MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Kant et le romantisme français

Florian Pennanech

10.58048/2263-7664/532

Littérature comparée et Esthétique(s)

L'article prend pour point de départ la double généalogie du formalisme que l'on rencontre aujourd'hui en théorie littéraire. On appelle ici formalisme l'affirmation de l'autonomie de l'œuvre ou de l'autonomie de l'art. Une première généalogie fait procéder une telle conception de l'esthétique kantienne *via* le romantisme français et l'Art pour l'Art. Une seconde généalogie lie en revanche le formalisme tel qu'on l'a connu depuis deux siècles au romantisme d'Iéna, envisagé comme une véritable matrice théorique de toute la modernité esthétique.

L'article se propose donc de montrer d'abord en quoi le formalisme peut apparaître comme un anti-kantisme, en reprenant la question des liens entre esthétique kantienne et romantisme allemand. On montre ensuite de quelle façon Kant a été lu par les romantiques français, en proposant une présentation historique de cette réception, puis en exposant les différents déplacements qui ont pu être opérés à partir de sa pensée pour aboutir à des conceptions qui n'étaient pas les siennes, mais ont pu lui être imputées.

Cette analyse permet en fin de compte de repenser la distinction entre romantisme français et romantisme allemand à partir de leur lien au kantisme. On propose donc d'amender l'idée répandue selon laquelle les romantiques en déformant la pensée de Kant auraient simplement retrouvé la pensée du romantisme allemand. Une analyse des discours liés à la formule « l'Art pour l'Art » permet de rendre compte de cette hétérogénéité conceptuelle des deux romantismes.

Le point de départ de cette réflexion sera une interrogation face à la coexistence, dans le discours esthétique contemporain, et tout particulièrement en théorie littéraire, de deux généalogies du formalisme. Le terme « formalisme » est ici à entendre dans son

acception la plus courante, et donc, sans doute, la plus discutable : de façon très générale, est formaliste un discours qui affirme l'autonomie de l'œuvre d'art ou de l'art lui-même.

L'idée selon laquelle Kant serait le père fondateur du formalisme ainsi entendu est encore aujourd'hui largement répandue, et l'on propose de considérer la lecture du philosophe de Königsberg par les romantiques français comme l'une des sources de cette généalogie. Face à celle-ci, une autre généalogie consiste à faire procéder le formalisme du romantisme allemand, en particulier du romantisme d'Iéna, dont la philosophie fut fondamentalement anti-kantienne. Le formalisme est-il donc kantien ou anti-kantien ?

L'horizon d'une telle enquête n'est évidemment pas d'essayer de traquer les erreurs et les contresens qui ont pu exister au cours de la réception de Kant – et l'on n'ignorera nullement la fécondité conceptuelle de l'erreur et la productivité littéraire du malentendu – mais plutôt de se pencher sur les effets de cette association entre kantisme et formalisme dans l'imaginaire collectif : ce dont il sera question en définitive, c'est de Kant tel que le romantisme français le forge.

Kantisme, romantisme, formalisme

Pour bien comprendre de quoi il est question, il convient de revenir d'abord sur la façon dont, en France, on a pour ainsi dire découvert le romantisme allemand dans les années 1970. Ce phénomène historique est déterminant pour notre propos puisque la théorie littéraire s'est longtemps voulue anti-romantique. Les présupposés à dépasser étaient issus du romantisme français, ainsi la conception de l'œuvre comme expression d'un individu, ou la critique littéraire ramenée à la psychologie. Or, au milieu des années 1970, divers travaux mettent en évidence la rémanence du paradigme romantique en tant que fondement impensé de la théorie littéraire. Il faut évidemment citer Gérard Genette avec *Mimologiques* en 1976[1], Tzvetan Todorov avec *Théories du symbole* en 1977[2] ainsi que Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy avec *L'Absolu littéraire*, en 1978[3]

Le romantisme d'Iéna des années 1797-1801, autrement dit le premier romantisme ou *Frühromantik*, celui de la revue *Athenäum* autour des frères Schlegel, de Novalis et de

Schleiermacher est pensé comme le lieu de naissance du formalisme. Les philosophes peuvent ainsi écrire que « le romantisme est notre naïveté[4] », en jouant sur le double sens que le mot peut avoir si l'on se souvient de son emploi chez Schiller : la naïveté, c'est à la fois l'ingénuité et l'état naissant. La théorie littéraire est « naïvement » romantique, car elle s'ignore « nativement » romantique, c'est-à-dire née avec le romantisme. Bien des théorèmes formalistes se voient ainsi renvoyés à leur origine allemande : Gérard Genette caractérise la notion de « langage poétique » comme un avatar du cratylisme *via* la linguistique organiciste schlegelienne, et Tzvetan Todorov étudie dans le même sens la notion de symbole, et son anti-formalisme, affirmé de plus en plus nettement des années 1980 jusqu'à nos jours, découle directement de cette aperception du caractère historiquement situé de son formalisme préalable.

Cette généalogie du formalisme est donc d'une certaine manière une auto-généalogie. Avant cette période, les études sur le romantisme allemand sont rares, si l'on excepte l'étude d'Albert Béguin[5] et la somme de Roger Ayrault[6]. Il faut noter aussi que de nombreux travaux sont venus, depuis lors, relativiser la lecture du romantisme allemand comme rupture fondatrice, en insistant notamment sur le rôle de l'encyclopédisme et donc le lien profond unissant Iéna et la pensée des Lumières[7].

Quoi qu'il en soit, dans le même temps, une autre généalogie du formalisme existe, qui fait procéder le formalisme de Kant. Le phénomène qui nous occupe ici peut donc se caractériser comme la coexistence d'une généalogie indigène qui voit dans l'anti-kantisme les racines du formalisme et d'une généalogie allogène qui trouve ces mêmes racines dans le kantisme. Si l'idée répandue sous le nom d'« autonomie de l'art » ou « autonomie de l'œuvre » émane du romantisme allemand, faire de Kant son inventeur ou son promoteur ne peut relever que d'une « romantisation » indue de l'esthétique kantienne. Ce qui peut alors apparaître comme un contresens s'avère fréquent, dès les origines du romantisme français, en particulier sous la plume de Mme de Staël. Cela n'empêche pas qu'on ne peut comprendre le sens du formalisme si l'on n'y voit pas l'un des aspects d'une ontologie précisément anti-kantienne ; on ne risque pas de comprendre non plus, d'ailleurs, la raison pour laquelle des spécialistes d'esthétique comme Gérard Genette ou Jean-Marie Schaeffer s'efforcent, dans la lignée de la philosophie analytique anglo-saxonne, de rompre avec la conception romantique de l'art

en se référant précisément à Kant.

Le formalisme comme anti-kantisme

On commencera donc par rappeler brièvement en quoi le formalisme tel qu'on peut le concevoir dans le cadre de la généalogie indigène se présente comme un anti-kantisme.

Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, en bons derridéens, interprètent en termes de « présence » le geste fondamental de Kant, sa révolution copernicienne, qui fonde à leurs yeux le sujet comme non-présence à soi. L'« Esthétique transcendantale », première partie de la *Critique de la raison pure*, théorise un *cogito* vide : le sujet comme forme pure se réduit à n'être qu'une fonction de synthèse ou d'unité. Il devient impossible de « restituer quelque chose comme un sujet[8] », serait-ce un « sujet de la connaissance et de l'apparence », manifestement insuffisant pour nos auteurs. L'absence d'un sujet présent à lui-même, apte à « organiser *more geometrico*, à partir de la *mathesis* de son évidence première, la totalité du savoir et de monde[9] », rend impossible la position de tout système.

C'est précisément ce qui advient lors du dépassement de Kant, consistant en une conversion du sujet moral en sujet absolument libre et conscient de soi. Le monde peut alors être posé comme « corrélat du sujet[10] ». Comme le souligne Jean-Marie Schaeffer, qui voit dans le premier romantisme allemand la naissance de la « théorie spéculative de l'art », ainsi nommée parce que « toujours déduite d'une métaphysique générale (…) qui lui fournit sa légitimation[11] », le romantisme s'assigne pour tâche de construire, ou de reconstruire, l'unité du monde, qui n'est pas préalablement donnée. Le criticisme kantien apparaît comme responsable du démantèlement des fondements religieux et philosophiques de l'ancien monde et la poésie comme solution de rechange pour la philosophie.

Kant représente ainsi le désenchantement du monde contre lequel s'élèvera la protestation de la sacralisation de l'art. Le romantisme iénaen, qui en vient à constituer la matrice théorique de tous les romantismes et de tous les courants fondés sur l'idée d'autonomie de la littérature que l'on range peu ou prou sous l'étiquette « formalisme » emprunte bien sûr très largement à la culture philosophique antérieure. C'est néanmoins,

comme cela a été étudié depuis au moins trente ans, en lui que se forge de la façon la plus concentrée voire la plus radicale, le corps de doctrine qui déterminera toute la pensée de l'art et de la littérature des xixe et xxe siècles, dont l'esthétique ne constitue que la continuation de la théorie romantique.

On conçoit donc qu'il n'y ait pas lieu dans ce cadre de tenir Kant pour le fondateur du formalisme, entendu comme affirmation de l'autonomie de l'art. Bien au contraire, c'est d'un mouvement fondamentalement anti-kantien que procède la volonté de restaurer l'unité perdue, de réunir ce qui a été séparé par le criticisme. C'est pour ces raisons que le romantisme d'Iéna va produire, contre Kant, une théorie de la littérature qui fait de l'œuvre littéraire un principe d'unité, de totalité, de systématicité. C'est la littérature qui devient le lieu où se refait ce que la philosophie (identifiée au criticisme) défait. Le monde de la philosophie est celui de la division, le monde de la littérature celui de l'union.

Or, la position romantique allemande ne se transmet pas, ou guère : on a souvent insisté sur la différence radicale entre romantisme français et romantisme allemand (en général pour valoriser le second), et souligné que le véritable romantisme allemand correspond en France à des tentatives théoriques plus tardives, qu'on assimile à la modernité : le véritable romantique allemand, c'est Baudelaire, ou Mallarmé. Il y a donc comme une latence dans la transmission du romantisme allemand, et la question qui devrait nous intéresser à présent est de savoir ce qui se passe pendant ce temps.

Un peu d'histoire : l'invention du Kant formaliste par le groupe de Coppet

Commençons par un peu d'histoire. Ernst Behler, le spécialiste de l'œuvre de Friedrich Schlegel, avait étudié ce qu'il appelait « l'image staëlienne » de Kant telle que les préromantiques du groupe de Coppet l'avait forgée[12]. Naturellement, il s'intéressait surtout à des questions gnoséologiques, épistémologiques, politiques et morales, et assez peu aux questions proprement esthétiques. La « staëlisation » de l'esthétique kantienne n'y est guère abordée.

Ce traitement est à l'image de ce qui se passe en France durant la première moitié du siècle. On ne revient pas ici sur toutes les étapes de la réception de Kant en France[13], et l'on se contentera de quelques repères. Les premières présentations de la philosophie kantienne sont publiées autour de 1800 : en 1801, Charles de Villers fait paraître sa *Philosophie de Kant*, et l'*Essai d'une exposition succincte de la Critique de la raison pure*, de Johann Kinker, est traduit ; en 1804, *l'Histoire comparée des systèmes de philosophie* de Degérando offre une synthèse. La troisième *Critique*, et notamment sa première partie qui nous intéresse ici, est évidemment éclipsée par la *Critique de la raison pure*. En dépit de la parution en 1796 de la traduction des *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, l'esthétique kantienne n'est pas la partie la plus étudiée, pour la raison que sa théorie de la connaissance suscite bien davantage de polémiques. S'il faut attendre 1835 pour que soit publiée la première traduction française de la *Critique de la raison pure* par Joseph Tissot, ce n'est qu'en 1846 que ce sera le cas pour la *Critique du jugement* par Jules Barni (qui traduira aussi les deux autres *Critiques*). Les lecteurs doivent en attendant se contenter d'esquisses de présentation ou de résumés succincts.

De l'Allemagne de Madame de Staël, paru en 1814, occupe donc une place tout à fait à part. Même si elle aussi, dans le chapitre consacré à Kant, se concentre sur la première *Critique*, elle donne une présentation parcellaire, voire décousue, de la troisième, qu'elle tend, comme le dit Christian Helmreich[14], à transformer en une « poétique à tendance normative ».

Un peu de philosophie : la question de l'autonomie dans l'esthétique kantienne

Il semble en effet que la question n'est pas d'abord de savoir comment ce Kant staëlisé a pu influencer le mouvement romantique, mais plutôt sur quelles opérations conceptuelles, à partir de quels gestes spéculatifs, se produit cette staëlisation de Kant. Formulons donc le problème proprement philosophique : comment s'opère le passage de l'idée, présente chez Kant, d'autonomie du jugement de goût à l'idée, absente chez Kant, d'autonomie de l'art, ou de l'œuvre.

Ce passage est assurément résumé dans la formule de Mme de Staël dans *De l'Allemagne* :

> Kant, en séparant le beau de l'utile, prouve clairement qu'il n'est point du tout dans la nature des beaux-arts de donner des leçons. Sans doute tout ce qui est beau doit faire naître des sentiments généreux et ces sentiments excitent la vertu ; mais dès qu'on a pour objet de mettre en évidence un principe de morale, la libre impression que produisent les chefs-d'œuvre de l'art est nécessairement détruite[15].

Mme de Staël est la première à mettre ainsi en valeur et à imputer à Kant la distinction du beau et de l'utile, comme le fera Victor Cousin en 1818 dans son *Cours*. On voit ici comment dans la période pré-romantique les principaux introducteurs de Kant œuvrent à une véritable « romantisation » de son esthétique.

Si l'on s'en tient au cadre général, cette romantisation procède d'un déplacement de l'autonomie du jugement à l'autonomie de son objet. Si Kant distingue le jugement de goût, donc le beau, c'est d'abord en visant le beau naturel, le beau artistique ne venant que plus tard s'intégrer avec plus ou moins de facilité à un ensemble théorique d'abord conçu pour une autre notion. Toute l'anthropologie de l'expérience esthétique, c'est-à-dire l'analyse transcendantale du jugement, à laquelle procède Kant, se fonde effectivement sur l'impossibilité de toute doctrine du beau, et conduit de fait à l'impossibilité d'une doctrine de l'art. Mais du même coup, on comprend aisément que parler d'« autonomie de l'art » est parfaitement étranger à Kant, qui réserve en vérité la possibilité pour l'art d'être aussi bien autonome qu'hétéronome. L'esthétique kantienne n'affirme nullement que le jugement de goût soit le seul jugement qui puisse s'appliquer à une œuvre d'art : c'est bien pourquoi, selon un principe kantien connu, l'art est « inférieur » à la nature du point de vue de la pureté du jugement esthétique. Kant ne dit nullement qu'il n'y a pas de « leçon » en art, mais simplement que le sentiment de plaisir ne procède pas d'un principe *a priori*[16].

Si l'on entre dans le détail, la romantisation intervient sur trois points. Les quatre « moments » du jugement esthétique distingués par Kant sont célèbres : qualité, quantité, relation et modalité. On peut comprendre comment se fait le déplacement de

l’autonomie du jugement à l’autonomie de l’objet en examinant les choses dans l’ordre suivent : quantité, relation et qualité. Autrement dit, on ne suivra pas l’ordre dans lequel Kant expose les moments du jugement esthétique, et l’on envisagera le deuxième et le troisième avant de revenir au premier. On envisagera ainsi par ordre d’importance les déplacements que connaît l’esthétique kantienne.

Premièrement, la quantité. L’analyse du deuxième moment aboutit à cette formule fameuse : est beau ce qui plaît universellement sans concept. Elle affirme qu’on ne peut déduire un jugement de connaissance d’un jugement de goût, et réciproquement, mais nullement que l’œuvre d’art ne peut être le lieu d’un jugement de connaissance.

Deuxièmement, la relation. C’est sans doute le point vif, puisque c’est dans l’analyse de ce moment qu’apparaît l’expression « finalité sans fin ». Or celle-ci ne désigne pas autre chose que l’impression selon laquelle il doit y avoir une causalité supérieure qui a agi pour donner naissance à l’objet du jugement de goût. La beauté d’une fleur donne envie de croire en un Dieu créateur : mais comme on ne peut déterminer cette finalité, il n’y a pas de fin objective, seulement une impression de finalité. Évidemment, dans le cas de l’art, cette finalité est tout à fait déterminable : c’est l’artiste. Il paraît donc particulièrement peu pertinent de dire que Kant fonde l’idée d’autonomie de l’art en affirmant que les œuvres d’art n’ont pas de finalité.

Troisièmement, la qualité. Il s’agit du point de départ de l’analyse kantienne, puisqu’il s’agit du premier moment, qui pose le caractère « désintéressé » de la satisfaction esthétique. On peut voir de quelle façon Mme de Staël reprend le terme même, et quelle évolution elle lui fait subir. Or l’analyse de ce premier moment n’a pas non plus pour but d’établir l’autotélie de l’œuvre d’art ni même la définition d’une sphère d’objets spécifiques : il s’agit simplement de distinguer la relation esthétique des autres, un même objet pouvant d’ailleurs être pris dans diverses relations avec un sujet.

Ainsi une œuvre d’art peut-elle très bien nous apprendre quelque chose : pourtant, le jugement de goût sera distinct du jugement de connaissance. Le plaisir découlant du beau artificiel est moins fort car toute œuvre humaine est référable à une intention, d’où l’absence d’impression de finalité sans fin spécifique. Référer l’objet à sa cause intentionnelle et juger de sa conformité par rapport à une fin spécifique introduit un jugement de connaissance, le plaisir est donc moins pur dans le cas d’une œuvre d’art.

Il faut néanmoins nuancer cette analyse. La théorie du génie peut sembler préparer dans une certaine mesure le terrain à la thèse de l'autotélie, qui n'en est pas moins en contradiction flagrante avec les présupposés énoncés au début de la troisième critique puisque qu'elle consiste à faire passer la thèse de la finalité sans fin du jugement à l'objet : c'est là qu'apparaît l'autonomie de l'art. Qu'est-ce en effet qu'une œuvre de génie ? C'est une œuvre qui nous fait oublier qu'elle est produite par une intention, ce qui signifie que du point de vue de la relation esthétique, elle est semblable (ou tend à l'être) à un objet naturel. La théorie du génie permet ainsi de réintroduire l'idée de finalité sans fin spécifique dans l'art, ce qui, comme le signale Jean-Marie Schaeffer, signifie abolir la thèse de l'intentionnalité des produits artistiques et les couper des autres *artefacts* de l'activité humaine : c'est uniquement là que l'on peut dire que Kant prépare le terrain à la thèse de l'autonomie de l'œuvre d'art[17].

Cependant, Kant dit clairement que le caractère non intentionnel de la finalité dans l'art ne peut être qu'une impression. Il faut donc mesurer tout ce qui sépare la *doxa* poétologique forgée par le romantisme du kantisme.

En résumé, le geste fondamental de la romantisation de Kant consiste à penser qu'il y aurait dans son esthétique une pensée de l'art, ou une pensée du beau, alors que, précisément, le fondement de la démarche consiste à ne rien dire de l'objet du jugement. De cet objet, on ne peut dire entre autres qu'il est autonome, puisqu'il s'agit d'une propriété du jugement. Encore faut-il bien comprendre ce que signifie cette propriété : on empruntera ici quelques lignes au livre de Daniel Dumouchel, *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique*, qui critique de façon décisive la collusion indue entre le phénomène historiquement attesté d'autonomisation du champ artistique et l'émergence au fil du xviiie siècle de l'idée d'autonomie du jugement de goût :

> L'« esthétique philosophique », qui se constitue à cette époque comme discours philosophique spécifique, prend essentiellement pour objet le « sujet esthétique » récepteur et producteur avec ses principes distincts. Cette autonomie esthétique se manifeste dans une activité subjective *spécifique*, irréductible par nature aux autres dispositions subjectives comme la connaissance ou la morale, mais elle ne constitue pas pour autant une dimension *indépendante* des autres dispositions du sujet[18].

La romantisation de Kant est donc un double geste : d'une part un transfert des propriétés du sujet à l'objet, d'autre part une confusion entre spécificité et indépendance. Autrement dit, elle fait de l'esthétique kantienne une théorie du beau, et identifie celui-ci à l'artistique. En somme, elle fait de la troisième critique ce dont celle-ci cherche précisément à fonder l'impossibilité.

Romantisme français et romantisme allemand : vers un autre partage

Les éditeurs et critiques contemporains de Mme de Staël et de tous ceux qui, à sa suite, fondent leur esthétique sur la distinction du beau et de l'utile, signalent bien le déplacement que le romantisme français fait subir à l'esthétique kantienne, mais notent généralement que cette romantisation de Kant conduit à retrouver les positions du romantisme allemand. Dans *De l'Allemagne*, déjà, Mme Staël faisait de la poétologie de Schiller une application des idées de Kant à la littérature. Il semble toutefois que la coupure soit plus radicale.

Il faut d'abord comprendre le destin de l'esthétique pseudo-kantienne qui se diffuse en France principalement *via* la formule l'art pour l'art. Celle-ci se trouve d'abord chez Benjamin Constant, dans son *Journal* (le propos est daté du 11 février 1804, pendant son séjour à Weimar) : « Dîner avec Robinson, écolier de Schelling. Son travail sur l'esthétique de Kant. Idées très ingénieuses. L'art pour l'art, et sans but ; tout but dénature l'art. » On le retrouve surtout, bien sûr, chez Cousin qui semble tirer l'opposition du beau et de l'utile d'un appareillage conceptuel largement teinté de kantisme. De fait, Cousin qui ne lit pas l'allemand et ne connaît Kant que par les traductions ou adaptations évoquées précédemment s'efforce de gommer sa dette envers Kant en le citant le moins possible. C'est dans ce contexte que surgit la formule, dans le *Cours de 1818*, où le passage de l'autonomie du sentiment à l'autonomie du beau, puis à l'autonomie de l'art, est manifeste :

> Le beau excite un sentiment interne, distinct, spécial, qui ne relève que de lui-même ; l'art n'est pas plus au service de la religion et de la morale qu'au service de l'agréable et de l'utile ; l'art n'est pas un instrument, il est sa

> propre fin à lui-même. Et ne croyez pas que je le rabaisse, quand je dis qu'il ne doit pas servir la religion et la morale, je l'élève, au contraire, à la hauteur de la morale et de la religion. [...] Il faut de la religion pour la religion, de la morale pour la morale, comme de l'art pour l'art.

Les rapports entre le beau et l'utile sont l'une des lignes de force de l'esthétique romantique. En dépit de l'effacement de la source kantienne, cette configuration de la problématique est typiquement issue de la romantisation française de Kant.

Chez Cousin, le kantisme est combiné avec le platonisme : le vrai, le beau et le bien finissent par se rejoindre. C'est à peu près la même chose que l'on observe dans l'évolution du mot d'ordre de l'art pour l'art. On a souvent souligné le paradoxe du romantisme français, qui conjugue dans le même temps le messianisme et l'art pour l'art [19]. Cette contradiction et sa résolution s'inscrivent en droite ligne de la construction théorique précédemment examinée. Je me contenterais d'en rappeler les grandes lignes en me concentrant sur le cas Hugo. La célèbre étude de Charles Renouvier *Victor Hugo le philosophe*[20] étudie la philosophie hugolienne dans une perspective néo-kantienne et reprend la généalogie du formalisme héritée de la staëlisation de Kant. Pourtant, Hugo ne connaît ni Kant (qu'il cite parfois en passant), non plus que le romantisme allemand ou Hegel. En revanche, c'est à l'intérieur de la problématique du beau et de l'utile que se situe l'une des lignes majeures de son esthétique. Le fait que la préface des *Orientales* soit lue comme un manifeste de l'art pour l'art (en dépit du fait qu'elle ouvre à une œuvre politique) manifeste la contradiction du romantisme français, à la fois accusé de formalisme et marqué par son caractère constitutivement politique (et progressiste, à la différence du romantisme d'Iéna). Le dépassement de l'alternative est le geste propre du romantisme français : il consiste à poser la coïncidence de la forme et du fond. On connaît la lettre d'octobre 1859 de Victor Hugo à Baudelaire, qui récuse la formule « l'Art pour l'Art » et assure avoir toujours dit : « l'Art pour le Progrès ». De fait, de nombreux textes de Victor Hugo doivent apparaître comme des mises au point après le malentendu de la préface des *Orientales* : « Le but de cette publication » dans *Littérature et philosophie mêlées*, le chapitre « Le beau serviteur du vrai » dans *William Shakespeare* ou encore « Utilité du beau » dans les *Proses philosophiques*. Cette façon de résorber le pseudo-kantisme dans le platonisme découle directement des contradictions et des failles de la lecture de Kant forgée par le préromantisme.

On peut alors mieux opposer le romantisme français et le romantisme allemand à partir de la notion d'unité : l'unité est le principe du romantisme allemand : c'est un principe fondateur et anti-kantien de réconciliation du sujet et de l'objet. L'unité est aussi le principe du romantisme français : c'est ici cependant un principe après-coup et pseudo-kantien. Le kantisme ouvre la possibilité du romantisme mais il faut la médiation pseudo-kantienne pour qu'il puisse paraître ouvrir la possibilité du romantisme français, comme espace conceptuel rigoureusement hétérogène au kantisme et au romantisme allemand.

Conclusion : autour des figures kantiennes

La persistance de la double généalogie du formalisme s'explique sans doute par les raisons d'ordre philosophique précédemment avancées. Une approche plus métalittéraire de la question est possible. Il faudrait évoquer en guise de conclusion la façon dont la figure même de Kant joue un rôle majeur dans le déploiement d'un imaginaire du formalisme, qui est en général un imaginaire anti-formaliste. Ce n'est pas le moindre paradoxe que la façon dont romantiques français mêlent en général l'anti-formalisme et l'anti-kantisme. On songe d'abord à la figure de Kant comme mauvais écrivain (Vigny dans *Journal d'un poète*, en 1863, évoque « L'argot philosophique, le patois des écoles allemandes »), dont Jean-Luc Nancy a montré les résonnances philosophiques[21]. On songe ensuite à Kant comme figure éponyme de la philosophie, rigoureux et austère, à l'esprit anti-poétique (Victor Hugo dans *William Shakespeare* : « Qui y descend est Kant; qui y tombe est Swedenborg »). On peut surtout voir dans la figure de Kant quelque chose comme un mythe de l'origine : les tentatives de dépassement de tout ce qu'on regroupe, à tort ou à raison, sous le nom de formalisme » reprennent bien souvent la généalogie forgée par le romantisme français. Le fait que l'on aime à penser que le paradigme qu'on entend dépasser est l'œuvre du premier représentant de la discipline (en l'occurrence de l'esthétique) n'y est pas étranger.

1 Gérard Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, 1976.

2 Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.

3 Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978. Voir aussi *Poétique*, n°21, « Littérature et

philosophie mêlées », 1975.

4 *Id*., p. 27.

5 Albert Béguin*, L'Âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, Corti, 1939.

6 Roger Ayrault, *La Genèse du romantisme allemand*, Paris, Aubier, 1961-1976.

7 Voir notamment Denis Thouard, *Critique et herméneutique dans le premier romantisme allemand*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996, ainsi que l'ensemble des travaux de Denis Thouard et Christian Berner. On se reportera encore au récent Serge Botet, *Le Premier Romantisme allemand*, Paris, Champion, 2009.

8 Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 44.

9 *Id.*, p. 46.

10 *Id.*, p. 48.

11 Jean-Marie Schaeffer*, L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992, p. 16.

12 Ernst Behler, « Kant vu par le Groupe de Coppet. La formation de l'image staëlienne de Kant », *in* Simone Balayé et Jean-Daniel Candaux, *Le Groupe de Coppet. Actes et document du deuxième Colloque de Coppet*, Genève, Slatkine, Paris : Champion, 1977, p. 135-167. On pourrait en dire autant de l'article d'André Monchoux, « Mme de Staël interprète de Kant », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°66, p. 71-84.

13 On peut se reporter, pour les premières années, à François Azouvi et Dominique Bourel, *De Königsberg à Paris. La réception de Kant en France (1788-1804),* Paris, Vrin, 1991.

14 Christian Helmreich, « La réception cousinienne de la philosophie esthétique de Kant. Contribution à une histoire de la philosophie française au XIXe siècle », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n°34, 2002, p. 43-60. Notre rapide présentation historique doit beaucoup à cet article très complet.

15 Mme de Staël, *De l'Allemagne* [1814], éd. Simone Balayé, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, t. II, p. 160.

16 Voir Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 27-84. Je m'appuie largement sur les lumineuses analyses de ce passage.

17 *Id.*, p. 54.

18 Daniel Dumouchel, *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique*, Paris, Vrin, 1999, p. 9.

19 Voir la présentation de la partie « Utilité du beau » dans Claude Millet (éd.), *L'Esthétique romantique en France*, Paris, Pocket, 1994.

20 Charles Renouvier, *Victor Hugo le philosophe*, Paris, Armand Colin, 1900.

21 Jean-Luc Nancy, « *Logodaedalus* (Kant écrivain) », *Poétique* n°21, 1975, p. 24-52.