

MODE D'EMPLOI

C'est une attention à ce qu'il en est de la justesse qui lie les chapitres de cet ouvrage. Cette attention se veut inscrite dans un projet de part en part esthétique. L'esthétique se distingue d'une philosophie de l'art au sens où elle ne prétend pas donner les raisons de l'art, élucider un idéal, ou les idéaux historiques qui ont réglé ou déréglé les productions artistiques. Elle assume donc son antihégélianisme ou plus exactement prend à revers la critique que Hegel, et les néo-hégéliens qu'il en aille de Danto ou de Heidegger - mais ceci est une autre affaire que ce livre n'aborde pas -, font à l'esthétique. Cela signifie qu'est récusée ici la thèse selon laquelle il n'y a pas d'art sans philosophie car cette thèse entraîne celle de la fin de l'art et conduit ainsi à prôner que les arts seraient indifférents à tout ce qui n'est pas leur autonomie. L'esthétique se débat avec son paradoxe propre qui est qu'elle ne peut se mouvoir que dans ce que nous appelons un transcendantal impur. Hérésie par rapport à une stricte orthodoxie kantienne, le transcendantal impur implique d'admettre que le sujet, un sujet transcendantal et empirique, a sa part, que les « idées esthétiques » sont de lui et à lui et ne peuvent être confondues avec un idéal de l'art. Oui, le sujet est engagé dans ses œuvres, il veut et produit le vrai et le bien mais dans le domaine esthétique, ce vrai et ce bien ont pour nom la justesse. La justesse n'est pas un pis-aller dont il faudrait se contenter parce que le vrai et le bien demeurerait inaccessibles au domaine du sensible. La force de la justesse tient à l'engagement du sujet tel que l'autorise un transcendantal impur, à une coappartenance du sujet et de l'objet, de l'artiste et de l'œuvre. L'esthétique croise donc les questionnements analytiques, politiques et éthiques. Les réponses qu'elle fournit sont faites à partir de ce régime cognitif sensible qu'est la perception. La prise que le sujet exerce dans la constitution du monde, de ses mondes, a en effet un socle perceptif, elle n'ignore pas le rôle des émotions et les associe à la construction de ces objets particuliers, radicalement singuliers que sont les œuvres. C'est en raison même de la singularité, de l'évidence de la singularité qui les caractérise que les œuvres sont ici convoquées, étudiées, au cas par cas, qu'elles soient des systèmes philosophiques, des essais critiques ou des essais sur la critique, ou, last but not least, des romans, des pièces de théâtre, des contes, un opéra ou des tableaux.

Le parcours que constituent les six chapitres du livre est donc placé sous les auspices de Kant, et dans une distance d'avec Kant. Osons adresser à Kant ce « *nec cum te nec sine te* » qui nous relie à lui inéluctablement en esthétique. Aussi le premier chapitre lui est consacré, pour remarquer que Kant oublie et l'œuvre d'art dans sa consistance – le chant d'un oiseau et l'émotion qu'il éveille – et la pitié, fil rouge de nombreux débats – tel celui autour du *Laocoon* – qui ont déterminé un siècle des Lumières dont la philosophie kantienne et en particulier la *Critique de la faculté de juger* ne sauraient être l'unique résultat. Le motif de la pitié est au cœur du deuxième chapitre. Les Lumières de Rousseau à Lessing et à Goethe ont élaboré une théorie de la pitié, une pitié qui n'est pas une empathie avec l'autre, une identification aux souffrances d'autrui, mais une action du sentiment que les œuvres d'art présentent dans tout l'éclat d'une puissance résolutive. Cette résolution a lieu dans les fictions, en l'occurrence dans *Iphigénie en Tauride* de Goethe. Œuvre musicale s'il en est, cette tragédie moderne est une quête du ton juste, de l'accord, et met en scène des personnages qui, au début désaccordés comme on le dit d'un piano, finissent par trouver une « voix juste », donc par s'accorder dans un unisson.

Qu'il s'agisse de fiction, situe la dimension morale de l'œuvre d'art par rapport à la question de ce que nous nommerons l'illusion affective et sa place dans la construction non pas d'une morale, ou plutôt d'une moralité, mais d'une intersubjectivité. Les troisième et quatrième chapitres traitent des conditions de possibilité d'une intersubjectivité du point de vue du sujet, qui édifie des modalités d'expression de soi et une identité individuelle singulière. L'expression est pensée ici comme une détermination primitive de la fonction symbolique. Cela qui s'exprime est une identité qui vise à se poser dans une singularité. La tâche de l'artiste est d'aller de la classe, des expressions typifiées, à l'individuel en tant qu'individualité de l'individuel. Rousseau en est le centre, lui qui institue le moi, son moi, comme un universel et fait de lui-même le mètre étalon de l'humanité de tout être humain. La postulation d'universalité qui articule la construction d'une individualité, la personnalisation du moi au risque d'une exacerbation de la plainte, d'une plainte résolument accusatrice dans la répétition des aveux, font de Rousseau un cas exemplaire de la recherche d'une justesse qui a beaucoup à prendre du côté de la voix juste, celle

qui ne trompe pas ou plus lorsque le bonheur de l'écriture du souvenir sauve. Les paradoxes de la sincérité y sont analysés et confrontés à la justesse expressive de la biographie, du portrait, et du sens partagé et partageable.

Les deux derniers chapitres abordent ces questions du point de vue de la relation critique. Qu'est-ce qu'une « critique exemplaire » ? Une critique immanente, qui déploie la réflexivité de l'œuvre et l'intensifie pour en révéler la teneur de vérité, loin d'un commentaire qui la met à distance et la tient à distance ? Où se tient la justesse de la critique ? Évaluer la justesse d'une œuvre, n'est-ce pas aussi valider celle de notre propre regard, sa capacité à déceler dans l'œuvre contemplée une forme d'« adéquation » avec des critères qui structurent notre jugement ? Les deux régimes de la critique que nous examinons rompent avec la métaphore du tribunal et ancrent le jugement dans la justesse. Le cinquième chapitre fait l'analyse des pages que Diderot consacre au tableau de Fragonard, *Corésus et Callirhoé*. Modèle de critique amoureuse, ces pages sont une proposition esthétique d'inversion du platonisme, qui renvoient l'interrogation sur les significations d'une œuvre à sa consistance artistique, à son efficace. Œuvre et critique s'avèrent dans une continuité matérielle et une invention formelle communes. Le jugement artistique s'appuie sur le jugement esthétique dans un intérêt pour la peinture et l'écriture qui tiennent à distance le désintéressement de la judicatoire kantienne. Pour que le jugement soit juste, il lui faut aller à la fois du sujet au sujet par l'objet mais aussi de l'objet à l'objet par le sujet. L'imagination créatrice guide l'artiste et l'interprète dans leurs tâches respectives. Il revient – tout naturellement – à une interprétation de la voix de Jean Starobinski, à celle de sa théorie de la critique de clore ces études de cas par un retour à Kant. Un Kant qui installe l'idée d'affinité au fondement de la possibilité de connaître et de juger. L'affinité n'est pas la sympathie, elle n'est pas affective, et elle pourrait alors valoir au titre d'un socle de la justesse.

*Les textes rassemblés dans ce volume ont paru précédemment en divers lieux. Ils ont tous été revus et parfois largement modifiés pour la présente publication. L'aide de Lucie Marignac m'a été très précieuse dans cette période de mon travail. Qu'elle trouve ici la marque de ma reconnaissance.*