

La théorie kantienne du génie dans l'esthétique des Lumières

Daniel Dumouchel

Volume 4, numéro 1, automne 1993

Théories esthétiques

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/800934ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/800934ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (imprimé)

1920-2954 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dumouchel, D. (1993). La théorie kantienne du génie dans l'esthétique des Lumières. *Horizons philosophiques*, 4(1), 77-89.
<https://doi.org/10.7202/800934ar>

La théorie Kantienne du génie dans l'esthétique des lumières*

Mon intention est de m'arrêter brièvement sur les lignes de force de la théorie kantienne du génie, telles que Kant les reçoit de l'esthétique du XVIII^e siècle, et d'examiner les raisons qui ont dicté son intégration dans la théorie esthétique kantienne. On se rappellera les caractéristiques principales du génie dans la *Critique de la faculté de juger*¹. D'abord, Kant retient comme caractéristiques du génie (cf. §46) : 1^o l'*originalité* de ses productions; 2^o leur *exemplarité*; 3^o le fait que c'est *en tant que nature* que le génie donne à l'art ses règles; et 4^o la limitation du génie aux productions des beaux-arts, à l'*exclusion de la science*. Reprenant plus loin la question (V, 317-318), Kant met l'accent sur le rapport des facultés dont l'union constitue le génie, à savoir l'imagination et l'entendement; il explicite aussi la première caractéristique, dans la mesure où l'originalité dont il est question est celle de l'expression de l'*Idée esthétique*, en tant que production rigoureusement originale²; il insiste enfin

* Une précédente version de ce texte a été présentée lors de la rencontre annuelle de la *Société canadienne d'esthétique*, qui a eu lieu en mai 1992 à Charlottetown, dans le cadre du Congrès des Sociétés savantes du Canada.

1. La *Critique de la faculté de juger* (1790) sera citée d'après les paragraphes et la pagination de l'édition allemande de l'Académie (les tomes en chiffres romains et les pages en chiffres arabes), qui est reproduite dans l'édition des *Oeuvres philosophiques* de Kant, tome II, Paris, Gallimard, 1985.
2. Kant définit l'Idée esthétique comme une «représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser, sans pour autant qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire qu'aucun *concept*, ne puisse lui être approprié et, par conséquent, qu'aucun langage ne peut exprimer complètement ni rendre intelligible» (§49; V, 314). Pour Kant, la genèse de l'Idée esthétique a pour but de montrer comment, dans la représentation artistique, la «sensibilité» peut produire une «Idée», c'est-à-dire comment peut s'indiquer une référence du «sensible» au «suprasensible». En général, Kant appelle Idée une représentation qui se rapporte à un objet sans jamais pouvoir constituer une *connaissance* de cet objet, parce qu'elle porte en elle une exigence de *totalité* que ne saurait épuiser aucune connaissance conceptuelle déterminée. La représentation de l'imagination artistique créatrice mérite selon lui le nom d'«Idée», parce qu'elle *tend* au moins vers quelque chose qui dépasse l'expérience, cherchant ainsi à s'approcher d'une présentation sensible des Idées en tant que concepts de la raison; dans ce contexte, Kant dit de l'Idée esthétique qu'elle est le contraire ou le pendant d'une Idée de la raison (§49; V, 314).

sur le fait que le résultat du travail du génie est toujours une mise en relation subjectivement finale des facultés représentatives (l'imagination et l'entendement), et que le sentiment qui en est la conséquence est en même temps l'unique façon que nous ayons de nous rendre conscients de cet accord. Je résume ici provisoirement les caractéristiques du génie. D'abord, les productions du génie doivent être *originales*, c'est-à-dire qu'elles ne doivent pas être possibles par la simple *imitation* d'un «exemple» ou par l'apprentissage d'un code préalable. Tout en étant originales, les productions du génie doivent être *exemplaires*, et par conséquent témoigner d'une *universalité* et d'une *nécessité* spécifiques, quoique ne pouvant faire l'objet d'une explicitation conceptuelle; c'est cette valeur exemplaire qui les rend dignes de devenir des *modèles* qui guideront le travail des artistes futurs. Les productions du génie doivent enfin apparaître comme si elles ne dépendaient dans leur possibilité que de la «nature», par où il faut entendre la «nature dans le sujet» qui donne sa règle à l'art. Et enfin, le génie lui-même n'est pas à proprement parler une *faculté particulière*, mais plutôt un «talent» qui résulte d'un certain *rapport des facultés*; Kant pense ici à l'imagination et à l'entendement, mais aussi à ce qu'il appelle l'*esprit* (*Geist*), qui n'est pas tant une faculté qu'une sorte de *principe d'animation* des facultés³, et bien sûr à la *faculté de juger*, qui intervient dans la production de l'Idée esthétique originale à titre au moins «régulateur⁴». L'analyse de

3. L'esprit au sens esthétique est défini comme «le principe vivifiant dans l'âme» (§49; V, 313). Contrairement à la plupart des traducteurs français, je rend ici *Geist* par *esprit* et *Gemûth* par *âme*. Cette traduction respecte davantage la littéralité, d'une part, et elle permet de mieux comprendre la postérité du concept de *Geist* dans la pensée allemande, d'autre part. Chez Kant, le *Geist* est un principe strictement subjectif qui, en accord avec le cadre critique du goût et de la beauté, a pour tâche de découvrir les représentations imaginatives qui correspondent réflexivement à un concept indéterminé de l'entendement et de fournir une *expression* communicable de cette disposition harmonieuse des facultés subjectives en jeu dans la production de l'oeuvre d'art, c'est-à-dire de l'Idée esthétique (§49, V, 317). On doit aussi ajouter que le *Geist* kantien est un concept d'origine pré-critique, qui joue un rôle primordial dans la théorie du génie pendant les années soixante-dix.
4. La faculté de juger prend ce rôle régulateur dans la mesure où l'Idée esthétique, en tant qu'*hypotypose conceptuelle*, doit au moins présenter une *analogie* avec le schématisme objectif, c'est-à-dire avec la règle par laquelle en général l'entendement passe du concept à l'intuition. Cela devient plus clair lorsque Kant réfléchit sur la nature du *symbolisme* artistique (cf. §59; V, 351-352).

ces caractéristiques permet de saisir l'oscillation constitutive qui sous-tend la conception kantienne du génie entre la reconnaissance de la portée créatrice de l'imagination et de l'esprit (*Geist*), d'une part, et les limitations imposées par l'autorité d'un «goût» compris sur le fond d'une exigence de communicabilité des *formes* artistiques, d'autre part.

La compréhension kantienne du génie est donc traversée par un certain nombre d'axes théoriques qui témoignent de son insertion dans l'esthétique philosophique des Lumières. D'ailleurs, certaines des notions qu'implique cette approche du génie sont inexplicables sur la seule base de l'analyse formelle des conditions de possibilité du jugement de goût qui occupe l'*Analytique du beau* et la première partie de la *Déduction des jugements esthétiques purs*. Dès lors, il est intéressant d'en situer l'émergence et d'en retracer les principales sources. Une analyse de ce type nous renvoie à la période de formation de l'esthétique kantienne dans les années 1769-1778, et plus particulièrement, en ce qui concerne la théorie du génie, dans les années 1772-1778⁵. Loin de moi l'idée de procéder ici à une telle reconstruction. Je me contente de mentionner que c'est à cette époque que va se constituer le «noyau» de l'esthétique kantienne du génie, qui sera conservée de façon presque intégrale dans la *CFJ*, moyennant une mise à jour du vocabulaire; c'est là une preuve que la «critique du goût» a essayé de répondre à des problèmes philosophiques nouveaux par la relecture d'un matériau déjà ancien, et qui, dans son essence, n'a pas vraiment varié. À travers cette relecture, toutefois, l'esthétique du génie, qui appartient au champ philosophique

5. Sur l'ensemble de ces questions peu connues, même des interprètes de Kant, on consultera avec profit : O. Schlapp, *Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der «Kritik der Urteilskraft»*, Göttingen, 1901; A. Bäuml, *Das Irrationalitätsproblem in der Aesthetik und der Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, 1923 (reprod. 1967); G. Tonelli, *Dall'estetica metafisica all'estetica psicoempirica. Studi sulla genesi del criticismo (1754-1771) e sulle sue Fonti*, Milan, 1955 et «Kant's Early Theory of Genius (1770-1779)», in: *Journal of the History of Philosophy*, 4, 1966 (p. 109-131 et 209-224); H.-G. Juchem, *Die Entwicklung des Begriffs des Schönen bei Kant*, Bonn, Bouvier, 1970. On trouve quelques développements intéressants sur la théorie kantienne pré-critique du génie dans l'ouvrage tout récent de J.H. Zammito, *The Genesis of Kant's Critique of Judgment*, Chicago & London, Uni. of Chicago Press, 1992.

de l'*Aufklärung*, est investie d'un sens nouveau et d'une fonction philosophique nouvelle à l'intérieur de la pensée critique. Elle se concentre autour d'au moins trois axes : le premier est déterminé par la tension entre l'*originalité* et l'*exemplarité*; le second touche la compréhension du génie comme expression d'une faculté créatrice fondamentale ou comme proportion de facultés; le troisième concerne les rapports entre l'*artificialité* et la *naturalité*. Chacun de ces axes témoigne à sa façon d'une tension principielle entre le *goût* et le *génie*.

Originalité et exemplarité

Le génie, comme *esprit original* (*Originalgeist*), est un talent spécifique qui «consiste à produire ce pour quoi on ne saurait donner de règle déterminée» (§46; V, 307), et qui, par conséquent, «est totalement opposé à l'*esprit d'imitation* (*Nachahmungsgeist*)» (§47; V, 308). Tout ce qui est possible par des règles déterminées qui peuvent être *enseignées* est étranger à ce qu'il convient d'appeler le génie. En faisant de l'*originalité* le signe le plus fondamental du génie, Kant retrouve une veine qui alimente la quasi-totalité de l'esthétique des Lumières; l'idée d'une production originale, qui ne peut être simplement tirée d'une règle préexistante et exige l'application d'une disposition ou d'un talent hors du commun, est le dénominateur commun de la pensée des Lumières sur la création artistique et même sur la découverte scientifique. La marque du génie est l'*invention*, qui présuppose une «coupure» par rapport à une règle ou un concept préalables. Dès les années soixante-dix, Kant suit ainsi Addison, DuBos, Bodmer, Young, Gerard, Sulzer et bien d'autres, et il est conduit à opposer deux types d'artistes, et au-delà, deux types d'êtres humains : les originaux et les imitateurs⁶. Dans l'esthétique de l'époque, le conflit entre la *règle* et l'*originalité* a tendu à devenir de plus en plus un conflit entre l'entendement (ou le jugement) et l'imagi-

6. Cf. entre autres J. Addison, *The Spectator*, no 160, 1711; l'abbé DuBos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719; A. Gerard, *Essay on Taste*, 1758 et *Essay on Genius*, 1774; E. Young, *Conjectures on Original Composition*, 1759; J.G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1771-1774.

nation, entre le «discipliné» et le «naïf», voire, comme chez Diderot, entre le beau et le sublime⁷. Ce qui, dans l'esthétique du XVIII^e siècle, a divisé les protagonistes du débat sur le génie, c'est le statut qu'ils ont conféré à la notion d'invention, et par conséquent la place qu'ils ont accordée aux *règles* par rapport à l'activité créatrice. C'est dans ce contexte que doit être comprise la seconde caractéristique du génie selon Kant, l'*exemplarité* dans l'originalité des productions. Une oeuvre est *exemplaire* lorsque, tout en étant originale et ne pouvant être le résultat de l'esprit d'imitation, elle est en mesure de s'offrir comme *modèle* (*Muster*) à l'imitation des autres artistes, et lorsqu'elle peut servir ultérieurement de règle ou de critère d'évaluation de la forme artistique (§47; V, 308). Si l'oeuvre géniale doit pouvoir servir de modèle, ce n'est pas en tant qu'*archétype* (*Urbild*), mais en tant qu'elle représente déjà elle-même une application performante de l'archétype, un «exemple» privilégié de la règle inénonçable (ou «inconsciente») qui a guidé l'activité de l'artiste; l'oeuvre exemplaire se constitue elle-même en objet d'imitation duquel on tire *a posteriori* des règles d'imitation. Il faut prendre la mesure de la conséquence limitative de la complémentarité que Kant semble établir entre l'originalité de l'oeuvre et sa valeur exemplaire. Car c'est bien «parce que le non-sens peut lui aussi être original» (§47; V, 308), que les oeuvres du génie doivent pouvoir passer l'épreuve de l'appréciation commune et par conséquent pouvoir devenir des modèles.

D'une part, donc, Kant considère que la *genèse* de la règle esthétique n'est susceptible d'aucune explication, puisque si l'on pouvait tirer de l'oeuvre originale des *préceptes* en vue de la production, l'art ne serait pas différent d'une activité mécanique dont la possibilité ne requiert pas l'invention. La règle qui commande la création géniale, inconsciente parce qu'indéterminée, n'est accessible qu'*a posteriori*, elle doit «être abstraite de l'acte même, i.e. du produit auquel d'autres aiment

7. Cf. l'article «Génie» de l'*Encyclopédie*, par Saint-Lambert mais modifié par Diderot.

à mesurer leur talent pour s'en faire un modèle, non pour le reproduire (*Nachmachen*), mais pour l'imiter (*Nachahmen*)»⁸. Mais ce faisant, c'est une règle du *goût*, davantage qu'une règle de la production artistique. Ainsi, du point de vue de la genèse de la règle, Kant est presque en accord avec les tendances les plus radicales de l'esthétique du génie. Mais d'autre part, cette conception du génie est fortement tempérée par une tendance toute «classique» à la *régularité* et à l'*équilibre* de l'oeuvre, qui tend à bannir du champ de l'art l'«irrégularité», la «faute», l'«écart» par rapport aux règles, comme autant de traces de l'idiosyncrasie de l'artiste. Tout en reconnaissant la portée créatrice de l'imagination dans la genèse de l'Idée esthétique originale, Kant soumet par ailleurs toujours cette production à la condition négative qu'est l'accord avec les règles du *goût*, en tant que règles de la communicabilité non conceptuelle des oeuvres originales. Il en résulte une appréciation ambiguë du travail du génie. D'une part, le génie est à prendre en bloc avec ses «fautes» et ses «écarts par rapport à la règle commune», dans la mesure où de telles malformations ne pourraient être corrigées sans affaiblir l'Idée (§49; V, 318); l'idée même d'originalité suppose que le génie puisse être à la source d'une règle nouvelle, même si l'«écart» par rapport aux règles que suppose cette nouveauté ne doit pas être en lui-même un objet d'imitation pour les continuateurs. Mais d'autre part, on trouve une tendance à faire basculer le critère de l'originalité du côté de la *forme* artistique, en tant que médium de la communicabilité, et à placer le centre de gravité de l'oeuvre d'art dans sa *réception*, c'est-à-dire dans les règles du *goût*.

Les facultés du génie

S'il était encore besoin de prouver que chez Kant la notion d'originalité n'a rien à voir avec le culte de l'individualité ou de l'idiosyncrasie, il suffirait de se référer aux deux types de *limitations* de l'activité du génie que sont la *forme* artistique et

8. §47; V, 309. La distinction entre *Nachmachen* et *Nachahmen*, ici, indique une différence entre l'imitation «stricte» et l'imitation «libre» ou «productive».

le *goût*. L'opposition entre la *matière* (*Stoff*) de l'oeuvre (c'est-à-dire son contenu représentatif et imaginaire) et sa *forme* (à savoir le médium externe de la communication esthétique) joue ici pleinement. Le point d'application du génie est la matière de l'oeuvre et non sa forme. L'originalité de l'Idée esthétique relève de la «matière» ou du contenu sensible et intellectuel de l'oeuvre; tandis que le lieu de la *beauté* de l'oeuvre ne peut être que sa forme⁹. Kant défend dans la *Critique de la faculté de juger* une sorte de classicisme artistique, où les lois de la forme de la représentation, qui doivent permettre de produire la finalité formelle de l'imagination et de l'entendement sur laquelle repose toute beauté, sont pensées comme invariables, et où seule la «matière» (et par conséquent le «sens») est appelée à changer. C'est pourquoi le point de vue de la production — le génie — est radicalement dissocié de celui de l'appréciation — le goût — (§48; V, 311). Le goût agit comme un guide de l'imagination et du génie, il apporte «de l'ordre et de la clarté dans le trop-plein des pensées du génie», et essaie de maintenir ses représentations dans les limites de la finalité subjective, les rendant ainsi «capables de susciter un assentiment durable mais également universel, digne de la postérité et d'une culture toujours en progrès». (§50; V, 319) En cas de conflit entre le génie et le goût, Kant n'hésite pas à dire qu'il faut sacrifier la profusion ou la richesse à l'ordre et la régularité, c'est-à-dire le génie au goût (V, 320).

La conception multifacultaire du génie qu'il a développée dans les années soixante-dix équivalait à introduire dans le génie lui-même une limitation critique immanente, sorte d'auto-censure de l'activité productive, qui était le fait des deux facultés limitatives du génie, le goût et la faculté de juger. À cette époque comme dans la *Critique de la faculté de juger*, le génie n'est pas *une* faculté à proprement parler, mais un ensemble de facultés, dont la concordance, l'harmonie ou l'animation (*Belebung*),

9. «Le génie ne peut que procurer une riche *matière* aux productions des beaux-arts; le travail d'élaboration à partir de cette matière et la *forme* exigent un talent formé à une école afin que l'usage qu'on en fera puisse soutenir l'examen de la faculté de juger». (§47; V, 310)

inexplicables théoriquement, sont rendues possibles par la référence à une Idée originale. Les principales facultés qui composent le génie sont la *sensation*, le *goût*, la *faculté de juger*, et l'*esprit*. Comme le précise une réflexion de 1776-1778 :

L'esprit est ce qui donne beaucoup à penser. La sensation : ce qui donne beaucoup à sentir. La faculté de juger cherche à rendre harmonieuses les sensations les unes par rapport aux autres et conformément à l'objet. Le goût [oeuvre à] la transformation de la pensée privée en pensée communément valide (R.958; Ak. XV, 422).

L'esprit et la sensation sont deux facultés *productrices*, qui sont en mesure de *vivifier* l'âme par une connaissance originale, et qui concernent la «matière» ou le contenu de cette connaissance, tandis que la faculté de juger et le goût, tout en étant essentielles dans la mise en forme de la connaissance originale, n'ont pas de fonction productive, mais remplissent un rôle rigoureusement *limitatif* et *critique*, qui concerne seulement la forme des connaissances nouvelles (cf. R.858).

L'extrême prudence dont Kant fait preuve dans la détermination de l'essence du génie vient sans doute de la position intermédiaire qu'il adopte entre une tendance à fonder le génie sur une *proportion*, voire sur une *perfection* des facultés de l'âme, héritée de l'esthétique rationaliste allemande, et une tendance, issue de la psychologie esthétique anglo-écossaise, à fonder l'invention géniale sur une faculté créatrice fondamentale, c'est-à-dire sur l'activité de l'*imagination*. Kant retient de J. Addison et d'A. Gerard¹⁰, par exemple, la tentative de rendre compte de l'aspect véritablement *original* de la production géniale, et il tente à plusieurs reprises de rendre compte de la portée «productive» de la sensibilité et de l'imagination esthétique; de l'approche rationaliste post-wolffienne, dont les principaux représentants sont Baumgarten, Meier, Mendelssohn,

10. L'*Essay on Genius* de Gerard, publié en 1774 et traduit en allemand par C. Garve dès 1776, a joué un rôle important dans la formation de la théorie du génie chez Kant. Cf. la R.949 (1776-1778), qui lui est explicitement consacrée.

Sulzer et Flögel¹¹, il retient la volonté de rendre compte de la nature spécifique de l'«objet» de l'activité géniale, c'est-à-dire de l'Idée esthétique qui est ainsi créée et qui doit posséder les caractéristiques de la perfection ultime de la connaissance. Autrement dit, tout en voulant assurer aux oeuvres originales une *légalité* sensible qui les rende communicables, Kant n'a toutefois jamais pu définir l'activité du génie sans recourir à une *productivité* fondamentale de l'imagination. En même temps, le résultat de l'activité du génie est une *Idée sensible* dont la genèse est incompréhensible à partir d'une explication psychologique du travail de l'imagination; mais par ailleurs, cette genèse est tout aussi incompréhensible sur le fond de la théorie rationaliste de la proportion des facultés, qui définit la disposition géniale comme un accroissement de la *perfection* subjective des facultés de connaître en fonction de la fin que représente l'oeuvre. Pour Kant la «cause» du génie réside dans une «animation» des forces de l'âme par une Idée originale, qui repose sur une *discontinuité* principielle entre l'imitation et l'originalité, et dont la théorie de l'harmonie des facultés, qui repose sur une intensification du degré de perfection des facultés cognitives, ne permet pas de rendre compte. Cette distinction nous renvoie à la conception de la «nature» dans le génie.

Artificialité et naturalité

La conception kantienne des beaux-arts est traversée depuis le début par une opposition entre l'«art» et la «nature», c'est-à-dire entre ce qui relève de l'imitation, de la contrainte, de l'«arbitraire», du travail, de l'affectation et de la «recherche»,

11. Cf. A.G.Baumgarten, *Metaphysica*, 1739 (particulièrement le §648) et *Aesthetica*, 1750/1758; G.F.Meier, *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 1748-1750; J.G.Sulzer, *Entwicklung des Begriffs vom Genie*, 1757 et *Allgemeine Theorie...*; M.Mendelssohn, *Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften*, 1757 et *Briefe die neueste Litteratur betreffend*, lettre 92; C.F.Flögel, *Geschichte des menschlichen Verstands*, 1765. Sur ces questions, on peut consulter (en français) l'ouvrage de P.Grappin, *La théorie du génie dans le préclassicisme allemand*, Paris, 1952.

d'une part, et ce qui relève du «naturel», de la liberté, du hasard, de la spontanéité, de la simplicité et de la «naïveté», d'autre part. Chez Kant, le concept d'*art* au sens large rejoint en général le concept de *technè*. L'art repose sur une finalité *pratique*, c'est-à-dire sur une causalité rationnelle, qui s'opère à partir de la représentation d'une idée de la chose à produire qui agit alors comme fin. L'art ainsi défini contient donc toujours un *concept* à son fondement. Mais pour que l'art puisse prendre une place dans la perspective transcendante de l'esthétique, qui présuppose le sentiment de liberté dans le jeu de nos facultés de connaître, la finalité qui ne peut manquer d'être à la base de la production artistique «doit paraître aussi libre de toute contrainte imposée par des règles arbitraires que s'il s'agissait d'un simple produit de la nature» (§45; V, 306). En accord avec une grande partie de l'esthétique des Lumières, le *naturel* dans le bel-art suppose que, dans sa production, la part mécanique (la forme scolaire ou la règle arbitraire) soit effacée au profit de l'apparence d'un produit de la nature. Mais la question se pose de savoir comment peut se produire cet «effacement» de la règle, qui est pour Kant la condition *sine qua non* d'une réintroduction de la *normativité* dans l'art. La marche de l'argument est très claire : c'est à une théorie du *génie* que mène l'idée d'une *réciprocité* entre l'art et la nature. Si l'art doit *apparaître comme* une nature, si la finalité qui ne peut manquer d'être présente dans ses productions, au moins au début, doit se «désintentionnaliser», on aura besoin d'un véhicule, d'un support pour cette opération, autre que celui de l'«artiste» au sens propre (dont les productions *peuvent* ne reposer que sur un talent de rendre effectifs des objets à partir de fins arbitrairement posées). Ainsi, le génie est défini comme «le talent (don naturel) qui permet de donner à l'art ses règles»; ou encore : «le génie est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par le truchement de laquelle la nature donne à l'art ses règles» (§46; V, 306).

J'en tire trois observations immédiates, sans espoir de pouvoir les justifier ici. D'abord, le problème que vient résoudre le génie est essentiellement celui d'un *passage* entre une «règle» indéterminée et son actualisation concrète. Ensuite,

l'activité en question ne concerne que l'art, et plus particulièrement cette forme d'art qui ne vise que la production de la beauté, les beaux-arts. Et finalement, les véritables «règles» des beaux-arts sont théoriquement indéterminées et ont leur source dans la «nature» qui se sert du génie comme d'un organe par le truchement duquel elle procure à l'art ses règles. Pour être plus précis, le génie est chez Kant le lieu d'un «passage» théoriquement incompréhensible entre le suprasensible (comme «nature du sujet ou nature dans le sujet») et le monde sensible. Puisque aucun *effet* du suprasensible sur le monde sensible ne peut faire l'objet d'une connaissance, le génie, en tant que véhicule d'un tel passage, sera une activité théoriquement *inconsciente* : entre la règle mécanique et la «règle» indéterminée que suit le génie, il y a un saut *qualitatif*. Nous ne comprenons le génie que dans ses effets — ses oeuvres — et la loi qui préside à de telles productions doit rester inconnue, non seulement du spectateur, mais du génie lui-même (§47). Et en tant que tel, le génie est donc pensé comme le lieu d'une *hétéronomie* d'autant plus radicale qu'elle s'opère au sein d'une subjectivité (esthétique) dont l'autonomisation est de plus en plus affirmée : ce n'est pas l'artiste génial qui crée, c'est la *nature en lui*. Façon pour Kant, sans doute, de réintroduire la *normativité* et la nécessité dans l'art, après l'érosion des contenus et des normes traditionnels provoquée par la revendication autonomiste de la subjectivité esthétique au XVIII^e siècle, qui avait eu en même temps pour effet de rendre plus problématique la validité normative des oeuvres artistiques. Il demeure une inévitable hétéronomie dans l'autonomie, non plus une hétéronomie empirique¹², mais une hétéronomie «pure», qui passe à l'intérieur du sujet esthétique autonome lui-même : ce ne sont pas le beau en soi ou la nature elle-même qui sont à la source du beau, mais la «nature dans le sujet».

12. Le sujet esthétique est «hétéronome» au moins lorsque le principe déterminant de son jugement est placé dans un intérêt pour l'*existence* de l'objet, comme c'est le cas lorsque le jugement est déterminé par le désir sensible (dans ce que Kant appelle l'«agréable») ou par la «matière» de la sensation (cf. §§3 et 13) ou lorsque le plaisir pris à l'objet est socialement médiatisé (§41).

La conception kantienne de la «nature», ici, ne laisse pas d'être profondément problématique, et une étude approfondie exigerait qu'on en cherche les sources entre autres chez Shaftesbury¹³, Addison, Diderot, Young et Sulzer. Sur le plan de l'histoire de l'esthétique, le *génie* participe de la détermination kantienne de la subjectivité esthétique, en tant qu'il constitue un lieu de *tension* maximale entre le *goût* (l'évidence sensible intersubjective, la «communicabilité», l'exemplarité) et l'*originalité* d'une «Idée» qui obtient ainsi une sorte de présentation sensible. Dans le génie, il ne s'agit plus seulement de savoir comment une *forme* universellement valide peut être invoquée pour justifier une appréciation esthétique donnée, mais plutôt de penser l'originalité d'un «contenu» sensible et intellectuel nouveau et non déductible des règles existantes. Le génie, tel que l'aborde Kant dans la continuité de l'esthétique du XVIII^e siècle, est un lieu où la subjectivité esthétique (comme lieu d'autonomie) risque de se dissoudre dans un «individualisme» esthétique qui prend la forme de la *singularité*. On l'a vu, la solution kantienne consiste à intégrer la «nature» comme moment normatif «inconscient» dans la production de l'oeuvre géniale. Le génie peut être vu comme une figure paradoxale et paroxystique de la communication esthétique : c'est en s'absorbant en lui-même, c'est-à-dire en s'écartant momentanément des «règles» qui peuvent (et doivent) être dégagées des modèles (*Muster*) du goût, pour retrouver sa «nature», que le génie peut devenir «universel», c'est-à-dire produire des oeuvres «exemplaires», au contact desquelles ses successeurs inconnus pourront aussi former cette faculté par laquelle ils se hisseront au rang de «génie», à savoir *l'esprit*. Kant demeure ainsi l'héritier de l'esthétique des Lumières, dans la mesure où sa conception du génie, en conservant la tension entre le goût et le génie, entre l'«imagination» et la «communicabilité»,

13. Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, 1711 (rééd. par J.M. Robertson, Indianapolis, Bobbs-Merrill Company, 1964). L'étude la plus complète des rapports entre Shaftesbury et Kant est celle de J.-P. Larthomas, *De Shaftesbury à Kant*, Paris, Didier Érudition, 1985.

constitue un pôle de résistance aussi bien face au *Sturm und Drang* des années soixante-dix que face au «romantisme» qui commence à poindre au moment où il rédige sa *Critique de la faculté de juger*.

Daniel Dumouchel
Université de Montréal