

Sur la faculté de (ne pas) juger

Contrairement à ce que son titre peut laisser supposer, mon intervention n'a pas l'ambition de sonder en profondeur la *Troisième Critique* dont je suis loin d'être un spécialiste, mais plutôt de tenter de dégager quelques paradoxes en revenant sur certaines des caractéristiques qui font ou qui pourraient faire du jugement, aujourd'hui, la figure ultime et nécessaire de la relation esthétique, et de la faculté de juger la modalité première de cette relation.

Revenir en particulier sur le *sensus communis* qui est notamment défini au § 40 de la *Critique de la faculté de juger* comme « (...) une faculté de juger qui dans sa réflexion tient compte du mode de représentation de tout autre homme, afin (...) d'échapper à l'illusion résultant de conditions subjectives et particulières pouvant aisément être tenues pour objectives (...). C'est là ce qui est obtenu en comparant son jugement au jugement des autres, qui sont en fait moins des jugements réels que des jugements possibles et en se mettant à la place de tout autre, tandis que l'on fait abstraction des bornes, qui de manière contingente sont propres à notre faculté de juger ; on y parvient en écartant autant que possible ce qui dans l'état représentatif est matière, c'est-à-dire sensation, et en prêtant uniquement attention aux caractéristiques formelles de sa représentation ou de son état représentatif »¹. À première vue, on peut douter du fait que l'ensemble de ces opérations corresponde à l'exercice le plus immédiatement naturel du jugement, et donc le plus majoritairement partagé. Kant en reconnaît d'ailleurs aussitôt le caractère artificiel, mais ajoute que celui-ci redevient naturel « lorsque l'on recherche un jugement qui doit servir de règle universelle »².

On pourrait objecter que pour comparer son jugement à celui des autres il faudrait pouvoir juger à leur place et que cet hypothétique transfert est d'emblée grévé à la fois par une illusion et par un paradoxe. D'une part il faudrait que ce transfert soit possible pour le sujet qui juge, c'est-à-dire qu'il accède à la position d'un autre sujet et s'approprie son jugement, comme par l'effet d'un pouvoir télépathique ou, au moins, d'une empathie quasiment infinie. D'autre part, même en supposant que cette communication ait eu lieu, le sujet d'origine, jugeant comme s'il était autrui, ne serait précisément plus lui-même, en tout cas lui-même en tant qu'il exerce sa faculté de juger ; à moins que cette faculté ne lui soit pas propre et que son exercice ne se rapporte pas directement à son identité subjective, auquel cas les « conditions subjectives et particulières » du jugement deviendraient caduques et par conséquent ne mériteraient plus aucun élargissement.

Face à ces objections, Hannah Arendt met en garde, dans l'une de ses conférences, contre le malentendu qui consiste à imaginer que « le penser critique réside dans une empathie démesurément étendue grâce à laquelle on pourrait savoir ce qui se passe vraiment dans l'esprit de tous les autres »³. En fait, il s'agit bien plutôt de démettre le jugement de ses réflexes habituels et symptomatiques en matière de jugement de goût, en l'occurrence de la partialité et des préjugés que guide l'intérêt particulier, pour le soumettre au contrôle éclairé de la pensée critique. Dans sa lettre à Marcus Herz, Kant expliquait que « l'on se trouve placé en l'état pour apercevoir l'objet toujours sous d'autres côtés et élargir son horizon depuis une observation microscopique jusqu'à une vue générale, afin d'adopter tous les points de vue concevables, de telle sorte que d'une manière réciproque se *vérifie* à un point de vue le

¹ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. fr. Alexis Philonenko, Vrin, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, Paris, 2000, p. 186.

² *Ibid.*

³ Hannah ARENDT, *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, trad. fr. Myriam Revault d'Allonnes, Seuil, Paris, 1991, p. 72.

jugement porté dans la perspective d'un autre »¹. Conformément donc à l'entreprise critique, le *sensus communis* est à comprendre comme une exigence de la raison qui permettra de résoudre l'antinomie du goût en présupposant « l'accord d'une représentation avec [les] conditions de la faculté de juger valable pour chacun *a priori* »², faculté de juger « que nous sentons liée dans l'esprit avec la représentation de l'objet »³.

Comme y insiste Hannah Arendt et comme l'a également souligné Alexis Philonenko dans sa préface à la traduction française⁴, le motif principal de la troisième *Critique* est de fonder théoriquement, sur la base du jugement de goût, la possibilité d'une intersubjectivité. On remarquera pourtant que dans cette perspective, il ne s'agit pas de se mettre à la place d'un autre (ou de « rejoindre autrui » comme l'affirme Philonenko) mais, selon la « maxime de la pensée élargie », de « penser en se mettant à la place de *tout* autre ». Or la place de tout autre, ce n'est justement pas la place d'autrui, c'est une place à laquelle tout autrui est tenu de se rendre, c'est-à-dire à une place vide qui n'est celle de personne en particulier. De sorte que la communauté du *sensus communis* n'est pas atteinte par un élargissement pour ainsi dire intrinsèque du particulier subjectif (qui le confronterait par exemple à autrui comme un irréprésentable, un inconnu, un imprévisible ou, pour reprendre les termes de la lettre à Marcus Herz, un inconcevable ou un invérifiable), mais par sa mise entre parenthèses au profit d'une totalité nécessairement anonyme, et dont l'anonymat permet de garantir l'universalité. Gadamer souligne, à cet égard, que « l'universalité de ce sens est ainsi toujours définie par privation, par ce dont il est fait abstraction, et non pas positivement par ce qui fonde l'existence commune »⁵, c'est-à-dire, pour lui, l'ensemble des événements qui constituent progressivement une culture. Il s'ensuit une situation pour le moins paradoxale où l'intersubjectivité est acquise par l'éviction en son sein de la subjectivité en tant que telle, en même temps qu'elle est pensée sur le même modèle que celui d'une connaissance objective. Car même si chez Kant l'analyse du jugement de goût récuse la possibilité d'une norme objective pouvant le déterminer déductivement à partir d'un concept, et qu'elle trouve, à l'inverse, son premier point d'appui sur la base d'un principe subjectif, il me semble qu'*in fine*, pour autant que ce jugement prétend à l'universalité, l'objectivité en marque malgré tout l'horizon préalable. Kant explique par exemple (§ 9) que c'est dans la mesure où le jugement de goût présuppose la communicabilité d'un « état d'esprit » comme principe *a priori* que « la représentation est objective et comprend un moment universel »⁶. Le titre du § 22 indique quant à lui que « la nécessité de l'adhésion universelle, qui est conçue en un jugement de goût, est une nécessité subjective, qui sous la présupposition d'un sens commun est représentée comme objective »⁷.

Mais ces impératifs sont-ils ceux de la relation esthétique elle-même ou du procès critique et de sa méthode ? Car, comme le note encore une fois Gadamer, la question que pose la *Critique du jugement* « concerne la justification de cette attitude critique en matière de goût » : « il s'agit, dit-il, d'un véritable *a priori* destiné à justifier en général et toujours la possibilité de la critique »⁸. Dans ces conditions, la prétention à l'universalité qui forme la

¹ Emmanuel KANT, « Lettre à Marcus Herz du 21 février 1772 », in *La Dissertation de 1770*, trad. Fr. Alexis Philonenko, Vrin, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, Paris, 1976, p. 135. Kant souligne.

² Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 180.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 12 sq.

⁵ Hans-Georg GADAMER, *Vérité et Méthode*, trad. fr. Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Seuil, coll. L'Ordre philosophique, 1996, p. 60.

⁶ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 80.

⁷ *Ibid.*, p. 110. Le § 32 rappelle comme la première de ses caractéristiques que « le jugement de goût détermine son objet (...) en prétendant à l'adhésion de *chacun*, comme s'il était objectif », *ibid.*, p. 170.

⁸ Hans-Georg GADAMER, op. cit., p. 59.

condition de possibilité *a priori* du jugement esthétique, n'efface-t-elle pas la relation elle-même ? Tout se passe en effet comme si le principe universel du beau, ce « concept indéterminé d'un substrat supra-sensible des phénomènes »¹, délié de toute possibilité de retour à cela même qui en provoque malgré tout la recherche, finissait par reconduire à une sorte d'objectivité sans objet². Peut-on imaginer à l'inverse une situation où apparaît quelque chose comme un objet sans objectivité, quitte à devoir renoncer temporairement au beau, au plaisir, au goût et au principe universel qui les régit ? Une situation où l'expérience esthétique se déploie indépendamment de cet horizon d'objectivité, voire se déploie d'autant plus qu'elle n'en dépend pas ?

Pour tenter d'en cerner la possibilité, je voudrais faire appel à un cas de figure qui n'a donc pas grand chose à voir avec la question du goût, ni avec le sentiment de plaisir ou la problématique du beau, mais qui fait néanmoins intervenir le jugement. Il s'agit d'un cas de pathologie clinique, celui du docteur P., atteint d'une agnosie visuelle consécutive à la dégénérescence d'une partie du cerveau. Oliver Sacks, neurologue connu pour avoir publié le récit de nombreux cas dont il eut à s'occuper, soumet à l'investigation de son patient divers objets disponibles.

« — Qu'est-ce que c'est ? lui demandai-je en tendant un gant.

— Puis-je l'examiner ? me demanda-t-il alors et, me le prenant, il procéda à son examen comme s'il s'agissait d'une forme géométrique.

— Une surface continue, annonça-t-il enfin, repliée sur elle-même. Elle a l'air d'avoir (*il hésita*) cinq excroissances, si l'on peut dire.

— Oui, dis-je prudemment, vous m'avez fait une description, maintenant dites-moi ce que c'est.

— Une sorte de récipient ?

— Oui, dis-je, et que contient-il ?

— (...) Il y a beaucoup de possibilités. Ce pourrait être un porte-monnaie, par exemple, destiné à des pièces de taille différentes. »³

On constatera que l'affection dont souffre le docteur P. ne l'empêche pas de voir ce qui lui est présenté, qu'il décrit d'ailleurs avec une singulière précision, mais qu'elle lui interdit seulement de reconnaître l'objet auquel ce qu'il voit correspond, c'est-à-dire un gant. Cette situation me semble permettre de faire assez distinctement la différence entre la perception d'un *gant*, c'est-à-dire d'un objet générique auquel se rapporte, par extrapolation ou par abstraction, l'ensemble des gants particuliers réduits à leurs caractéristiques communes ou, pour le redire comme Kant, un objet conforme au « mode de représentation de tout autre homme », objet auquel on accède en « écartant autant que possible ce qui dans l'état représentatif est matière, c'est-à-dire sensation, et en prêtant uniquement attention aux caractéristiques formelles de sa représentation ou de son état représentatif », et d'autre part la perception d'une forme sans définition, d'une chose dont on ne fait à l'inverse l'expérience qu'à partir du moment où elle s'excepte d'une logique de représentation et exclut toute possibilité d'un renvoi implicite à une espèce dont elle serait un cas particulier. Car l'expérience en question se situe encore en deçà du cas particulier, qui ne doit sa particularité que relativement au concept générique sous lequel il est subsumé. Ici, le cas particulier

¹ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 248.

² « La détermination du goût, en ce qui concerne son contenu, devient extérieur au domaine de sa fonction transcendantale. C'est dans la seule mesure où il y a un principe propre au jugement esthétique que Kant est concerné et telle est la raison pour laquelle seul lui importe le jugement *pur* de goût », Hans-Georg GADAMER, op. cit., p. 61 (Gadamer souligne).

³ Oliver SACKS, *L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau*, trad. fr. Édith de la Héronnière, Seuil, coll. Points-Essais, 1988, Paris, p. 30.

correspondrait plutôt à ce qui reste vu comme *ce gant*, c'est-à-dire un spécimen dont les attributs individuels peuvent être certes décrits et recensés, mais sous la juridiction d'un objet de référence auquel il se rapporte comme un exemplaire.

La faculté de juger, qu'elle soit déterminante ou réfléchissante, se meut à l'intérieur de ces limites. Dans la mesure où, selon Kant, « la faculté de juger en général est la faculté qui consiste à penser le particulier comme compris sous l'universel »¹, le caractère réfléchissant propre au jugement esthétique, qui doit trouver l'universel correspondant à un donné particulier sur la base d'un principe subjectif, fait certes droit à la priorité du cas particulier et au privilège de la subjectivité, mais les comprend — c'est-à-dire à la fois les rend intelligibles et les intègre, les rend intelligibles en les intégrant — à la théorie critique et à sa visée transcendante, au titre d'une « abstraction méthodique » (Gadamer encore) qui garantit la validité et la cohérence de cette dernière², mais qui laisse de côté, me semble-t-il, ce moment où la relation au sensible, n'ayant pas déjà demandé l'intelligible en mariage, est encore indéterminée et ne peut être tenue pour le cas particulier d'un principe *a priori*. Dans son cours de 1935 sur Kant, Heidegger s'arrête sur l'emploi ambigu du terme d'objet chez l'auteur de la *Critique*, et précise : « un objet au sens kantien rigoureux, c'est d'abord le représenté dans lequel le donné est déterminé d'une manière nécessaire et universellement valable »³, par quoi on retrouve les caractères d'un *sensus communis* propre au jugement du goût. À propos de cette représentation du donné, qui correspond à la structure et à la définition kantienne de l'expérience, Heidegger ajoute : « Kant s'est abstenu d'interroger et de déterminer dans son essence propre le révélé (*Offenbare*) qui vient à notre rencontre avant l'objectivation en objet d'expérience. (...) Lorsqu'il s'agit de distinguer la perception pure et simple de l'expérience, le cours de la comparaison va toujours dans un seul sens : de l'expérience à la perception. (...) La perception est vue à partir de l'expérience, et par rapport à celle-ci elle n'est qu'un “pas encore” »⁴

Or on peut difficilement contester que la description que livre le docteur P. ne soit pas déjà quelque chose, ni qu'elle ressortisse à une relation perceptive directe, à laquelle on puisse donner le nom d'expérience [au sens fort] pour autant que celle-ci, dans une acception donc non kantienne, ne soit pas nécessairement assujettie à la synthèse du divers et à la législation de l'entendement, et puisse par conséquent ne pas être reconduite à la saisie d'un objet de référence, lequel est à la fois dans le cas du docteur P. potentiellement multiple et seulement

¹ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 39.

² De même, le libre jeu réciproque de l'imagination et de l'entendement ne sera envisagé que comme la liberté des intuitions ou présentations sous la légalité du concept, avec laquelle elles sont tenues de s'accorder : « le goût, en tant que faculté de juger subjective, comprend un principe de la subsomption (...) de la faculté des intuitions ou présentations (c'est-à-dire de l'imagination) sous la *faculté* des concepts (c'est-à-dire l'entendement), pour autant que la première en sa *liberté* s'accorde avec la *seconde* en sa légalité » (*ibid.*, p. 177. Kant souligne) ou « dans la faculté de juger esthétique, on subsume sous un rapport, qui ne peut être que senti, de l'imagination et de l'entendement s'accordant réciproquement dans la forme représentée de l'objet » (*ibid.*, p. 182). Comme le note Caroline Guibert Lafaye, dans le jugement de goût, « l'entendement de détermine pas conceptuellement la représentation de l'objet, mais le jugement de goût lui-même » (Caroline Guibert-Lafaye, « L'Esthétique kantienne dans le système de la philosophie transcendante » communication faite lors de la journée d'étude « Kant et l'esthétique » au CHPM, 2002, publication en ligne, p. 13). L'imagination n'est libre qu'à l'égard d'une fin déterminée, mais reste sous tutelle du concept. Il ne s'agit par conséquent que d'une liberté surveillée. Pourtant, de ce rapport, Kant précise en passant qu'il « ne peut être que senti », ce qui pourrait suffire à indiquer que la faculté de sentir précède la faculté de juger, et obligerait davantage à penser la seconde sous la tutelle de la première.

³ Martin HEIDEGGER, *Qu'est-ce qu'une chose ?*, trad. fr. Jean Rebol et Jacques Taminiaux, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1998, p. 150.

⁴ *Ibid.*, p. 151.

éventuel. Je ferai en aparté l'hypothèse, à ce stade, que cette expérience n'est pas sans rapport avec celle des œuvres [issues de la modernité].

Les commentaires que donne Oliver Sacks de la situation dans laquelle se trouve selon lui son patient sont à cet égard littéralement renversants : il conclut que « visuellement, [le docteur P.] était perdu dans un monde d'abstractions inertes. Manifestement, il avait totalement perdu contact avec le monde visuel réel (...). Il pouvait parler des choses, mais il ne leur faisait pas face. (...) Le docteur P. fonctionnait exactement comme une machine »¹. Qu'est-ce qui autorise le neurologue à avancer un tel diagnostic, que l'on pourrait contredire mot pour mot, sinon le fait que le « monde visuel réel » auquel il fait référence n'est justement ni visuel ni réel, mais renvoie au monde stable et connu des objets préalablement déterminés par le sens commun ?

Sur la manière dont le jugement, paradoxalement, ne requalifie le sensible qu'en le disqualifiant, je voudrais proposer un second et dernier exemple extrait de la troisième *Critique* : celui du rossignol. Dans les pages qui traitent du « privilège de la beauté naturelle sur celle de l'art », l'une et l'autre envisagées à travers le prisme du sentiment moral auquel elles sont finalement censées reconduire, Kant évoque « le chant beau et enchanteur du rossignol » auquel on prendrait un plaisir immédiat par l'intermédiaire d'un pur jugement de goût. Mais il l'oppose immédiatement au même chant, cette fois-ci produit par « un jeune espiègle sachant parfaitement imiter (avec un roseau ou un jonc dans la bouche) ce chant d'après nature »². Entre les deux, pourtant, aucune différence sensible, puisque l'imitation est parfaite. Malgré tout, dit-il, « dès que l'on est convaincu qu'il s'agit d'une tromperie, personne ne supporte longtemps d'entendre ce chant tenu auparavant pour si attrayant », car « cet intérêt que nous prenons ici à la beauté exige absolument qu'il s'agisse de la beauté de la nature et il disparaît entièrement dès que l'on remarque qu'on s'est trompé et que ce n'est que de l'art et à tel point que le goût ne peut plus rien y trouver de beau »³.

Mais d'où vient, dans ce cas, le sentiment d'avoir été trompé ? Du fait d'avoir pris une chose pour une autre, c'est-à-dire d'avoir rapporté un donné sensible à un objet auquel il ne correspond pas, mais en aucun cas au fait d'avoir mal entendu, de s'être en quelque manière trompé de sensible lequel, en tant que tel, n'a de compte à rendre à personne. Ce n'est donc qu'à partir du moment où l'imitation est avérée, c'est-à-dire à partir du moment où une différence est produite *a posteriori* (le rossignol et la nature d'un côté, le jeune espiègle et l'art de l'autre), que la seule et unique mélodie perd sa primauté, au profit de l'objet défini auquel elle n'est rapportée qu'après coup mais selon lequel, paradoxalement, le jugement esthétique se règle. Paradoxalement, car ce jugement n'impose rétrospectivement sa régulation voire son réglage au sensible qui le suscite qu'à condition de ne plus l'entendre ou le voir⁴.

¹ Oliver SACKS, *op. cit.*, pp. 30-31.

² Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 197.

³ *Ibid.*

⁴ Un autre exemple de ce qu'il faut bien appeler un aveuglement volontaire du jugement réfléchissant est donné par le § 14 : « on remarquera que les sensations de couleur, aussi bien que de son, ne sont tenues pour belles à bon droit que dans la mesure où elles sont *pures* ; c'est là une détermination qui concerne déjà la forme, et c'est aussi la seule chose qui puisse être communiquée universellement avec certitude dans ces représentations (...) Si l'on admet avec Euler que les couleurs sont des vibrations de l'éther se succédant à intervalles égaux, comme les sons des vibrations régulières de l'air ébranlé, et (...) que l'esprit ne perçoit pas seulement par le sens leur effet sur l'activité de l'organe, mais perçoit aussi par la réflexion le jeu régulier des impressions (...) dès lors couleurs et sons ne seraient pas de pures sensations, mais déjà une détermination formelle de l'unité du divers des sensations et elles pourraient être comptées parmi les belles choses », *op. cit.*, pp. 89-90. L'expérience directe de la couleur, en son extrême singularité, n'est communicable qu'en s'annulant elle-même au profit d'une mesure objective et formelle (vibrations).

Le cas du docteur P. suggère pourtant qu'il est possible de faire machine arrière, à condition d'une part d'élargir l'expérience esthétique à l'épreuve du sensible en général, et d'inverser d'autre part la hiérarchie qui les subordonne, l'une et l'autre, à la validation d'un jugement subjectif à visée universelle et objective. L'anecdote célèbre du tableau que Kandinsky retrouve chez lui répond par analogie à la situation du docteur P., où la déficience cérébrale est remplacée par la conjonction de la lumière du « crépuscule naissant » et d'un tableau « appuyé au mur sur le côté ». La suite est connue : le peintre ne reconnaît pas son tableau, sur lequel il dit ne voir « que des formes et des couleurs et dont le sujet lui [reste] incompréhensible »¹. Il ne s'agit évidemment pas ici de reconduire la relation esthétique à l'avènement plus ou moins officiel de l'abstraction, mais de remarquer que cette relation n'est compréhensible que selon la logique d'un événement inaugural, libre de tout *a priori*, ancré dans une expérience sensible qu'il reconfigure bien plutôt qu'il ne s'en détache au profit d'un supra-sensible universel.

En référence à cet épisode, l'objection que Gadamer adresse à Kant au sujet des exemples, ces cas particuliers qui, bien qu'ils « aiguïssent le jugement », affaiblissent malgré tout la capacité à « apercevoir dans toute leur suffisance les règles dans l'universel et indépendamment des circonstances particulières de l'expérience »², me semble s'imposer : « La distinction des facultés de juger déterminante et réfléchissante, sur laquelle Kant fonde la *Critique du jugement*, n'est pas absolue. (...) Le cas singulier qui met en branle la faculté de juger n'est jamais un cas pur et simple ; il ne se réduit jamais à la particularisation d'une loi ou d'un concept général. Il ne cesse au contraire jamais d'être un "cas individuel", et il est significatif que nous parlions à son propos de cas particulier, de cas à part, pour la raison qu'il n'est pas totalement couvert par la règle. Tout jugement porté sur quelque chose dont on a en vue l'individualité concrète, comme l'exigent les situations qui se présentent et où l'on agit, est en stricte rigueur jugement porté sur un cas à part. Ce qui ne veut dire rien d'autre que ceci : l'appréciation du cas ne se borne pas à la simple application du critère de la généralité selon laquelle elle se produit, elle contribue elle-même à la déterminer, à la compléter et à la rectifier »³.

Dans ces conditions, et dans la mesure où l'on admet que la rencontre et la création d'œuvres peuvent être respectivement considérées comme des cas éminents de « situations qui se présentent et où l'on agit » et au sein desquelles s'annonce « quelque chose dont on a en vue l'individualité concrète », il faut s'élever « contre la prétention du jugement esthétique à s'ériger en tribunal de l'expérience esthétique »⁴, et dès lors envisager d'inverser le rapport hiérarchique entre jugement et expérience. C'est-à-dire envisager le jugement esthétique comme un cas à chaque fois particulier de l'expérience esthétique, et non l'inverse. C'est-à-dire encore et par conséquent envisager le jugement de goût et ses attributs à la lumière d'une expérience sensible originale et plénière à laquelle ils peuvent être rapportés — comme ils le sont d'ailleurs la plupart du temps — mais dont ils ne sont pas la condition [*a priori*]. Le panorama artistique que dessine l'ensemble des œuvres produites depuis plus d'un siècle suffit de fait à constater qu'en la matière la définition du beau ou le sentiment de plaisir, s'ils restent des références possibles et légitimes, n'en sont pas moins optionnels, tandis que la confrontation à l'œuvre reste, elle, indispensable, et n'exige pour s'accomplir nul critère ni

¹ Vassily KANDINSKY, *Regards sur le passé*, trad. fr. J.-P. Bouillon, Hermann, Paris, 1974, p. 169.

² Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, Trad. fr. A. Tremesaygues et B. Pacaud, Paris, Puf, coll. Quadrige, 1986, p. 149.

³ Hans-Georg GADAMER, *Vérité et Méthode*, trad. fr. Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Seuil, coll. L'Ordre philosophique, 1996, pp. 55-56.

⁴ Ce sont les mots de Paul Ricœur, qui présente ainsi le « combat de grande envergure » mené par Gadamer dans la première partie de *Vérité et Méthode* (cf. *Temps et Récit*, t. 3, Seuil, coll. Points-Essais, 1985, Paris, p. 410, n. 1)

principe transcendantal. Voudrait-on d'ailleurs s'en tenir aux critères esthétiques et au jugement de goût comme mode d'accès aux œuvres contemporaines (je pense ici par exemple à l'essai éponyme d'Yves Michaud) qu'il faudrait immédiatement admettre qu'il sont inapplicables sans une évolution du goût, qui ne pourrait à son tour être redéfini que par ce qui nourrit cette évolution, à savoir la rencontre [préalable] des œuvres elles-mêmes.

S'agissant de ce que je viens d'appeler expérience sensible originale et plénière, il convient peut-être de marquer ici à nouveau la différence entre deux acceptions de la notion d'expérience, selon que l'on parle ou bien d'« avoir des expériences » ou bien de « faire une expérience ». Les expériences que l'on a, au sens empirique kantien, sont « les expériences d'une conscience pour autant que celle-ci (...) est susceptible de les décrire en dégagant leurs invariants aprioriques purs. (...) Les expériences que j'ai se répètent et c'est à cette seule condition que je puis en tirer une connaissance stable qui vaut au-delà de l'expérience singulière. Tout autre est l'idée que suggère l'expression "faire une expérience". L'expérience que je fais est cette épreuve nécessairement unique, irrépétable, en laquelle je suis en jeu moi-même et dont je ressors, à chaque fois, changé ; ce qui prime, ici, ce n'est pas l'idée d'acquis, mais au contraire celle d'une mise à l'épreuve qui est en même temps transformation : je ne puis faire une expérience que parce que celle-ci, insubstituablement, m'advient, (...) toujours neuve et toujours autre, imprévisiblement »¹, description d'une expérience à laquelle l'épisode kandinskien relaté plus haut paraît directement correspondre². L'expérience comprise en ce sens non seulement redistribue les cartes de la problématique de l'intersubjectivité puisque le sujet, par sa mise en jeu, devient lui aussi en quelque sorte l'objet de l'expérience, mais cette expérience n'est dès lors plus envisagée comme une situation empirique faible et seconde, car en défaut ou en attente d'intelligibilité. Elle serait plutôt productrice de sa propre intelligibilité, qui lui succède et ne l'épuise ni ne la remplace : les exemples du docteur P. et du rossignol ont été choisis pour tenter d'indiquer et de suivre cette direction. J'en profite pour ajouter que dans ce cas l'indétermination que visent les termes d'inconnu, d'imprévisible, d'invérifiable, etc... serait à entendre, par rapport à leurs antonymes respectifs, non par la privation que suggère leur préfixe (l'inconnu n'étant alors qu'un défaut du connu, l'imprévisible un prévisible insuffisant, l'invérifiable une erreur en attente d'être résolue, et ainsi de suite), mais au contraire comme la forme initiale et conceptuellement plus large de l'événement, qui appelle sa résolution sans garantie de l'obtenir, et dont la possible irrésolution n'est à son tour pas davantage le défaut. N'est-ce pas d'ailleurs cette situation qui préside le plus souvent à la rencontre des œuvres ?

C'est ainsi, me semble-t-il, que l'on peut s'élever, pour reprendre les mots de Ricœur, « contre la prétention du jugement esthétique à s'ériger en tribunal de l'expérience esthétique », et envisager d'inverser leur rapport hiérarchique.

Dans cette perspective, je ferai appel pour finir à Thierry de Duve, dont le projet a consisté à relire Kant (d'après Duchamp, en remplaçant « beau » par « art ». Il écrit par exemple, dans son *Archéologie de la modernité* : « la modernité en art (...) est cette période de l'histoire pour laquelle le jugement esthétique se sera exprimé implicitement ou explicitement par la formule "ceci est de l'art" de préférence à toute autre ». De sorte que « l'histoire implose sous

¹ Claude ROMANO, *L'Événement et le Monde*, PUF, coll. Épiméthée, Paris, 1998, pp. 194-195.

² Imprévisible, l'expérience s'avère aussi irrépétable à l'identique : « j'essayai le lendemain de retrouver à la lumière du jour l'impression éprouvée la veille devant ce tableau. Mais je n'y arrivai qu'à moitié : même sur le côté je reconnaissais constamment les objets », Vassily KANDINSKY, *op. cit.*, p. 169.

la magie du performatif paradoxal (...) et me voilà transporté (...) là où la modernité commence »¹.

Quel rapport entretiennent la « magie du performatif paradoxal » et la faculté de juger ? Si quelque chose est engagé par cette proclamation souveraine, est-ce un jugement esthétique, et dans quelle mesure ? De Duve fait la réponse suivante : « Il faut juger. (...) On ne saura ce qu'est un jugement esthétique qu'en jugeant. (...) La phrase « ceci est de l'art » par laquelle les readymades ont été jugés artistiques est un jugement esthétique »².

Ce qui signifie, mot à mot, ou bien que la recevabilité d'une œuvre d'art comme telle est conditionnée par le truchement d'un jugement esthétique qui peut toujours continuer d'être fondé sur des principes *a priori*, en restant indifférent « à l'existence de son objet » ; ou bien, à l'inverse, que le jugement esthétique ne vaut comme jugement artistique que s'il est performatif, et non apriorique, c'est-à-dire qu'il ne consiste pas à s'écarter de l'œuvre en quête d'un principe, mais à y revenir sans lui. Si l'on opte pour cette seconde hypothèse, on peut considérer que l'une des conséquences de la critique (au sens cette fois-ci moderne ou contemporain du commentaire, de la critique d'art), quand elle prête attention aux œuvres, est de *faire voir*, d'élargir non d'abord la pensée en dépit du sensible mais l'expérience sensible elle-même.

De fait, si l'événement auquel correspond la candidature de *Fountain* au Salon des Indépendants en 1917 n'est pas reconnu comme tel, malgré la garantie d'un principe *a priori* universel à sa manière (no jury no prize), aucune présentation n'a lieu et aucun jugement n'est possible, sinon sous la forme d'un non-lieu. À l'inverse, si l'événement prévaut, c'est lui qui détermine le jugement à l'aune de sa propre existence, impliquant, de force, une révision des critères, une forme de jurisprudence, si bien qu'en la matière c'est moins le jugement qui n'est réfléchissant (à partir d'un principe subjectif) que l'événement qui devient déterminant (sans principe objectif).

La performativité invoquée à juste titre par De Duve permet d'introduire dans la compréhension du jugement deux modalités distinctes et exclusives l'une de l'autre, que révèle d'ailleurs l'ambivalence commune aux termes de jugement, d'appréciation, d'évaluation, d'estimation, etc. qui peuvent à chaque fois suggérer ou bien leur seul exercice (comme lorsqu'on juge, toujours subjectivement, d'une distance) ou bien désigner leur accomplissement (comme lorsqu'on attribue à cette distance une mesure universellement communicable). Entre juger et avoir été jugé se glisse alors la distinction d'un jugement comme exercice et d'un jugement comme verdict. Et l'on peut se demander si, au lieu d'être un accomplissement du jugement ou sa cause finale, le verdict n'est pas plutôt ce qui en interrompt l'exercice, s'opposant à lui si le jugement est prioritairement compris comme l'exercice de sa propre effectuation. Dans le cas de l'expérience performative soulignée par Thierry de Duve, « ceci est de l'art » n'est justement pas un verdict, mais l'inverse, c'est-à-dire une proclamation qui n'engage le jugement qu'à partir du moment où il se dispense de ce verdict, jugement au terme duquel il importe moins d'avoir été prévenu que témoin.

¹ Thierry DE DUVE, « Kant (d')après Duchamp », in *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Minuit, coll. Critique, Paris, 1989, pp. 78-79.

² *Ibid.*