

On demande souvent : « Quel livre (film, disque, etc.) emporteriez-vous sur une île déserte ? » La réponse la plus sensée est : « aucun ». À condition bien sûr de s'entendre sur la signification de ce désert. À savoir un lieu inaccessible, où l'on est certes seul, mais surtout assuré de ne jamais revoir, de sa vie, un être humain. Sinon, c'est une promenade de santé, une attente un peu longuette.

À la rigueur, pour être plus clair, il faudrait dire : « Quel livre (film, disque, etc.) aimeriez-vous trouver après avoir fait naufrage, seul, sur une île déserte ? » Car emporter un livre (etc.), c'est supposer que la robinsonnade ne sera pas définitive. Si je suis sûr que l'on va venir me chercher, je lirai dans l'attente d'être délivré, et si je ne suis pas sûr, ce sera pour faire comme si : comme si je n'étais pas seul, comme si on allait me secourir, dans le déni de mon abandon. Mais si je devais réellement rester à jamais seul sur mon île, lire un livre ou contempler un tableau en sachant que le plaisir que je pourrais éventuellement y prendre ne sera plus jamais partagé avec un autre être humain semble une activité dénuée de sens. D'ailleurs, toute activité autre que la pure survie physiologique, privée d'un rapport à autrui, ne perdrait-elle pas son sens, en ce que le sens, qui est une construction, s'élabore à plusieurs ? Et il n'y aurait plus de plaisir non plus, dans la mesure où le plaisir intellectuel consiste précisément en création de sens. Pour continuer à vivre en homme, Robinson, le naufragé du XVIII^e siècle, doit s'inventer un ami imaginaire, domestiquer un animal ou devenir fou.

La seconde difficulté de la question tient à l'unicité de l'œuvre emportée ou trouvée. On demande d'établir une hiérarchie et de décider quelle est la meilleure œuvre, l'œuvre absolue, qui n'a besoin de rien sur son île muette. Rien d'étonnant, puisque beaucoup de personnes aiment juger les œuvres et établir des échelles de satisfaction. Mais, du point de vue logique d'une part, le premier élément d'un classement n'existe pas sans le reste du classement, ce qui rend difficile d'être à la fois le premier et

l'absolu. Et d'autre part, imaginer qu'une seule œuvre suffirait à remplir une vie relève de la même erreur qui pousse à croire qu'on pourrait en jouir absolument, sans autrui à l'horizon. Cela signifierait que la ré-écoute, la re-lecture, etc., de cette œuvre unique ne pourraient faire écho qu'à ce que nous nous rappelons de notre vie passée et de nos lectures et écoutes anciennes, sans pouvoir jamais résonner avec de nouvelles idées, que le plaisir pris ne pourrait pas se transformer et se revivifier. On reconnaît ainsi aisément dans cette question une version adultérée de la description kantienne du « sublime », qui est « absolument grand », « grand au-delà de toute comparaison¹ », et d'où découlent nos idées frelatées du chef-d'œuvre, du génie, etc.

La troisième difficulté, en effet, est que le livre qui doit me combler (si une telle chose existe) me convient peut-être mais ne conviendra pas à autrui. C'est à tort que nous croyons qu'il existe des œuvres absolues faisant l'unanimité et à l'évidence desquelles nous ne pourrions échapper, comme à une sainte révélation. Demander dès lors quel est mon livre préféré peut vous apprendre beaucoup de mon caractère et de mes goûts, mais ne vous servira pas d'index pour vous orienter dans la production littéraire. La question la plus désolante qu'on puisse poser à un critique professionnel est : « Qu'est-ce qu'il y a de bien à lire (ou voir) en ce moment ? » Sauf à ce que le critique et son interlocuteur aient le même goût, cet objet étrange dont « on ne dispute pas », ou bien que la question porte sur une exposition collective, par exemple, où il peut « y en avoir pour tous les goûts ».

Comme toutes les fausses questions, celle de l'œuvre et de l'île déserte invite à réfléchir sur l'usage réel que nous faisons de l'art. L'activité qui consiste à jouir d'une œuvre ne peut ainsi apparemment guère se passer de partage. Lequel peut prendre la forme d'une interjection, d'un sourire, de quelques mots, d'un geste ou bien d'une longue palabre². Le discours critique est un

de ces moyens de partage – pas le seul. Or, la situation de ce discours est aujourd’hui plutôt marquée par la robinsonnade que par le partage : *vox clamantis in deserto*, et plus grand-chose à dire, à force de ne plus s’adresser à personne. Du côté de l’ancienne critique professionnelle et institutionnelle, les revues spécialisées (art, cinéma, littérature...) ont vu leur lectorat s’effondrer sans qu’il se reporte sur l’Internet, à l’exception de celui du cinéma. Tout exercice critique dans les « vieux médias », désormais perçu comme institutionnel, se retrouve englobé dans une défiance politique générale et, au même titre que celle-ci, vilipendé. Parfois pour de bonnes raisons, telles que les renvois d’ascenseur entre critiques ou les conflits d’intérêt entre l’industrie des médias et celle de l’édition ou de la production.

Dans le même temps, cette désaffection pour la critique classique a pour corrélat l’explosion d’une critique « domestique » sur les blogs, forums, réseaux sociaux. Elle mime souvent les tics et reprend les pires travers de l’ancienne critique, en particulier en distribuant blâmes et félicitations sous le seul horizon du goût personnel car, paradoxalement, les outils sociaux en ligne semblent favoriser la prise de parole plus que l’écoute : un échange qui serait adresse et accueil à la fois peine à se faire. Cette nouvelle forme de critique, délestée de l’autorité, à la portée de tous, n’est pas forcément heureuse : même quand elle parvient à se débarrasser de sa tendance à l’égotisme sourd, à sortir d’un rapport conflictuel aux médias anciens, elle ne s’exprime souvent que dans les marges de la légitimité, par exemple sous forme de commentaires, de réponses, à des textes qui sont quant à eux « autorisés ». Mais quand elle atteint une audience comparable à celle d’une revue³, la critique en ligne doit, comme la critique ancienne, affronter la « haine » de ses lecteurs ou spectateurs. À ce stade, elle se méfie généralement de la question du goût et cherche des critères d’appréciation « objectifs ». Ne sachant quelle valeur accorder au goût et au ressenti en

tant que tels, elle tente de donner des éléments quantifiables pour justifier le plaisir ou déplaisir qu'elle a pris. L'œuvre est souvent jugée non pour ce qu'elle est mais à l'aune de ce qu'elle « devrait » être, selon sa capacité à remplir les cases d'une recette. Robinson devient ainsi un critique productiviste car, comme le note Marx, il tient un inventaire détaillé « des objets utiles qu'il possède, des différents modes de travail exigé par leur production, et enfin du temps de travail que lui coûtent en moyenne des quantités déterminées de ces divers produits⁴ ».

Que peut-on sauver, malgré tous ses défauts, des méthodes de la critique ancienne pour nourrir une critique nouvelle, faite par tous, qui puisse établir des processus de légitimation assurant un partage fonctionnel ? Ce projet d'une « critique du goût » est ancien, plus ancien même que la question de l'île, posée d'abord par Kant. Trouver une règle pour discuter de l'indiscutable est en effet une nécessité politique. Mais c'est surtout une tâche apparemment impossible, puisque c'est notre condition sociopolitique qui détermine nos goûts, comme Bourdieu l'a montré, et qu'on ne peut pas dire quelle politique pourrait découler de goûts « naturels » qui n'existent pas mais seulement ce que devrait être le goût en fonction de la politique qu'on veut. Affirmer cependant que le goût est entièrement culturel choque ce que notre propre expérience nous apprend : l'émerveillement, la jubilation, devant ce que nous appelons « beau » semble partagé par tous les hommes, même si ce n'est pas à propos des mêmes objets. On est donc grandement tenté de penser qu'il existe un universel, certes pas du « goût de », mais du « goût » tout court : quoique la nourriture dans telle ou telle partie de la planète nous paraisse littéralement « immonde », nous voyons bien que le plaisir gastronomique, lui, n'en est pas moins commun à tous et partout, à des degrés certes très variables et qui sont fonction de la classe, de la culture, etc. L'expérience nous souffle en outre qu'on peut jouir de Schumann et de Taylor

Swift de la même façon, mais aussi qu'un même sujet peut prendre des plaisirs différents à l'un et à l'autre.

L'idée est donc la suivante : d'un côté, on tenterait de connaître « jusqu'à l'os », comme dit la langue anglaise, ce que sont les plaisirs pris à l'art (et évidemment aussi ce qu'on peut mettre sous ce vocable, même si l'on pressent déjà une définition quelque peu circulaire, où l'art va être déterminé par un certain type de plaisir). De là, on établirait des « principes de critique » permettant à chacun de raconter de la façon la plus transparente, la plus méthodique possible, les plaisirs qu'il prend. De l'autre côté, on discuterait du genre de vivre-ensemble qu'on souhaite et des représentations afférentes sur lesquelles on se fonde. Car le partage, ce n'est évidemment pas seulement prendre la parole et savoir se faire entendre, ni même être capable d'écouter à proportion de ce qu'on souhaite être entendu : c'est aussi partager des tâches dans l'élaboration d'un projet. Une critique de tous, avec tous, donc, et ayant en vue une même œuvre : le monde.

Il existe déjà une solution à ce problème : elle est fournie par le libéralisme. Il prend acte de la guerre de tous contre tous qui constitue, selon lui, l'état « naturel » des relations humaines et il prône non pas l'accord des sentiments, mais la concurrence de ceux-ci. Des équilibres de pouvoir s'obtiennent ainsi, qui sont régulièrement « renégociés », processus que le libéralisme appelle « réalisme ». Dans ce cadre, trouver une « norme du goût » n'est plus d'aucune utilité, puisque la valeur des œuvres est déterminée par leur capacité à s'imposer dans la lutte des représentations, et non à partir de l'expérience de chacun. Le plaisir pris par les consommateurs semble alors moins se constituer en vue d'un partage que s'arrêter dans l'assujettissement à un pouvoir souverain, dans l'appartenance au camp de celui qui est momentanément le plus fort.

Quoiqu'il y ait une jouissance sans doute plus vive, mais moins durable, à exterminer son prochain qu'à chercher avec lui un

terrain d'entente⁵, on va se demander au contraire si le plaisir de l'art fait plutôt signe vers la conciliation et la communion que vers la séparation ou l'indifférence. Et, dans l'affirmative, si l'on peut dégager une méthode critique qui aille dans ce sens. Pourquoi la critique, demandera-t-on, plutôt que directement la politique ? C'est qu'établir une méthode pour la « critique du goût » consiste on l'a dit à interroger les possibilités de légitimité nouvelles, et pas seulement dans le domaine esthétique. Outre par la question de la légitimité, goût et politique sont liés par celle des représentations. Que la nourriture de l'autre me semble « immonde » signifie précisément qu'elle n'est pas pour moi de ce monde (c'est-à-dire de mon monde, dans lequel j'englobe autrui), que nous vivons dans des réalités différentes. S'occuper de l'esthétique c'est s'occuper aussi du politique en tant qu'ensemble de représentations. Non pas de façon idéaliste et totalitaire (en voulant imposer un même monde à tous) ni non plus selon l'idéologie capitaliste tardive, en niant (par la délégitimation de tous) la possibilité de la communauté et de la « paix universelle » *comme projet*, mais en cherchant les conditions d'une légitimation de chacun. Cette tentative pour combiner idéalisme subjectif et pragmatisme, avec Kant et contre Kant (ou contre un certain kantisme), peut paraître incongrue. Dewey en a pourtant donné la voie, en cherchant une philosophie esthétique qui simplement « révèle la façon dont [l]es œuvres idéalisent des qualités présentes dans l'expérience ordinaire⁶ ».

L'impossibilité (ou plutôt l'absence de sens) d'un plaisir esthétique qui ne serait pas rapporté à autrui est facile à ressentir, moins facile à expliquer. Kant s'y est essayé dès les premières pages de la *Critique de la faculté de juger*, avant d'y consacrer un paragraphe de l'*Analytique du sublime* : « un homme abandonné sur une île déserte ne tenterait pour lui-même d'orner ni sa hutte, ni lui-même ou de chercher des fleurs, encore moins de les planter pour s'en parer⁷. » Voilà qui contrarie pour le moins notre croyance en l'ab-

soluité du « chef-d'œuvre ». De cet être désert, Kant dit qu'il est « simplement homme ». Mais ce n'est pas, écrit-il, un homme « raffiné », c'est-à-dire « qui tend et est habile à communiquer son plaisir aux autres et qu'un objet ne peut satisfaire lorsqu'il ne peut en ressentir la satisfaction en commun avec d'autres. » Pourquoi diable vouloir communiquer son plaisir aux autres ? Ce n'est pas par philanthropie, nous rassure Kant, mais par intérêt politique entendu au sens large, c'est-à-dire afin d'ajuster les sentiments de chacun et de tirer au mieux ses billes de cet arrangement : « le goût » se définit comme « une faculté de juger ce qui permet de communiquer même son sentiment à tout autre et par conséquent comme un moyen de réaliser ce qu'exige l'inclinaison naturelle de chacun. » L'homme est ici d'abord et avant tout un animal politique. Pour que chacun puisse faire à peu près ce qui lui plaît en paix, il faut que chacun comprenne ce que les autres veulent et que tous se règlent afin d'obtenir le maximum de satisfaction pour chacun. Plus de trente ans auparavant, Hume avait à peu près dit la même chose dans son essai sur la critique : « il est naturel pour nous de chercher une norme du goût, une règle par laquelle les sentiments divers des hommes puissent être réconciliés⁸ ». Non pas une vérité, mais un moyen pragmatique d'éviter la guerre entre les différents systèmes de représentation, ou les différentes « inclinaisons ».

Et ce moyen, c'est d'apprendre aux hommes à communiquer leur sentiment (leur perception et leur représentation du monde) et à expérimenter celui des autres en se mettant à leur place : non pas en occupant leur place, évidemment, comme le supposent ceux qui voient dans l'universalisme le ferment du colonialisme et du totalitarisme, mais en *s'absentant* de la nôtre pour vivre ce qu'être « à la place de tout autre » veut dire. Pour Kant, le plaisir que je prends à admirer la fleur ou l'œuvre d'art est en perspective, en projection vers autrui. La satisfaction esthétique se

constitue dans l'imaginaire (sinon la réalité) de la communauté et du partage. C'est comme si ce qui me plaisait dans l'objet était la satisfaction à venir de mes inclinations et que, par ricochet, depuis la fin, en remontant vers l'instant présent, ce plaisir politique en prévision se présentât déjà comme plaisir esthétique. Pour le reformuler encore, ce qui me ferait plaisir dans l'objet ce n'est pas mon rapport à l'objet lui-même, mais la satisfaction en commun à venir, signe d'une communication qui, une fois les sentiments de tous réconciliés, me permettra de satisfaire mes inclinations naturelles. Je ne prends donc pas un plaisir que je partagerais ensuite. Il n'y a pas de chronologie dans l'expérience esthétique, présent et futur ne font qu'un : le plaisir est la perspective de communiquer mon sentiment.

Dans un autre texte, consacré au jeu et postérieur à la *Critique de la faculté de juger*, Kant est encore plus clair sur ce point : « L'homme ne joue pas seulement pour lui. [...] Tout ce qu'il fait seul, il le fait afin de pouvoir ensuite montrer aux autres son habileté. Seul, il est sérieux. De même, il ne consacrerait pas le moindre effort aux beaux-arts [*das Schöne*], s'il n'attendait pas que cet effort soit un jour vu par d'autres et admiré. [...] Toute cette activité a donc une relation essentielle à la sociabilité et, sur ce point, notre sentiment immédiat ne mérite aucune considération. Le partage [*Mittheilung*] et tout ce qui en résulte pour nous, il n'y a que cela qui nous attire⁹. » On peut se demander si la satisfaction esthétique, à ce point, est d'ailleurs bien une satisfaction : ce que décrit Kant semble plutôt l'aiguillon du désir. Nous sommes attirés, nous attendons : « un jour » arrivera alors le partage social, fondé sur l'« effort » et la concertation. Chacun aura une part et une place, pas nécessairement égales, mais également partagées.

La comparaison avec le jeu, qui inspirera Schiller, nous aide peut-être à mieux comprendre pourquoi un livre ou un disque n'est d'aucune aide sur une île vraiment déserte, privée de toute possi-

bilité d'altérité. L'explication par les fins ne semble pas tout à fait satisfaisante car, on vient de le noter, si le plaisir esthétique est en attente, ce n'est pas tout à fait un plaisir. Or je sais bien que quand je trouve « beau » un objet, j'ai un plaisir immédiat, qui est certes peut-être en forme de matriochka, mais qui est tout de même bien là. La raison en est que ce qu'on appelle l'expérience esthétique non seulement ne se résume pas à une contemplation passive des œuvres comme on le croit souvent, contemplation qui attendrait que la révélation tombe du tableau ou du piano sur la tête de l'amateur d'art, mais consiste en partie à se mettre à la place du créateur, en se demandant à chaque mot qu'on lit, à chaque coup de brosse qu'on aperçoit, à chaque raccord entre deux plans : mais qu'est-ce que l'artiste fabrique donc là ?

Ce n'est pas une demande formulée, mais plutôt un essai physique, comme on essaie un vêtement pour voir s'il va. Pour apprécier une œuvre, nous cherchons en nous-mêmes quel ressort intellectuel, émotionnel, mémoriel a été actionné dans le cerveau de l'artiste, presque comme si notre corps pouvait se faire le miroir du sien. En ce sens, regarder, écouter, etc., une œuvre consiste entre autres à l'interpréter et à la recréer. Le chef d'orchestre Daniel Barenboïm, séparant nettement les opérations d'analyse et d'interprétation, définit cette dernière en ce sens : « le métier de l'interprète commence là où s'arrête celui du musicologue : il consiste à recréer l'œuvre dans le moment présent, en retournant au chaos qui existait avant qu'une seule note n'en eût été écrite. L'interprète s'efforce d'entrer dans l'esprit du compositeur, en se demandant à chaque passage pourquoi celui-ci a choisi cette solution-ci et non pas une autre¹⁰ ».

Le jeu peut nous donner une indication sur la créativité et l'interprétation à l'œuvre dans la réception du « Beau ». Un enfant qui écoute de la musique classique va par exemple s'amuser à imiter la gestique du chef d'orchestre. Le spectateur d'un tableau

de Watteau va chercher à établir des liens entre les personnages, inventer une histoire. Le jeu auquel se livre le récepteur de l'œuvre est moins jeu au sens du bilboquet ou du billard qu'au sens de l'imitation et de la fiction : « on dirait qu'on serait... » On voit à peu près comment cette activité de « ressemblance » est nécessairement issue du rapport à autrui, puisqu'elle consiste à se prendre pour autrui, à faire comme si l'on était un autre, mais aussi est dirigée vers autrui. Car à quoi bon ressembler si ce n'est, comme l'écrit Kant, pour être un jour vu par d'autres ? On pense évidemment à un autre texte canonique, celui de la *Poétique* d'Aristote¹¹, qui fait naître l'art avec l'instinct d'imitation : « Dès l'enfance, les hommes sont naturellement enclins à imiter (et l'homme diffère des autres animaux en ceci qu'il y est plus enclin qu'eux et qu'il acquiert ses premières connaissances par le biais de l'imitation)¹². » Chacun de nous peut se rappeler, en cherchant tout au fond de sa mémoire, la rage qui pousse l'enfant à faire « comme les grands » sans savoir pourquoi, et quitte à se blesser. Enfin, peut-être pas tout à fait sans savoir pourquoi : ce qui est en vue dans la tasse quand un bébé veut absolument boire seul, ce n'est pas tant l'eau que le fait de « devenir » (grand, capable, pareil, etc.). Que cette tendance à imiter ceux de son espèce ne soit pas limitée à l'homme, les jeux de lutte des mammifères semblent le confirmer, même s'il n'entre chez eux aucune conscience réflexive. Et que les animaux ne choisissent pas de jouer nous indique le sens de la feinte et de la fiction : on n'imité pas *pour* devenir ce qu'on doit être mais *parce qu'on* devient. Devenir humain, c'est toujours faire « comme si » on l'était.

Raison pour laquelle le livre sur l'île déserte est vain : je lis comme activité d'imitation, pour apprendre dans le texte de quelqu'un d'autre de nouveaux gestes rhétoriques, de nouvelles associations de pensée. Je lis pour devenir toujours mieux capable d'écrire ou de réfléchir. J'admire des *vedutte* pour pouvoir mieux

décrire à mes amis les paysages que j'ai vus dans mes voyages, etc. Ce n'est pas pour moi seul, c'est pour moi en tant qu'être nécessairement et créativement sociable. Cette conception se heurte évidemment à la vulgate selon laquelle l'expérience esthétique est d'abord une jouissance solitaire – qui plus est indépendante de l'objet d'art.

C'est l'exemple de la tulipe choisi par Kant dans le jugement de goût : « cette fleur est belle ». Mais il y a un cas d'expérience esthétique bien plus solitaire chez John Dewey : « l'enthousiasme avec lequel l'homme assis près du feu tisonne le bois qui brûle dans l'âtre et regarde les flammes qui s'élancent et les morceaux de charbon qui se désagrègent¹³. » Croit-on qu'il ne fait cela que pour attiser le feu, demande Dewey ? Que nenni. « Il est fasciné par ce drame coloré du changement qui se joue sous ses yeux et [...] il y prend part en imagination ». De fait, il faut bien avouer que la jubilation qui nous saisit parfois devant une œuvre d'art (et qui constitue supposément l'acmé de l'expérience esthétique) ressemble étonnamment à celle qu'il y a à regarder un feu. Mais dans ce cas comme dans celui de la fleur, il paraît *a priori* difficile de dire que le plaisir esthétique se fonde sur la semblance, et soit dirigé vers autrui.

À la rigueur, dans le cas de l'âtre, Dewey nous a ménagé une porte de sortie : nous prenons part en imagination, dit-il, au drame du feu. C'est-à-dire que nous imaginons une action. Nous attribuons au feu des propriétés magiques, divines, etc., nous l'investissons d'une vie propre qu'il n'a pas. Mais c'est tout de même plus proche de l'expérience ludique que de l'expérience esthétique, puisque le feu n'est pas une œuvre d'art et qu'il n'y a pas à proprement parler cette interprétation créative évoquée par Barenboïm. En outre, il est clair que c'est notre maîtrise du feu qui nous apporte du plaisir : un incendie accidentel ou la foudre qui s'abat provoquent chez les gens (sains d'esprit) de l'horreur, à la rigueur (kantienne) un

sentiment de sublime, mais pas de la jubilation. Dans une certaine mesure, tisonner est une activité dirigée vers un autre qui n'est pas là, mais qui pourrait être là (s'il y a de la maîtrise, a-t-on envie de dire, c'est qu'il y a de la servitude). Dans la description de Dewey, on reconnaît le goût romantique pour la solitude, son « homme assis près du feu » étant tout entier à son activité, comme si le monde autour de lui s'était effacé, comme s'il existait d'autant plus fortement par son absence.

Pour la fleur, c'est un peu pareil. Un objet que nous jugeons « beau », on le sait, présente une certaine adéquation avec notre disposition à son égard. Plus encore, dans l'hypothèse kantienne, ce qui est « beau », c'est le décret et sa puissance : « ceci est beau ». En déclarant cela, nous faisons acte de souveraineté, nous prenons le pouvoir, nous nous autolégitimons dans « une finalité qui [...] ne se rapporte à aucune fin » qu'elle-même. C'est une tout autre opération que l'interprétation créative : elle peut donc s'exercer sur une œuvre comme sur un simple objet. Mais pourquoi ce jugement semble-t-il solitaire et non adressé à autrui ? Concernant l'accointance du jugement « héautonome » et de la plante, on songe évidemment aux *Rêveries du promeneur solitaire*, dans lesquelles un Rousseau herborisant met en place une esthétique de la nature et du paysage. Dans la septième promenade, Rousseau raconte ainsi « l'extase » et la « rêverie » qui le saisissent devant « les odeurs suaves, les vives couleurs, les plus élégantes formes ». Mais il note que cette beauté ne fait pour la plupart des gens pas sens en tant que beauté : ils ont plutôt « l'habitude de ne chercher dans les plantes que des drogues et des remèdes ». Comme Kant bientôt, il ajoute qu'il faut même apprécier « nonchalamment » et « librement » les plantes. C'est déjà la question du désintéressement.

Cette extase et cette rêverie prennent un tour extraordinaire à la cinquième promenade, lorsque l'écrivain décrit un « état »

particulier où le temps n'est « rien » : « De quoi jouit-on dans une pareille situation ? » demande-t-il. La réponse évoque la souveraineté du jugement héautonome kantien : « De rien d'extérieur à soi, de rien sinon de soi-même et de sa propre existence, tant que cet état dure on se suffit à soi-même comme Dieu. » Cette expérience de transcendance fait écho à une autre, évoquée dans la deuxième promenade, et qui voit Rousseau sortir d'un évanouissement après s'être fait renverser par un dogue allemand : « j'aperçus le ciel, quelques étoiles, et un peu de verdure. [...] Je ne me sentais encore que par là. Je naissais dans cet instant à la vie, et il me semblait que je remplissais de ma légère existence tous les objets que j'apercevais. [...] Je n'avais nulle notion distincte de mon individu ». Se réveiller sans savoir si l'on est humain ou verdure, voilà à peu près le modèle de l'expérience du beau kantien, voire du sublime, dont le plaisir « ne jaillit qu'indirectement, étant produit par le sentiment d'un arrêt des forces vitales durant un bref instant immédiatement suivi par *un épanchement* de celles-ci d'autant plus fort¹⁴ ». Cette expérience solitaire d'épanchement est en outre créative, puisqu'à un autre moment, sortant d'un état de rêverie indifférenciée, l'écrivain se rend compte qu'il était en train d'incorporer à ses « fictions » tout ce qui l'entoure (« verdure », « fleurs », « oiseaux » et « romanesques rivages »). Il lui faut un moment pour être « ramené par degrés à [lui]-même » et à ce qui l'entoure, c'est-à-dire pour arrêter de se projeter dans le paysage. Ce n'est plus à proprement parler une ex-tase mais plutôt une hallucination créative.

Cet écho entre beau kantien et rêverie rousseauiste appelle deux remarques. La première est que la signification de la solitude est précisément sociale, par refus de la société : « je gravis les rochers, les montagnes, je m'enfonce dans les vallons, dans les bois, pour me dérober autant qu'il est possible au souvenir des hommes et aux atteintes des méchants. » Mais dès qu'il est seul,

on le sait, Jean-Jacques peuple son isolement d'êtres « selon [s]on cœur ». Dire que le jugement de goût se fait dans la contemplation solitaire de façon autonome signifie qu'il ne se fait donc pas seul mais en vue d'autrui, quoique celui-ci soit idéalisé.

La seconde est que le « sentiment d'épanouissement de la vie » face à une œuvre ou une verdure, on ne le connaît pas vraiment tous les jours. Tomber en arrêt devant une toile ou être en transe en regardant un film, s'y fondre tout entier comme Rousseau dans les fleurs, cela peut certes arriver mais c'est extrêmement rare. À peine peut-être la musique et le roman (pour ceux qui ont la capacité d'halluciner la fiction en lisant) sont-ils un peu plus propices à ce type d'expérience. Sans doute, lorsque nous avons le sentiment de ne plus faire qu'un avec l'œuvre, c'est une sensation d'épanchement et d'épanouissement, un type de plaisir qui, au lieu de refermer le sujet qui l'expérimente sur lui-même, semble lui apporter une sorte de confiance soudaine dans l'humanité tout entière. Mais pour fonder une critique du goût il faut accepter que ce cas est loin d'être le plus fréquent, tout en se soumettant à l'exigence qu'il contient en germe : regarder une « belle » image ou lire un « bon » livre se présente étrangement à nous comme un appel à la communion.

Ce sont les linéaments de cette expérience (imitation, interprétation, participation, fiction, épanchement, communication...) que les pages qui suivent s'attachent à retracer afin d'en tirer des éléments pour une critique qui, comme un pas de danse ou un geste, soit une invitation plutôt qu'un couperet judiciaire. Or, on l'a dit, à l'heure où les nouveaux médias permettent à chacun de faire son dieu pour décider seul de ce qui est bon et de ce qui ne l'est pas, ce type de critique visant le partage et la discussion des goûts n'est plus vraiment de saison. La guerre de tous contre tous, quoiqu'étant une réalité, ne peut pas prétendre à être un horizon politique : on cherchera donc plutôt les modalités de ce

que Jacques Rancière appelle depuis longtemps le « partage du sensible » et qui doit tendre vers une « république esthétique ». La démarche est décrite entre autres dans *Le Fil perdu*. Certes, Rancière ne présente pas sa recommandation comme pouvant s'appliquer à une critique du goût, mais elle semble en tracer la voie : « L'essentiel est de se mettre en marche, de se comporter en chercheur, attentif à tous les signes qu'une main a tracés ou à toutes les paroles environnantes, et en artiste, appliqué à disposer à son tour les signes propres à parler à une autre intelligence¹⁵. »

Ce qui est visé est une démocratie des intelligences égales, une « communauté inédite d'individus cherchant les moyens de se joindre à travers la forêt des signes et des formes, une communauté constituée au risque de trajets et de rencontres multiples sous le signe de l'égalité¹⁶ », écrit Rancière. « Tous les signes qu'une main a tracés » et « toutes les paroles environnantes », c'est évidemment d'abord faire sortir la critique du seul cadre des objets légitimes et des chefs-d'œuvre, mais c'est aussi la garder des biens culturels usinés qu'une « main » n'a pas conçus, ou du moins pas une main cherchant à « joindre » celle des autres dans le « risque ». Ce qui ne doit pas empêcher d'interroger le plaisir que nous prenons tous à ce genre d'objets et l'usage qu'on peut en faire. Ensuite, « disposer à son tour les signes propres à parler à une autre intelligence », c'est être un spectateur artiste, c'est-à-dire invitant celui à qui l'on a dit « viens voir » à la discussion et au désaccord. C'est, dans le cas de la critique ordinaire, médiatique ou universitaire, savoir laisser son discours ouvert, suspendu à cette question que William James donne pour la solution pragmatique à tout problème philosophique : « dans quelle mesure le monde serait-il différent si telle proposition était vraie plutôt que telle autre¹⁷ ? »