

## MYSTAGOGIE DU JUGEMENT RÉFLÉCHISSANT

Tout un chacun sait qu'une œuvre est à la fois libre de toute attache à son propre temps, c'est à dire, dirai-je en reprenant un terme de Husserl, omnitemporelle (plutôt qu'intemporelle), et en même temps est formée *dans, par et depuis son époque uniquement* : Giotto et Léonard aussi bien que Duchamp ne s'imposent omnitemporellement que *comme* les œuvres *de leur temps* – fût-ce le temps du désœuvrement. Giotto ne peut pas plus apparaître au temps de Léonard que Duchamp ne le pourrait à *notre* époque.

En quoi l'omnitemporalité de cet « anartiste » peut-elle cependant *consister*, si l'on ne peut pas *aimer* une œuvre de Marcel Duchamp, dont lui-même conteste le caractère d'œuvre ? De quoi devient-on *amateur* avec Duchamp – sinon *de lui-même* ? L'amateur de Duchamp aime cette individuation psychique telle que, anartistique, elle a tramé dans une individuation collective à laquelle nous-mêmes appartenons – dont elle est un dépôt sédimentaire, et comme notre fonds préindividuel transindividué –, le processus d'une transindividuation *qui nous trans-individue encore* – historiquement, et comme l'*histos* de notre époque, c'est à dire comme cela qui y a *fait* époque, tout comme Giotto et Léonard, et cependant tout autrement : autrement que *tout* autre.

Un artiste est un *transducteur d'individuations* : il catalyse et canalise des *forces* – des énergies libidinales – dans un *champ* d'individuation collective où il dessine les *circuits* de transindividuation typiques de son époque, qu'il « perfome » ainsi, époque qu'il *fait* en la « disant » aussi bien qu'en la « montrant », c'est à dire en l'interprétant (et il faudrait sur ce point rouvrir la discussion avec Marx). Ses *circuits performatifs* constituent en cela les *motifs* et les *monogrammes* de son époque.

*Tout* individu psychique participe à l'individuation collective qui constitue son époque. Mais à travers ses œuvres, ou à travers les traces de son désœuvrement, l'individu psychique qu'est un artiste – ou un anartiste – *coïncide* en quelque sorte avec cette individuation collective, et cette coïncidence est *sensationnelle*.

À partir du XX<sup>e</sup> siècle, tel qu'il conduit à la *prolétarisation de la sensibilité*, il devient évident qu'il est impossible d'appréhender la vie esthétique des êtres noétiques que nous sommes sans l'inscrire dans une *généalogie du sensible*, qui doit être fondée sur l'analyse du devenir organologique de cette *forme de vie technique* qu'est l'*être sensationnel* – c'est à dire l'être qui *peut s'ex-clamer* depuis sa sensibilité *s'ex-primant noétiquement* à partir du fonds préindividuel et transindividuel dont il est un héritier. Cette ex-clamation suppose une extériorisation dont le geste et la parole sont les manifestations primordiales.

Cependant, cette généalogie du sensible psychosomatique suppose une caractérisation des processus sociaux de transindividuation d'où une œuvre peut œuvrer, et tels que les rend possibles le devenir organologique des artefacts techniques *dont l'art est la sublimation*.

Ce n'est qu'en inscrivant une œuvre dans les circuits de transindividuation d'où elle surgit, par où elle passe, où elle ne passe que parce que des artefacts l'y font passer, et où elle initie de nouveaux circuits, motifs et monogrammes, en les y inscrivant elle-même artefactuellement dans le temps et dans l'espace, ce n'est qu'ainsi qu'il est possible de l'*estimer* en tant qu'elle œuvre – ce mot signifiant toujours : en tant qu'elle œuvre au-delà de son temps, mais telle qu'elle ne peut œuvrer au-delà de son temps qu'à *partir* de son temps (c'est à dire, aussi, en s'en libérant, comme un marin qui, venant de quelque part, peut aller quelque part).

L'omnitemporalité de l'œuvre provient de sa temporalité même – et c'est pourquoi l'œuvre n'est pas « intemporelle » : elle est omnitemporelle en ceci qu'à partir de son propre temps, de son époque, historique, protohistorique ou préhistorique, elle *résonne* en tout temps, et en cela, en toute œuvre (projetant ce que Malraux appelait le « possible de l'art »). Mais elle ne peut œuvrer toujours et partout que pour autant qu'elle sait trouver sa source et ses ressources dans son propre temps, et en quelque sorte, les moyens d'en partir.

Ces « moyens » sont toujours organologiques.

Quelles sont les ressources de Duchamp, quelle est la source où il s'alimente ? L'essentiel en est le *tournant machinique de la sensibilité* dont le *Nu descendant un escalier* et *Fountain* sont deux occurrences éloignées de cinq ans, qui constituent tout aussi bien *deux versions et deux occurrences de la question de la reproductibilité technique* telle qu'elle engendre précisément à cette époque la *perte des savoirs esthétiques instrumentaux*, tout comme elle *ruine les métiers des ouvriers et les pratiques des amateurs d'art*, où il n'est donc plus nécessaire ni de savoir lire ni de savoir jouer la musique, ni de copier les œuvres, où la littérature n'est plus ni un roman de formation, ni un opérateur de trans-formation de sa vie, n'est pas un art de vivre comme culture et technique de soi, mais l'objet et la fonction de la consommation – de l'*organisation* de la consommation de toute la production industrielle par la prise de contrôle de l'organisation du sensible, aussi bien que de la *consommation culturelle des œuvres elles-mêmes* à l'époque du désœuvrement.

\*

La prolétarianisation du destinataire nécessitée par la nouvelle *fonction économique* de l'esthétique – qui s'accomplit aussi dans le champ cognitif – aboutit à une généralisation de ce que Harendt décrit comme le *philistinisme cultivé*, typique de notre époque. C'est déjà ce qui fait travailler Duchamp, et c'est ce qui reviendra avec Warhol et à l'âge des médias de masse, c'est à dire dans une époque qui sera plus mature pour en recevoir la leçon depuis l'expérience avérée et désormais en voie de planétarisation du consumérisme à travers l'expansion de la télévision, mais aussi dans l'éloignement et l'oubli de Dada par la culture *pop*.

Comment une individuation est-elle possible lorsque *tous* les savoirs sont passés dans les machines ? Vouloir « être une machine », c'est encaisser cette question limite<sup>1</sup>. Quant à nous, qui vivons à l'époque d'un *nouveau tournant machinique de la sensibilité*, celui du numérique, qui est à la fois la fin des médias de masse, qui meurent dans un mouvement de régression organisée à une échelle planétaire et industrielle, où l'objet transitionnel devient

---

<sup>1</sup> J'ai tenté de dire ce qui constitue ici en effet une limite dans « Pharmacologie de la question », *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue. De la pharmacologie*, Flammarion, 2010.

monstrueux et pathétique, nous allons à la rencontre d'un *nouvel âge du soin* dont l'*amateur* est la figure par excellence – et qui traverse comme telle le champ de l'art contemporain, ainsi que le donnait à voir l'exposition *Amateurs* organisée par Ralf Ruggof au Wallis Institute de San Francisco, mais on pourrait aussi parler de l'exposition *Enthusiasts*, de Neil Cummings et Marysa Landowska (Chelsea college, London), ou de l'actuelle installation de Michel Gondry au Centre Pompidou.

Cette nouvelle époque ouvre un nouvel âge organologique, qui *requalifie* les amateurs comme *praticiens* aussi bien que comme *critiques*. Mais le praticien d'un art est *d'abord* un critique, s'il est vrai qu'il ne pratique que pour autant qu'il *discerne*. C'est pourquoi nous allons tenter de comprendre dans cette conférence et dans la suivante ce qu'il en est de l'histoire, du présent et de l'avenir de l'amateur – c'est à dire ce qu'il en est du rapport entre *critique et désir*, s'il est vrai qu'amateur vient d'*amor*.

Quant à cette dernière question, je commencerai par elle, et j'y entrerai avec Kant – dont nous verrons pourquoi il nous conduit nécessairement à cette seconde question de l'amateur en tant qu'il aime.

\*

Pour autant qu'on la prenne au sérieux, la figure de l'amateur, telle qu'elle dessine une *façon de s'individuer*, est précisément ce que l'analyse kantienne ne permet pas de penser – pas plus qu'elle ne permet de penser les conditions historiques de la critique et de la faculté de juger comme faculté critique qui se forme dans la fréquentation des œuvres supposant elle-même une pratique.

Nous avons vu au chapitre précédent que la faculté de juger esthétique conçue dans la manière kantienne est un jugement du goût *universel*, mais tel qu'il n'est universel que *par défaut*. Reformulons maintenant l'analyse. Jugeant du beau, je suis obligé :

1. de poser en principe que *tous* devraient juger comme moi, parce que ne peut m'apparaître beau que ce qui m'apparaît comme universellement beau (l'universalité est un prédicat essentiel du sentiment de beau), faute de quoi il ne s'agirait pas du beau, mais de l'agréable ;
2. de constater que, *dans les faits*, d'une part, *tous ne s'accordent pas* avec moi sur mon jugement, mais surtout, et d'autre part, *je ne puis ni en fait ni en droit prouver* son universalité : je suis *obligé* de constater que l'expérience esthétique est ce qui constitue un *déphasage irréductible* – et donc un *défaut qu'il faut*.

Un tel jugement n'est universel que *par ce défaut* où, universel en droit, il est condamné à rester « diversel » en fait <sup>2</sup>, si l'on peut dire – et non seulement à ne jamais rencontrer l'accord de tous, mais à ne jamais pouvoir le requérir, parce qu'il juge, au fond, de la *nécessité* d'un tel *déphasage*, comme *condition de l'individuation psychique et collective*, et tandis qu'un nom plus courant de ce déphasage est la *singularité*.

Si un tel jugement réfléchissant n'est donc pas un jugement déterminant, s'il *tend* bien à s'universaliser – s'il est en quelque sorte universel en puissance – sans jamais pouvoir

---

2 La diversalité est aussi un concept mis en œuvre par Patrick Chamoiseau.

s'universaliser actuellement, s'il ne peut jamais s'accomplir définitivement dans la plénitude ultime de son acte, c'est parce qu'en restant ainsi, *toujours inachevé*, et donc à *venir*, il ouvre la promesse d'un circuit de *transindividuation infinie* (et *omnitemporelle en cela même* – dans cette mesure apollinienne qui est une démesure dionysiaque).

C'est dans un tel inachèvement donnant accès à un tel infini, et comme *irréductible mystère*, qu'une œuvre est à l'œuvre : c'est ainsi qu'elle œuvre et s'ouvre. C'est ainsi qu'au moment même où elle se donne à nous d'emblée, et comme l'évidence de son entièreté, elle nous dépasse en s'excédant elle-même. Et c'est pourquoi Kant peut écrire que

nous nous *attardons* à la contemplation du beau, parce que cette contemplation se fortifie et se reproduit elle-même.<sup>3</sup>

Mais nous verrons que, parce que Kant ne spécifie pas ici le beau tel qu'il procède de ce qui y œuvre *en tant qu'art* (le beau désignant ici la nature autant que l'art), il ne peut pas non plus penser le jugement artistique comme *transformation de celui qui juge par ce qu'il juge* – comme « trans-individuation » en ce sens.

Même s'il n'ignore pas la question de l'histoire, *l'art de Kant n'a pas encore d'histoire* : ce n'est pas encore ce *processus d'individuation qu'est l'histoire de l'art*, et que Hegel ne saura penser qu'en postulant sa fin dissolvante de l'Histoire – dans la prescience aveuglante d'une modernité qui renversera, avec Baudelaire et son épokhalité, cette phénoménologie des formes historiques de l'art.

Le jugement esthétique pensé avec Kant est, pour ce qui concerne l'art, une sorte *exquise et spéciale de croyance* – et, en l'occurrence, de *croyance dans un universel* (et non de connaissance à proprement parler) qui est rencontré bien qu'il n'existe pas de fait, si n'existe (comme pouvant être rencontré dans l'espace et dans le temps) que ce qui peut faire l'objet d'un jugement déterminant, et qui peut être en cela calculé.

Mais alors, la question kantienne du jugement esthétique laisserait de fait la critique *sans voix* : sans autre forme d'expression que l'*exclamation*, c'est à dire *sans argument* – autant dire : *sans discernement, sans critique et sans jugement* s'il est vraiment que celui-ci se dit en grec *krinon*. Cette critique *transcendantale* du jugement rendrait impossible une critique *analytique et empirique* des œuvres, du *temps* des œuvres, et donc de l'*histoire* de l'art. Nous verrons que c'est ce que d'une certaine manière lui reprochera Konrad Fiedler<sup>4</sup> à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

\*

Pour tenter d'avancer dans ces questions, ma thèse sera double :

1. Elle posera d'une part qu'*un jugement sans argumentation n'est pas un jugement*, et que ce dont parle Kant n'est donc peut-être *pas encore* un jugement, mais le *premier moment* d'un *processus* qui requiert un *second moment*.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> 65. Je souligne.

<sup>4</sup> Je dois cette référence à Jacqueline Lichtenstein, que j'en remercie (cf article et [www.iri...](http://www.iri...))

2. Elle posera d'autre part qu'*une argumentation est ce qui étaye historiquement un jugement*, et que *cet étayage est lui-même inscrit dans le devenir organologique* qui constitue la trame et le tissu (*histos*) de l'histoire de l'art (*tekhnè*), et comme projection de *motifs* sur cette trame.

À l'époque du deuxième tournant machinique de la sensibilité, tel qu'il ouvre la perspective d'un processus de *déprolétarianisation*, c'est à dire d'un nouvel âge du *soin*, il s'agirait ici d'étudier organologiquement les *histoires de la faculté de juger* dans le domaine esthétique.

Au contraire d'un tel point de vue, la faculté de juger conçue par Kant comme jugement *tendanciellement universel* est du même coup *tendanciellement an-historique*, et elle appartient encore, de ce fait, à une époque très métaphysique de la philosophie esthétique – cette remarque laissant intacte l'extraordinaire évidence de cette théorie du jugement *réflexivement ouvert à l'indéterminé*. Ce que Kant cherche à établir est une forme *anté-historique* (transcendantale) de la faculté de juger, *neutralisant* du même coup les données organologico-empiriques qui permettent de constituer un jugement comme son étayage historique.

Dans un célèbre paragraphe de *L'Analytique du sublime*, Kant s'en prend précisément aux théories de l'art :

Si quelqu'un me lit son poème ou me conduit à un spectacle qui finalement ne convient pas à mon goût, il pourra bien évoquer Batteux ou Lessing ou des critiques du goût encore plus anciens et encore plus célèbres, ainsi que toutes les règles établies par ceux-ci afin de prouver que son poème est beau ; il se peut aussi que certains passages, qui justement me déplaisent, s'accordent parfaitement avec les règles de la beauté (comme elles sont données par ces auteurs et généralement reçues) : je me bouche les oreilles, je ne veux entendre aucune raison, aucun argument, et j'admettrai plutôt que les règles des critiques sont fausses que d'accepter de laisser déterminer mon jugement par des raisons démonstratives *a priori*, puisqu'il doit s'agir d'un jugement de goût et non d'un jugement de l'entendement et de la raison.<sup>6</sup>

Le problème posé par cet extrait de la *Critique de la faculté de juger*, qui réaffirme l'impossibilité de constituer une science du beau (une science étant ce qui permet d'énoncer des jugements déterminés « par des raisons démonstratives *a priori* »), et qui réaffirme en cela la *liberté fondamentale* dans laquelle s'exerce le jugement esthétique, tient au fait qu'*il exclut du même coup que le goût puisse être le fruit d'une formation* – et en l'occurrence, d'une *formation de l'attention*<sup>7</sup>.

Dès lors, *tout se passe comme si mon goût ne pouvait pas changer*. Ou, pour le dire autrement, le sujet kantien du jugement de goût n'est pas *trans-formé* par ses jugements : il ne s'y *individue* pas, et en jugeant, il ne (se) *trans-individue* pas. Or, au contraire de ce qu'induit

---

5 Nous verrons que Georges Didi Huberman, qui ne s'inscrit pas dans la tradition kantienne, et surtout pas et encore moins dans l'héritage néokantien, qui marque fondamentalement Panofsky, ..., s'oppose également à cet héritage où, selon GDH, il pose en quelque sorte un moment analytique (que DH appelle un savoir) *avant* ce que je crois être le moment synthétique typique du jugement kantien. Or, je corid qu'aussi névedsirte et même admissible que soit cette position, elle néglige précisément le fait qu'il y a toujours non seulement deux moments, mais trois – et que ceux-ci foremnt un processus de trans-formaiuton, c'est à dire d'individuatiaon.

6 Paragraphe 33 de *L'Analytique du Sublime*. Cf J. Lichtenstein, ...

7 L'esthétique dont je tente ici d'esquisser des principes est un cas particulier de la théorie des formes attentionnelles que j'ai proposée dans *Veux-tu devenir mon ami ? Aimer, s'aimer, nous aimer. Du 21 avril 2002 au 22 avril 2012*, à paraître aux éditions Flammarion.

finalement l'analyse kantienne en rendant *impossible* le moment critique analytique, sans quoi il ne saurait y avoir de véritable *jugement*, c'est justement *comme un circuit de transindividuation* qu'il faut appréhender celui-ci – tel que son circuit comporterait *trois moments* :

- . celui de la synthèse appréhensive *se présentant comme surpréhensive*,
- . celui de l'*analyse compréhensive* (qui fait elle aussi système avec la synthèse de reproduction de la *Critique de la raison pure*),
- . et celui d'une re-synthèse *intensifiée*, en tant que surpréhension par son moment compréhensif et analytique, et comme relance du processus par où le jugement devient une individuation (et cela fait système avec la synthèse que Kant dit être celle de la recognition).

Il faudrait évidemment articuler ces trois moments liés aux trois synthèses de l'imagination avec la question du schématisme qui en surgit dans *La critique de la raison pure*<sup>8</sup>.

\*

L'argumentation, c'est à dire finalement la *critique* telle qu'elle ne peut se constituer qu'à en passer par un moment *analytique*, se trouve *a priori* exclue du jugement esthétique kantien – et c'est cette position *dogmatique* qui fonde ici la définition *transcendantale* du jugement de goût.

Ce n'est certes pas ce que dit Kant *stricto sensu* : il pose simplement que ce jugement ne peut pas être *déterminé* par des règles, car tel est le sens du jugement réflexif, qui laisse l'objet du jugement dans son *indétermination constitutive*. Reste qu'il en résulte *de facto* que le *goût comme faculté qui pourrait faire l'objet d'une formation et d'une éducation, et qui aurait de ce fait partie liée à l'intellect*, est exclu de la pensée du jugement de goût en tant qu'il est toujours un jugement réfléchissant.

Or, le jugement esthétique *accompli*<sup>9</sup> est celui de l'*amateur*, qui est lui aussi, comme l'artiste, un *agent insigne de la transindividuation* : c'est le jugement de celui qui juge à partir d'une *fréquentation* des œuvres, qui *séjourne* auprès des œuvres, qui *revient* vers elles, qui s'y *attarde*, comme dit Kant à propos du beau, qui *attend* quelque chose d'une *réitération* et d'une *répétition* de leur présentation – et qui *sait*, au fond et avant tout, qu'une œuvre ne revient *jamais à l'identique* : qu'elle est ouverte, indéterminée, inachevée. Qu'elle est *l'expérience même de ce déphasage qu'est l'individuation*.

Le jugement de l'amateur est un *processus* qui comporte toujours *trois moments* :

1. Le moment du *jugement synthétique*, au cours duquel celui qui juge *appréhende l'unité* de ce dont il juge, mais où cette appréhension se produit comme l'expérience et l'épreuve d'une *surprise*, qui est le moment de la *surpréhension*, c'est à dire du *dépassement de celui qui juge par ce dont il juge, et qui l'excède à même son défaut*.

---

<sup>8</sup> La question du *schème* se tient d'ailleurs derrière celle de la *figure* que nous visiterons avec *The figure in the carpet*, de Henry James, ...

<sup>9</sup> Je préciserai le sens de ce qualificatif *infra*, p. ...

2. Le moment du *jugement analytique*, qui vient *nécessairement après* le moment synthétique, et qui tend à faire de la surpréhension, produite par l'*appréhension synthétique* (surpréhension qui n'advient que lorsque l'œuvre œuvre en *effets*, c'est à dire trans-*forme* celui qui juge), un objet de *compréhension*, c'est à dire d'*appréhension analytique*, et en cela d'appréciation, *et donc d'une détermination* où il ne s'agit plus de *former l'unité du tout*, mais au contraire de le *décomposer en parties*, et en vue de comprendre comment, pourquoi et pour qui ces parties forment une unité dans l'esprit de celui qui juge, et lui apparaissent ainsi comme un tout surprenant et en cela motif d'exclamations.
  
3. Le moment du *retour* à l'œuvre, et de sa revenance, c'est à dire de la répétition accrue et *différente* du moment de la surpréhension, et avec elle, *du défaut qui excède l'analyse*, et qui en relance tout aussi bien la nécessité – interminablement : cette *impossibilité d'en finir* et de mettre un terme à ce circuit, qui est celui de la transindividuation, et qui passe la plupart du temps par la rencontre d'autres amateurs, et d'autres œuvres, est à la fois la source de l'omnitemporalité des œuvres et la concrétisation de l'indétermination du jugement esthétique kantien, mais ici, précisément, comme processus de transindividuation *passant par son moment analytique*, c'est à dire *critique* – moment qui est aussi celui d'une crise.

Le moment analytique ne peut jamais épuiser le moment synthétique : l'appréhension compréhensive de l'œuvre permet d'*étayer* le jugement, mais en aucun cas de le *démontrer*. Ces états analytiques du jugement synthétique, qui sont aussi les béquilles de celui qui, jugeant d'une œuvre qui l'a trans-*formé*, c'est à dire *qui a œuvré*, veut argumenter auprès de ses congénères – cette argumentation faisant partie du processus par où œuvre l'œuvre –, ces états, donc, ne peuvent en aucun cas se constituer en *preuves démonstratives*.

Il n'en reste pas moins qu'ils constituent des arguments quant à ce qu'il en est de l'œuvre, et de la façon dont elle peut créer les conditions pour que se produise une surpréhension qui demeure cependant *irréductible* à ces seules conditions, et qui constitue en cela une *épreuve* – quelque chose qui peut être *éprouvé* sans jamais pouvoir être *prouvé*.

Il y a surpréhension parce que dans l'expérience esthétique, celui qui juge en *formant* l'unité de l'objet de son jugement y découvre un *incommensurable* : une singularité incomparable, une originalité pure. Nous avons vu que, parce que l'objet du jugement esthétique est ici structurellement incommensurable, et en cela incomparable, la critique demeure en quelque sorte irréductiblement fondée sur cet acte de croyance qui se forme dans le moment de la surpréhension : il lui apparaît alors que *son objet n'est pas sur le même plan que les autres objets* – il est devenu littéralement *extra-ordinaire*.

Et pourtant, *il ne s'agit pas d'un objet de foi*. Car il se trouve que cet extra-ordinaire ne sort que de l'*ordinaire*, et que *l'acte de croyance par où il se détache de cet ordinaire veut des arguments*.

S'il est vrai qu'il y a dans toute entreprise analytique quelque chose qui *tend* vers une détermination (au sens strict que ce mot a dans le cas d'un jugement déterminant, à savoir : capable de produire des énoncés démonstratifs, dits apodictiques, mais aussi et plus généralement, capable de subsumer sous des concepts, c'est à dire sous des catégories), ce à quoi tend *l'analyse esthétique* n'est pas ici une détermination à proprement parler – même quand elle pose par exemple que telle œuvre appartient à tel courant artistique. Elle tend à ce

qui constitue *aussi* une *condition* de la détermination, mais qui ne conduit pas, *ici*, à une telle détermination : elle tend à une *comparaison* – à une *commensurabilité* que l'on cherche à établir entre des éléments, des relations nouées entre ces éléments, et que l'on cherche à décrire. Ces relations sont précisément les états dont je parlais précédemment.

S'il y a surpréhension, c'est parce que ce dont il s'agit de juger est *singulier*, et en conséquence n'est pas subsumable sous un concept, c'est à dire, comme dit Kant, sous une fin<sup>10</sup> – qui serait ici aussi bien une finalité constituée *a priori* que la possibilité d'un achèvement. C'est pourquoi Kant peut parler de « finalité sans fin », c'est à dire sans règle.

L'œuvre, et en général tout objet jugé beau, en tant qu'il tend vers sa perfection pour le sujet qu'il affecte comme beau, indique ainsi sa propre fin, ce qui se traduit dans le sujet par un sentiment de plaisir. Mais cette fin n'est pas subsumable sous un concept : elle n'est pas déterminable. En tant qu'affect, elle est *ce que le sujet projette et réfléchit dans et par l'objet* : c'est une finalité réfléchissante sans aucune règle qui serait donnée par un concept. C'est la *finalité de l'irrégulier*, l'irrégularité même : la finalité d'un défaut (de règle), et d'un défaut qu'il faut – précisément comme finalité.

Bien que Kant ne pense pas en tant que tel ce singulier, et ce parce qu'il ne distingue pas le singulier et le particulier, il signifie à travers la question de la finalité sans fin qu'à la source de toute « règle de l'art », il y a un *irrégulier* irréductible, qui est le *singulier*, agent de toute surpréhension. Le moment synthétique est celui de cette surpréhension – indéterminable et interminable, constituant aussi en cela un moment de « croyance » – , et le moment analytique est celui de la compréhension, et donc de l'argumentation, mais qui n'est ni une démonstration, ni une détermination.

Bien plutôt qu'une détermination, le moment analytique est un mouvement d'*accroissement de l'in-détermination* : c'est le mouvement par lequel l'objet s'in-détermine, le mouvement d'une *intensification* de la singularité par les opérations de comparaison et de commensuration qui s'avèrent finalement toujours insuffisantes et impossibles – opérations *à la limite*, par lesquelles la surpréhension s'attarde auprès de son objet qu'elle tente d'appréhender ainsi compréhensivement, et qu'elle met en quelque sorte à l'épreuve de son in-comparabilité par une série de comparaisons qui la révèlent et la dessinent en quelque sorte par défaut.

Le moment analytique est la transformation de l'exclamation que provoque la surpréhension – comme percée, comme trouée de l'horizon bouché qu'est l'ordinaire de l'immanence – en arguments quant à ce qui étaye le moment synthétique. Ces arguments ouvrent à proprement parler le circuit de la transindividuation comme frayages : ce circuit fait circuler en *effets sur les amateurs et entre amateurs* (notamment à travers les opérations de comparaison et de commensuration) la surpréhension.

Cette circulation, au sien de laquelle se forme ce que Wolfgang Iser décrit comme un effet esthétique, est la structuration d'une individuation collective par résonance interne<sup>11</sup>. Mais une telle transformation est aussi ce qui, trans-formant le sujet de ces opérations lui-même, et son expérience de la surpréhension, le *reconduit* à l'expérience d'une *surpréhension*

---

10 Le concept d'un objet est sa fin dans la mesure où il en est aussi la cause *a priori*.

11"



*redoublée* : à ce qu'une *nouvelle surprise*, c'est à dire une nouvelle *synthèse*, surgisse comme différence à même sa répétition – et comme répétition de l'unité de l'objet ainsi synthétisé.

Ce moment synthétique, qui va en se différenciant au cours de ces fréquentations qui sont les pratiques de l'amateur d'art (qui sont des répétitions), est ce qui a pu m'arriver, et qui pourrait et même devrait arriver à d'autres, dans des conditions historiques données ; mais cela peut aussi *ne pas* arriver à d'autres, et dans ces mêmes conditions historiques. Car ces conditions ne sont *historiques* que pour autant qu'elles sont *dynamiques*, c'est à dire *polémiques* – parce que *constituées par un défaut* (d'origine). C'est pourquoi il s'agit de *conditions de crise*. Et il en va ainsi parce que le jugement en général (*krinon*), est *essentiellement* une crise (*krisis*).

Il en va *singulièrement* ainsi dans le jugement esthétique, dans la mesure où celui-ci transforme *affectivement* celui qui juge, transformation qui est toujours une sorte de crise comme affection, comme *é-motion* et en cela *mouvement* de sortie de crise, c'est à dire *décision* – par où celui qui juge devient ce qu'il est.

Cependant, la critique kantienne du jugement ne permet pas de rendre compte de cette dimension critique de la crise (qui est la modalité artistique de la transindividuation), là même où elle se pose en critique de la faculté de juger : parce que *le sujet esthétique kantien ne se transforme pas*, la *Critique de la faculté de juger* ne permet pas de penser la faculté de juger *comme* critique. En ce sens, *le sujet esthétique kantien n'est pas encore moderne* – au sens où il faut parler d'art moderne.

La critique qu'il faut faire sur ce point de la *Critique de la faculté de juger* ne doit cependant pas nous faire perdre de vue ce que Kant y conquiert de manière décisive – à savoir qu'il y a dans l'expérience de la synthèse une *épreuve de l'improbable* qui projette celui qui juge sur le plan d'une *inexistence consistante* dans laquelle l'objet du jugement se présente toujours comme universel en droit, et jamais en fait, c'est à dire comme objet faisant en cela *essentiellement* défaut : comme objet *du désir*.

À cet égard, si nous pouvions dire que le sujet jugeant esthétiquement est un *projecteur d'infini*, nous devons dire maintenant qu'un objet esthétique est un *projecteur de consistances* – le projecteur d'infini apportant au projecteur de consistances son énergie libidinale (comme pouvoir de sublimer).

La différence du synthétique et de l'analytique – et de ce qui s'y donne *dans cette différence même*, c'est à dire *précisément telle qu'elle est une différence* – est irréductible ; mais l'écart, lui, peut se réduire : s'il ne peut pas être éliminé, il peut être diminué – et ce, avec ce résultat très paradoxal qui est que *plus on en sait sur les conditions compréhensibles de la surpréhension, et plus cette surpréhension s'intensifie* : plus on *réduit l'écart*, plus on *augmente l'abîme* (et l'*émoi* qu'il procure, ce qui est le *comble de l'affect* là même où l'analyse semble temporairement dés-affecter le sujet de la surpréhension par la compréhension) entre ces deux moments du jugement, comme si, à mesure que les lèvres se rapprochaient, le fond de l'abîme devenait chaque fois plus immense et incommensurable : sublime.

*Dans sa négativité essentielle, la structure du sublime kantien contient déjà la question freudienne de la sublimation.* Le jugement de beau est l'expérience d'un improbable dont le jugement portant sur le sublime révèle l'économie paradoxale (comme économie du défaut), à savoir que ce jugement est improbable dans la mesure où son objet ne s'y donne *que comme*

*infini*, et que cette infinité, comme incommensurabilité, est ce qui ouvre le sujet esthétique au *plan sublimatoire de ce que Kant appelle le suprasensible*. Une telle ouverture, qui est une élévation depuis et au sein même de l'immanence, est la sublimation à proprement parler.

L'objet du désir est très généralement et structurellement un objet qui n'existe pas : c'est un objet intrinsèquement infini. C'est sur le fond de cette matrice que, dans le moment synthétique du jugement esthétique, se rencontre – comme surpréhension – la consistance de ce qui n'existe pas, et dont le non-être peut par exemple se présenter et apparaître comme la beauté même, c'est à dire comme la présence même. Dans le jugement analytique, il s'agit d'établir – compréhensivement – que cette consistance *de ce qui n'existe pas* est néanmoins une consistance *dans l'immanence* : dans le *compréhensible*, et *depuis* le compréhensible, c'est à dire aussi *depuis et dans ce qui existe*. Cette consistance n'est pas ce qui renvoie à une transcendance : ce n'est ni un objet de foi, ni un objet de piété. Mais c'est bien l'objet d'une croyance – et c'est même l'objet d'un *mystère*, et d'un *culte* : celui qui constitue en cela même une « culture ».

Le jugement esthétique, en tant qu'il est *à la fois* synthétique et analytique, est donc *intrinsèquement mystagogique*. Cela signifie que l'expérience esthétique où se forme un jugement esthétique partant d'une exclamation, laissant le sujet estomaqué, bouche bée, est une sorte d'initiation au mystère, et à un mystère esthétique trans-formateur : précisément en tant que *ce* mystère transformateur de celui à qui ce mystère arrive par surprise, très improbablement, et où l'analyse est un *moment* dans cette initiation, un second temps – le moment de la réflexion *effective*, comme *temps* de la réflexion dans le jugement *réfléchissant*, mais qui reconduit au mystère comme *répétition de la surprise qui diffère dans cette différance*, laquelle est un circuit de transindividuation.

Si ce qui se produit avec la synthèse surpréhensive est de l'ordre de la consistance, ce qui étaye compréhensivement cette consistance est cependant de l'ordre de l'existence. Cette existence, qui n'étaye la consistance que par défaut, cet étayage, qui est constitué par les *règles de l'art*, c'est à dire par la technique, par les *mécanismes du dispositif ou du matériau* (y compris les *mécanismes de transindividuation* à l'époque des matériaux *ready-made*), c'est aussi ce qui participe à l'individuation de l'histoire de l'art – tout comme à celle de la faculté de juger, constituant ainsi les histoires des arts, de leurs œuvres, et des jugements portés sur eux : des histoires (critiques) de la faculté de juger.

La surprise dans la surprise, c'est qu'en passant par l'analyse compréhensive, l'étayage qui voudrait élucider le mystère conduit à le renforcer – sauf si l'objet donne finalement lieu à un jugement négatif (ou si la critique est de mauvaise facture).

Plus la consistance est étayée, et plus elle consiste *en se distinguant de son étayage*. Le mystère et son étayage sont ce qui procède de la déhiscence ouverte par la technique comme devenir et comme ex-périence (l'expérience est ce qui suppose l'extériorisation technique qui ouvre elle-même la possibilité de l'existence au-delà de la seule subsistance). Mais une telle déhiscence n'est possible que parce que la technicité est ce qui constitue l'objet du désir : elle vient étayer une économie libidinale – dont les consistances sont les objets réflexivement projetés sur le plan de l'extra-ordinaire à partir des objets ordinaires, et sur ces objets mêmes. Cette économie est *essentiellement* ce qui constitue la capacité qu'a le sujet désirant (*c'est à dire* réfléchissant, *c'est à dire* suprasensible) de sublimer.

L'étayage technique d'une telle consistance est ce que le critique peut et doit établir. Et la question de cet étayage technique est aussi ce qui constitue l'amateur – comme la figure du désir par excellence : celui qui aime. C'est en tant qu'il est lui-même un critique que l'amateur n'est précisément pas un consommateur : il discerne, il est capable de passer, au moins en puissance, du stade de la surpréhension synthétique où ça consiste au stade de la compréhension analytique où ça existe – et où ça *insiste* comme différence dans la répétition.

C'est à partir de cette possibilité qu'il peut échanger avec d'autres – précisément ceux avec lesquels il partage un être-ensemble qui se constitue ainsi en *philia*, laquelle ouvre du même coup un espace et un temps publics qui sont tout le contraire d'une audience : il s'agit d'un *espace critique* et d'un *temps critique*. Il s'agit de l'espace et du temps *de l'individuation* (de la trans-formation psycho-sociale) en tant que celle-ci s'opère par « sauts quantiques »<sup>12</sup>, c'est à dire aussi par crises dans lesquelles l'espace et le temps s'in-déterminent et s'in-finitisent par là même.

Le temps où ceux que Hannah Arendt appelle les philistins cultivés apparurent est aussi celui où, à l'époque de Madame Verdurin, le dadaïsme, en les combattant, jeta les bases d'une *nouvelle époque mystagogique* qui devait conduire du sein même de l'art moderne à ce que l'on tente aujourd'hui de concevoir comme un art contemporain. Le philistinisme

qui consiste simplement à être « inculte » et ordinaire a été très rapidement suivi d'une évolution différente, dans laquelle, au contraire, la société commença à n'être que trop intéressée par toutes les prétendues valeurs culturelles. La société se mit à monopoliser la « culture » pour ses fins propres, telles la position sociale et la qualité. Ce, en rapport étroit avec la position socialement inférieure des classes moyennes en Europe, qui se trouvèrent – dès qu'elles possédèrent la richesse et le loisir nécessaire – en lutte serrée contre l'aristocratie et son mépris de la vulgarité des simples faiseurs d'argent.<sup>13</sup>

Notons ici en passant que dans cette longue histoire des circuits sociaux de la transindividuation, ce qui ouvre l'ère du philistinisme passe par un conflit du roturier Diderot avec le comte Anne-Claude de Caylus, ce que l'on a appelé la querelle des amateurs, sur laquelle je vais revenir dans la prochaine et dernière conférence.

*La recherche du temps perdu* est la dramatisation des conséquences de ce conflit, précisément au moment où Dada et Duchamp entrent en scène, ainsi que Joyce, un peu plus d'un siècle après le début de la Révolution Industrielle. Notons aussi que de nos jours, le buzz suscite des vocations verduriniennes et « recrute dans toutes les couches de la population », pour reprendre une expression par laquelle Engels et Marx précisent leur conception de la prolétarisation<sup>14</sup>.

Au contraire de ce philistinisme, inculte ou cultivate, dans l'échange qu'il tente d'instaurer au sein des cercles par où il *initie* l'être ensemble (en l'initiant aux mystères de sa passion), l'amateur, tel qu'il *n'est pas* ainsi mystifié (grégairement et régressivement) par l'expérience mystagogique de l'objet de son désir, et qui, de ce fait, connaît et éprouve une crise (se transforme) – la crise par où œuvre une œuvre – , l'amateur expérimente :

---

12"

13" 259.

14" Engels et Marx, *Manifeste du parti communiste*.

1. l'*impossibilité* de *prouver* qu'une œuvre, en effets ;
2. la *possibilité* d'*étayer* – contre les mystificateurs de tous poils – ce qui est donc une épreuve, qui doit être éprouvée sans jamais pouvoir être prouvée, et de la faire partager.

Car le destin d'une œuvre est précisément de *rassembler un public dans le sentiment même de ce défaut qu'il faut*, et dont elle est un jalon dans un processus historique lui-même organologiquement surdéterminé.