

## ANALYTIQUE DU SUBLIME (2)

« un être par-delà toute beauté —  
le sublime » (Benjamin)

Quelque chose pivote aujourd'hui autour du mot « sublime », comme autour d'un axe qui traverserait, de part en part, la pensée de l'art. L'achèvement complet — qui ne date pas d'aujourd'hui — du parcours et de la logique « esthétiques » devient patent, et libère de nouvelles questions. On s'enquiert, ou on s'inquiète de ce qui est à l'art plus essentiel que l'art lui-même. On se soucie de ce par quoi l'art déborde l'art, et l'in-finitise.

*Po&sie* a décidé de consacrer au sublime, pour un certain temps, une rubrique ou une tribune permanente. Chaque livraison proposera une nouvelle contribution à cette « Analytique du sublime ». Rétrospectivement, cet ensemble aura été inauguré par « L'offrande sublime » de Jean-Luc Nancy, dans *Po&sie* 30 : c'est pourquoi la contribution du présent numéro, celle d'Éliane Escoubas, est déjà comptée comme la deuxième de la série.

Éliane Escoubas

# Kant ou la simplicité du sublime

## Préambule

Une hypothèse de travail sera ici avancée qui trouvera son développement dans les pages qui suivent. Hypothèse qui s'assurera elle-même en assurant l'analyse du sublime kantien.

L'hypothèse de travail dit : malgré sa « façade » architectonique, le texte kantien se constitue bien plutôt dans l'opération de l'imagination, de l'*Einbildungskraft*. Le mode de sa « constitution », son faire-texte, n'est pas celui du *bauen* (du « construire »), mais celui du *bilden* : du *bilden* de l'*Einbildungskraft*. Un *bilden* qui est « fiction-façon » — le même que le *fingere* latin : façonner/former. Un *bilden* qui n'édifie rien, n'échaffaude rien, mais qui « façonne » en incurvant les concepts, en produisant courbures et pliures thématiques. Travail du *tour*, du retour/détour, de la torsion ; travail du trope ou de la strophe qui, loin de laisser le texte se figer dans une topique que semblent composer les trop apparentes « divisions » de concepts (*die Einteilungen*), produit au contraire une *involution* des oppositions.

Soit le jeu des dichotomies dans le texte kantien. Chaque fois un tiers terme : un *Mittelglied*, intervient non pas pour servir de « passage » entre les deux termes « exposés », mais pour transformer de fond en comble le cours de l'élaboration des concepts. Ainsi la bipartition des facultés de connaissance : sensibilité et entendement est tournée/retournée par une tierce « faculté » : l'imagination. Ainsi la « division » de l'entendement et de la raison est tournée/retournée par la « faculté de juger » (l'*Urteilkraft*). Et c'est à partir de leur statut commun, comme « l'entre-deux », comme le *Mittelglied*, que l'*Einbildungskraft* et l'*Urteilkraft* esthétique tendent à coïncider. Cette « équivalence » de l'*Einbildungskraft* et de l'*Urteilkraft* est si forte qu'il deviendra ici évident que c'est la *Critique de la faculté de juger*<sup>1</sup> qui accomplit la théorie kantienne de l'imagination.

« Retour » et recommencement kantien de l'imagination qui se donnera à lire ici comme un « façonnement » inscrit dans diverses tournures : celles de la réflexion, de la *Darstellung* ou présentation, de la synthèse. Tournures qui seront l'*évidence* du sublime — l'*évidence* de la *simplicité* du sublime.

---

1. On utilisera ici les abréviations *CFJ* pour la *Critique de la faculté de juger* et *CRP* pour la *Critique de la raison pure*. On citera pour la *CFJ* la traduction Philonenko (Vrin, 1979) et pour le texte allemand la *Kritik der Urteilkraft* (Felix Meiner, Hamburg 1974). Pour la *CRP*, on citera la traduction Tremesayges et Pacaud (PUF 1950).

## L'imagination-réflexion

*Einbildungskraft* et *Urteilkraft* esthétique ont leur parenté, sinon leur identité dans leur inobjectivité. Elles coïncident dans le retrait de l'objet. Mais ce retrait de l'objet n'a pas la signification d'un manque. L'analytique transcendantale de la *CRP*s'achève par la table du rien (*Nichts*). Cette table du *rien* se dispose selon quatre directions. Trois d'entre elles s'inscrivent dans l'énoncé du « pas un » (*kein*) : ce sont l'*ens rationis*, le *nihil privativum*, le *nihil negativum* — suppression, privation, négation. L'une de ces quatre directions, au contraire, procède affirmativement, au cœur même du retrait ou de la vacance d'objet : c'est l'*ens imaginarium*. Le retrait ou la vacance d'objet n'y est pas suppression, privation ou négation, mais évidence de la *forme*, affirmativité de la forme : « la simple forme, sans substance, n'est pas un objet en soi, mais la simple condition formelle de cet objet (comme phénomène), comme l'espace pur, le temps pur, qui, tout en étant quelque chose en qualité de formes de l'intuition, ne sont pas eux-mêmes des objets d'intuition (*ens imaginarium*) » (*CRP*, p. 249). Le retrait y est proprement un re-trait qui peut prétendre à un quelque chose (*etwas*), à un propre : la forme. L'imagination se donne comme *faculté de la forme* au cœur du rien objectif. Le chapitre sur le schématisme exposait cette affirmativité de l'imagination, puisque le schème y relevait de la procédure du neutre (ni... ni...) : ni sensation, ni concept. Ce « neutre » du schème n'en faisait pas le lieu du manque, mais le lieu du *jeu* (en tant que le schème est un « procédé général de l'imagination pour procurer à un concept son image »). Forme et neutre constituent l'imagination en retrait de l'objet, en retrait de l'image. L'inobjectivité, en tant que retrait, est affirmativité d'un propre de l'imagination, « tour » qui donne à l'imagination son propre : la forme.

Il en va de même pour le jugement esthétique dans la *CFJ*. D'emblée, le beau, en tant qu'expression du jugement esthétique, est défini, en sa « qualité », non pas comme « rapport de la représentation à l'objet », mais comme « rapport de la représentation à toute la faculté des représentations » (*CFJ* § 1, p. 50). Ici aussi s'opère le retrait de l'objet ; le jugement de goût, le beau, comme l'imagination, constitue la mise à l'écart de l'*autre* de la représentation, la mise à l'écart de l'*adverse* (du *Gegen-stand*). Il résulte de cette inobjectivité ou inadversité que le jugement esthétique ne saurait être le lieu où s'effectue une connaissance. Perte de connaissance, sorte d'hystérie imaginative ou esthétique, qu'il faut maintenant interroger. Car le jugement esthétique se prononce dans l'opération de la « coupure pure » et le texte kantien se situe dans un rapport endeillé à la beauté (J. Derrida<sup>1</sup>). Et malgré tout, l'objet est *là* et l'énoncé du beau n'est possible que par une certaine *présence* de l'objet. Présence étrange, puisque de cet objet l'énoncé du beau ne me fait rien connaître, et que l'inadversité de cette présence se lit comme l'autre face de mon indifférence à l'existence de l'objet.

1. On renvoie à J. Derrida in *La vérité en peinture*, chapitre sur le « parergon » (Aubier-Flammarion, 1978) et « Economimesis », in *Mimesis des articulations* (ouvrage collectif, Aubier-Flammarion, 1975).

Et pourtant, c'est de l'objet que j'énonce le beau, je fais *comme si* (*als ob*) le beau était une qualité (*Beschaffenheit*) de l'objet (§ 7). Le « sans » du retrait de l'objet ne va donc jamais sans le *semblant*. Ce semblant, ce « comme si » (*als ob*), ce jeu de la simulation, traverse d'un bout à l'autre toute la *CFJ* dont il constitue le thème matriciel ; mais au cours de son cheminement à travers la *CFJ*, ce semblant passera par des « tours » qui l'infléchiront dans une tout autre direction que celle de la *Täuschung*, illusion ou leurre. Le semblant a pour premier effet d'empêcher la « coupure pure », la *Spaltung*, et la détermination de la beauté — ou de l'art, ou de l'imagination — comme deuil *absolu*.

S'il y a de la simulation, c'est que l'imaginaire, ou l'esthétique, s'inscrit dans une opération du « simul », à l'articulation du semblant et du semblable : dans une *mimétique*. Comment se détermine cette mimétique, sinon comme miroir du sujet, puisque le beau est « le rapport de la représentation à la faculté des représentations elle-même », comme « faire-retour » du sujet à soi dans une auto-affection pure ? La finalité (formelle, puisque sans concept et sans fin) du jugement esthétique est, en effet, finalité subjective, tel est le sens du plaisir esthétique, du *Wohlgefallen* esthétique, sous ses deux aspects du *délectable* (le beau comme sentiment du *goût*) et du *pathétique* (le sublime) — *mimiques* ou *affects* du sujet. Mais quel est ce jeu du mime, ce jeu du renvoi, du retour du sujet à lui-même ? On sait que ce jeu du mime ne fait, non plus, *rien* connaître du sujet *lui-même* (*CFJ* § 3, p. 51). L'énoncé du beau n'énonce rien, ni de l'objet ni du sujet : le jugement esthétique n'est pas déterminant, mais réfléchissant. Retrait du sujet, miroir de miroirs, renvoi de renvois, réflexion sans termes, sans détermination, le jugement réfléchissant se décline au *neutre* ; il ne s'inscrit pas dans une quelconque opposition du même et de l'autre, du dedans et du dehors, et dès lors le « simul » du semblant va devoir prendre une autre tournure que celle de la similitude et de la *mimêsis* reproductive. D'ailleurs, maintenant nous frappe l'étrangeté du jugement esthétique, qui en tant que jugement est le lieu où s'opère une attribution, alors que, en tant qu'esthétique, il ne saurait *attribuer* le beau à l'objet dont il *énonce* le beau. N'y a-t-il pas là, dans cet étrange statut de la copule, dans le « est » du « c'est beau », quelque chose de *ungeheuer*, de monstrueux, de sublime donc — par quoi l'un des deux modes du jugement esthétique, le mode *sublime* serait l'origine de *tout* jugement esthétique, c'est-à-dire serait l'origine et du beau et du sublime lui-même. Par quoi, il y aurait un sublime antérieur à tout jugement esthétique. Il se pourrait aussi que cet *ungeheuer* du « est » du « c'est beau » se révèle être le lieu où s'accomplit un tour de la *mimêsis*. *Ungeheuer* du « est » du « c'est beau », emballement de la *mimêsis* : brouillage de tout terme et de toute terminologie, production sans fin du neutre (ni le *même*, ni l'*autre*) comme production de la forme.

Ni le *même*, ni l'*autre*. Mais le milieu, la *Mitte*. *Mittelglied*, telle est l'imagination kantienne. Opération de la médiation, moyen terme entre sensibilité et entendement, elle assure dans la *CRP* l'opération de connaissance, où tout commence par le milieu. Moyen terme qui toutefois brouille d'emblée toute terminologie, puisque l'imagination est, *comme* la sensibilité, la « faculté des présentations ou intuitions » (*Darstellungen oder*

*Anschauungen*). Et, comme l'entendement, elle est spontanée, alors que la sensibilité est réceptive. *Mittelglied*, tel est aussi le jugement. Moyen terme entre l'entendement et la raison — la faculté des concepts et la faculté des idées. Pourtant, le jugement esthétique ne se fonde pas sur le concept de l'objet, mais sur le sentiment (*Gefühl*) de plaisir ou de peine du sujet. Quelle est cette *Mitte* où s'élabore la réflexion, le jugement réfléchissant ? Que réfléchit le jugement de goût, que réfléchit le beau ? Il réfléchit la *Stimmung* des facultés du sujet : leur accord, leur concertance. La *Stimmung* est la *Mitte* qui rend possible l'énoncé du « c'est beau ». Aussi, la référence à la *Stimmung* des facultés (même lorsque cette *Stimmung* se détermine comme conflit des facultés, ce qui est le cas pour le sublime) fait-elle l'objet d'une réitération interminable tout au long de la *CFJ*. Ponctuation incessante du texte de la *CFJ*, la *Stimmung* pourrait bien être la *Mitte* de la critique kantienne, de l'entreprise critique tout entière : la *Stimmung* pourrait bien opérer la rature de l'*Einteilung* — concert (*Stimmung*), jeu (*Spiel*) qui doublerait (contournerait) d'avance toute possibilité de partition. Car deux caractéristiques tout à fait remarquables de la *Stimmung* sont à relever. La première, c'est que le *Mittelglied* (imagination, faculté de juger) qui opère la *Stimmung* devient lui-même l'un des deux termes entre lesquels s'opère la *Stimmung* : car il est dit que la *Stimmung* rapporte, dans le beau, l'imagination à l'entendement, et dans le sublime, l'imagination à la raison — tour ou trope qui brouille toute topique des facultés. La seconde caractéristique consiste en ce que, dans le beau, la *Stimmung* se manifeste de façon directe : comme accord ou harmonie de l'imagination et de l'entendement ; alors que dans le sublime, la *Stimmung* ne semble pas, au premier abord, pouvoir jouer, puisqu'il y a conflit (*Streit*) de l'imagination et de la raison. On pourrait opposer le conflit du sublime à la *Stimmung* du beau. Mais l'opposition ne s'échaffaude pas, car le conflit de l'imagination et de la raison, dans le sublime, se produit comme *Stimmung* du plaisir *et* de la peine : comme leur conjonction, alors que la *Stimmung* du beau se manifestait dans leur disjonction : plaisir *ou* peine. Second brouillage du *bauen* par le *bilden*.

Quel est le sens de la *Stimmung* kantienne ? Accord des facultés de représentation, la *Stimmung* s'exprime dans les jugements (comme « sentiments ») du beau et du sublime qui n'énoncent rien de l'objet, ne font pas, non plus, connaître le sujet, mais manifestent son plaisir (*Wohlgefallen*). La *Stimmung* du beau ou du sublime s'effectue donc dans le retrait de l'énoncé, n'est rien qui s'énonce, n'énonce elle-même rien : mais elle coïncide avec le procès même de l'énonciation. Travail du dire, qui ne se dit pas dans le dit, ou qui se dit dans le dit sans s'y dire. Et quel est ce plaisir (*Wohlgefallen*) que la *Stimmung* manifeste ? Le beau (et par suite le sublime) s'avère n'être rien d'autre que le *plaisir de penser* (*CFJ* § 39 — « sentir avec plaisir l'état représentatif » p. 126), qui peut accompagner la connaissance d'objet, mais n'en est jamais une. *Pur plaisir de penser* — ce que Kant indiquera et recouvrira en même temps lorsque, pour le sublime, il référera à la faculté supra-sensible, laquelle n'est pas une connaissance d'objet, mais est toutefois attachée à un champ (*Feld*), cette territorialisation renvoyant le texte kantien vers un partage du *topos*, vers une topique.



Ce jeu (*Spiel*) de la *Stimmung* est-il jeu de miroir (*Spiegelung*) ? Procès de l'énonciation, plaisir de penser : on voit que ce qui fait retour dans le jeu de la réflexion et de la *Stimmung* n'est ni le « simul » de la simulation, ni le « simul » de la similitude (ni semblant, ni ressemblance) et qu'il y va de tout autre chose que d'une mimétique reproductive. Il y va du jeu de l'écart-rencontre qui creuse l'énoncé dans l'énonciation et l'énonciation dans l'énoncé, il y va d'une différence sans opposition, sans adversité. Ce jeu des facultés n'est rien d'autre, selon Kant, que le plaisir *contemplatif* (*CFJ* § 12) et il consiste à « conserver l'état de la représentation et l'activité des facultés de connaître » — « nous nous attardons (*verweilen*) à la contemplation du beau » écrit Kant. Que signifie cette *Verweilung* du § 12, qui détermine la contemplation ? Sans doute est-elle une « activité » du sujet et donc une possibilité du « sens interne » (en tant que le propre du sujet), c'est-à-dire une possibilité du temps comme auto-affection du sujet. Mais par la *Verweilung*, le temps s'inscrit ici comme tout autre que la simple forme de la successivité ; la *Weile* de la *Verweilung* n'est pas partition du temps, ni fuite incessante du temps, mais *suspens* du temps — autre nom de la contemplation. Temps du *séjour*, de l'*Aufenthalt*<sup>1</sup> — où le séjour n'est pas un lieu, un territoire, mais un *avoir-lieu*. Forme pure du temps, puisque dans la *CRP* il est dit que « le temps lui-même ne s'écoule pas, ce sont les choses qui s'écoulent dans le temps ». *Suspens* du temps<sup>2</sup>, ni mémoire régressive, ni anticipation progressive, inscription d'un *immémorial*, tel est le sens de l'imagination kantienne. La réflexion, la *Stimmung* de l'imagination en son jeu, coïncide donc, en ce premier tour, avec l'appréhension (*Auffassung*) de la forme pure du temps, la forme pure de l'avoir-lieu — qui est aussi, sous sa face judicative, le procès même de l'énonciation au creux de l'énoncé<sup>3</sup>. Instauration d'une *mimêsis*, non pas reproductive, mais productive.

1. Dans l'introduction de la *CFJ* (p. 23), Kant distingue quatre « lieux » d'inscription des concepts : *Feld* (champ), *Boden* (territoire), *Gebiet* (domaine) *Aufenthalt* (domicile, dans la traduction de Philonenko).

2. Au sens du *aei* dont parle Heidegger : « Ce qui chaque fois s'attarde en son lieu propre... Dans le *aei* ce qui est en vue, c'est s'arrêter, demeurer, s'attarder — et à la vérité au sens de l'entrée dans la présence » (in « Ce qu'est et comment se détermine la *physis* » — Questions II).

3. L'énonciation est une apophantique.

## L'imagination-Darstellung

Car l'imagination est la « faculté des présentations ou intuitions » (*Darstellungen oder Anschauungen*). Quel est alors son *jeu* avec la sensibilité qui est, elle aussi, faculté des intuitions ? La sensibilité est réceptive, alors que l'imagination est spontanée. Spontanéité patente dans l'absence ou la vacance d'objet. Mais pour qu'un objet ait lieu, il faut que le divers ou l'épars du monde soit *reçu* selon les formes de l'espace et du temps. Du fait de la réceptivité de la sensibilité, nous n'avons affaire qu'à des ob-jets, *Gegen-stände*, qui nous font face, dans une op-position sans merci, dans une di-stance irréductible et immaîtrisable : notre entendement est *intuitus derivatus* — alors que pour un entendement intuitif (*intuitus originarius*), l'objet serait *Entstand*, création. A nous, le monde nous est donné, *gegeben*. En cette di-stance, en cette dérive du don, l'imagination entre en jeu (*Spiel*).

Il faut donc remarquer d'abord que, en tant que « faculté des présentations ou intuitions », l'imagination est, énigmatiquement, *faculté du réel*. Comment intervient-elle, quel est son jeu ? Dans la *CRP*, l'imagination effectue la médiation de l'entendement et de la sensibilité, en présentant au concept son intuition. Cette présentation se nomme *schème*. Le schème, « monogramme de l'imagination » (*CRP*, p. 153), n'est pas une simple image, comme une copie ou une réplique (*Nachbild*), il est un processus, un rapport, une mise-en-rapport : le schème est le travail (du schématisme), le travail du tour, il élabore une tropique du concept.

C'est en ce travail que l'imagination est, et qu'elle est *faculté du réel*. L'image de l'imagination est une vue (*Anblick*) et l'imagination est faculté d'appréhension (*Auffassung*). Il faut y insister : chez Kant, l'imaginaire est tout entier dans le réel. Faculté de la *Darstellung* ou de l'*exhibitio*, l'imagination est faculté de la *réalité* du réel. En effet, la *Versinnlichung*, la transposition sensible qu'opère le schématisme est *hypotypose*, « *subjectio sub aspectum* » (*CFJ* § 59, p. 173) : elle jette sous le regard ou exhibe sous l'aspect. L'*aspectum* ou l'*Anblick* sont le « se donner » de ce qui se donne<sup>1</sup>. Faculté du donner (*Vermögen des Gebens*), faculté du paraître du paraissant, l'imagination « diffère » de la sensibilité en ce que celle-ci reçoit l'étant dans son *ceci*, dans son *quid*, et l'imagination le donne en sa forme, en son *aspect* : le paraître — faculté du *geben*, de l' « *es gibt* », de la différence ontologique.

On a dit plus haut que la faculté de juger esthétique jugeait en présence de l'objet, dans le retirement de son adversité. Dans le retirement de l'adversité de l'étant, cette présence n'est pas l'essence, le *Wesen* de l'*Anwesenheit*, ni la présence subsistante, le *Vorhanden sein*. C'est le pur éclat du paraître. Le « don » du « donner » de l'imagination réside en cet éclat. C'est pourquoi aussi l'imagination a son jeu le plus évident comme faculté du beau et du sublime, dans l'*exclamation* du beau et du sublime (car le « jugement » du beau et du sublime n'est pas *attribution*, mais *exclamation*) où se formule d'une certaine manière le paraître en son éclat.

1. L'*aspect* n'est pas la face subjective des choses, mais l'entrée dans la présence.

Trois indices peuvent en être relevés, dans le texte de la *CFJ*. Le premier indice, dans le § 26 : « On ne doit pas montrer le sublime dans les produits de l'art... ni dans les choses de la nature (*Naturdingen*) dont le concept enveloppe déjà une fin déterminée (*deren Begriff schon einen bestimmten Zweck bei sich führt*)... mais bien dans la nature brute (*an der rohen Natur*) pour autant qu'elle contient de la grandeur. » Quel est le sens de cette *rohe Natur*, en opposition aux *Naturdingen* qui enveloppent une fin déterminée ? Au premier coup d'œil, la *rohe Natur* est la nature sauvage, par opposition aux choses de la nature transformées par l'homme, issues des mains de l'homme et réalisant les fins (*Zwecke*) de celui-ci. La *rohe Natur*, c'est l'océan, la tempête, le coucher du soleil, le clair de lune, dans leur évidente indemnité par rapport à toute manipulation humaine. Par son indemnité, elle s'oppose au champ cultivé, au jardin potager, au bocage, mais aussi au fleuve ou à la forêt, au paysage qui s'engendre toujours plus ou moins du passage de l'homme, même si le regard ne peut de ce passage prendre garde. Où passe donc la différence entre les *Naturdingen* et la *rohe Natur* ? Passe-t-elle entre la manipulation artisanale et la sauvagerie in-tacte ? La notion de fin (*Zweck*) n'autorise-t-elle pas une élucidation plus précise, plus profonde ? Dire que ces choses de la nature ont une fin, que leur concept enveloppe une fin déterminée, c'est dire qu'elles sont elles-mêmes *déterminées*, que leur présentation est la présentation de leur *quiddité*, qu'elles sont *ce (was)* qu'elles sont. La *rohe Natur*, par contre, si elle nous fait exprimer le sublime, ce n'est pas par *ce* qu'elle est, par son *was*, ce n'est pas en ces déterminations ontiques, mais par son « comment » (... « elle contient de la grandeur »). Ce qui, dans la *rohe Natur*, nous pousse à l'étonnement, parfois à l'admiration, à l'exclamation du sublime, ce n'est pas son *quoi*, mais son paraître, son « se montrer » comme tel. Sa « grandeur » n'est pas la mesure de l'étant, la quantité de l'étant en son *ceci*, elle n'est pas une détermination de l'étant, mais démesuré, incommensurable, le *paraître* du paraissant. La *rohe Natur* du § 26 est donc un indice de la thématization de l'imagination, faculté du beau et du sublime, comme faculté de la différence ontologique — faculté du « *est* » du « c'est beau » ou du « c'est sublime ».

Un second indice peut être relevé dans la « remarque générale » du § 29 (p. 107) : « Lorsqu'on dit sublime la vue (*Anblick*) du ciel étoilé, il ne faut pas mettre au principe du jugement les concepts des mondes, habités par des êtres raisonnables, et considérer les points brillants, qui remplissent l'espace au-dessus de nous, comme leurs soleils en mouvement selon des cercles qui leur sont appropriés, mais le regarder simplement comme on le voit, comme une vaste voûte qui comprend tout (*sondern bloss, wie man ihn sieht, als ein weites Gewölbe, das alles befasst*)... Il n'en va pas autrement avec le spectacle (*Anblick*) de l'océan qui ne doit pas être vu comme nous le pensons... mais il faut parvenir à voir l'océan seulement, comme le font les poètes, selon le spectacle qu'il donne à l'œil (*bloss, wie die Dichter tun, nach dem, was der Augenschein zeigt*)... ». Quel est le sens de ce « *sehen bloss, wie man ihn sieht* », et cet *Augenschein* qui se donne au regard du poète n'est-il pas le « se montrer » comme tel, traversant toutes les déterminations onti-



ques, de telle sorte que la vaste voûte du ciel n'est pas une chose parmi les choses, un étant en sa particularité, mais ce qui contient tout (*das alles befasst*), non pas comme un contenant lui-même contenu dans un contenant plus vaste encore, mais comme ce qui n'est contenu dans rien, mais fait simplement *tout tenir ensemble*, le paraître de ce qui paraît — proche de ce que la CRP nommait l'*affinité* du divers (p. 127). L'imagination, faculté du beau et du sublime est la faculté du pur « donner à voir » où il n'y a *rien* à voir, la faculté de saisir l'étant en son être, selon sa manière d'être : le paraître, l'*Augenschein* (où l'image de l'imagination a pour fonction, non pas d'imiter, mais d'apparaître). Et il faut souligner que ce tour de l'imagination prend place dans le « moment » de la *modalité* du sublime.

Un troisième indice, relevé encore dans la « remarque générale » du § 29 : « La simplicité (finalité sans art) est pour ainsi dire le style de la nature dans le sublime (*Einfalt ist gleichsam der Stil der Natur im Erhabenen*), ainsi que de la moralité qui est une seconde nature (supra-sensible)... » D'emblée, une contradiction apparaît. D'abord, en effet, le style de la nature dans le sublime, ainsi que celui de la moralité, est dit simple (*ein-falt*). Pourtant, cette simplicité donne lieu à duplicité : une seconde « nature », supra-sensible, par où le texte kantien s'inscrit dans le système des dichotomies architecturales. Il y aurait donc un second étage de la nature, une région analogue à celle du sensible, mais constituée de déterminations non sensibles. Cependant, brouillant la mise-en-étage de la nature, sa division étagée, une différence s'inscrit, sans haut ni bas, entre la nature et son style. Son style qui est *simple*. Le style n'est pas topiquement assignable, la nature ne se divise pas entre elle-même et son style. Le style est le « comment » de sa présentation. Et ce « comment » de sa présentation est *simple*. Si la division (*Einteilung*) passe entre une nature sensible et une « nature » supra-sensible, cette division est un lapsus de la différence qui *unit* la nature et son style, qui les unit dans l'unité du style, c'est-à-dire du *simple*, de l'*Einfalt*.

Le simple, l'*Ein-falt*, l'*UN-PLI* est le mode de présentation de la nature. C'est cet *Ein-falt* ou cet *Un-pli* que l'imagination, dans le sublime, donne à « voir ». Avec l'imagination kantienne, il y va de l'*Un-pli*, il y a de l'*Un-pli* — au plus proche de l'*Un-toutes choses* d'Héraclite<sup>1</sup>. Cet *UN-PLI* fait de l'imagination, non pas une faculté du *double*, du redoublement de l'étant sensible par un étant supra-sensible, mais une faculté du *pli* (*Falte*) de l'étant en son être, faculté de la différence ontologique.

*Darstellung* de l'*Einfalt*, de l'*Un-pli* comme différence ontologique, telle est l'imagination kantienne. L'imagination kantienne n'est nullement l'opération de la coupure (*Spaltung*) et l'*Urteil* esthétique n'est pas, non plus, une *Teilung*, une partition ou une régionalisation de l'étant. Dans ce même § 29, il est question de l'*Absonderung*, de l'abstraction, où s'inaugure le sublime ; or, il ne s'agit nullement d'une *Teilung*, mais de la monstration de ce qui, à l'œuvre (*Werk*) dans toute monstration, ne se montre pas soi-

---

1. Au plus proche aussi, sans doute, de Cézanne lorsqu'il parle de « l'imposante simplicité de la nature ».

même : « présentation négative », « présentation de l'infini », dit Kant. Ce qui, à l'œuvre dans toute monstration, ne se montre pas soi-même, est la *forme* — autre nom du *style*. La forme, ou l'espace et le temps eux-mêmes, en tant qu'il n'y a pas d'intuition de l'espace et du temps. L'imagination est simplement (*bloss*) la présentation « négative » ou « de l'infini » des formes — de l'espace et du temps, qui ne sont pas la coupure, la *Spaltung* des choses, mais le pli (*Falte*), la *Faltung* des choses. Aussi l'imagination kantienne est-elle faculté de la *réalité du réel*.

*Note sur le style.* Le texte de Kant fait retour une seconde fois sur la thématique de la forme, comme style, comme façon et façonnement dans la dimension de l'*Un-pli*. Et, de façon symptomatique, c'est dans le retour du texte sur lui-même, dans l'élucidation du « faire-texte » du texte. Au § 49, on lit : « Il existe en fait deux façons (*modus*) d'agencer l'exposé de ses pensées, dont l'une s'appelle une manière (*modus aestheticus*) et l'autre une méthode (*modus logicus*). Elles diffèrent en ceci que la première n'a d'autre mesure que le *sentiment* (*Gefühl*) de l'unité dans la présentation, tandis que la seconde obéit alors à des *principes* déterminés ; seule la première est valable pour les beaux-arts. » Et le § 60 dit : « il y a donc non une méthode (*Lehrart - methodus*), mais seulement une manière (*modus*) pour les beaux-arts ». Il est manifeste ici que la « manière » de la pensée ou de l'art, comme le « style » de la nature est ce qui ne peut être assimilé à une détermination et ne fait donc pas l'objet d'une présentation, mais constitue le procès même de la présentation. Elle n'est pas la pure et simple disposition (l'agencement) des éléments, elle n'est pas la structure, car celle-ci se rapporte à la méthode, parce qu'elle nécessite des « principes déterminés ». La « manière », à l'encontre de la structure et de la méthode, ne saurait être ni localisée, ni comptabilisée. Échappant à tout inventaire (vers quoi fait signe la *Lehrart*) de l'étant, elle est l'épreuve de l'être — l'*Erfindung* comme invention, et non inventaire, ou comme rencontre : « le sentiment de l'unité dans la présentation » ; elle est ce qui tout uniment se façonne dans le « bilden ». S'inaugure donc chez Kant une notion de la *forme*, non pas structurelle, mais ontologique. L'*inventus*, le « trouvé » de l'invention, tour ou trope (*tropare*, c'est trouver), « manière » de la pensée et de l'art, « style » de la nature, n'est rien d'autre que le « devenir-forme » de la nature, ou le « devenir-forme » du texte, non pas la mise-en-forme, le *desein* (*Zweck* ou *Absicht*), ou la structure (*Bau*), mais le *phénomène* comme mode de la rencontre. Le phénomène et la « manière » sont les deux faces de la même *rencontre*, enracinée dans le double sens de l'*aisthesis* kantienne — étonnante conjonction de l'« esthétique » du sensible et de l'esthétique de l'art, conjonction dont l'exploration est la matrice même du texte kantien. Cette conjonction est ce que, dans la *CFJ*, Kant sans cesse rencontre (ou « trouve », ou « invente ») comme ce qui est toujours à interroger, ou plutôt tout simplement à dire. Ce « à dire », ce « dire » de l'*aisthesis*, dans son éclat double, mais toujours déjà unifié dans l'*Un-pli*, dans l'*Einfalt*, s'articule comme « manière ».

## L'imagination-synthèse

Cette « manière », ce « sentiment de l'unité dans la présentation », s'inscrit et inscrit le texte kantien dans un autre tour : le tour de la synthèse. La *CRP* installe, en effet, l'imagination dans la *Mitte* : comme *Mittelglied* entre la sensibilité et l'entendement, entre le divers sensible et l'unité du concept. En tant que ce *Mittelglied*, l'imagination est la faculté de la composition (*Zusammensetzung*) du divers, ou faculté de la liaison (*Verbindung*). Composition, liaison = synthèse, travail du *rassemblement*. C'est là, dans le tranchant architectural du texte, que Kant va jouer un double jeu. D'une part, la première édition de 1781 détermine l'imagination dans l'opération de son propre *débordement*. En effet, trois modalités du rassemblement, trois synthèses *a priori* sont à l'œuvre dans la 1<sup>re</sup> édition de la *CRP* et la synthèse de l'imagination s'y trouve à la fois en tant que *partie* et *tout* de la synthèse. La synthèse se décline trois fois. D'abord comme synthèse de l'appréhension (*Auffassung*), saisie du divers sensible, reprise de l'épars, dans le jeu du temps comme forme du successif ; la synthèse de l'appréhension est une synthèse sérielle, sous la forme du « l'un après l'autre », de « l'un par un », instaurant la série comme série de *coupes* du temps, succession des « maintenant », rassemblement de chaque « maintenant » dans le « maintenant » comme tel. La synthèse de l'appréhension est appréhension de l'instant, *Augenblick*, jeu du clin d'œil — et alors l'*Augenblick* est proprement schème. Vient ensuite la synthèse de la reproduction, opération de l'imagination, selon Kant — synthèse régressive, anamnésique, selon le schème du « de nouveau », « encore une fois », là aussi joue le schème : le schème de la *répétition*, re-production de l'*Abbild*, image, calque, copie, réplique, en relation avec le principe de l'association et de l'affinité du divers. Puis vient la synthèse de la recognition, celle de la progression vers l'unité qui constitue le concept de l'objet — c'est l'*un*, l'*unité* ici qui est le schème. On le voit donc, l'imagination est en même temps l'une des trois synthèses (on lit dans la *CRP* p. 105 : « il y a trois sources de nos connaissances : le sens et la synopsis du divers, l'imagination et la synthèse de ce divers, l'aperception comme unité de cette synthèse ») et l'opération de la synthèse à l'intérieur de chacun des trois moments, puisqu'en chacun doit intervenir un *schème*, produit de l'*Einbildung* elle-même. Alors l'*Einbildung*, l'imagination, se déborde elle-même comme instance topologiquement assignable et travaille à tous les niveaux, à tous les moments. Le jeu de l'imagination comme jeu de la synthèse chemine au-dedans de chaque faculté, brouillant dichotomies et trichotomies.

Mais c'est alors que Kant va effacer ce brouillage, dans la seconde édition de 1787, où l'imagination se voit désormais mise au « service » de l'entendement, contenue dans des limites, quasiment assignée à reproduction et comparaison (*Vergleichung*). Elle cède le pas devant « l'unité synthétique originaire de l'aperception », autre nom du « je pense ». Bêvue de Kant : car la synthèse en général continue à être l'opération de l'imagination ; on lit (*CRP*, p. 93) : « la synthèse en général est le simple effet de l'imagination, c'est-à-dire d'une fonction de l'âme, aveugle... » — ce qui est

maintenu dans la 2<sup>e</sup> édition, mais Kant, sur son propre exemplaire, a remplacé « âme » (*Seele*) par « entendement ». Alors, on ne comprend plus. Ou bien l'entendement devient l'âme tout entière, mais alors on ne saurait comprendre comment l'entendement, le clair-voyant, peut comporter une fonction aveugle. Ou bien, l'imagination, en tant que faculté de la synthèse est identique au « je pense » dont la tâche aveugle est la différence qui articule (unit) l'énonciation et l'énoncé ; différence aveuglante (mais non coupante) — aveuglante, aux deux sens de « rendre aveugle » et d' « être évidente » — qui est purement coextensive au déploiement de l'un et de l'autre (différence de la représentation et de son « compagnon », puisque le « je pense doit pouvoir accompagner toutes mes représentations »). Cette identité de l'imagination et du « je pense » trouvera son écho dans la *CFJ*, où le beau, qui est jeu de l'imagination, coïncide, on l'a vu, avec le pur plaisir de penser.

La *CFJ* effectue la reprise de l'imagination comme faculté du *rassemblement*. L'imagination y est décrite, en effet, comme la faculté d'une double opération : l'appréhension (*Auffassung*) et la compréhension (*Zusammenfassung*) (§ 26, p. 91). Cette description a lieu dans l'analytique du sublime mathématique. S'agissant d'un *quantum*, comme c'est le cas pour le sublime mathématique, la compréhension n'est pas, comme l'appréhension, le simple acte sériel de la *sommation* « un par un », ou du passage de terme à terme, mais bien la liaison (*Verbindung*), et c'est pourquoi elle comporte un *maximum* : « L'appréhension ne fait aucune difficulté, car elle peut se poursuivre à l'infini ; mais la compréhension devient toujours plus difficile à mesure que l'appréhension progresse et elle parvient vite à son maximum, qui est la mesure fondamentale, la plus grande esthétiquement, de l'évaluation de la grandeur. En effet, lorsque l'appréhension en est arrivée au point où les représentations partielles de l'intuition des sens initialement saisies commencent déjà à s'évanouir dans l'imagination, tandis que celle-ci progresse dans l'appréhension des suivantes, elle perd d'un côté autant que ce qu'elle gagne de l'autre et il existe alors dans la compréhension un maximum que l'imagination ne peut dépasser. » Ce « défaut » de l'imagination met bien en évidence que la détermination fondamentale de l'imagination kantienne n'est pas la *réention*, puisque la réention qu'elle opère a des bornes. Sa détermination fondamentale réside, par contre, dans la production d'un *indépassable*, d'un *maximum* — résultat d'une synthèse qui n'est pas celle d'une énumération ou d'une sommation « un par un », mais celle qui accomplit un *summum*, et ce *summum* est l'engendrement du sublime. L'imagination est donc, étrangement, la faculté de produire de l'*inimaginable* et c'est cet *inimaginable*, en tant qu'effet de l'imagination, que le sublime<sup>1</sup> désigne. L'*inimaginable*, ou le sublime, est l'effet d'un jeu « à qui perd gagne » de l'imagination ; ce jeu est régi par la « mesure fondamentale (*Grundmass*) que Kant détermine tour à tour comme l'unité de mesure et comme le maximum : il est l'opération de l'*être-ensemble*.

1. Ce qui s'inscrit à même le terme dans le *Er-* du *Erhabene*, où s'indique le passage à la limite.



Compréhension et *summum* assurent à l'imagination le statut de faculté de l' « ensemble », du « *zusammen* », de l' « *in-simul* ». C'est ainsi que le « *simul* » fait un tour et change de sens : l'imagination kantienne n'est nullement la faculté du « semblant », mais la faculté de l'*être-ensemble*. Rassemblement ou *logos* du monde sensible, *convocation* de l'étant dans l'Ouvert, *phyein* de la *physis* où l'économie de la *physis* n'a plus rien d'une économie de la *mimêsis*.

Le moment kantien de l'imagination est donc celui qui rejette décisivement et définitivement le statut mimétique de l'imagination, avec lequel elle se confondait de Platon à Descartes — l'imagination n'est plus le lieu de la *Nachahmung*, de l'imitation dans l'après-coup, de la « singerie » (*Nachaffung*). Par cette *Kehre*, Kant inaugure une autre époque de la pensée et du sens de l'Être.

\*

Aussi relèvera-t-on deux traits principaux concernant la thématique kantienne de l'imagination et du sublime.

1<sup>o</sup> Au premier abord, le jeu de l'imagination kantienne semble être un jeu soustractif. Faculté du manque, trope du *-los*, telle serait l'imagination de la *CFJ*. Sa détermination immédiate n'est-elle pas en effet le « sans » du « sans rapport » à l'objet, du « sans thème », du « sans concept », du « sans fin », du « sans attrait », du « sans intérêt », le déni de l'existence de l'objet, le déni de la perfection... ? Jusqu'à la forme pure du beau (finalité formelle ou forme de la finalité) — pur *reste*. Bien plus, le beau ne marque qu'un arrêt, à mi-chemin de la chaîne du « sans », car le sublime en effectue la reprise et, avec le sublime, la forme elle-même est forclosée (le sublime est *formlos*, « sans forme » ou informe — § 25).

Or, l'imagination de la *CFJ*, faculté du beau et du sublime, porte une autre vue (*Anblick*) de l'étant — inscrite dans une autre logique : la logique du *Wohlgefallen* (du « plaire » ou, comme le dit la traduction française, de la satisfaction). La logique du *Wohlgefallen* est une logique additive, une logique du « plus », une logique de l'excès. C'est ce « plus », cet excès du *Wohlgefallen* qui, se faisant à lui-même sans cesse écho, chemine et s'amplifie à travers tout le texte de la *CFJ* — pour culminer dans la « déduction des jugements de goût » qui est purement et simplement la déduction de ce « plus », de cet excès du *Wohlgefallen*. Au § 36, on lit : « Or avec une perception, un sentiment de plaisir (ou de peine) et de satisfaction (*Wohlgefallen*) peut être immédiatement lié, qui *accompagne* la représentation de l'objet et lui *tient lieu* de prédicat ; et ainsi un jugement esthétique, qui n'est pas un jugement de connaissance, peut être produit. » Et plus loin : « Il est facile de voir que les jugements de goût sont des jugements synthétiques, parce qu'ils *dépassent* le concept et même l'intuition de l'objet et lui *ajoutent quelque chose*, qui n'est aucunement connaissance, *en tant que prédicat*, à savoir le sentiment de plaisir (ou de peine) » — (dans ces deux

citations, c'est moi qui souligne). Ce travail de la déduction, qui réinscrit le jugement esthétique dans la proximité du jugement théorique, en tant que jugement synthétique *a priori*, est proprement l'élaboration d'une logique du « plus » : le « plus » de l'« accompagner » (du *begleiten*), le « plus » compensatoire et substitutif du « tenir lieu », le « plus » de l'« ajouter » (*etwas als Prädikat hinzutun*). Le § 49 reprend et redouble cette logique du « mehr », par l'instauration de la notion, aussi inattendue qu'énigmatique, d'*Idées esthétiques* (l'Idée esthétique est alors posée dans une totale *équivalence* avec le *Wohlgefallen*). Lisons le § 49 : « ... par l'expression Idée esthétique, j'entends cette représentation de l'imagination, qui donne *beaucoup à penser* sans qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire ce concept, puisse lui être adéquate et que par conséquent aucune langue ne peut complètement exprimer et rendre intelligible ». » Et aussi : « Lorsqu'on place sous un concept une représentation de l'imagination, qui appartient à sa présentation, mais qui donne par elle-même *bien plus à penser* que ce qui peut être compris dans un concept déterminé et qui par conséquent *élargit* le concept lui-même esthétiquement d'une manière *illimitée*, l'imagination est alors créatrice et elle met en mouvement la faculté des Idées intellectuelles (la raison) afin de penser, à l'occasion d'une représentation, *bien plus* (ce qui est, il est vrai, le propre du concept de l'objet) que ce qui peut être saisi en elle et clairement conçu. » Et encore : « Les attributs esthétiques ne représentent point, comme les attributs logiques, quelque chose qui est compris dans nos concepts de la sublimité et de la majesté de la création, mais quelque chose d'autre qui donne à l'imagination l'occasion de s'étendre sur une foule de représentations de même famille, qui permettent de penser *bien plus* que ce que l'on peut exprimer par des mots dans un concept déterminé ; et ces attributs esthétiques donnent une Idée esthétique... qui sert plus proprement à animer l'esprit en lui ouvrant une perspective sur un champ de représentations du même genre s'étendant à *perte de vue* (*unabsehlich*). » (C'est toujours moi qui souligne.) La même logique noue ici le thème du « plus » et celui de l'*Erweiterung* — de l'élargissement du concept. Élargissement du concept de la nature (on lit au § 23 : « Cette finalité [de la beauté naturelle] n'élargit pas effectivement notre connaissance des objets de la nature, mais notre concept de la nature ») : élargissement qui réside dans le don du « donner », du « *geben* », dans l'articulation de l'« *es gibt* ». Mais aussi, élargissement de l'imagination elle-même, dans le *sublime* : « aussi ne s'agit-il pas d'une satisfaction (*Wohlgefallen*) relative à l'objet (*am Objekte* — à même l'objet), comme pour le beau... mais d'une satisfaction relative à l'extension de l'imagination elle-même (*an der Erweiterung der Einbildungskraft* — à même l'extension de l'imagination) » (§ 25).

Quelle est cette *Erweiterung* ? Quel est cet *Unabsehliche* ? Que sont cette illimitation et cet im-prévisible ? Ils sont la modalité même du *sublime*. Ici va se confirmer que le sublime est l'autre nom de l'imagination elle-même : l'*inimaginable* comme tel. L'*Erweiterung* n'est rien d'autre que la *disproportion* de l'imagination — son *Unangemessenheit*, qui est sa définition même. C'est en quoi l'imagination kantienne est la faculté de brouiller toutes les facultés, de brouiller dichotomies et trichotomies. Elle est l'antifaculté.

2° Illimitation, libre jeu (*freies Spiel*), « légalité sans loi » (*ohne Gesetz*), telle est l'imagination — *Urheberin* (§ 22) : « faculté » des *commencements*.

Où « commence » l'imagination ? Elle « commence » au *Wohlgefallen*, à l'événement du sensible, à son *annonce*. Qu'est-ce donc qui, dans la sensation, détermine le « plaire » ? Ce n'est pas *ce* qu'elle donne, c'est *qu'elle* se donne : c'est l'*avoir-lieu* du sensible qui détermine le « plaire ». Le *Wohlgefallen* n'est aucune propriété de l'objet, mais la venue du monde au regard (*subjectio sub aspectum*) : le *comparaître*, la présence du présentement présent. En cette « comparution » s'inscrit une tout autre entente de la temporalité : une temporalité qui n'est plus la forme du successif, mais le mode du *suspens*.

L'imagination kantienne — dont l'image n'est pas ce qui s'accomplit dans l'*imiter*, mais dans l'*apparaître* — est l'autre nom de l'Être : le nom kantien de l'Être. Car, qu'est-ce que l'*Erweiterung*, comme opération essentielle de l'imagination, sinon le travail de l'Ouverture — de la *Offenheit* ? L'imagination commence à la *Offenheit*. Le sublime est le mode du sentiment de l'homme à même la *Offenheit* : pur « affect » de la *Offenheit*, tel est le sublime. Sentiment qu'on éprouve face à la « nature brute », à la *rohe Natur*, et quand on regarde le ciel étoilé, l'océan ou même la forme humaine, simplement « comme on les voit », dans l'*Augenschein*, quand le regard ne s'installe pas, ne s'enferme pas dans les déterminations de l'étant. Dans l'*Augenschein*, le regard ne s'arrête pas à l'étant en son ceci, ne s'immobilise pas, mais « saisit » la *physis* en son *phyein*. La résistance (*Widerstand*) par laquelle l'imagination élabore le sublime n'est pas la position de l'*adverse*, mais la position même de la *Offenheit*. Non pas la béance du gouffre, mais la patence de l'Ouvert.

L'« affect » de la *Offenheit* culmine alors dans le « pathétique » du sublime. Ainsi, s'agissant du sublime dynamique, Kant s'explique d'une façon pour le moins étonnante. Devant le spectacle d'une nature déchaînée, orage, tempête en mer, volcans, nous éprouvons, dit-il, le sublime, à condition toutefois de n'être pas en danger, mais d'être en sécurité (*Sicherheit*). N'y aurait-il qu'un *semblant* de peur ? Quel sens Kant accorde-t-il à cette *Sicherheit* ? Est-ce à dire que nous jouons à avoir peur, que nous faisons comme si nous avons peur, réinscrivant ainsi le sublime dans la structure du leurre ? Est-ce à dire que le sentiment de sécurité nous fait nous réjouir égoïstement et lâchement d'un spectacle navrant ? Si c'était cela, comment Kant pourrait-il affirmer que le sublime participe du sentiment moral ? Ne peut-on déchiffrer autrement cette *Sicherheit*, ce sentiment de l'être-à-l'abri ? Car si je suis à l'abri, je le suis des effets de l'orage ou du déchaînement de l'océan, je le suis de l'engloutissement dans *ce* qui arrive, dans *tel* ou *tel* événement, mais je ne le suis pas de l'*éblouissement* (à perte de vue) de l'arriver comme tel, de l'advenir comme tel, je ne le suis pas de l'*Ungeheuer*, de la terrible épreuve de l'être-là. C'est en cette « différence » que s'inscrit la *Sicherheit* comme condition du sublime.

Le sublime kantien serait alors l'« entre-vision » de la différence ontologique. Comme entre-vision du comparaître de ce qui comparait. Du comparaître même. Telle est la *simplicité* du sublime.