





« Beaucoup d'oiseaux (le perroquet, le colibri, l'oiseau de paradis),
une foule de crustacés marins sont en eux-mêmes des beautés »

Introduction

La fortune et le destin interprétatifs de *La Critique de la faculté de juger* dans la littérature de langue française qui lui est dédiée sont surprenants à plus d'un titre. Présenté comme une référence incontournable à tout étudiant appelé à s'interroger sur la question de l'art, ce texte fait l'objet de consécration récurrentes bien éloignées de ses enjeux véritables. Maints commentateurs le considèrent comme le premier effort véritablement philosophique de théorisation des questions esthétiques, tandis que pour d'autres il préfigure le processus d'autonomisation de l'art. De telles appréciations passent non seulement sous silence l'enracinement des réflexions de Kant dans des problématiques auxquelles se sont confrontés avant lui nombre de penseurs, mais surtout, elles contribuent à l'élaboration d'une vulgate qui, privilégiant presque exclusivement l'analyse du jugement de goût proposé au début de *L'Analytique du beau*, affaiblit un écrit éminemment paradoxal, le vide de ses difficultés, le dépouille de ses multiples tensions et ambiguïtés, quand elle n'en fausse pas purement et simplement les orientations et les thèses.

Parmi les œuvres de Kant, la *Critique de la faculté de juger* a été et demeure sans conteste l'une des plus commentées et discutées. Elle est également celle qui a suscité le plus grand nombre de malentendus. Dès sa parution, cet écrit a fait naître une importante littérature critique : les membres du cercle d'Iéna puis les philosophes idéalistes allemands s'en sont tour à tour inspirés ou démarqués. Sa précoce réception en France par l'intermédiaire de Madame de Staël mais surtout de Victor Cousin, quoique peu respectueuse de la lettre du texte et de ses intentions, est à l'origine de l'attention que toute une lignée de philosophes français lui a accordée¹. L'intérêt des interprètes ne s'arrête évidemment pas au XIX^e siècle. On peut même noter qu'après un temps d'éclipse, l'œuvre connaît un fort regain de faveur dans la pensée française contemporaine. Gilles Deleuze², Jacques Derrida, Pierre Bourdieu et Jean-François Lyotard y reviennent pour élaborer respectivement leur propre réflexion sur la création artistique, nourrir leur analyse du sublime ou questionner les formes de réception de l'art : chacun à sa manière salue les fractures et les renouvellements décisifs dont le texte est porteur, cerne ses à-côtés et ses non-dits ou en dénonce l'idéologie implicite³. Plus récemment encore, Luc Ferry caractérise la troisième *Critique* comme un jalon fondamental dans l'histoire de la subjectivité moderne⁴. Gérard Genette, quant à lui, s'appuie sur la caractérisation kantienne du jugement de goût pour repenser les termes de la relation esthétique⁵. Ces multiples relectures attestent l'extraordinaire fécondité théorique de l'œuvre et suffisent à en dire la profondeur spéculative. Leurs divergences sont, pour leur part, révélatrices de diverses stratégies d'appropriation ou de détournement. Curieusement, l'extraordinaire variété des propositions interprétatives ne va pas sans la constitution d'un certain nombre de *topoi*. Un parmi

d'autres se signale par sa répétition singulièrement insistante : la troisième *Critique* offrirait une justification théorique anticipée aux réalisations artistiques modernes et avant-gardistes.

Qu'est-ce qui justifie ce lieu commun du discours esthétique ? Répondons sans détour : rien. Rien dans le projet, rien dans les arguments, rien dans les exemples fournis par Kant. Il est déjà fort difficile de comprendre que la *Critique de la faculté de juger* puisse passer pour introduire à une réflexion philosophique sur l'art⁶. En effet, la caractérisation du plaisir esthétique pur comme satisfaction désintéressée équivaut *de facto* au renvoi de toute doctrine concrète de la beauté, sous l'espèce d'une poétique ou d'une critique artistique. Et c'est en un sens plus radical encore que la réflexion évince la référence aux « beaux-arts » : l'exclusion théorique se prolonge en une véritable dévalorisation du beau artificiel au profit du beau naturel, qui seul permet à la relation esthétique de s'établir dans toute sa liberté. Pourquoi donc tant de commentateurs pensent-ils pouvoir doter ce texte des exemples et des prolongements artistiques qui semblent lui faire défaut et, plus encore, prétendent-ils l'éclairer par référence aux démarches réflexives et aux pratiques formelles des peintres modernes ? Comme si des développements théoriques se montraient capables de préfigurer des propositions artistiques distantes de plusieurs siècles.

L'oubli de l'ancrage historique de la troisième *Critique* et de son espace d'intelligibilité propre que de tels rapprochements sous-entendent est à lui seul problématique, même s'il n'est pas question ici d'enfermer une œuvre dans son temps. De fait, Kant n'est pas le premier « esthéticien », mais bien plutôt le dernier d'une longue lignée. Sa pensée, postérieure aux réflexions de

Bouhours, Crousaz, Dubos, Shaftesbury, Hutcheson, Hume, Batteux, Winckelmann, Burke ou Lessing, pour ne citer qu'eux, s'élabore dans le sillage des théories de Baumgarten. L'un des mérites de la *Critique de la faculté de juger*, et ce n'est pas le moindre, est de recueillir et de donner une forme philosophique unifiée à des thématiques et des questionnements déjà présents dans la littérature artistique et les premières réflexions esthétiques, tout en rendant compte des ambivalences, voire des antinomies qui les habitent. La manière dont ces diverses données sont ignorées par des lecteurs qui continuent de caractériser la troisième *Critique* comme le point de départ de l'esthétique moderne et qui, au prix d'une illusion rétrospective, reprennent et amplifient des appréciations devenues au fil du temps de véritables stéréotypes ne laisse d'étonner.

Nous voulons interroger ici la façon dont un discours interprétatif se déploie sur un mode qui n'est ni argumentatif ni véridatif. Manifestement, on assiste là à l'exercice d'une pratique philosophique singulière que l'on peut dire « fabulatrice », dans la mesure où elle construit et propage des récits tout à la fois fictionnels et accomplis, qui se reprennent en écho et se superposent les uns aux autres pour former un tissu complexe⁷. Le commentaire prend l'allure d'une légende rétroactive qui n'est nullement motivée par des raisons, mais repose sur un ensemble de significations s'imposant dans le discours, en marge de tout argument. Il s'agit moins de faire la critique de tels récits que d'en repérer l'enchevêtrement et le jeu réciproque, d'en saisir les effets de sens dans la pensée et pour la pensée, d'en mesurer les répercussions sur la lecture d'un texte tenu pour éminemment classique. Opposer la fiction à la réalité de l'œuvre n'est pas davantage notre but car, d'une certaine façon, toute œuvre

philosophique a déjà sa part de légende, plus exactement, sa manière propre de créer des fictions, y compris quand elle se prétend de part en part dominée par la rationalité.

Il est malaisé d'aborder la *Critique de la faculté de juger* si l'on passe sous silence sa dimension « mythique », identifiable comme le souhait de fonder une communauté universelle de sujets moraux, capables d'agir dans la nature et de s'engager dans une histoire. À ce titre, certains commentateurs n'ont pas hésité à parler de « société transcendantale » intersubjective ou d'« utopie communicationnelle »⁸ comme véritables enjeux du texte. La position kantienne, il est vrai, pousse à l'extrême la tension entre, d'une part, une expérience dans laquelle le sujet éprouve son indépassable singularité à travers la réflexivité de son jugement et, d'autre part, la revendication d'une généralité qui postule le maintien de principes potentiellement communicables, au risque de faire apparaître le sauvetage final d'une forme d'universalité comme l'illusoire désignation d'un horizon inaccessible⁹. Eu égard au thème central que constitue cette idée d'un partage universel visant une communauté elle-même idéale, comment ne pas s'interroger sur le moment proprement esthétique de la démonstration kantienne et ne pas mettre en cause, plus largement, une « mythification de la problématique esthétique »¹⁰ ? Les thèses très célèbres sur la finalité sans fin, sur le beau naturel, sur les beaux-arts et le génie sont, pour qui les regarde en elles-mêmes et abstraction faite de l'aspect systématique et réglé de l'analyse, fort difficiles à admettre si l'on se place sur le seul terrain esthétique. C'est qu'elles prennent sens dans une perspective différente, qu'elles sont convoquées pour penser tout autre chose. La troisième *Critique* est en quelque sorte débordée par la puissance d'une « mythologie » morale dont il faut reconnaître qu'elle

conditionne complètement le statut donné aux beaux-arts. Or, puisque le ressort de nombre de commentaires de ce texte est précisément d'y repérer la séparation de l'esthétique et de la morale, il nous semble d'autant plus nécessaire de les soumettre à un examen soupçonneux.

Pour les lecteurs actuels que nous sommes, deux autres récits viennent s'entrelacer à la « trame » kantienne. Le premier d'entre eux met en scène la légende de l'autonomie esthétique, entendue en trois sens : autonomie du sentiment esthétique, autonomie de la production artistique et autonomie de l'œuvre d'art. On aura assez entendu dire que la constitution de l'esthétique comme discipline a dû en passer par une indépendance à l'égard de la réalité morale, intellectuelle, sociale et religieuse, et que l'origine de cette indépendance remonte à Kant. Mais ce dernier ne dégage pas son analyse esthétique des exigences de la philosophie pratique et, de façon tout aussi évidente, ne mène pas à son terme la séparation de la beauté naturelle et de la beauté artistique. L'identification d'une spécificité du sentiment esthétique n'entraîne nullement, dans son texte, la délimitation précise de l'objet de ce sentiment ni la considération de la singularité ontologique de l'œuvre d'art. L'étroite affinité qui lie sens moral et sens de la beauté, mise en évidence depuis Shaftesbury, n'est jamais rompue. Quant à la dimension téléologique du questionnement esthétique, héritée du cadre de pensée leibnizien, elle continue de trouver un écho dans le thème insistant de la beauté naturelle. Dès lors, pourquoi attribuer à Kant un geste fondateur que rien, dans son argumentation, ne paraît justifier ?

À ce premier récit interprétatif s'ajoute celui, déjà évoqué, qui répute le texte de Kant annonciateur de la modernité artistique.

Formulé de façon aussi concise, l'argument rend un son étrange et peu crédible, pourtant, sa répétition monotone l'a rendu familier au point de le dégrader en banalité. Il connaît d'ailleurs plusieurs variantes. Tantôt c'est l'art abstrait qui est reconnu comme la meilleure illustration de la réflexion de Kant, tantôt c'est l'adéquation de la pensée esthétique de Kant avec l'avant-garde artistique qui est affirmée. Il arrive même que la philosophie kantienne soit convoquée pour jeter un éclairage sur la peinture de Picasso¹¹, ou même sur l'art cinématographique¹². L'autorité de tels rapprochements vient de ce qu'ils permettent une relecture de l'histoire de l'art à travers le prisme du discours philosophique et à son bénéfice. Il n'est pas question de contester ici qu'une œuvre aussi puissante que la troisième *Critique* puisse avoir une résonance au-delà de son temps, ni d'accuser d'anachronisme toute tentative pour lui attribuer une valeur heuristique, mais de remarquer que c'est au nom de la faculté divinatoire de la philosophie que ces rapprochements sont effectués¹³. Comme si les productions artistiques devaient toujours s'assurer d'un prestigieux ancrage théorique supposé leur faire défaut. Un soupçon dès lors se fait jour : cette démarche n'aurait-elle pour finalité que de rassurer la philosophie sur ses pouvoirs propres en réaffirmant la capacité du concept à anticiper, par ses seules forces, l'ordre des pratiques ?

En réalité, ces deux récits ne donnent sens qu'à travers ce qui fait déjà sens pour eux dans le cadre d'une interprétation préalablement adoptée. C'est pourquoi, on peut également les dire dotés d'une dimension mythique¹⁴. Les lectures proposées ne reposent pas seulement sur des dispositifs argumentés, elles déploient un sens qui excède la démonstration, parce qu'il s'enracine dans des motivations occultées, sans doute en grande

partie inaperçues. Leur répétition n'y change rien, tout au contraire, elle semble en accroître la portée et finit par imposer une certaine image du texte. On ne s'explique pas autrement que tant de lecteurs aient répété les mêmes affirmations et avancé les mêmes références, sans que rien ne justifie réellement ni les uns ni les autres. Et l'on ne s'explique pas davantage que le récit de fondation de l'esthétique moderne ait situé avec une constance étonnante son acte de naissance en Kant. Généralement et inévitablement, nous ne lisons qu'en étant portés par l'allant de puissantes fabulations. La lecture philosophique n'échappe pas à cette situation. Là comme ailleurs, nous nous mouvons dans un dire qui nous précède et nous impose moins une connaissance rationnelle que des formes de croyance.

Le point de rencontre des différents récits dont nous avons esquissé les contours, l'un, moral et social, porté par le texte lui-même, les autres, interprétatifs, véhiculés par les commentaires qui en sont produits, nous semble être la croyance commune en la vertu libératrice de la notion de « forme », en sa capacité à se soustraire à l'ancrage matériel (même si, au fond, cette notion est entendue en des sens divergents et reste tirillée entre des aspirations contradictoires). Kant, en déplaçant l'esthétique de la matière objective vers une forme partagée, de la sensation singulière vers le beau identifié par un *sensus communis*, trouve le moyen de fonder un accord en deçà du concept et de la loi, dans l'unanimité intersubjective du jugement de goût. Le commentaire philosophique s'empare à son tour de la notion de forme, mais à d'autres fins. Il l'utilise pour produire une représentation de la pensée comme forme pure, capable de s'imposer aux vicissitudes de la matière et de l'histoire et d'incurver le sens chronologique, en dotant la philosophie d'insignes pouvoirs prophétiques. Quant

à l'esthétique, en ne retenant que le pur jeu des formes dans l'apparence, elle se pare d'un formalisme qui semble pour elle le seul moyen d'asseoir son autonomie, à l'écart de tout contenu moral et cognitif, mais aussi de sauver les arts de leur part sensible, comme si leur dignité était ailleurs.

Il faut s'interroger sur la signification d'une telle convergence et sur les motifs d'une orientation interprétative qui engage une lecture de la troisième *Critique* tout autant qu'une approche singulière de l'histoire de l'art. Autrement dit, démêler ces divers récits et mettre en évidence les présupposés qui les fondent, non dans le but de proposer une énième lecture de la *Critique de la faculté de juger*, mais afin de cerner la configuration de sens qui la constitue. Que raconte Kant, quel récit construit-il ? De même, quelle histoire des arts narrent, à partir de lui, ses interprètes et de quelle chronique sont-ils eux-mêmes les héritiers et se font-ils l'écho ? Que brodent là-dessus certains commentaires contemporains et que veulent-ils à leur tour raconter ? Une lecture des lectures de la troisième *Critique* permettra d'en repérer les habitus et les répétitions puis d'en retracer la généalogie. Le retour ultérieur au texte ne visera point à satisfaire le désir illusoire de retrouver une strate de signification originelle, encore moins, évidemment, à rétablir sa « vérité », mais il permettra de repérer la manière dont il distribue du sens par-delà le concept, en dehors des limites de la raison et du raisonnable. Nous restons persuadés que l'attrait exercé par la troisième *Critique* sur les théories esthétiques contemporaines n'est en rien étranger à ce que nous avons nommé sa dimension « fabulatrice ». Certes, cette dimension n'appartient pas à ce seul texte de Kant : en un sens, elle est inhérente à la philosophie dans la globalité de son écriture et dans la totalité de son développement. Plus encore,

l'emprise de la fabulation sur la pensée est une question qui dépasse largement le cercle de l'enquête philosophique. Pourtant, il faut reconnaître qu'elle la concerne au premier chef car les problèmes philosophiques ne sont pas en soi détachables de ce qu'une philosophie dit et raconte, mais aussi de ce qu'on voudrait, à une époque, qu'elle dise et raconte.

¹ Voir F. Azouvi et D. Bourel, *De Königsberg à Paris. La réception de Kant en France (1788-1804)*, Paris, Vrin, 1991.

² Bien qu'il se distancie souvent de Kant, G. Deleuze ne cesse de revenir à la *Troisième Critique* pour élaborer ses propres réflexions sur l'art, et cela des années 60 jusqu'à ses dernières réflexions sur le cinéma. Voir, « L'idée de genèse dans l'esthétique de Kant », *Revue d'esthétique*, 1963, rééd. dans *L'Île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Minuit, 2002, p. 79-101 ; *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964 ; *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968 ; *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983 ; *L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

³ J. Derrida, « Parergon » in *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978 ; P. Bourdieu, *De la distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, « Sens commun », 1979 ; J.-F. Lyotard, *Le différend* (Paris, Minuit, 1983), *L'Inhumain, Causeries sur le temps* (Paris, Galilée, 1988) et *Leçons sur l'analytique du sublime*, (Paris, Galilée, 1991). Voir également, J. Derrida, V. Descombes, G. Kortian, P. Lacoue-Labarthe, J.-F. Lyotard, J.-L. Nancy, *La Faculté de juger*, colloque de Cérisy, juillet-août 1982, Paris, Minuit, 1982.

⁴ L. Ferry, *Homo aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, LGF/Le livre de poche, « Biblio essais », 1991.

⁵ G. Genette, *L'œuvre de l'art. La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997.

⁶ Une telle altération remonte sans doute haut. Dans le cours sur le Beau, le Vrai et le Bien, professé en 1818 et édité pour la première fois en 1836, Victor Cousin emprunte bien des éléments de la *Critique de la faculté de juger* (sans en nommer l'auteur) et les interprète dans le sens d'une théorie de l'art, comme le montrent les discussions des questions de l'imitation et de la beauté idéale (deuxième partie, huitième et neuvième leçons) ainsi que l'évocation d'exemples empruntés au classicisme français (deuxième partie, dixième leçon).

⁷ Bergson fait de la fabulation une faculté (différente de l'imagination) qui crée des images et des fictions (se substituant aux produits de l'intelligence), source de la religion, de l'art, de la mythologie, du roman (*Les deux sources de la morale et de la religion*, chapitre II). Deleuze, à son tour, associe la fonction fabulatrice, en tant que faculté visionnaire de créer des dieux et des géants, voire un peuple absent ou une communauté à venir, à l'art et à la littérature. Voir, *Critique et clinique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1993, p. 14 ; *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1991, p. 162. Mais cette fonction d'invention, projective, concerne tout aussi bien la philosophie. Le travail du concept est

sans cesse débordé par une faculté visionnaire ou les croyances qui la portent, par la création d'un sens qui ne se résume pas à ce que le texte démontre. Ce sont de tels récits que la « déconstruction » menée par J. Derrida cherche à mettre en évidence (*La Vérité en peinture, op. cit.*). Ainsi, le « forçage kantien » qui fait jouer l'analytique du beau comme un cadre « importé de l'autre Critique » et déterminant de l'extérieur le contenu esthétique. Derrida nous fait suivre la « logique » souterraine qui, dans la troisième *Critique*, constitue précisément « le cadre comme *parergon* », avec des effets de dislocation sur l'exposition et l'ordre du discours, sur les oppositions qui animent son déroulement (forme et matériel, couleur et dessin, composition et son, parure et cadre). Dans un autre registre, J. Derrida traque les « croyances » qui envahissent l'*Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, à savoir l'aptitude à « l'autoprescription », à « l'autobiographie morale », à « l'autodétermination », à « l'autodestination morale » (voir, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p. 137-142). Les propriétés sensées exprimer l'« absolu » privilège de l'homme forment en l'occurrence la trame d'un sourd récit anthropomorphe et anthropocentrique.

⁸ J.-M. Schaeffer, *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 1996, p. 13.

⁹ Voir J.-M. Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 1992, p. 30 sq.

¹⁰ J.-M. Schaeffer, *Les Célibataires de l'art, op. cit.*, p. 16.

¹¹ F. de Mèredieu, *Kant et Picasso. « Le bordel philosophique »*, Nîmes, Jacqueline Chambon, « Rayon d'art », 2000.

¹² J.-Y. Chateau, *Pourquoi un septième art ? Cinéma et philosophie*, Paris, PUF, « Intervention philosophique », 2008. L'auteur démontre que le cinéma comme « Art total », « synthèse des autres Arts » trouve son origine dans la « philosophie kantienne de l'Art » et ne se comprend vraiment que par rapport à elle.

¹³ On peut rappeler l'analyse faite par G. Canguilhem, dans un contexte épistémologique différent, de la manière dont est créé ce « faux objet historique » qu'est le précurseur : « Un précurseur serait un penseur de plusieurs temps, du sien et de celui ou de ceux qu'on lui assigne comme ses continuateurs, comme les exécutants de son entreprise inachevée. Le précurseur est donc un penseur que l'historien croit pouvoir extraire de son encadrement culturel pour l'insérer dans un autre, ce qui revient à considérer des concepts, des discours et des gestes spéculatifs ou expérimentaux comme pouvant être déplacés et replacés dans un espace intellectuel où la réversibilité des relations a été obtenue par l'oubli de l'aspect historique de l'objet dont il a été traité », *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Librairie philosophique Vrin, 1970, p. 21.

¹⁴ La notion de mythe est donc prise en plusieurs sens. Dire du texte kantien qu'il est doté d'une dimension mythique revient à souligner qu'il dessine, sous une forme idéalisée, l'état moral et social d'une humanité à venir. Parler de mythe interprétatif équivaut, par ailleurs, à désigner des récits et des fabulations dont la réitération fait toute la force, pour les soumettre à l'examen et faire apparaître les présupposés et les croyances qui les animent.