s'agit d'une illusion. Il est forcément « conscient » (CFJ, p. 137) du fait qu'il a un rapport avec l'art. Il sait en conséquence qu'il a été produit à une fin donnée et qu'il doit par conséquent lui attribuer une signification. Dans le même temps, il peut se laisser aller à l'illusion d'avoir affaire à un objet naturel qui n'a pas été « fait » et auquel ne revient aucune signification.

Nous ne nous trouvons donc pas face à un, mais à deux jugements : le jugement de goût esthétique, qui fonctionne sous le prémisses illusoire de la liberté à l'égard de la finalité, et un jugement intellectuel dans lequel le produit de l'art est compris comme un produit créé avec une finalité.

« On a suffisamment montré plus haut que le jugement de goût, par lequel quelque chose est déclaré beau, ne devait avoir aucun intérêt comme *principe déterminant*. Mais il ne s'ensuit pas, qu'une fois qu'il a été porté comme jugement esthétique pur, aucun intérêt ne puisse y être lié » (CFJ, p. 129).

Et ce lien composé de plaisir désintéressé et d'intérêt est produit par l'illusion. C'est son correspondant Moses Mendelssohn qui a fait connaître à Kant la théorie de l'illusion. Un autre correspondant de Kant, Markus Herz, avait explicitement attiré l'attention du philosophe en 1771 sur la *Rhapsodie* de Mendelssohn, dans la version de 1771, peu après sa parution¹. La théorie de l'illusion que l'on y décrit avait déjà une longue histoire. Mendelssohn l'a mise au point en décembre 1756, dans sa correspondance avec Lessing et Nicolai. Un mois plus tard, en janvier 1757, il l'a présentée dans le texte inédit *Von der Herrschaft über die Neigungen* (*De la maîtrise des penchants*, dans le chapitre « Von der Illusion », « de l'illusion »), sous une forme déjà fortement modifiée, et l'a ensuite abandonnée.

C'est seulement dans les modifications opérées pour la réédition de ses *Écrits philosophiques* qu'il intègre la théorie de l'illusion, une fois encore fortement modifiée, dans les *Principes fondamentaux des beaux arts et des sciences* et dans la *Rhapsodie* :

« Il est vrai que l'art plonge dans l'illusion la connaissance sensorielle et les forces de convoitise de l'âme et que l'imagination est emportée de telle sorte que nous oublions parfois tous les signaux révélant de l'imitation, et que nous nous imagi-

1. Immanuel Kant, *Gesammelte Schriften* (Akademieausgabe), éd. par la Königlische Preussische Akademie der Wissenschaften, Berlin, 1900 sq., vol. X, p. 126.

nous voir la nature véritable. Seulement cet enchantement dure juste le temps nécessaire pour donner à notre concept de l'objet la vie et le feu nécessaires [...] Dès que [...] la relation à l'objet commence à devenir désagréable, mille circonstances sautant aux yeux nous rappellent que nous avons devant nous une simple imitation (JubA, p. 390-391)¹.

La théorie de l'illusion de Mendelssohn se fonde sur une séparation rigoureuse des facultés. L'art plonge dans l'illusion les capacités inférieures de connaissance, si bien que le récepteur confond la représentation et ce qui est représenté. Les possibilités supérieures de la connaissance écartent cette illusion avec un léger décalage temporel et reflètent encore une fois ce jugement esthétique. Car

« toute représentation se situe dans une double relation : d'abord avec la chose, en tant qu'objet de celle-ci, dont elle est une image ou une reproduction, puis avec l'âme, ou avec le sujet pensant, dont elle constitue un déterminant » (JubA, I, 384).

Les deux jugements – Mendelssohn parle d'un *Urthail* esthétique et intellectuel (JubA, I, 154) – ne s'excluent cependant pas l'un l'autre et peuvent coexister. Le récepteur jouit de la représentation parce que la réflexion sur l'activité de l'entendement stimulée par le jugement esthétique lui est une source de plaisir.

Deux passages prouvent que Kant a suivi l'indication fournie par son partenaire et qu'il a même repris la théorie de l'illusion de Mendelssohn : en 1777, dans le texte *Opponenten-Rede gegen Kreutzfeld* (Discours d'opposition à Kreutzfeld), Kant se réfère à Mendelssohn lorsqu'il rejette pour l'art le concept de tromperie (*fallere*) et en introduisant celui de l'*illusio* :

« Si quid est in tali rerum specie, quo fallere [dici potest] vulgo dicitur [non fals] *illusio* potius nominanda erit. Species quae fallit, perspecta ipsius vanitate et ludibrio *evanescit*; sed *illudens* [nihil] cum non sit nisi veritas *phaenomenon*, perspecta re ipsa nihilo minus durat et simul animum in erroris ac veritatis confiniis quasi fluctuantem svaviter movet [et] sagacitatisque suae contra apparentiae seductionis *conscium* mire demulcet. Species quae *fallit*, displicet; quae *illudit*, placet admodum et delectat. »²

Deux parallèles avec la *Critique de la faculté de juger* sont manifestes. Le « *animus movere* » se retrouve dans la description de l'idée esthétique qui « sert [...] à animer l'esprit » (KU B 195). L'affirmation selon laquelle « *Species quae fallit, perspecta ipsius vanitate et ludibrio evanescit* » a un pendant dans la remarque que nous avons citée plus haut à propos de la tromperie de l'aubergiste et de cette imitation d'oiseau, dont la beauté disparaît une fois qu'a été écartée la supercherie.

1. Je cite sous l'abréviation *JubA*, d'après J. Elbogen et al. (éd.), Moses Mendelssohn, *Gesammelte Schriften* (Jubiläumausgabe), Stuttgart, 1971 sq.

2. Immanuel Kant, « Entwurf einer Opponenten-Rede gegen Kreutzfeld », in Id., *Gesammelte Schriften* (Akademieausgabe), éd. par le Königlische Preussische Akademie der Wissenschaften, Berlin, 1900 sq., vol. XV, p. 907. Les italiques renvoient aux soulignés de Kant. Je dois à Reinhard Brandt cette référence au concept d'*illusio* chez Kant.

Dans ses leçons d'anthropologie, Kant travaille aussi avec le concept d'illusion forgé par Mendelssohn :

« L'illusion est une apparence qui ne trompe pas, mais divertit encore. [...] on peut appeler illusion tout ce en quoi s'établit une liaison entre l'entendement et l'apparence. »¹

Mendelssohn et Kant utilisent le concept d'illusion dans un but analogue. D'une part, la réception esthétique de l'œuvre d'art, le jeu de l'imagination et de l'entendement, comme l'appelle Kant, l'*Affizierung* (la contamination), comme l'appelle Mendelssohn, doit être libre et indépendante des prestations des capacités supérieures de l'âme. D'autre part, il faut toutefois faire en sorte que l'événement esthétique stimule l'activité de la raison. Et c'est ce qu'accomplit l'illusion. Celui qui subit une *illusion empirique*, comme l'explique Mendelssohn dans *Die Herrschaft über die Neigungen* (la domination des penchants), abandonnera comme une tromperie la représentation que lui donnent ses capacités inférieures de connaissance et la remplacera par une représentation rationnelle ; le récepteur d'une *illusion esthétique* n'en a justement pas besoin. Il peut laisser le jugement esthétique et le jugement rationnel l'un à côté de l'autre, au même palier. Tel est aussi le cas chez Kant. L'illusion, ce phénomène *in confinis*, permet d'associer le jugement de goût à l'intérêt pour le bon. On a ainsi trouvé le maillon recherché entre l'analytique et la dialectique. La division des facultés en deux groupes admet la possibilité de deux activités simultanées de l'âme ; l'une esthétique, l'autre intellectuelle. Chaque œuvre d'art semble être pure nature. Celui qui émet le jugement s'adonne à l'apparence qui fait illusion tout en la perçant à jour. Dans cette manière de se livrer, il prononce le jugement de goût « x est beau », dont la condition nécessaire est que « x » semble être la nature et n'ait justement pas été fait dans un but déterminé ; dans la mesure où il la perce (simultanément) à jour, il prononce un autre jugement, dont la condition nécessaire est que x ne soit justement pas la nature, mais ait été fabriqué artificiellement. Dans ce jugement, on dit ce que représente l'objet. Les deux jugements sont prononcés indépendamment l'un de l'autre – parce qu'ils sont l'œuvre de facultés différentes – et ont la même origine². C'est la seule manière dont on puisse « relier » les deux (KU B 162).

1. *Anthropologie-Pillau*, in *Akademie-Ausgabe*, XXXV. 2, p. 745.

2. L'identité d'origine de l'illusion est la condition nécessaire de la double structure du jugement. Le jugement de goût ne serait plus, en effet, « purement esthétique », s'il devait « tenir compte » du « jugement téléologique », c'est-à-dire de « la fin incluse dans la cause ». Dans un pareil cas, il faudrait « regarder, au-delà de la forme simple, le concept lui-même, pour que l'objet, de la sorte, soit conçu par un jugement esthétique déterminé par la logique » (KU B 189) – et l'on ne peut le concilier avec le jugement esthétique pur.

LE JUGEMENT INTELLECTUEL

Kant se consacre au deuxième jugement dans le § 59. Il dissocie la représentation de la chose représentée et conserve ainsi une dimension sémantique que ne possède pas et ne peut pas posséder le jugement sur les fleurs, les crustacés ou les ornements murales.

Pour établir le lien entre l'esthétique et l'éthique, Kant utilise le concept de symbole. On ne peut comprendre ce processus que dans la confrontation avec Wolff. Celui-ci, se fondant sur Leibniz, avait opéré dans sa métaphysique une distinction entre connaissance intuitive (ou observante) et symbolique (ou figurative). La connaissance observante n'est cependant plus chez Wolff une connaissance des idées, comme chez Leibniz, mais des objets sensoriels. Face à elle, on trouve une connaissance symbolique transmise par des signes¹.

Kant rejette la dichotomie établie par Wolff. Il opère quant à lui une distinction entre connaissance intuitive et connaissance discursive (KU B 256, nbp), d'une manière analogue à la distinction entre intuition (*Anschauung*) et concept. La « réalité de nos concepts » ne peut être représentée que par des « intuitions » (KU B 254), et pour les purs concepts de l'entendement « soit *schématiquement*, par la démonstration ; soit *symboliquement*, comme représentation d'après une simple *analogie* » (KU B 256, nbp). Kant donne à ce que Wolff appelait la connaissance symbolique le nom de connaissance discursive et décrit le symbole comme une représentation indirecte (au contraire de la représentation directe des schémas) d'un concept pur de la raison. Parce qu'aucune intuition ne peut correspondre aux concepts de la raison, on fait « appel, par le biais d'une *analogie* » (KU B 257, souligné par M. B.) à quelque chose d'expressif, qu'il s'agisse d'un schéma, que l'on pourrait placer dans la catégorie du concept de l'entendement pur, ou d'un exemple, qu'il faudrait classer parmi les concepts empiriques. L'utilisation du concept d'analogie laisse penser qu'il faut comprendre le concept de symbole comme celui de la métaphore, au sens actuel du terme², ou du moins comme un fragment de la métaphore : parce qu'aucune intuition ne correspond aux idées de la raison, on fait ailleurs l'emprunt d'une intuition. Les critères de choix se situent dans l'analogie des deux concepts. Mais on n'a pas encore dit, de la sorte, si l'analogie est trouvée par avance, comme le veut la rhétorique traditionnelle, ou si elle est produite, comme le suggèrent les théories métaphoriques récentes³. Les exemples que cite Kant,

1. Cf. Gottfried Wilhelm Leibniz, *Méditations de cognitione, veritate et ideis*, in du même, *Philosophische Schriften*, H. H. Holz (éd.), Francfort-sur-le-Main, 1996, vol. 1, p. 36-37, et Christian Wolff, *Vernünfftige Gedanken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt* [Metaphysik], § 316 et 324.

2. Hans Blumenberg, « Paradigmen zu einer Metaphorologie », *Archiv für Begriffsgeschichte*, 6 (1960), p. 7-142, p. 10-11.

3. Cf. Max Black, « Die Metapher », in Anselm Haverkamp, *Theorie der Metapher*, Darmstadt, 2^e éd., 1996, p. 55-79, p. 66 sq.

l'État despotique comme « moulin à main » ou l'État monarchiste comme corps animé, sont effectivement des métaphores et n'ont rien de commun avec l'utilisation que Wolff ou encore Goethe font respectivement du symbole¹.

Il existe trois éléments dans la conception de Kant : la vision sensorielle / le schéma (dans ce cas : le moulin à main), leur signification (le concept d'entendement empirique ou pur, dans ce cas : le concept de la machine) et leur signification figurée (le concept de raison, dans ce cas : le concept de l'État.) Kant écrit que

« La faculté de jugement accomplit une double action : d'abord, elle applique le concept à l'objet d'une intuition sensorielle, en deuxième lieu, elle applique la simple règle de la réflexion sur cette intuition à un autre objet dont le premier n'est que le symbole » (KU B 256).

L'analogie entre les deux concepts ou significations est établie par la faculté de jugement réfléchissante ou « association de l'imagination » (KU B 255). Elle existe « entre les règles consistant à réfléchir sur l'un et l'autre, et sur leur causalité » (KU B 257). Le symbole et le symbolisé dans le sens où l'entend Kant, ne se trouvent donc ni dans un lien « naturel », ni dans un lien « arbitraire », mais dans un rapport produit par le processus de réflexion sur le sens d'une représentation. La « représentation » symbolique d'une œuvre d'art se distingue donc clairement de la représentation non symbolique d'un simple artefact.

J'ai déjà montré plus haut que Kant n'opère pas de distinction entre les choses purement réelles et les représentations pures. L'image d'un moulin à main et le moulin à main lui-même sont pareillement, à ses yeux, des représentations du concept de machine. Que l'on s'imagine donc qu'il s'agit de l'image d'un moulin à main. L'image et la signification simple (la machine) se situent dans un rapport analogue au jugement : « Ce moulin est une machine. » La représentation à laquelle correspond un tel jugement n'est pas encore une représentation artistiquement belle. S'il représente une machine, le moulin à main appartient encore aux représentations simplement artificielles. Seule la démarche consistant à sortir du rapport de subsomption simple à l'égard d'un jugement empirique fait de l'objet donné dans l'intuition une représentation symbolique et un concept

1. Goethe distingue entre la représentation symbolique et allégorique selon le contexte des signes et de ce qui est désigné. Dans l'allégorie, l'usage du signe a quelque chose de « fortuit et arbitraire, on peut même dire quelque chose de conventionnel » ; dans le cas du symbole, le signe « coïncide avec la nature » (Johann Wolfgang Goethe, *Entwurf einer Farbenlehre*, in du même, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher, Gespräche in vierzig Bänden*, vol. I, 23. 1, M. Wenzel (éd.), Francfort-sur-le-Main, 1991, n° 916-917. Texte français : *Traité des couleurs*, Rudolf Steiner et Paul-Henri Bideau (éd.) traduit de l'allemand par Henriette Bideau, Paris, Triades, 1983). En conséquence, l'artiste, lorsqu'il utilise un symbole peut observer « l'universel dans le particulier », tandis que dans l'allégorie, le particulier ne sert « que d'exemple » pour l'universel (Id., *Sprüche in Prosa* [anciennement : *Maximen und Reflexionen*], in du même, *Sämtliche Werke, Briefe, Taschenbücher, Gespräche in vierzig Bänden*, vol. I, 13, H. Fricke (éd.), Francfort-sur-le-Main, 1993, n° 6. 17. 1.)

associé à sa signification symbolique. En observant un simple artefact, on peut toujours constater l'existence d'un niveau de signification simple ; en observant une œuvre d'art, on relève en outre un niveau de signification symbolique. Et ce « plus », ce dépassement par le haut du simple niveau de signification, mène à la moralité l'observateur d'une œuvre d'art.

Résumons-nous : l'observateur d'un objet d'art donne un pur jugement de goût dans l'illusion d'avoir affaire à un objet de beauté naturelle sans représentation. Dans le même temps, il connaît le caractère artificiel du bel objet. Cela lui permet un jugement intellectuel qui dit ce que x représente symboliquement.

Deux questions demeurent : celle de la validité de ce jugement à deux dimensions pour le beau de la nature (IV) et celui du statut de ce jugement (V).

À QUEL POINT LA NATURE EST-ELLE NATURELLE ?

Dans le chapitre III, nous avons répondu par l'affirmative à la question de savoir si les titres des tables de jugement qui ont été mises au point à propos de la beauté naturelle valent aussi pour le beau dans l'art. Dans la double structure du jugement sur le beau dans l'art, le jugement de goût pur a tout autant sa place que le jugement sur la signification morale. Reste à savoir si le jugement sémantique et moral peut aussi être appliqué aux beautés naturelles.

D'après tout ce que nous savons jusqu'ici, le niveau sémantique est exclu dans le jugement de goût sur le beau naturel, parce qu'il n'a pas été mené en fonction de finalités et qu'il n'a donc pas de niveau de signification. Car la nature, en tant que telle, ne peut justement rien représenter ; on ne trouve pas derrière elle de génie humain qui pourrait, par son biais, poursuivre une intention. Et l'on est pourtant confronté au fait que dans le § 59, Kant ne parle que du beau et ne fait en aucun endroit allusion au fait que le beau naturel est exclu. Une formule du § 45 est instructive sur ce point. Ce n'est pas seulement l'art qui est beau lorsqu'il ressemble à la nature : au contraire,

« la nature était belle lorsqu'en même temps elle avait l'apparence de l'art » (CFJ, p. 137)¹.

La nature a donc elle aussi besoin, pour pouvoir être jugée belle, de l'élément de l'artificiel et de la démarche rationnelle dotée d'une finalité. Si l'on représente la nature comme de l'art, cela signifie que même dans le jugement du beau naturel, on n'aborde pas seulement le jugement de goût, mais aussi la deuxième moitié du double jugement, l'interprétation

1. Cf. aussi la formulation selon laquelle la nature doit être jugée « telle qu'elle apparaît en tant qu'art » (CFJ, p. 146).

morale. Il faut comprendre ainsi cette analogie : la nature se représente elle-même. Lorsqu'elle est belle, elle peut simultanément détenir une signification symbolique qui réside dans la moralité.

Le § 42 confirme cette supposition. Dans ce texte aussi, qui ne mentionne que le beau naturel, le passage de l'esthétique à l'éthique est déjà accompli sous forme d'approche : on y affirme en outre que les beautés de la nature seraient supérieures aux œuvres d'art pour parcourir le chemin de l'esthétique à l'éthique (CFJ, p. 131). Kant y opère une distinction entre le jugement de goût en tant que tel, qui est forcément désintéressé, et l'intérêt pour le beau en général. Il en vient à la conclusion que celui qui cherche le beau et le jugement sur le beau le fait à partir d'une disposition morale :

« En revanche, je soutiens que prendre un *intérêt immédiat* à la beauté de la nature (et non point avoir seulement du goût pour en juger) est toujours le signe d'une âme qui est bonne » (CFJ, p. 131).

Un peu plus loin, Kant se fait encore plus clair :

« 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 » (CFJ, p. 133).

Kant passe ensuite en revue l'analogie entre le jugement esthétique et le jugement moral (le plaisir/déplaisir dans le jugement et sa validité universelle) et ce qui les sépare (le jugement moral n'est pas désintéressé). La répétition de la réflexion exposée dans les premiers paragraphes de la *Critique de la faculté de juger* vise à préparer la mise en relation des deux jugements :

« Mais comme la raison porte aussi un intérêt à ce que les Idées [...] possèdent aussi de la réalité objective, c'est-à-dire que 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 [...] il faut que la raison prenne un intérêt à toute manifestation naturelle d'un semblable accord ; par conséquent l'esprit ne peut réfléchir sur la *beauté* de la nature sans se trouver *en même temps* intéressé » (CFJ, p. 132-133, souligné par M. B.)

Les débats sur le caractère illusoire de l'art portent eux aussi sur la simultanéité : celle du jugement de goût et celle du jugement intellectuel. Dans ce cas, il s'agit de la simultanéité de la satisfaction indépendante de l'intérêt, et de l'intérêt moral pour la nature. Et là encore, une dimension sémantique entre en jeu. Kant écrit qu'à travers l'intérêt moral, « la véritable explication du langage chiffré par lequel la nature nous parle symboliquement dans ses belles formes » (CFJ, p. 133) est possible. Ce n'est donc pas seulement le jugement sur les œuvres d'art, mais aussi le jugement sur la belle nature qui possède une double structure composée d'un jugement esthétique et intellectuel.

Reste cependant la question de la légitimité de cette conception. Il est facile de comprendre qu'il ne faut pas comprendre l'œuvre d'art comme quelque chose, mais comme portant *sur quelque chose*. L'œuvre d'art a été créée par un être de raison qui avait des finalités et visait un objectif. Le beau naturel, en revanche, comme l'explique Kant, n'est pas produit pour une fin. Mais d'où tire-t-il la légitimité qui lui permet de présupposer aussi dans le beau naturel l'existence d'un niveau moral dont les conditions sont justement les finalités d'une créature rationnelle ? Kant donne la réponse en se référant à la *Critique de la faculté de juger téléologique* :

« À cela s'ajoute 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 ; et comme nous ne rencontrons au dehors nulle part cette fin, nous la cherchons naturellement en nous-mêmes et au vrai en ce qui constitue la fin ultime de notre existence, c'est-à-dire notre destination morale (il sera question de cette enquête sur le fondement de la possibilité d'une telle finalité de la nature, mais seulement dans la téléologie) » (CFJ, p. 133, soulignés de M. B.).

À la nature aussi, et pas seulement à l'art, il faut prêter en quelque sorte l'existence d'une intention et d'une loi de l'action. L'homme, en tant que créature morale, peut interpréter la nature comme allant vers une finalité morale. La nature, analogue en cela à l'œuvre d'art – au sens d'une idée régulatrice – doit ainsi être comprise comme quelque chose de fabriqué. Ou plus exactement, la nature est son propre artefact :

« On dit trop peu de la nature et de sa faculté dans les produits organisés quand on la nomme *un analogon de l'art* ; on imagine en effet alors l'artiste (un être raisonnable) en dehors d'elle. Elle s'organise plutôt elle-même... » (CFJ, p. 193).

Dans la *Critique de la faculté de juger téléologique*, on aborde avec les termes d'« art » et d'« artiste » le niveau général des artefacts (et pas le niveau particulier des œuvres d'arts, qui sert d'*analogon* de la nature. Le fait que la *Critique de la faculté de juger esthétique* se réfère à la critique téléologique (voir ci-dessus) tolère cependant le transfert sur les beaux arts (comme classe partielle de « l'art »). La pensée stoïque du δ τοῦ κόσμου λόγος, qui parcourt *Critique de la faculté de juger téléologique*, trouve son pendant artistico-historique au sein de la *Critique de la faculté de juger esthétique*, dans la pensée elle aussi stoïque du théâtre du monde – tous deux dans le sens d'une idée régulatrice.

Cela permet aussi d'interpréter le beau de la nature comme allant vers une fin ultime morale, qui constitue la signification de l'objet naturellement beau. Ainsi, la double structure du jugement sur le beau, garantie par l'illusion, est aussi possible pour l'objet naturellement beau : la nature est perçue comme nature dans le jugement de goût ; mais dans le jugement intellectuel, on présuppose une artificialité qui, seule, rend possible ce jugement.

On comprend alors pourquoi Kant donne à la nature la primauté sur l'art lorsqu'il s'agit du chemin menant de l'esthétique à l'éthique. Dans la

nature, l'illusion est encore essentiellement plus parfaite que dans l'art. Dans le jugement esthétique, l'observateur considère la nature comme naturelle – comment pourrait-il faire autrement ? – et non produite en vue d'une fin. Dans le même temps, dans le jugement intellectuel, il prend conscience de son λόγος. Dans sa représentation de soi, la nature a toujours un pas d'avance sur l'art. Rien n'est aussi naturel que la nature – cela vaut plus que tout pour l'illusion.

Dès lors, la différence entre les deux parties de la *Critique de la faculté de juger esthétique* (analytique et dialectique) n'est plus, comme on le supposait à l'origine, celle qui sépare le jugement simple sur le beau de la nature et le jugement étendu sur le beau de l'art. Les deux parties peuvent au contraire être comprises dans l'idée que Kant, dans la première partie de la *Critique de la faculté de juger esthétique*, décrit le premier palier du double jugement – c'est-à-dire le jugement de goût, qui s'applique pareillement au beau naturel et au beau de l'art, et dans la deuxième partie du texte le deuxième élément du jugement, le jugement intellectuel qui, à son tour, s'applique au beau naturel et au beau artistique. Il faut concevoir la relation entre les deux jugements par le biais de la théorie de l'illusion.

LES DEUX MOITIÉS DU JUGEMENT SUR LE BEAU ET LES DEUX MOITIÉS DE LA CRITIQUE DE LA FACULTÉ DE JUGER

Je voudrais revenir encore sur le § 42, dans lequel Kant réserve aussi à la beauté de la nature la deuxième moitié du jugement, et emprunte cette réflexion à la *Critique de la faculté de juger téléologique* : à la supposition légitime qu'il existe une raison universelle, et à l'idée que l'homme doit sa détermination morale au rôle final qu'il tient dans la création (CFJ, p. 134). Les emprunts à la deuxième partie de la *Critique de la faculté de juger* prouvent que la deuxième partie du double jugement sur le beau possède une dimension téléologique¹ et peut être comprise comme une supposition finalisante. Le beau est le symbole du moralement bon, parce qu'en tant que créature morale, l'homme est en droit de supposer qu'il existe dans la nature (et, naturellement, dans l'art) une raison pratique.

Kant, dans la première introduction, écrit que la *Critique de la faculté de juger* constitue une combinaison de la *Critique de la faculté de juger esthétique* et de la *Critique de la faculté de juger téléologique*, et habille indirectement cette réflexion sous la forme d'un jugement. Lorsqu'on s'interroge sur le lien qui existe entre la *Critique de la faculté de juger esthétique* et la *Critique de la faculté de*

1. Anselm Model, lui aussi, tente d'associer esthétique et téléologie chez Kant. Mais comme il ne fait pas de différence entre jugement esthétique et intellectuel, son approche est trop courte, cf. Anselm Model, « Der Geschmack als teleologisches Urteil bei Kant », in Parret, *Kants Ästhetik* (op. cit., n. 2, p. 148), p. 53-65.

juger téléologique, apparaît l'idée que les deux parties se distinguent de la même manière que « l'esthétique » et la « logique » (EE 65) dans la *Critique de la raison pure*. Kant distingue la finalité subjective et objective par le fait que celle-ci a lieu « dans l'intuition », celle-là « selon des concepts » (EE 46).

Ces formulations précisent le lien entre les deux jugements : dans le jugement esthétique, un objet donné dans l'intuition est jugé beau : « x est beau ». Ce jugement fait lui-même partie d'un autre jugement dans lequel on attribue à ce beau une signification morale. Il faut comprendre ce jugement dans une dimension téléologique, c'est-à-dire qu'on l'a prononcé en fonction d'un principe régulateur. Comme le jugement moral est nécessaire à l'universalité du jugement de goût, on peut, après avoir mesuré sa signification (morale), supposer l'universalité du jugement de goût.

L'introduction du niveau de signification à l'aide de la téléologie exige une explication. La mission de la faculté de juger téléologique réfléchissante est de « soumettre les phénomènes de la nature à des règles » (CFJ, p. 182). La terminologie de la première introduction, et la référence mentionnée ci-dessus à la *Critique de la faculté de juger esthétique* suggèrent que ces phénomènes peuvent tout à fait constituer de beaux phénomènes (dont ils sont une classe partielle). Celui qui prononce un jugement téléologique n'est pas en droit, ce faisant, « de prétendre l'expliquer par là » (*ibid.*) mais uniquement de supposer, « suivant l'analogie avec la causalité finale » (*ibid.*) ce qu'est la signification. La formulation « analogie avec la causalité finale » renvoie à la *Critique de la faculté de juger esthétique*, et plus exactement au § 59. On y lit que les intuitions sont une représentation symbolique ou indirecte d'un concept *a priori* lorsqu'elles sont des représentations « d'après une analogie » (CFJ, p. 174, souligné par H. B.). Un peu plus bas, il écrit à propos du rapport entre la représentation symbolique et le concept symbolisé qu'il n'existe entre eux « certes aucune ressemblance [...]. Mais [qu']il y en a bien une entre les règles de la réflexion sur eux et sur leur causalité » (*ibid.*, souligné par H. B.). La reprise des concepts de causalité et d'analogie montre que la compréhension d'une représentation symbolique constitue le secteur esthétique partiel de la compréhension téléologique. Il s'agit d'une action de la faculté de juger réfléchissante : ne pas expliquer par la causalité les choses de la nature ou du beau, mais les comprendre comme s'il existait une finalité. On comprend ainsi ce que veut dire Kant par la phrase suivante, toujours dans le § 59 :

« Cette opération a été jusqu'à présent bien peu analysée, alors qu'elle mérite une profonde recherche ; mais ce n'est pas ici le lieu de s'y arrêter » (*ibid.*).

Le sens de cette phrase n'est pas celui que lui a donné Blumenberg¹. On ne lance pas ici un appel auquel devraient répondre des philosophes

1. Blumenberg, *Paradigmen* (op. cit., n. 2, p. 155), p. 11.

ultérieurs (par exemple Blumenberg) : il s'agit d'une référence à la *Critique de la faculté de juger*, où l'on traite de cette question.

Les passages que nous avons cités montrent que Kant a construit la double structure du jugement sur le beau (art et nature) présentée dans la deuxième partie du chapitre sur la déduction et de l'analytique selon le principe des deux parties de la *Critique de la faculté de juger*. Le jugement sur la signification du beau représenté n'est cependant pas objectivement déterminant, mais régulateur. Il s'agit d'une supposition justifiée, qui tire sa légitimité du fait qu'un jugement déterminant et empirique sur le beau n'est pas possible : on ne peut prononcer qu'un jugement esthétique (jugement de goût) et un jugement réfléchissant et téléologique (sur la signification morale).

Pour parvenir à un tel jugement réfléchissant sur le beau, il faut d'abord une réflexion de l'observateur sur soi-même. La *Critique du jugement de goût téléologique* justifie le jugement téléologique sur la nature dans « l'appendice, méthodologie », par la position de l'homme comme finalité ultime de la nature. Les hommes peuvent juger que la nature a une finalité parce que non seulement ils se considèrent non seulement

« en tant que fin de la nature, mais aussi ici sur terre comme la fin dernière de la nature, en relation à laquelle toutes les autres choses naturelles constituent un système de fins, et cela d'après des principes de la raison, non pour la faculté de juger déterminante il est vrai, mais pour la faculté de juger réfléchissante » (CFJ, p. 240).

Si l'on applique cette idée du jugement général porté sur la nature au cas particulier du beau, ce pour quoi nous avons également – compte tenu de ce que nous avons montré ci-dessus – « une cause suffisante », on en tire la connaissance du fait que la quête de la signification d'un bel objet inclut une réflexion de celui qui juge sur son propre statut de créature morale.

La question, souvent posée dans les textes¹, de la manière dont les deux parties de la *Critique de la faculté de juger* sont liées l'une à l'autre, doit donc être reformulée. Il ne suffit pas de demander dans quelle mesure la faculté de juger téléologique et la faculté de juger esthétique sont *apparentées* l'une à l'autre, mais dans quelle mesure elles sont *reliées*. On peut déduire la réponse de ce qui a été dit plus haut. La supposition régulatrice consistant à attacher une signification morale à une œuvre d'art ou à une beauté de la nature est une partie du travail de la faculté de jugement téléologique, qui est nécessaire au jugement de goût dans son universalité. Sans la supposition, conçue en termes téléologiques, d'une signification, dans le sens où l'entendent les § 42 et 59, il n'est pas possible de répondre à cette question : A-t-on le droit de dire beau un objet donné dans l'intuition ?

1. Cf. Bartuschat, « Zum systematischen Ort » (*op. cit.*, n. 2, p. 147), p. 222-245 et Kulenkampff, *Kants Logik des ästhetischen Urteils* (*op. cit.*, n. 2, p. 148), p. 12-56.

En se focalisant sur la signification d'un bel objet, Kant, s'appuyant sur la théorie de l'illusion de Mendelssohn, a accompli face à ses prédécesseurs de l'école de Leibnitz et de Wolff¹, un virage à 180° et ouvre la voie à une discussion moderne sur la théorie, dont les participants, jusqu'à nos jours, se réfèrent encore à Kant.

Kant ébauche une théorie de l'art dans laquelle le jugement de goût et l'interprétation d'une œuvre d'art trouvent leur place. L'interprétation est permise par la structure du jugement sur une œuvre d'art, qui se distingue des jugements sur les représentations pures, mais aussi des jugements sur les objets ordinaires. La mise au jour du niveau sémantique ainsi autorisée récuse la possibilité d'« expliquer » l'art (KU B 269), mais pose la découverte de la signification comme un « principe régulateur » qui suppose que l'on ait déterminé le point de vue d'un récepteur. Ce concept de la « compréhension » (*Verstehen*), c'est ainsi que l'on tend à le nommer, implique ici l'inépuisable et l'ouverture d'une œuvre d'art, et dessine l'espace d'une réception active. Mais il affirme aussi – et cela devrait retrouver, de nos jours, une actualité – que le jugement intellectuel sur la signification d'un objet esthétique n'est pas dissociable de la question de la moralité.

(Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni.)

Müllheimer Str. 91
Ch - 4057 Basel

1. Je partage l'opinion de Manfred Frank, pour lequel Kant a rompu avec les traditions séculaires de la philosophie de l'art (Manfred Frank, « Kants "Reflexionen zur Ästhetik". Zur Weggeschichte der "Kritik der ästhetischen Urteilskraft" », *Revue internationale*, 45, 1991, p. 552-580, p. 559. Le tournant ne consiste cependant pas seulement dans le refus, par Kant, du continuum formé par l'intuition et la connaissance, ni dans la séparation qu'il opère entre le goût et le jugement face à la sensation physique (*ibid.*, p. 577), mais dans l'attention portée au double niveau de représentation des œuvres d'art.