

Paul de Man

Matérialité et phénoménalité chez Kant

traduit par Éric Dayre

Ce texte a été publié en 1990 dans le recueil édité par Hugh J. Silverman et Gary E. Aylesworth, et intitulé *The Textual Sublime-Deconstruction and its Differences* (State University of New York Press, 1990). Il reproduit le texte lu au cours d'une conférence au mois de mai 1983. Ce texte qui reprend la conférence de 1981 sur « Le Matérialisme de Kant » appartient au dernier travail de Paul de Man sur *l'Idéologie Esthétique*.

Michel Foucault, dans *Les Mots et les Choses*, indique que la possibilité de mettre côte à côte l'idéologie et la philosophie critique — possibilité qui continue à gêner la pensée contemporaine — est un pur et simple fait historique. En même temps que les idéologues français, comme Destutt de Tracy, essaient d'encarter le champ entier des idées et des représentations humaines, Kant entreprend le projet critique d'une philosophie transcendante qui, dit Foucault, marque « *le retrait du savoir et de la pensée hors de l'espace de la représentation* » (p. 255). Le diagnostic historique que Foucault tire ensuite, dans lequel l'idéologie apparaît comme une manifestation tardive de l'esprit classique, et Kant comme le coup d'envoi de l'esprit moderne, nous intéresse moins que le jeu qui s'établit entre les trois notions d'idéologie, de philosophie critique, et de philosophie transcendante. Le premier terme de cette triade — l'idéologie — est le plus difficile à contrôler, et on peut espérer que les rapports mutuels qu'il entretient avec les deux autres pourront nous être d'une certaine aide.

Dans l'introduction à la *Troisième Critique*, une distinction difficile mais importante entre les principes transcendants et métaphysiques peut fournir un point de départ. Kant écrit :

Un principe transcendantal est un principe par lequel est représentée, de manière *a priori*, la condition universelle sous laquelle seules des choses peuvent être objets de connaissance. En revanche, un principe est dit métaphysique, s'il représente les conditions *a priori* sous lesquelles seuls des objets, dont le concept doit être donné empiriquement, peuvent être *a priori* déterminés plus avant. Ainsi, le principe des corps en tant que substances et en tant que substances modifiables, est transcendantal si l'on affirme en cela que leurs modifications doivent avoir une cause ; il est métaphysique, s'il affirme que leurs changements doivent avoir une cause *extérieure*. Car dans le premier cas, il suffit de penser les corps par le moyen de prédicats ontologiques (de concepts purs de l'entendement) — par exemple comme substance, pour permettre une connaissance *a priori* de la proposition, tandis que dans le second cas, le concept empirique d'un corps (en tant que chose mobile dans l'espace) doit se tenir au fondement de la proposition, bien qu'une fois ce fondement établi, on peut voir absolument *a priori* que cet autre prédicat (le mouvement par le fait de causes extérieures) appartient au corps¹.

La différence entre les concepts transcendants et métaphysiques qui nous occupe consiste en ceci que ces derniers impliquent un moment empirique qui demeure nécessairement *extérieur* au concept tandis que les premiers demeurent entièrement intraconceptuels. Les principes métaphysiques conduisent à l'identification et à la définition d'un principe naturel qui n'est pas lui-même un concept ; les principes transcendants conduisent à la définition d'un principe conceptuel d'existence possible. Les principes métaphysiques disent comment et pourquoi des choses arrivent ; dire que les corps se meuvent à cause de la gravité, c'est arriver à une conclusion qui appartient au domaine de la métaphysique. Les principes transcendants donnent les conditions qui rendent possible toute occurrence en général : le fait que des choses telles que des corps ou du mouvement existent ou adviennent constitue la première condition pour faire que des corps se modifient. La condition d'existence des corps s'appelle substance ; dire que la substance est la cause du mouvement des corps (comme Kant le fait dans le passage cité), c'est examiner de manière critique la possibilité de leur existence.

Les principes métaphysiques, en revanche, considèrent l'existence de leur objet comme un fait empirique certain. Ils contiennent une connaissance du monde, mais cette connaissance est précritique. Les principes transcendants ne contiennent aucun savoir quant au monde ou quoi que ce soit d'autre, à part le savoir que les principes métaphysiques qui les adoptent comme objets ont eux-mêmes besoin d'une analyse critique, car ces principes considèrent comme un fait d'évidence une objectivité qui, du point de vue des principes transcendants, n'est pas disponible *a priori*. Ainsi les objets des principes transcendants sont toujours des jugements critiques qui prennent la connaissance métaphysique pour cible. La philosophie transcendantale est toujours la philosophie critique de la métaphysique.

Les idéologies, dans la mesure où elles contiennent des moments empiriques et sont dirigées vers ce qui est extérieur au domaine des concepts purs, sont plutôt du côté de la métaphysique que de la philosophie critique. Les conditions et les modalités de leur occurrence sont déterminées par des analyses critiques auxquelles elles n'ont pas accès. D'autre part, ces analyses ne peuvent avoir pour objets que des idéologies. La pensée idéologique et la pensée critique dépendent l'une de l'autre et toute tentative pour les séparer fait chuter l'idéologie dans l'erreur et la pensée critique dans l'idéalisme. La possibilité de maintenir un lien causal entre elles-deux constitue le principe qui contrôle un discours philosophique rigoureux : les philosophies qui succombent à l'idéologie perdent leur sens épistémologique, tandis que les philosophies qui essaient de contourner ou de réprimer l'idéologie perdent toute énergie critique et risquent d'être récupérées par ce qu'elles forcent.

Ce passage de Kant établit deux autres points. En parlant d'un lien *causal* entre l'idéologie et la philosophie transcendantale, on doit se rappeler que la causalité prédomine dans l'exemple choisi par Kant, et que toute l'attention est concentrée sur la *cause* interne ou externe du mouvement des corps. L'exemple des corps en mouvement est en vérité plus qu'un exemple que pourrait venir remplacer n'importe quel autre exemple ; c'est une autre version de la définition de la connaissance (*cognition*) transcendantale. Si la philosophie critique et la métaphysique (idéologie comprise) sont liées l'une à l'autre de manière causale, leur rapport est semblable à celui qui existe — comme l'exemple le montre explicitement — entre les

corps, leurs modifications ou leurs mouvements. La philosophie critique et l'idéologie deviennent alors le mouvement l'une de l'autre : si l'on considère l'idéologie comme une entité stable (un corps, un corpus ou un canon), le discours critique qu'elle engendre sera celui d'un mouvement transcendantal, d'un mouvement dont la cause réside, pour ainsi dire, en soi-même, au sein de la substance de son être propre. Et si l'on considère que le système critique est stable dans ses principes, l'idéologie correspondante acquerra une mobilité qui résultera d'un principe extérieur ; ce principe, dans les limites du système ainsi constitué, peut seulement être le principe de constitution, l'architectonique du système transcendantal, qui fonctionne comme la cause des mouvements idéologiques. Dans les deux cas, c'est le système transcendantal, comme substance ou comme structure, qui détermine l'idéologie et non l'inverse. La question revient alors à se demander ce que la substance d'un discours transcendantal devrait être. Tenter de répondre à cette question depuis l'intérieur même du texte kantien, c'est l'objectif qu'essaye d'atteindre cette communication qui se limitera simplement à l'exposition et à l'introduction du problème.

Le second point à retenir dans ce même passage concerne l'esthétique. Immédiatement après avoir établi la distinction entre les principes transcendantsaux et métaphysiques, Kant poursuit en distinguant « le pur concept des objets de la connaissance subjective possible (*der reine Begriff von Gegenständen des möglichen Erfahrungserkenntnisses überhaupt*) », et « le principe de la finalité pratique que l'on doit penser comme l'idée de la détermination d'un libre arbitre ») ; cette distinction est un corrélat de la distinction précédente et plus générale entre les principes transcendantsaux et métaphysiques. Elle renvoie explicitement à la distinction qui existe entre la raison pure et la raison pratique, et elle correspond à la division majeure du corpus des œuvres de Kant. On voit encore comment la *Troisième Critique* correspond à la nécessité d'établir le lien causal entre la philosophie critique et l'idéologie, entre un discours purement conceptuel et un discours empiriquement déterminé. D'où la nécessité d'un principe de connaissance phénoménalisé et empiriquement manifeste de l'existence duquel la possibilité d'une telle articulation dépend. Ce principe phénoménalisé est ce que Kant nomme l'esthétique. L'apport de l'esthétique est par conséquent considérable, car c'est de l'esthétique que dépend la possibilité de la philosophie elle-même, comme articulation d'un discours transcendantal et d'un discours métaphysique. Et la section qui traite du Sublime est l'endroit de la *Troisième Critique* où cette articulation apparaît ; dans la section sur le Beau il est dit que l'articulation se situe entre l'entendement (*Verstand*) et le jugement. Dans les deux cas, on rencontre des difficultés dont les motifs sont peut-être plus aisés à percevoir dans le cas du sublime dans la mesure où la raison est explicitement impliquée.

La complexité et l'éventuelle incongruité de la notion de sublime, — un sujet qu'aucun traité d'esthétique du dix-huitième siècle ne se permet d'ignorer, — font de la section de la *Troisième Critique* qui traite de cette question un des passages les plus difficiles et les moins bien compris de tout le corpus des œuvres de Kant. Alors que, dans la section sur le Beau, les difficultés donnent au moins l'illusion d'être contrôlées, on peut difficilement dire la même chose du sublime. Il est possible de formuler avec quelque clarté ce que le projet de la section — le projet dont elle se charge — pourrait être, et également possible de comprendre ce qui

est en jeu dans le fait de mener à bien cette tâche. Mais il reste très difficile de déterminer si l'entreprise échoue ou réussit.

La complication est visible dès le départ, dans l'introduction qui fait la distinction entre le beau et le sublime. Du point de vue du thème principal de la *Troisième Critique*, du problème du jugement téléologique ou de la finalité sans fin, le fait de considérer le sublime semble presque superflu. « Le concept du sublime, dit Kant, n'est pas aussi important ou riche de conséquences que le concept du Beau et, en général, il ne montre rien qui possède une finalité dans la nature elle-même (23 ; 86). » L'idée du sublime se sépare ainsi de l'idée de finalité de la nature, ce qui fait de la théorie du sublime un simple appendice (*einen blossen Anhang*) du jugement esthétique sur cette finalité » (167 ; 86). Toutefois, après ce modeste début, il s'avère que cet appendice extérieur est en fait d'une importance cruciale, parce qu'au lieu de nous informer, comme le Beau, de la téléologie dans la nature, il nous informe de la téléologie de nos propres facultés — et plus spécifiquement, du rapport entre l'imagination et la raison. Il s'ensuit, en accord avec ce qui a été dit auparavant, que tandis que le Beau est un principe métaphysique et idéologique, le sublime aspire à être un principe transcendantal, avec toutes les conséquences que cela entraîne.

Contrairement au Beau, qui semble du moins fait d'un seul bloc, le Sublime est grêlé de complications dialectiques. Il est, à certains points de vue, infiniment attirant mais, dans le même temps, tout à fait repoussant ; il occasionne un plaisir d'une espèce particulière et pourtant il est aussi, et d'une manière cohérente, douloureux ; en des termes moins subjectifs et plus structurels, il est tout aussi déroutant : il ne connaît aucune limite ou frontière, et pourtant, il doit apparaître en tant que totalité ; dans un sens philosophique, il tient du monstre ou, plutôt, du fantôme : il n'est pas une propriété de la nature (il n'y a rien qui soit objet sublime dans la nature) mais il est une expérience purement interne de la conscience (*Gemütsbestimmung*), et cependant Kant insiste à plusieurs reprises sur le fait que cette entité nouménale doit être représentée phénoménalement (*dargestellt*) ; telle est à la vérité la partie intégrante et, en fait, cruciale, de l'analytique du Sublime.

La question revient donc au fait de savoir si ces incompatibilités dialectiques trouveront, dans le concept du Sublime, une possibilité de résolution. On lira un premier symptôme du fait que tel n'est peut-être pas simplement, ou pas sans ambiguïté, le cas dans la complication supplémentaire qui rend le schéma du Sublime distinct de celui du Beau. On peut assurer qu'il est, d'un point de vue méthodique, aussi légitime d'évaluer l'impact qu'a sur nous le sublime, comme le plaisir ou la peine, en termes de quantité plutôt que de l'évaluer en termes de qualité, comme dans le cas du Beau. Mais si tel est véritablement le cas, pourquoi alors l'analytique du Sublime ne peut-elle se clore avec la section concernant le sublime mathématique qui a pour centre les questions de la quantité et du nombre ? Pourquoi donc une autre section, qui n'existe pas dans le domaine du beau, et qui est rapportée par Kant au domaine du sublime *dynamique* dont il est difficile de dire s'il appartient encore à l'ordre de la quantité ou de la qualité, s'avère-t-elle nécessaire ? Kant donne quelques explications sur les raisons de cette nécessité, mais cette explication soulève plus de questions qu'elle n'apporte de réponses (§ 24). Le sublime produit une réaction émotive et une agitation chez l'observateur ; cette réaction peut être référée aux besoins de la connaissance (dans le cas du sublime

mathématique) aussi bien qu'aux besoins du désir (*Begehrungsvermögen*) dans le cas du sublime dynamique. Dans le domaine du jugement esthétique, il faut considérer ces deux types de besoin sans tenir compte des questions de visée ou d'intérêt, exigence que l'on peut concevoir de respecter dans le domaine de la connaissance, mais qu'il est bien plus difficile de satisfaire dans celui du désir, et d'autant plus que l'on comprend clairement que ce désir doit être considéré en lui-même, comme une manifestation subjective, et non point comme une objectification d'une connaissance sur le désir. Et à la vérité, quand nous atteignons la section sur le sublime dynamique, nous trouvons quelque chose qui diffère assez du désir. Il n'en est rien facile de rendre compte du besoin d'une subdivision supplémentaire, de même que de la transition de l'un à l'autre (de la quantité mathématique à la quantité dynamique) exigera un effort d'interprétation ouvertement spéculatif dont il n'est pas certain qu'il soit couronné de succès.

Les antinomies en jeu dans le sublime mathématique sont clairement définies, comme le sont les raisons de leur pertinence dans le jugement esthétique. Le sublime mathématique débute avec le concept de nombre. Engageant la question du calcul intégral, comme on devait s'y attendre de la part d'un philosophe dont la thèse d'habilitation traitait de Leibniz, il implique de comprendre que les entités finies et infinies ne sont pas susceptibles de comparaison et ne peuvent pas toutes deux être inscrites dans un même système de connaissance. A l'instar du calcul intégral, du calcul fondé sur le nombre, la proposition est évidente d'elle-même et, dans le domaine infinitésimal du nombre (les *puissances* du nombre, dit Kant, atteignent l'infini (173 ; 93)), elle n'occasionne aucune difficulté : l'infiniment grand (ou, par la même occasion, l'infiniment petit) peuvent être conceptualisés par le moyen du nombre. Mais une telle conceptualisation est entièrement dénuée d'équivalences phénoménales ; en ce qui concerne les facultés, elle est, à strictement parler, inimaginable.

Ce n'est cependant pas ainsi que le Sublime a été défini. Le Sublime, en termes quantitatifs, n'est pas simple quantité ou nombre, et encore moins la notion de quantité comme telle (*Quantum*). La quantité ainsi conçue et exprimée par le nombre, est toujours un concept relatif qui se réfère à une unité de mesure conventionnelle, le nombre pur n'est ni grand ni petit, et l'infiniment grand est aussi l'infiniment petit : le télescope et le microscope, en tant qu'ils sont des instruments de mesure, sont un même instrument. Toutefois, le sublime n'est pas « le grand » mais « le plus grand » comme tel, ce « en comparaison de quoi tout le reste est petit. » Et comme tel, il ne peut jamais être accessible aux sens. Mais ce n'est pas non plus le nombre pur, car il n'existe pas de choses telles que « le plus grand » dans le domaine du nombre. Ce nombre appartient à un ordre différent de l'expérience, plus proche de l'étendue que du nombre. Il est, selon l'expression de Kant, « une grandeur absolue (*die Grösse* — ou mieux, *das Grösste schlechtkin*), pour autant que la conscience peut se saisir de lui dans une intuition (*so weit das Gemüt sie in einer Anschauung fassen kann*) (173 ; 93-94). Cette phénoménalisation ne peut dériver du nombre mais seulement de l'étendue.

Cette phrase est une autre version de l'affirmation originelle selon laquelle le sublime doit être sans limites (*unbegrenzt*) tout en constituant une totalité : le nombre est sans limite, mais l'étendue implique la possibilité d'une totalisation, d'un contour. Le sublime mathématique doit articuler le nombre et l'étendue et il est

confronté à un problème classique de philosophie naturelle. Le fait que ce thème philosophique soit récurrent ne le rend pas plus aisé à résoudre ; le seul fait que la question soit familière n'autorise pas non plus que l'on néglige les tours et les détours de l'argumentation par laquelle on tente de trouver la solution.

Kant tente l'articulation du nombre et de l'étendue par le biais de deux démonstrations, la première est épistémologique, la seconde est donnée dans les termes du plaisir et de la douleur. Aucun de ces deux arguments n'amène véritablement une conclusion. Au niveau de l'entendement, l'infinité du nombre peut être conçue comme une progression purement logique, qui n'a besoin d'aucune concrétisation spatiale. Mais au niveau de la raison, cette *comprehensio logica* ne suffit plus. Un autre mode de compréhension appelé *comprehensio aesthetica* est nécessaire, laquelle requiert une totalisation ou une condensation constantes dans une intuition unique ; même l'infini « doit être pensé comme entièrement donné, selon sa totalité » (177 ; 93-94). Mais parce que l'infini n'est comparable à aucune grandeur finie, l'articulation ne peut avoir lieu. Elle n'a, en fait, jamais lieu et la défaillance de l'articulation devient la caractéristique distinctive du sublime : le sublime transpose ou élève le naturel au niveau du surnaturel, la perception au niveau de l'imagination, l'entendement au niveau de la raison. Toutefois, cette transposition ne donne jamais les conditions d'une totalité constitutive du sublime, et elle ne peut par conséquent pas relever cette défaillance en devenant, comme dans la dialectique, le savoir de cette défaillance. Le sublime ne peut être défini comme la défaillance du sublime, car cette défaillance le prive de son principe d'identification. Et l'on ne peut pas non plus dire qu'en ce point, le sublime s'accomplit comme désir de ce qu'il échoue à être, car ce qu'il désire — la totalité — n'est pas autre chose que lui-même.

Le même schéma réapparaît en ce qui concerne le plaisir et la douleur. Il est clair que ce à quoi le sublime parvient n'est pas la tâche que requiert sa propre position (l'articulation du nombre et de l'étendue par le biais de l'infini). Ce à quoi il parvient, c'est à la connaissance d'une autre faculté à côté de l'entendement et de la raison — à savoir l'imagination. De la peine que cause la défaillance à constituer le sublime en rendant l'infini apparent (*anschaulich*) est né le plaisir de l'imagination qui découvre, dans cette défaillance même, la congruité de sa loi (qui est la loi de la défaillance) et de la loi de notre être suprasensible. Sa défaillance à se relier au sensible l'élèverait aussi au-dessus des sens. Cette loi ne réside pas dans la nature, mais elle définit l'homme en opposition à cette nature ; c'est seulement par un acte que Kant appelle « acte de subreption » (180 ; 96) que cette loi est faussement attribuée à la nature.

Mais cette subreption n'est-elle pas le reflet d'une autre subreption, antérieure, par laquelle le sublime se positionne subrepticement en réclamant son droit à l'existence par la force de l'impossibilité de sa propre existence ? Le jugement transcendantal qui doit décider de la possibilité de l'existence du sublime (en tant qu'articulation spatiale de l'infini) fonctionne métaphoriquement, ou idéologiquement, quand il se définit subrepticement dans les termes de son autre — à savoir, dans les termes de l'étendue et de la totalité. Si l'espace est en dehors du sublime et demeure en dehors de lui, et si l'espace est néanmoins une condition nécessaire (ou une cause) pour que le sublime vienne à exister, alors le principe du sublime est un principe métaphysique qui se prend à tort pour un principe transcendantal.

Si l'imagination — la faculté du sublime — vient à exister aux dépens du pouvoir totalisant de l'esprit, comment peut-elle alors, comme le texte le requiert, être en contraste harmonieux (182 ; 97) avec la faculté de la raison qui délimite le contour de cette totalité ? Ce que l'imagination défait, c'est l'œuvre même de la raison, et on ne peut pas dire sans difficulté qu'un tel rapport les unit toutes deux — imagination et raison — dans une tâche ou une loi commune de l'être. A cet endroit, la définition kantienne du jugement esthétique, qui représente comme un jeu harmonieux le jeu subjectif des facultés (de l'imagination et de la raison) à travers leur contraste, demeure assez obscure. Cette obscurité rend peut-être partiellement compte du fait qu'une élaboration supplémentaire est nécessaire, dans laquelle les rapports entre ces deux pouvoirs de l'esprit seront représentés d'une manière un peu moins énigmatique ; cela pourra toutefois seulement avoir lieu après que l'on sera passé du sublime mathématique au sublime dynamique. La difficulté peut être résumée par un changement de terminologie qui a lieu plus loin dans le texte, mais qui fait directement allusion aux difficultés que nous rencontrons déjà dans le sublime mathématique. Au § 29, dans la Remarque Générale sur l'exposition du jugement esthétique, apparaît la définition la plus concise mais aussi la plus suggestive du sublime « comme objet (de la nature) dont la représentation (*Vorstellung*) détermine la conscience (*Gemüt*) à *penser* l'inatteinabilité de la nature comme position sensible (*Darstellung*) d'idées » (193 ; 108). Le mot-clé, pour ce qui nous occupe actuellement, dans cette citation où chaque mot est riche de questions innombrables, est le mot *denken* dans « die Unerreichbarkeit der Natur als darstellung zu *denken*... ». Quelques lignes plus loin, Kant parle de la nécessité « de penser la nature elle-même dans sa totalité, comme la représentation sensible de quelque chose qui s'étend au-delà des sens, sans être capable d'accomplir cette représentation objectivement » (*Die Natur selbst in ihrer Totalität, als Darstellung von etwas Uebersinnlichen, zu denken, ohne diese Darstellung objektiv zu Stande bringen zu können*) (194 ; 108). Cependant, quelques lignes plus loin, le mot *denken* est isolé et distingué de connaître : « *die Natur als Darstellung derselben (d. h. die Idee des Uebersinnlichen) nicht erkennen, sondern nur denken können* » (194 ; 108). Comment devons-nous comprendre le verbe « penser » dans ces formulations, si on le distingue de « connaître » ? La voie de la connaissance, de l'*Erkenntniss*, n'a pas été capable d'établir l'existence du sublime en tant que concept intelligible. Établir cette existence serait seulement possible par les voies du *denken* et non de l'*erkennen*. Que serait un exemple d'un tel penser différant du connaître ? *Wass heisst denken* ?

Cependant, dans le sublime mathématique, au § 26, à côté de l'épistémologie et de l'eudémonisme du sublime, apparaît une autre description de la façon dont une quantité infinie peut devenir une intuition sensible dans l'imagination, ou comment, en d'autres termes, l'infini du nombre peut être articulée à la totalité de l'étendue (173 ; 90). Cette description, qui est plutôt formelle que philosophique, est bien plus facile à suivre que les arguments qui en découlent. Pour faire en sorte que le sublime apparaisse dans l'espace, nous avons besoin, dit Kant, de deux actes de l'imagination : de l'appréhension (*apprehensio*) et de la compréhension (*comprehensio aethetica*), *Auffassung et Zusammenfassung* (173 ; 91). L'appréhension procède successivement, comme un mouvement syntagmatique et consécutif le long d'un axe, et elle peut procéder *ad infinitum* sans difficulté.

Toutefois, la compréhension, qui est une totalisation paradigmatique de la trajectoire appréhendée, se fait de plus en plus difficile à mesure que l'espace couvert par l'appréhension devient plus grand.

Ce modèle nous rappelle une phénoménologie simple de la lecture, dans laquelle il nous faut faire de constantes synthèses pour comprendre le déploiement successif du texte : l'œil se meut horizontalement dans la succession tandis que l'esprit doit combiner verticalement l'entendement cumulatif de ce qui a été appréhendé. La compréhension atteindra bientôt le point de saturation et elle ne sera plus capable d'enregistrer des appréhensions supplémentaires : elle ne peut progresser au-delà d'une certaine magnitude qui marque la limite de l'imagination. Cette capacité de l'imagination à parfaire les synthèses est une aubaine pour l'entendement, qui est difficilement concevable sans cette capacité, mais ce gain est contré par une perte correspondante. La compréhension découvre sa propre limite au-delà de laquelle elle n'atteint pas. « (L'imagination) perd autant d'un côté qu'elle ne gagne de l'autre » (174 ; 91). A mesure que la simultanéité paradigmatique se substitue à la succession syntagmatique, une économie des pertes et des profits se met en place, qui fonctionne avec une efficacité prévisible, même à l'intérieur de limites bien définies. L'échange de la partie et du tout engendre des totalisations qui ne s'avèrent être que des parties. Kant donne l'exemple de Savary, l'égyptologue, qui observa que pour que les pyramides restent grandioses, il ne fallait être ni trop loin ni trop près. On se souvient de Pascal : « *Borné en tout genre, cet état qui tient le milieu entre deux extrêmes, se trouve en toutes nos puissances. Nos sens n'aperçoivent rien d'extrême, trop de bruit nous assourdit, trop de lumière éblouit, trop de distance et de proximité empêchent la vue. Trop de longueur et trop de brièveté de discours l'obscurcissent, trop de vérité nous étonne.* »² »

Il n'est pas surprenant qu'en partant de considérations sur la vision et la perception en général, Pascal passe à l'ordre du discours, car le modèle qui est suggéré n'est plus à proprement parler philosophique, mais linguistique. Il décrit, non une faculté de l'esprit, même semblable à la conscience ou à la connaissance, mais une puissance inhérente au langage. Car ce système de substitutions, qui suit des axes paradigmatiques et syntagmatiques, engendrant des totalisations partielles au sein d'une économie des pertes et des profits, est un modèle à la vérité très familier — ce qui explique aussi pourquoi le passage semble si aisé à saisir en comparaison de ce qui précède et de ce qui suit. C'est le modèle du discours considéré comme système tropologique. L'articulation désirée du sublime a lieu, avec les réserves et les restrictions qui conviennent, au sein d'un système purement formel de cet ordre. Il s'ensuit cependant qu'elle est seulement concevable dans les limites d'un tel système — en tant que pur discours plutôt que faculté de l'esprit. Quand le sublime est re-traduit, pour ainsi dire, des termes du langage dans les termes de la connaissance, il perd toute cohérence interne et disparaît dans les apories de l'apparence intellectuelle et sensible.

Il est aussi établi qu'au sein des limites du langage, le sublime peut seulement se produire en tant que point de vue unique et particulier, lieu privilégié qui évite à la fois la compréhension excessive et l'appréhension excessive, et que ce lieu est seulement déterminé de manière formelle et non transcendantale. Le sublime ne peut être fondé comme principe philosophique (transcendantal ou métaphysique) mais seulement comme principe linguistique. Par conséquent, la section sur le

sublime mathématique ne peut se clore d'une manière satisfaisante, et un autre chapitre sur la dynamique du sublime devient nécessaire.

D'après les principes du quadrivium, le système du mouvement aurait du constituer la suite du système nombre-étendue, et nous aurions pu nous attendre à un sublime cinétique plutôt qu'à un sublime dynamique. Mais la cinétique du sublime est traitée immédiatement, et d'une manière quelque peu surprenante, comme une question de *force* : le premier mot du § 28 (184 ; 98) sur la dynamique du sublime est *Macht*, vite suivi par violence (*Gewalt*) et par l'affirmation que la violence est le seul moyen de surmonter la résistance qu'une force oppose à une autre force. Une manière classique de passer du nombre au mouvement aurait été de passer par la cinétique des corps physiques, par une étude, comme chez Kepler par exemple, du mouvement des corps célestes en fonction de la gravité conçue comme accélération. On peut aussi considérer la gravité comme une force ou un pouvoir, à côté de ceci qu'elle est un mouvement — comme dans le vers de Wordsworth : « et maintenant, elle n'a aucun mouvement, aucune force » — et le passage d'une cinétique à une dynamique du sublime pourrait être traité en termes de concepts mathématiques et physiques. Kant ne poursuit pas dans cette direction de pensée et il introduit immédiatement la notion de pouvoir dans le sens quasi-empirique de l'assaut, de la bataille et de la peur. Le rapport entre le sublime naturel et le sublime esthétique est traité comme une scène de bataille dans laquelle les facultés de l'esprit doivent en quelque sorte surpasser les forces de la nature.

L'analytique du sublime ne rend pas compte en termes philosophiques de la nécessité d'étendre le modèle du sublime mathématique, soit le système nombre-étendue, au modèle du sublime dynamique comme système nombre-mouvement ; elle ne rend pas compte non plus de l'interprétation du mouvement comme pouvoir empirique, et il est aussi impossible, plus spécialement dans ses aspects ultérieurs (le passage empirique de la force à la violence et la bataille), d'expliquer cette nécessité par des raisons purement historiques. La seule façon d'en rendre compte, c'est d'étendre le modèle linguistique au-delà de sa définition comme système de tropes. Les tropes expliquent l'occurrence du sublime mais, comme nous l'avons vu, d'une manière tellement restrictive et partielle qu'on ne peut s'attendre à ce que le système reste stable à l'intérieur de ses étroites limites. De la pseudo-connaissance des tropes, le langage doit s'élargir aux actes performatifs, à ce dont on savait le langage capable bien avant qu'Austin ne nous l'ait rappelé.

La transition du sublime mathématique au sublime dynamique, transition dont la justification manque à l'évidence dans le texte (le § 28 commence de manière abrupte avec le mot « Force » (*Macht*)), marque la saturation du champ topologique à mesure que le langage se libère de ses contraintes et découvre en soi-même un pouvoir qui ne dépend plus des restrictions de la connaissance. Et partant, l'introduction, en ce point du texte, du concept de moralité, mais au niveau de la raison pratique plutôt que de la raison pure. L'articulation entre la raison pure et la raison pratique, la raison d'être de la *Troisième Critique*, intervient dans la définition élargie du langage comme système performatif aussi bien que topologique. Par conséquent, *La critique du Jugement* possède, en son centre, une cassure ou une discontinuité profonde, et peut-être fatale. Elle dépend d'une structure linguistique (le langage comme système performatif aussi bien que cognitif) qui n'est pas elle-même accessible aux pouvoirs de la philosophie transcendantale. Et

elle n'est pas non plus accessible, devrait-on se hâter d'ajouter, aux pouvoirs de la métaphysique et de l'idéologie, qui sont eux-mêmes des états pré-critiques du savoir. Le problème qu'il nous faut résoudre revient donc à déterminer si — et où — cette rupture, ou cette désarticulation, devient apparente dans le texte — à un moment où l'aporie du sublime n'est même plus indiquée, comme c'était encore le cas avec le sublime mathématique et les définitions générales consécutives de ce concept — comme paradoxe explicite, mais comme cette juxtaposition d'incompatibles, apparemment sereine parce qu'entièrement irréfléchie. Ce moment est contenu dans la remarque ou la récapitulation générale (§ 29) qui conclut l'analytique du sublime.

Le chapitre sur la dynamique du sublime ressemble plus à une autre version des difficultés rencontrées dans le sublime mathématique qu'au développement de ces difficultés, et encore moins à leur résolution. A part l'introduction de la dimension morale, dont il est difficile de rendre compte en termes épistémologiques ou esthétiques, elle diffère surtout de l'enquête précédente en ce qu'elle se concentre sur l'affect plutôt que sur la raison (comme dans le sublime mathématique) ou sur l'entendement (comme dans l'analytique du Beau). La prééminence de la faculté de l'imagination est maintenue, de même que la question de son rapport à la raison, mais cette dialectique de la raison et de l'imagination subit maintenant la médiation des humeurs, des affects et des sentiments plutôt que des principes rationnels. Le changement qui en résulte est celui d'une reformulation et d'un raffinement plutôt que d'une transformation du principe du sublime. La définition admirablement concise qui en est donnée au début des *Remarques Générales* bénéficie de la référence aux humeurs et à l'affectivité mais ne diffère pas en substance des développements similaires des paragraphes précédents. Et elle n'est pas essentiellement, malgré toute sa concentration contrôlée, moins obscure que les formulations précédentes.

Ce chapitre contient aussi, d'une manière quelque peu abrupte, le rappel soudain que, dans une esthétique transcendantale du jugement, les objets susceptibles en nature de produire des effets sublimes doivent être considérés d'une manière radicalement non téléologique, complètement détachés de tout but ou intérêt que l'esprit pourrait y trouver. Kant ajoute qu'il avait auparavant rappelé au lecteur cette nécessité, mais ce à quoi le passage fait allusion n'est pas clair. Il reformule plutôt un principe général qui se trouve au fondement de toute l'entreprise et qui avait été formulé, selon la modalité de la qualité (116 ; 49 sqq.), avec toute la clarté souhaitable, dès le début de l'analytique du beau. Cette fois-ci, Kant rapporte spécifiquement aux objets naturels le principe du désintéressement et il prend en exemple deux types de paysages :

Si alors nous disons que la vue de la voûte étoilée est sublime, nous ne devons pas placer au fondement du jugement des concepts de monde habités par des êtres rationnels et considérer ces points brillants, qui remplissent l'espace au-dessus de nous, comme leurs soleils en mouvement selon des cercles qui se réfèrent à eux ; mais nous devons le considérer, exactement comme nous le voyons (*wie man ihn sieht*), comme une voûte éloignée — et qui embrasse tout (*ein weites Gewölbe*). C'est seulement sous la condition d'une telle représentation que nous pouvons saisir le sublime qu'un pur jugement esthétique attribue à cet objet. Et de la même manière, si nous devons dire que la vue de l'océan est sublime, nous ne devons

pas penser à lui comme nous le faisons ordinairement, en tant qu'il implique toutes sortes de connaissances (qui ne sont pas contenues dans l'intuition immédiate). Par exemple, nous pensons parfois à l'océan comme à un vaste royaume peuplé de créatures aquatiques, ou comme à la grande source de ces vapeurs qui remplissent l'air de nuages pour le bénéfice de la terre, ou encore comme à un élément qui, bien qu'il divise les continents les uns des autres, promeut pourtant la plus grande communication entre eux ; car toutes ces pensées ne produisent que de purs jugements téléologiques. Pour dire que l'océan est sublime, il faut le considérer comme les poètes le font (*wie die Dichter es tun*), simplement selon ce que l'œil révèle (*was der Augenschein zeigt*) — s'il est au repos, un clair miroir d'eau que seul les cieux délimitent ; et lorsqu'il est agité, comme un abîme qui menace de tout engloutir (196 ; 107) ³.

Le passage est remarquable à bien des égards, y compris en ce qu'il anticipe apparemment nombre de passages semblables qu'on allait bientôt trouver chez les poètes romantiques, et dans bien des cas déjà présents, chez leurs prédécesseurs du dix-huitième siècle. Mais il est tout aussi nécessaire de le distinguer de ces paysages symboliques que d'en révéler les similarités. La perception qui prédomine, dans le passage de Kant, est celle des cieux et de l'océan en tant que construction architectonique. Les cieux sont une voûte qui couvre la totalité de l'espace terrestre, de la même façon qu'un toit couvre une maison. L'espace, chez Kant comme chez Aristote, est une maison dans laquelle nous demeurons plus ou moins en sécurité, ou plus ou moins poétiquement, sur cette terre. C'est aussi de cette manière que la mer est perçue, ou c'est la manière dont, selon Kant, les poètes la perçoivent : son étendue horizontale est comme un sol limité par l'horizon, par les murs du ciel comme ils se referment et délimitent le bâtiment.

Qui, pourrait-on se demander, sont les poètes qui perçoivent le monde d'une manière architectonique plutôt que téléologique, et dans ce cas, comment peut-on dire que l'architectonique s'oppose au téléologique ? Comment devons-nous comprendre l'invention du terme d'*Augenschein* par rapport aux autres allusions à l'apparence sensible qui abondent dans les tentatives pour définir ou décrire le sublime ? Il est plus aisé de dire ce que le passage exclut et comment il diffère des autres, que de dire ce qu'il est par lui-même, mais ceci pourrait fort bien s'accorder avec la façon dont Kant insiste sur le mode primaire négatif de l'imagination (195-96 ; 109). Assurément dans notre tradition, nous pensons que Wordsworth est le premier poète qui ait eu des intuitions similaires — Wordsworth qui, dans l'épisode du vol du nid dans le *Prélude*, a évoqué l'expérience du vertige et de la frayeur absolue dans ces vers étonnants : « *Le ciel n'était pas un ciel / De terre, et quel mouvement portait les nuages !*⁴ ». Ici aussi, le ciel est originellement conçu comme un toit ou une voûte qui nous abrite, en nous ancrant dans le monde, debout sur un plan horizontal, *sous* le ciel, stables et rassurés par le poids de notre propre gravité. Mais si le ciel nous sépare soudain de la terre pour n'être plus, selon les termes de Wordsworth, le ciel *de* la terre, nous perdons tout sentiment de stabilité et commençons à tomber, pour ainsi dire, vers le ciel, loin de la gravité.

Il n'en va *pas* ainsi dans ce passage de Kant, parce que le ciel n'y apparaît en aucune manière associé à l'abri. Il n'est pas la construction sous laquelle, dans les termes de Heidegger, nous pouvons habiter, *wohnen*. Dans un passage moins connu de la *Logique*, Kant parle d'« un sauvage qui dans le lointain, voit une mai-

son sans savoir à quoi elle sert. Il observe certainement le même objet qu'une tout autre personne, qui sait que cette maison est tout à fait construite et aménagée pour servir d'habitation à des êtres humains. Pourtant, en termes formels, cette connaissance relative à l'objet identique diffère dans les deux cas. Dans le premier cas, il est une pure intuition (*blosse Anschauung*). Dans le deuxième cas, il est à la fois intuition et concept⁵. » Le poète qui voit les cieus comme une voûte est très clairement à l'image de ce sauvage, et non à l'image de Wordsworth. Il ne voit pas afin de s'abriter, il voit simplement. Il ne voit pas afin de s'abriter, car aucune suggestion ne lui est faite qu'il pourrait en quelque sorte être menacé, pas même par la tempête — car on sait qu'il reste en sécurité sur le rivage. Le lien entre voir et habiter, *sehen et wohnen*, est téléologique, et par conséquent absent dans la vision esthétique pure.

Ou, encore en association avec Wordsworth, on pense au célèbre passage de l'*Abbaye* de Tintern :

Et j'ai senti
 Une présence qui me trouble par la joie
 De pensées élevées ; un sublime avis
 D'une chose répandue et infuse plus profondément encore
 Dont la demeure est la lumière des soleils couchants,
 L'océan rond et l'air vif
 Le ciel bleu, et l'esprit de l'homme⁶.

Le sublime de l'océan sphérique, limité par l'horizon comme un vaste dôme rappelle tout particulièrement le passage de Kant. Mais les deux invocations de la nature sublime divergent rapidement. Le sublime de Wordsworth est un exemple de l'échange constant entre l'esprit et la nature, du chiasme des propriétés du monde sensible et du monde intellectuel qui caractérise la parole figurée (figurative diction) du poète, explicitement thématifiée ici dans le « mouvement et l'esprit qui pousse / Toutes les choses pensantes, tous les objets de toutes les pensées / Et roule à travers toutes les choses⁷. » Aucun esprit n'est impliqué dans la vision kantienne de l'océan et du ciel. Si tant est qu'un esprit quelconque ou qu'un jugement quelconque soit impliqué, c'est le résultat d'une erreur — car il n'est pas vrai que le ciel soit une voûte ou que l'horizon limite l'océan comme les murs d'un bâtiment. Les choses sont ainsi pour l'œil qui les voit, dans la redondance de leur apparition à l'œil et non point à l'esprit, comme dans le mot redondant d'*Augenschein*, qui doit être compris dans son opposition à l'*Ideenschein* de Hegel, ou apparition sensible de l'idée, — *Augenschein*, dans lequel l'œil, de manière tautologique, est nommé deux fois, à la fois en tant qu'œil et en tant que ce qui apparaît à l'œil.

Le monde architectonique de Kant n'est pas une métamorphose du monde fluide dans la solidité de la pierre, et la construction de ce monde n'est pas non plus un trope ou un symbole qui se substitue aux entités réelles. Le ciel et l'océan considérés comme construction sont *a priori*, antérieurs à l'entendement, à l'échange et à l'anthropomorphisme qui permettront à Wordsworth de s'adresser, au livre V du *Prélude*, au « visage loquace (*speaking face*) de la nature ». Il n'y a aucune place pour l'adresse dans le monde plat et désigné à la troisième personne de Kant. On peut difficilement dire alors que la vision de Kant est littérale, ce qui impli-

querait la possibilité de sa mise en figures ou de sa symbolisation par un acte de jugement. Le seul mot qui vienne à l'esprit est celui de vision *matérielle*, mais comment on doit comprendre cette matérialité en termes linguistiques, cela n'est pas encore clairement intelligible.

Puisqu'elle ne fait pas partie du trope ou de la figuration, la vision purement esthétique du monde naturel n'est en rien solaire. Elle n'est pas la découverte soudaine d'un monde vrai comme dévoilement, comme l'*aletheia* de la *Lichtung* chez Heidegger. Elle n'est pas un monde solaire et on nous dit explicitement que nous ne devons pas penser aux étoiles en tant que « soleils qui se meuvent en cercles ». Et il ne faut pas non plus les penser comme la constellation qui survit à la fin apocalyptique du *Coup de Dés* de Mallarmé. Le « miroir » de la surface de la mer est un miroir sans profondeur, et il n'est surtout pas celui dans lequel la constellation serait reflétée. Selon un tel mode de perception, l'œil est son propre agent et non point l'écho spéculaire du soleil. On dit que la mer est un miroir, non parce qu'on suppose qu'elle reflète quoi que ce soit mais plutôt parce qu'elle accentue une platitude qui ne suggère en rien la profondeur. De la même manière, et dans la même mesure que cette vision est purement matérielle et dénuée de toute complication réflexive ou intellectuelle, elle est aussi purement formelle, dénuée de toute profondeur sémantique et elle est donc réductible à la mathématisation formelle ou à la géométrisation de l'optique pure. La critique de l'esthétique s'achève, chez Kant, dans un matérialisme formel qui (comme le prosaïsme que nous trouvons chez Hegel) va à l'encontre de toutes les valeurs et de toutes les caractéristiques associées à l'expérience esthétique, y compris à l'expérience esthétique du beau et du sublime telle qu'elle est décrite par Kant et Hegel eux-mêmes. La tradition de son interprétation, telle qu'elle apparaît à partir des proches contemporains comme Schiller, n'a vu que cet unique aspect, figuré et, si vous voulez, « romantique » de leurs théories de l'imagination, et elle a complètement négligé ce que nous appelons l'aspect matériel. Elle n'a pas compris la place et la fonction qu'occupe la formalisation dans la complexité du processus.

La vision d'un ciel et d'un monde libre de toute contamination téléologique, adoptée ici en tant que vision purement sublime et esthétique, est en contradiction directe avec toutes les précédentes définitions et analyses qui ont été données depuis le § 24 jusqu'à ce passage du § 29. Et pourtant, dans la définition condensée qui apparaît dans ce même chapitre, l'accentuation porte sur le sublime considéré comme une représentation concrète d'idées (*Darstellung von Ideen*). Comme dans le passage de Wordsworth tiré de l'*Abbaye de Tintern*, l'articulation du mouvement (*motion*) physique, du mouvement (*movement*) des affects et du jugement moral pratique, doit englober les éléments naturels et intellectuels sous un unique principe d'unification comme le sublime. Et depuis le début, on a tellement insisté sur le fait que le sublime ne réside pas dans l'objet naturel mais dans l'esprit de l'homme (*Gemütsbestimmungen*) que toute l'argumentation vient se charger — au lieu d'insister sur la nature purement interne et nouménale du sublime — du besoin de rendre compte du fait que le sublime intervient néanmoins comme manifestation phénoménale externe. Peut-on, d'une manière ou d'une autre, réconcilier ce point et la matérialité radicale de la vision sublime soudain introduite, comme s'il s'agissait d'une modification ultérieure, à ce moment de l'argumentation ? Comment doit-on réconcilier représentation concrète des idées et vision purement oculaire, *Darstellung von Ideen* et *Augenschein* ?

L'analytique du sublime (comme celle du beau) est toujours présentée dans les termes d'une théorie des facultés dans la mesure où elle se combine, dans la dynamique du sublime, avec une théorie de l'affect moral. « Éprouver le sentiment de ce qui est sublime dans la nature n'est pas pensable sans l'articulation d'une théorie de la disposition mentale qui s'apparente à la disposition *morale*. » (194 ; 105-106). Dans le cas du beau, ce composant moral était présent lui aussi, bien que sous une forme beaucoup plus atténuée. Elle se manifestait comme autonomie du plaisir esthétique au regard du plaisir sensuel, comme une forme de liberté qui était donc, dans le système kantien où la moralité est toujours liée à la liberté, au moins potentiellement une forme du jugement moral. Mais dans le cas du sublime, le lien avec la moralité est bien plus explicite, car la moralité est impliquée, non point comme jeu, mais comme travail légal ou régi par la loi (*gesetzliches Geschäft*). L'unique restriction qui fait que le sublime ne passe pas entièrement dans le camp de la moralité, c'est que la faculté qu'il implique en lui n'est pas la raison, ou tout du moins pas une manifestation immédiate de la raison, mais qu'il est représenté par l'imagination elle-même, comme un outil de la raison. Dans le monde laborieux et affairé de la moralité, même l'imagination libre et ludique devient un instrument de travail. Sa tâche, son labeur consiste précisément à rendre⁸ les abstractions de la raison au monde phénoménal des apparences et des images dont la présence est conservée dans le mot même d'« imag-ination », de « Bild » dans l'allemand « *Einbildungskraft* ».

Il est rendu compte de plusieurs manières de la raison pour laquelle cette incarnation de l'idée doit avoir lieu. C'est, tout d'abord, une nécessité quasi théologique qui suit nécessairement notre condition depuis la chute. Le besoin du jugement et de l'activité esthétiques, bien qu'il définisse l'homme, est l'expression d'une insuffisance, d'une malédiction plutôt que d'un excès de pouvoir et d'inventivité. Un tel besoin n'existerait pas « si nous étions des créatures purement intellectuelles ou même capables de nous transporter mentalement dans une telle condition » (197 ; 107-108). La même infériorité inhérente à l'esthétique (ou, plus précisément, à l'esthétique considérée comme symptôme d'une insuffisance qui nous est inhérente) devient évidente si l'on considère le jugement moral. Les domaines de la morale et de l'esthétique sont tous deux désintéressés, mais ce désintéressement devient nécessairement impur dans la représentation esthétique : la persuasion à laquelle les jugements moraux et esthétiques sont capables de parvenir, par le moyen de leur désintéressement même, est, dans le cas de l'esthétique, nécessairement liée à des expériences sensibles auxquelles on a attribué une valeur positive. La leçon morale de l'esthétique doit être transmise par des moyens séduisants qui, comme nous le savons, peuvent aller assez loin pour rendre nécessaire une lecture de « Kant avec Sade » plutôt que l'inverse. Au lieu d'une beauté purement intellectuelle, nous ne pouvons produire que la beauté de l'imagination. Un paragraphe crucial et difficile (195 ; 104-105) a pour objet de déterminer comment une telle chose se passe — et dans ce paragraphe, l'articulation de l'imagination à la raison, le rapport assurément « harmonieux » entre l'imagination et la raison qui avait été promis par le vœu pieux d'une étape antérieure, est décrit plus en détail.

Le passage introduit ce qui sera défini, quelques pages plus loin, comme la modulation de deux humeurs ou de deux affects, le passage de l'étonnement effrayé (*Verwunderung*) à l'admiration tranquille (*Bewunderung*). L'effet initial du

sublime, d'une rencontre soudaine avec des entités naturelles colossales comme les cataractes, les abîmes, et les hautes montagnes, est celui d'un choc, ou, selon Kant, d'un étonnement qui avoisine la terreur (*Verwunderung, die an Schreck grenzt*). Par un jeu, une astuce de l'imagination, cette terreur est transformée en un sentiment de supériorité tranquille et d'admiration pour quelque chose ou quelqu'un que l'on peut se permettre d'admirer paisiblement parce que la supériorité du spectateur n'est pas réellement en question. Plus on estime quelqu'un, plus on doit s'estimer soi-même. Combien une telle paix d'esprit est enviable à laquelle on parvient en reconnaissant le mérite d'une autre personne en confirmation du sien propre ! La noblesse morale est la meilleure jouissance égocentrique disponible sur le marché — bien que Kant ne soit pas assez aveugle pour méconnaître le prix caché de la terreur et du sang qu'elle exige.

Kant n'avait pas toujours considéré que la sérénité de l'admiration, ou la tranquillité de l'émotion dépassée, était la plus haute des qualités. Dans son essai antérieur et précritique de 1764 sur le Sublime et le Beau⁹, il avait affirmé de manière péremptoire qu'il fallait rejeter l'humeur phlegmatique dans la mesure où elle n'avait pas le moindre rapport avec la beauté et le sublime, dans toutes ses formes et sous tous ses aspects. Il y était dit qu'elle n'avait absolument aucun intérêt. Son équivalent en termes de stéréotypes nationaux était celui du Hollandais, décrit comme un type d'Allemand devenu phlegmatique et uniquement intéressé par les plus ennuyeuses des activités financières et commerciales. Et je n'ai jamais éprouvé une plus grande satisfaction de savoir qu'une cinquantaine de kilomètres séparent la ville flamande d'Anvers et la cité hollandaise de Rotterdam. Des considérations touchant la langue et la passivité féminines, très défavorablement comparées à l'énergie masculine, compensent des passages tout aussi difficiles à lire dans les premiers essais de Kant. A l'époque de la *Critique du Jugement*, les choses avaient beaucoup changé. « Car (ce qui semble étrange) l'absence d'affection (*apatheia, phlegma in significato bono*) dans un esprit qui suit avec cohérence ses règles fondamentales et inaltérables, est sublime, et d'une manière bien plus remarquable encore, parce qu'elle est soutenue par la satisfaction de la raison pure. » (199 ; 109). La tranquillité à laquelle on parvient de cette manière reçoit le prédicat de la noblesse, d'un état d'esprit moralement élevé, qui sera par la suite subrepticement transféré à des objets et à des choses telles qu'« un bâtiment, un vêtement, un style littéraire, une présence physique, etc. » Comment se fait-il alors que l'imagination puisse parachever la noblesse d'une telle perte de pathos, d'une telle sérénité ?

Elle y parvient d'une manière essentiellement négative, qui correspond philosophiquement au fait que l'imagination s'élève d'un principe métaphysique (et donc, idéologique) à un principe transcendantal (et donc, pratique). Aussi longtemps que la faculté de l'imagination est considérée de manière empirique — et l'on doit se souvenir que, chez le dernier Kant, la présence de ce moment empirique caractérise les dimensions métaphysiques de l'esprit — cette faculté est libre et ludique — plus proche de ce que l'anglais appelle la « *fancy* » que de l'« *imagination* ». En se sacrifiant, en abandonnant sa liberté, dans le premier moment négatif d'une surprise qui heurte mais qui est agréable, l'imagination s'allie à la raison.

La raison pour laquelle il en va ainsi n'est pas du tout claire ; en termes affectifs, cela prend la forme de la reconquête d'une maîtrise, d'une supériorité reconquise sur une nature dont la menace directe est surmontée. La réaction libre et

empirique de l'imagination, quand elle se trouve confrontée au pouvoir et à la puissance de la nature, c'est de s'adonner à, et de jouir de, la terreur de cette grandeur même. Dompter cette terreur délectable dans la mesure où elle est imaginaire — la supposition étant toujours que la personne n'est pas directement menacée, ou, du moins, qu'un instant de réflexion le sépare d'une menace immédiate — et lui préférer la satisfaction tranquille de la supériorité, c'est soumettre l'imagination au pouvoir de la raison. Car la faculté qui établit la supériorité de l'esprit sur la nature, c'est la raison, et elle seule; la sécurité de l'imagination dépend de la situation réelle, physico-empirique et, quand cette situation est menaçante, elle oscille vers la terreur et un sentiment de libre soumission à la nature. Toutefois, dans la mesure où, dans l'expérience du sublime, l'imagination parvient à la tranquillité, elle se soumet à la raison, et parvient au plus haut degré de liberté en sacrifiant librement sa liberté naturelle à la plus haute liberté de la raison. « Par là », dit Kant, « elle parvient à un gain de pouvoir qui est plus grand que ce qu'elle sacrifie » (195 ; 106). La perte de liberté empirique signifie un gain de liberté critique qui caractérise les principes rationnels et transcendants. L'imagination se substitue à la raison au prix de sa nature empirique et, par cet acte contre-nature ou dénaturé, elle conquiert cette même nature.

Ce scénario compliqué et quelque peu contourné accomplit la visée du sublime. L'imagination surmonte la souffrance, devient apathique et accuse la douleur du choc naturel. Elle réconcilie le plaisir avec la peine, et ce faisant, elle articule, en tant que médiatrice, le mouvement des affects avec l'ordre stable, légal, codifié et formalisé de la raison. L'imagination n'est pas la nature (car dans sa tranquillité, elle se détermine elle-même comme plus grande et plus puissante que la nature) mais, à l'inverse de la raison, elle reste en contact avec cette nature. Elle n'est pas idéalisée au point de devenir raison pure, car elle ne possède ni la connaissance de la situation difficile qui est proprement et effectivement la sienne, ni la connaissance de ses stratégies effectives, et elle demeure un pur affect au lieu d'exister comme acte de connaissance. Elle devient « adéquate (*angemessen*) à la raison sur la base de son inadéquation (*Unangemessenheit*) à cette même raison dans sa relation à la nature. » En élevant cette réflexion du jugement esthétique jusqu'au point où elle devient adéquate à la raison (*zur Angemessenheit mit der Vernunft*), sans toutefois atteindre un concept déterminé de la raison, « l'objet est néanmoins représenté, en dépit de l'inadéquation objective de l'imagination, même dans sa plus grande étendue, à la raison (*Unangemessenheit der Einbildungskraft... für die Vernunft*), comme un objet subjectivement finalisé » (195 ; 105), et ainsi, pouvons-nous ajouter, en tant qu'il appartient à la fois à la raison et au jugement pratique.

Aussi complexe que puisse sembler cette formulation ultime, elle est éclaircie et acquiert toute sa force de persuasion par le chemin qui y mène et elle n'est pas du tout étrange. Même une paraphrase aussi peu inspirée que celle que je viens de donner devrait révéler que nous ne nous trouvons pas en face d'une argumentation analytique serrée (comme c'était le cas, par exemple, avec notre distinction de départ entre les principes transcendants et les principes métaphysiques). Ce que nous avons ici est moins impérieux mais beaucoup plus accessible. D'une part, au lieu de constituer une argumentation, c'est une histoire, une scène dramatique de l'esprit en action. Les facultés de la raison et de l'imagination sont personni-

fiées, ou anthropomorphisées, comme les cinq facultés dont Diderot a mis en scène les désopilantes chamailleries dans sa *Lettre sur les sourds et les muets*¹⁰, en décrivant leurs rapports en des termes illusoirement intersubjectifs.

Que pourrait bien signifier, en termes analytiques, le fait que l'imagination se sacrifie, comme Antigone ou Iphigénie — car cette imagination rusée et admirable, on peut uniquement l'imaginer sous les traits de l'héroïne féminine de la tragédie — pour le bien de la raison ? Et quel est le statut de tout cet héroïsme et de cette ruse, qui lui permettent d'atteindre à l'apathie, de surmonter le pathos par le biais du pathos même du sacrifice ? Comment les facultés elles-mêmes des hypothèses heuristiques dénuées de toute réalité, sauf pour ceux qui ont lu trop d'ouvrages de psychologie et de philosophie du dix-huitième siècle, et qui pourraient finir par croire qu'ils possèdent une imagination, une raison, de la même façon qu'ils ont des yeux bleus ou un gros nez — comment peut-on dire des facultés qu'elles *agissent*, voire même qu'elles agissent librement, comme si elles étaient des êtres humains conscients et achevés ? Nous ne sommes, à l'évidence, pas en présence de catégories mentales mais de tropes, et l'histoire que Kant nous raconte est un conte de fées allégorique. Et le contenu de ce conte n'est pas du tout inhabituel non plus. C'est l'histoire d'un échange, d'une négociation, dans lesquels des pouvoirs sont perdus et gagnés dans une économie du sacrifice et de la récupération.

C'est aussi une histoire de forces antagonistes, — la nature et la raison, l'imagination et la nature, la quiétude et le choc, l'adéquation (*Angemessenheit*) et l'inadéquation — qui se séparent, se combattent et s'unissent dans un état d'harmonie plus ou moins stable, parachevant des synthèses et des totalisations qui manquaient au début de l'action. Des scènes de ce type où la conscience est personnifiée sont aisément identifiables : elles ne décrivent pas réellement des fonctions mentales mais des transformations tropologiques. Elles ne sont pas gouvernées par les lois de l'esprit mais par les lois du langage figural.

Pour la deuxième fois dans ce texte (la première étant relative au jeu complémentaire de l'appréhension et de la compréhension dans le sublime mathématique), nous avons atteint un passage qui, sous couvert de présenter une argumentation philosophique, est en fait déterminé par des structures linguistiques qui ne sont pas sous le contrôle de l'auteur. Ce qui rend l'intrusion des tropes linguistiques particulièrement remarquable, c'est qu'elle a lieu à proximité du passage sur l'architectonique matérielle de la vision avec lequel elle est entièrement incompatible, et que, dans l'évocation poétique du ciel et de l'océan, elle lui est presque juxtaposée.

Car nous sommes maintenant confrontés à deux notions tout à fait différentes de l'architectonique — un mot et un concept dont je fais usage parce qu'il apparaît sous ce nom dans le texte même de Kant. Chez Kant, la vision architectonique de la nature comme édifice est, comme nous l'avons vu, entièrement matérielle, emphatiquement non tropologique, entièrement distincte des substitutions et des échanges douilletts entre les facultés, ou entre l'esprit et la nature qui font le sublime romantique ou le sublime wordsworthien. Mais l'architectonique est aussi parfois définie par Kant, bien que cette définition ne soit pas présente dans la *Troisième Critique*, en des termes tout à fait différents, bien plus proches de l'allégorie des facultés et du conte de la quiétude retrouvée que nous venons de lire, bien

plus proche aussi du *edle Einfalt* et du *Stille Grösse* (de la simplicité noble et de la grandeur tranquille) du néo-classicisme de Winckelmann.

Vers la fin de la *Critique de la Raison pure*, un chapitre intitulé l'« Architectonique de la raison pure », définit l'architectonique comme l'unité organique des systèmes, « l'unité des savoirs mélangés et rassemblés sous une seule et même idée », que Kant favorise grandement par rapport à ce qu'il appelle la « rhapsodie » de la simple spéculation dénuée d'*esprit de système*. Le fait que cette unité soit conçue en termes organiques est apparent quand on considère la métaphore récurrente du corps défini comme une totalité de membres et de parties (*Glieder*, signifiant « *membre* » dans tous les sens du terme, tout comme dans le composé *Glieder-mann*, la marionnette du *Marionnetentheater* de Kleist). Kant écrit :

Le tout est articulé (*articulatio - gegliedert*) et non point empilé l'un sur l'autre (*coacervatio-gehäuft*) ; il peut grandir de l'intérieur vers l'extérieur mais non point de l'extérieur vers l'intérieur. Il croît comme un corps animal, non par l'addition de nouveaux membres (*Glieder*) mais, sans modification de proportions, en rendant chaque membre individuel plus fort et plus efficace dans l'accomplissement de ses fins ».

On voudra savoir ce qui advient à cette architectonique aristotélicienne et zoomorphique quand on la considère, dans le passage de la *Troisième Critique* sur le ciel et l'océan, d'un point de vue non-téléologique et esthétique. D'une part, ce passage n'implique pas un effondrement de l'architectonique dans le rhapsodique, une désintégration de l'édifice ; la mer et le ciel, comme les poètes les voient, sont plus que jamais des édifices. Mais il n'est plus du tout certain qu'ils soient encore articulés, *gegliedert*.

Après s'être attardé brièvement sur la vision esthétique des cieux et des mers, Kant se tourne un instant vers le corps humain :

Il faut dire la même chose du sublime et du beau dans le corps humain. Nous ne pouvons pas considérer comme fondements déterminants de notre jugement les concepts des fins que tous nos membres servent (*wozu alle eine Gliedmassen da sind*), et nous ne devons pas permettre à cette unité des fins d'influencer notre jugement esthétique (car alors il ne serait plus pur) (197 ; 107).

Nous devons, en bref, considérer nos membres, nos mains, nos doigts de pied, nos poitrines, ou ce à quoi Montaigne se référait si joyeusement sous l'appellation de « *Monsieur ma partie* », pour eux-mêmes, comme coupés de l'unité organique du corps, de la même manière que les poètes considèrent les océans séparément de leur situation géographique sur terre. Nous devons, en d'autres termes, désarticuler, mutiler le corps d'une manière qui est plus proche de Kleist que de Winckelmann, bien qu'elle soit assez proche de la fin violente qui fut la leur à tous deux. Nous devons considérer nos membres de la même manière que l'homme primitif considérait sa maison, tout à fait séparément de toute fin ou de tout usage. De la phénoménalité du domaine de l'esthétique (qui est toujours fondée sur une adéquation de l'esprit à son objet physique, fondée, dans la définition du sublime, sur ce à quoi l'on se réfère comme représentation concrète des

idées (*Darstellung von Ideen*)), nous sommes passés à la pure matérialité de l'*Augenschein*, à la pure matérialité de la vision esthétique. Passant du domaine organique, encore naïvement affirmé dans la *Critique de la raison pure*, au domaine phénoménologique, à la connaissance rationnelle des idées incarnées que la meilleure interprétation de Kant aux dix-neuvième et vingtième siècles mettra en valeur ; nous avons atteint, dans l'analyse finale, un matérialisme qui, dans la tradition de la réception de la *Troisième Critique*, est rarement ou jamais perçu.

Pour apprécier tout l'effet de cette conclusion, il faut se souvenir que le projet entier de la *Troisième Critique*, l'engagement dans l'esthétique, devait parvenir à l'articulation qui garantirait l'unité architectonique du système. Si alors, l'architectonique apparaît, vers la fin de l'analytique de l'esthétique, dans la conclusion de la section sur le sublime, comme la désarticulation matérielle non seulement de la nature mais aussi du corps, alors ce moment marque la déconstitution de l'esthétique comme catégorie valide. Le pouvoir critique d'une philosophie transcendante défait le projet même d'une telle philosophie en nous laissant, non point face à une idéologie — car les principes transcendants et idéologiques (métaphysiques) font partie du même système —, mais face à un matérialisme que la postérité de Kant n'a pas encore commencé à affronter. Un tel événement ne se produit point par le fait d'un manque d'énergie philosophique et de pouvoir rationnel, mais comme résultat de la force même et de la cohérence de ce pouvoir.

A quoi correspondra ce moment dans l'ordre du langage ? Dès que la rupture s'est affirmée, dans le passage sur la vision non-téléologique de la nature et du corps et aussi, d'une manière moins évidente mais non moins effective, dans la nécessité inexplicite de trouver un supplément à la considération du sublime mathématique avec une considération sur le sublime dynamique, dans le vide qui sépare les § 27 et 28 (de la même façon que nous nous référons à un vide entre les strophes 1 et 2 du poème « Lucy », « Assoupissement mon esprit scella... / (*A slumber did my spirit seal...*) ») ou entre la première et la deuxième partie du poème sur le *Garçon de Wynander*¹²), et donc, chaque fois que l'articulation était menacée par sa déconstitution, nous avons rencontré un passage (la section sur l'appréhension, la section sur le sacrifice de l'imagination), qui pouvait être identifié comme le passage d'un mode tropologique à un mode performatif.

Dans ce cas, dans le cas de l'appréhension non téléologique de la nature, une structure quelque peu différente apparaît. Au démembrement du corps correspond un démembrement du langage, à mesure que les tropes producteurs de signification sont remplacés par la fragmentation des phrases et des propositions en mots discrets, ou que les mots sont fragmentés en des syllabes et finalement en des lettres. Dans le texte de Kleist, on isolerait la dissémination du mot *Fall* et de ses composés à travers tout le texte au moment où la danse esthétique devient un piège esthétique, comme par addition d'une seule lettre muette qui fait de *Fall* (chute) un *Falle* (piège). A première vue, aucun moment artistique de ce type ne se produit chez Kant. Mais essayez simplement de traduire une seule phrase un tant soit peu complexe de Kant, ou considérez simplement ce que les efforts de traducteurs tout à fait compétents ont produit, et vous remarquerez bientôt combien est déterminant et décisif le jeu de la lettre et de la syllabe, la manière de dire (*Art des Sagens*) en tant qu'elle s'oppose à ce qui est dit (*das Gesagte*) — pour citer Walter Benjamin — chez ce styliste tout à fait dissimulé¹³.

La force de persuasion du passage entier, qui repose sur le fait que l'imagination retrouve sa quiétude après le choc de la surprise sublime, n'est-elle pas fondée, non pas tellement sur la petite pièce que jouent les sens, mais plutôt sur l'étroite proximité des sonorités, entre le mot allemand « surprise » et « admiration », « *Verwunderung* » et « *Bewunderung* » ? N'est-il pas fait en sorte que nous avalions l'incompatibilité, plus que paradoxale et véritablement aporétique entre l'échec de l'imagination à saisir la grandeur, et ce qui devient, dans l'expérience du sublime, le succès de cette même imagination considérée comme un agent de la raison ; et ne nous fait-on pas avaler cela grâce à l'alternance constante et finalement déroutante des termes d'*Angemessen(heit)* et d'*Unangemessen(heit)*, au point qu'il devient impossible de les distinguer ? Le fond de l'affaire, chez Kant comme chez Hegel, c'est la matérialité prosaïque de la lettre, et aucun déconcertement ni aucune idéologie, quel que soit leur degré respectif, ne peuvent transformer cette matérialité en une connaissance phénoménale du jugement esthétique.

Reprinted from *The Textual Sublime : Deconstruction And Its Differences*
by Hugh J. Silverman et Gary E. Aylesworth,
by permission of the State University of New York Press.

NOTES

1. Emmanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, vol. 10, Werkausgabe (Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1978) éd. Wilhelm Weischedel, p. 90. Édition française, *Critique de la faculté de Juger*, Vrin. Le premier chiffre mentionné correspond à l'édition allemande, et le second à l'édition française. La traduction française est modifiée en fonction de la traduction anglaise adoptée par Paul de Man. (NdT)

2. Blaise Pascal, *Pensées*, éd. Louis Lafuma (Paris éditions du Luxembourg, 1951, 1 : 199-390, 138. Cette citation renvoie à l'autre citation de Pascal, en épigraphe des *Allégories de Lecture* : « *Quand on lit trop vite ou trop doucement, on n'entend rien.* » (NdT)

3. Je retraduis ici la traduction adoptée par Paul de Man (NdT).

4. « *The sky was not a sky
Of earth, and with what motion moved the
(NdT) clouds !* »

5. Kant, *Logik in Werkausgabe*, VI, 457. (NdT)

6. « *And I have felt
A presence that disturbs me with the joy
Of elevated thoughts ; a sense sublime
Of something far more deeply interfused
Whose dwelling is the light of setting suns,
And the round ocean and the living air
And the blue sky, and in the mind of man.* »
(NdT)

7. « *A motion and spirit that impels
All thinking things, all objects of all thoughts
And rolls through all things.* »
(NdT)

8. L'anglais dit « translate back », où il faut entendre à la fois la « traduction » et le déplacement (la translation), le fait « de rapporter à », *de se déplacer pour « rendre »* ce qui est dû, mais dans un mouvement où la « dette » se dit aussi de l'« offensif ». Dans ce texte, il faudrait suivre la trace de la traduction benjaminienne. (NdT)

9. Kant, *Betrachtung über das Gefühl des Schönen und Erhabenen in Werkausgabe*, II, 875. (NdT)

10. Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets in Œuvres Complètes*, éd. Roger Lewinter (Paris : Club français du Livre, 1969-73), II, 573-574. (NdT)

11. Kant, *Kritik der Reinen Vernunft*, in *Werkausgabe*, 74 : 696. (NdT)

12. Wordsworth, éd. Ernest de Selincourt, « Lucy Gray », (I, 234) ; ce développement est sous-tendu par la lecture de Wordsworth en regard de Yeats, in « Image and Emblem in Yeats », *Rhetoric of Romanticism*, pp. 145-238. (NdT)

13. « *Car c'est encore en tant que force politique que l'esthétique nous concerne, en tant qu'elle est l'une des pulsions idéologiques les plus puissantes qui nous font agir sur la réalité de l'histoire. Mais ce qu'on appelle, par une référence consciente à Kant et à la version discutable de Kant que l'on trouve chez Schiller, l'"esthétique", n'est pas une catégorie séparée mais un principe d'articulation entre des facultés, des activités, et des modes de connaissance divers. Ce qui donne à l'esthétique son pouvoir, son impact politique, c'est son lien intime avec la connaissance, avec les implications épistémologiques toujours en jeu quand l'esthétique apparaît à l'horizon du discours.* » (« *Rhetoric of Romanticism* », « *Aesthetic Formalization in Kleist* », pp. 264 sqq.).

D'une promesse éthique réintroduite chez Kant (plus rassurante encore dans l'esthétique-politique de Schiller) dont Kant, selon Paul de Man, n'ignorait pas le prix terrible et sanguinaire, on passe à une autre « promesse », lisible dans ce que Kleist révèle de ce qui sera resté clôturé du sublime kantien « revisité » par Schiller : la promesse de la déconstitution des idéologies historiques, pédagogiques et politiques de la tradition. On comprend mieux peut-être alors pourquoi et comment Kleist, l'inventeur du texte de la désarticulation des mots eux-mêmes (*ibid.* p. 267), et Benjamin à sa suite ont reconnu dans la prose de Kant « un seuil de la grande prose d'art ». (Lettre à Gerhard Scholem, octobre 1917, *Correspondance*, éd. Aubier (I), pp. 138-139.) (NdT)