

## ***Comprendre en Art: Aspects et Raisons dans les Jugements Esthétiques***

Salvador Rubio Marco \*

*Université de Murcia*

ABSTRACT. Pour la conception *aspectuelle* de la compréhension esthétique, les jugements esthétiques corrects proviendraient de la capacité à voir ou à saisir un certain aspect de l'œuvre. Le but de ce texte est de défendre l'*aspectualisme* face à deux critiques typiquement réalistes : d'une part, celle qui soutient que l'*aspectualisme* est incapable de rendre compte de manière adéquate des informations et des raisons qui sont à la base de la justification des jugements esthétiques, d'autre part, la critique selon laquelle l'*aspectualisme* dépouille la comparaison entre aspects de tout enracinement à des qualités ou des propriétés de l'œuvre. J'essaierai de démontrer qu'en partant d'une conception dimensionnelle de la compréhension artistique de source wittgensteinienne, il est possible d'aller au delà de ces critiques et d'affirmer, dès l'approche *aspectuel*, l'imbrication complexe de l'expérience, des raisons et des jugements caractérisant la praxis esthétique.

Le cadre général de ce texte est le débat à l'intérieur duquel deux positions théoriques s'opposent : celle des réalistes (pour qui les jugements esthétiques se basent, d'une manière ou d'une autre, sur des propriétés ou des qualités objectivement déterminables dans l'œuvre) et celle des anti-réalistes (pour qui la vérité des jugements esthétiques dépend irréductiblement d'une réaction ou d'une position du spectateur par rapport à l'œuvre).

Bien que les interférences soient inévitables, et même si je prends clairement partie pour l'intégration antiréaliste de la description et de l'évaluation, je m'intéresse dans ce texte au caractère justificatif et à la rationalité des jugements esthétiques. D'autre part, les positions des réalistes et des antiréalistes, en ce qui concerne le rôle de la réaction du spectateur

---

\*. Email : salrubio@um.es

ne sont pas si nettement éloignées de ce que ma précédente affirmation laisse penser. La plupart des réalistes admettent ce rôle actif du sujet, bien que finalement ils le réduisent, à mon avis, à une détection plus ou moins automatique de certaines propriétés de l'objet.

Une des modalités particulières de la position que j'appelle antiréaliste, développée principalement à partir de la pensée philosophique de L. Wittgenstein, est la position *aspectuelle* (ou *aspectualisme*) selon laquelle, les jugements esthétiques corrects seraient le résultat de la capacité à voir ou à saisir un certain aspect de l'œuvre. Aussi, la réaction ou position irréductible qui caractérise l'antiréalisme consisterait, selon cette version *aspectuelle* de l'antiréalisme, à être capable d'adopter une perspective adéquate au moment de percevoir ou de considérer l'œuvre, c'est-à-dire, d'être capable de *voir* l'œuvre sous un aspect correct ou approprié. Autrement dit, comprendre une œuvre d'art (pour faire référence à un type d'objet particulièrement significatif, bien que non exclusivement, pour provoquer une expérience esthétique) consiste à voir (ou bien à considérer ou à saisir) quelque chose sous un certain aspect.

Étant donné que le point de départ de l'*aspectualisme* est l'œuvre et la pensée du second Wittgenstein (ainsi appelé), et même si dans l'immédiat je vais me concentrer sur la version de l'*aspectualisme* développée récemment par B.R. Tilghman (Tilghman, 1984) ou par moi-même (Rubio, 2006), je souhaite faire tout d'abord deux remarques qui montrent à quel point cette position théorique est influencée par ses origines wittgensteiniennes. En ce qui concerne ce texte, Wittgenstein parle d'*aspects* par rapport à au moins trois sujets : premièrement, la perception de figures ambiguës (comme le célèbre canard-lapin), deuxièmement, la dimensionnalité de la compréhension esthétique, troisièmement, la «cécité face aux *aspects*». Dans le premier cas, voir le canard ou le lapin consiste à voir un aspect déterminé de la figure, c'est-à-dire voir la figure sous un certain aspect permettant de dire que ceci est une oreille, ou que ceci est un bec, que la figure regarde à droite ou bien à gauche, etc. Même dans ce cas « perceptif », Wittgenstein prend bien soin de dire que le *voir-comme* (voir la figure comme lapin) n'appartient pas à la perception car il consiste en une relation interne entre cet objet et d'autres objets (d'autres dessins de lapins, par exemple) ; il dit dans *Recherches philosophiques* II-xi : «C'est pourquoi il est à la fois comparable et non comparable à un voir» (Wittgenstein, 2004,

p. 279). Dans le deuxième cas, Wittgenstein dit qu'arriver à comprendre une œuvre ou un fragment d'œuvre qu'avant nous n'avions pas compris, implique que nous sommes capables de voir quelque chose (une mesure, un changement de tonalité ou de rythme, une transition chromatique, etc.) sous un certain aspect. L'aspect prend ici un sens métaphorique (par rapport à sa signification strictement visuelle) afin de dénommer une considération du *tout* pour la *partie*. Il s'agit d'une nouvelle configuration ou structure signifiante sous forme dimensionnelle parce que la partie peut être une note, une mesure, un motif, une ouverture, une œuvre complète, la période d'un auteur, un auteur, un art, ou l'art, et comprendre (en art surtout, mais pas seulement en art) implique souvent de replacer ce qui est connu à ce moment-là, non comme une simple addition d'éléments, mais dans une nouvelle dimension compréhensive où les éléments doivent reconfigurer leurs rapports, leur place et leur poids spécifique. Il est possible de lire dans *Recherches philosophiques* II-xi, (Wittgenstein, 2004, p. 284) :

Mais comment est-il possible que l'on voie un objet selon une *interprétation*? - La question présente ce fait comme étrange, comme si on avait forcé la chose à entrer dans une forme dans laquelle elle ne s'insère pas vraiment. Mais ici on n'a exercé aucune pression, aucune contrainte. Si tu as l'impression qu'il n'y a pas de place pour cette forme parmi d'autres formes, alors il te faut lui en chercher une dans une autre dimension. S'il n'y a pas de place ici, il y en a une dans une autre dimension.

Dans ce deuxième sens, il est naturel que Wittgenstein parle fréquemment de *voir-comme* plus que d'*aspects* (littéralement). Bien entendu, pas tous les *voir-comme* ne constituent des aspects, dans le sens dimensionnel de la compréhension en art. Comme nous le verrons par la suite ils peuvent être liés à une nouvelle interprétation compréhensive, mais ils peuvent aussi constituer des propositions d'interprétations ratées, ou simplement des ajouts à une interprétation déjà acceptée. D'autre part, il y a quelques différences importantes entre l'aspect de la perception de figures ambiguës et celui de la compréhension esthétique. Par le biais du changement d'aspect (dans le canard-lapin) j'accède à un aspect qui est momentané, réversible et alternatif, tandis que par le biais de la compréhension de la signification esthétique, j'accède à un voir permanent, irréversible et non alternatif, c'est-à-dire, à une dimension compréhensive.

Il y a un troisième *aspectualisme* wittgensteinien qui peut jouer le rôle de chaînon ou de charnière entre ces deux premières conceptions (littérale ou perceptive et métaphorique ou interprétative) : c'est l'usage que fait Wittgenstein de la notion d'aspect par rapport à celle appelée «cécité face aux aspects». En effet, parfois quelqu'un n'arrive pas à saisir l'aspect d'une configuration d'une manière plus ou moins volontaire ou volontariste : tout simplement, il ne réussit pas à voir quelque chose comme on veut qu'il le voie. Le cas est similaire pour celui qui n'a pas d'oreille musicale. Et ceci est vrai autant pour le cas perceptif des figures ambiguës que pour le cas interprétatif (ou métaphorique) de la compréhension esthétique, comme j'essaierai de le démontrer.

En premier lieu, ce qui est intéressant ici c'est que l'usage que Wittgenstein fait de la notion d'aspect (et pas simplement du terme «aspect») est bien loin de constituer une «théorie de la signification artistique (ou esthétique) *comme aspect*». Il semble plutôt que Wittgenstein, une fois de plus, fait usage de la version la plus littérale d'«aspect» afin de projeter sa condition métaphorique sur la perception de la compréhension artistique, comme une sorte de bonne analogie ou d'analogie éclairante. En deuxième lieu, parler d'aspects dans la compréhension artistique exige d'être conscient de la complexité des rôles et des opérations qui peuvent se produire (et en réalité elles se produisent) par rapport aux invitations à *voir quelque chose comme x* ; j'ai essayé de montrer cela il y a quelques années dans mon livre *Comprendre en art.* (Rubio, 2006). Dans le cas contraire, on prend le risque de simplifier insupportablement le sens du concept d'aspect, comme le font effectivement certaines théories *aspectuelles* d'origine wittgensteinienne douteuse, ainsi qu'au passage quelques critiques de l'*aspectualisme*.

La position *aspectuelle* a fait l'objet dernièrement de quelques critiques.<sup>1</sup> Soulignons notamment celle qui accuse l'*aspectualisme* d'être inca-

1. Voir, par exemple, les contributions de J.W. Bender, J.W. (1996) « Realism, Supervenience, and Irresolvable Aesthetic Disputes », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 54, n° 4, pp. 371-381, et (2001) "Sensitivity, Sensibility, and Aesthetic Realism", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 59, n° 1, pp. 73-83, Hopkins, R. (2006) "Critical Reasoning and Critical Perception" in *Knowing Art*, ed. Dominic McIver Lopes and Matthew Kieran (Dordrecht : Springer, 2006), pp.133-157 ou Alcaez León, M.J. (2008) "The Rational Justification of Aesthetic Judgements", *The Journal of Aesthetics and Art*.

pable de rendre compte de manière adéquate des informations et des raisons qui sont à la base de la justification des jugements esthétiques, c'est-à-dire, du rôle effectif que les informations et les raisons esthétiques ont dans une conception normative rationnelle du fonctionnement quotidien des jugements esthétiques dans la praxis de l'art. Plus concrètement, on pourrait dire que la critique contre l'*aspectualisme* prend deux directions complémentaires. D'une part, si les raisons en faveur d'un jugement esthétique (comme «l'œuvre X est ironique et non pas comique», ou «ce film est du sentimentalisme kitsch et non un film sensible») sont seulement des outils pour arriver à faire voir à quelqu'un une œuvre sous l'aspect correct, il apparaît alors que leur statut, en tant que raisons esthétiques, devient gravement dévalorisé. D'autre part, la comparaison entre aspects ne semble pas avoir de rapport avec les qualités ou les propriétés communes de l'œuvre auxquelles on pourrait faire appel au-delà des territoires aspectuels.

Nous pourrions dire que la recherche de propriétés ou de qualités esthétiques (vraie pierre philosophale du réalisme esthétique) n'est en soi ni bonne ni mauvaise, ni vraie ni fausse, mais elle peut plutôt prendre du sens et peut avoir un rôle éclairant dans certains contextes et certaines situations de la réflexion esthétique (et cela vaut autant pour la praxis artistique que pour la réflexion esthétique-philosophique). Ma proposition est néanmoins très claire à cet égard : je n'approuve pas le rapport réaliste entre des aspects et d'hypothétiques propriétés esthétiques (même sans nier par conséquent la validité de la question sur ces propriétés dans quelques contextes déterminés). Par contre, ce qui m'intéresse par rapport aux aspects est la question suivante : comment se fait-il que dans certaines situations esthétiques déterminées (et souvent caractéristiques) parler d'aspects prend du sens (c'est-à-dire, devient explicatif ou éclairant), et comment se fait-il que le mode *aspectuel* fonctionne effectivement dans la praxis quotidienne de l'art et de l'esthétique (soit en utilisant le terme «aspect» littéralement, soit par moyen d'invitations à *voir-comme*, par exemple)? Il s'agit au moins de mon interprétation particulière de la leçon de Tilghman lorsqu'il déclare dans son «Reflections on Aesthetic Judgment» (Tilghman, 2006, p. 171) «It is no help at all in understanding our relations

---

*Criticism*, vol. 66, n° 3, pp. 291-300.

to art and our judgments about it to insist that aesthetic qualities really exist», et il y ajoute «To make the question about the existence of aesthetic properties intelligible it should be restated as a question about the use of aesthetic terms as well as the life in which they function».

Je peux maintenant revenir sur la première direction des critiques contre l'*aspectualisme*. Mon but dans ce texte est de défendre l'idée qu'en adoptant le point de vue *aspectuel*, il y a certainement une place centrale pour la discussion, l'argumentation et le raisonnement esthétiques, et par conséquent, pour une conception non faible (c'est-à-dire pas seulement instrumentale ou persuasive) du jugement esthétique en tant que jugement. D'abord, je vais me baser sur ma propre théorie de la compréhension esthétique, exposée dans mes livres et articles précédents. J'y ai défendu, d'après la pensée du second Wittgenstein, que comprendre en art implique l'intégration de chaque donnée nouvelle à un réseau commun à d'autres données déjà connues dans le cadre d'une *dimension* compréhensive. La logique de cette structure dimensionnelle implique à son tour que se produisent (de façon exceptionnelle mais aussi de façon caractéristique) des *sauts* (ou des *mues*) de dimension compréhensive.

Il est typique des critiques contre l'*aspectualisme* de combiner la présumée exigence de l'expérience esthétique pour la compréhension de la signification avec la présumée faiblesse de son caractère justificatif. Je prends un exemple proposé par des critiques contre l'*aspectualisme* : celui de la compréhension de la signification ironique d'une œuvre d'art. Et plus concrètement, je prends l'exemple du célèbre portrait de Goya «La familia de Carlos IV» («La famille de Charles IV»). Les critiques de l'*aspectualisme* partent du principe que pour comprendre le jugement esthétique «Le portrait de *La famille de Charles IV* de Goya est ironique», j'ai besoin d'avoir l'expérience du tableau, c'est-à-dire de le voir ou de le percevoir de la manière dont il est caractérisé dans telle description (c'est-à-dire ironique). Je cite Maria José Alcaraz dans son article du *JAAC* «The Rational Justification of Aesthetic Judgments» :

But, what happens if you do not perceive it as ironic but, rather, sympathetic? I might persuade you to perceive the painting differently by pointing out other features of the painting that are coherent with my judgment. However, can I persuade you that your former experience was *wrong*? What kind of reasons might I appeal to in order to

justify that the former experience was wrong and that mine is right?  
(Alcaraz, 2008, p. 294)

En terme général, je dois dire que s'il peut y avoir des justifications pour un jugement déterminé (et souvent il y en a), ceci n'implique pas que n'importe quel jugement esthétique puisse être justifié ni que n'importe quelle formulation de raisons en termes de *voir-comme* ait nécessairement un caractère justificatif. Effectivement, il y a des cas où si mon interlocuteur ne le voit pas, il ne le voit pas et c'est tout, et il me reste bien peu à faire pour changer cela. D'autre part, il y a différentes manières pour lesquelles les invitations à *voir-comme* interviennent dans des situations de compréhension esthétique et leur caractère justificatif en dépend.

Afin d'éclairer ce que je viens de dire, je veux faire appel à quatre situations, proposées par Jacques Bouveresse dans son *Wittgenstein : la rime et la raison*. (Bouveresse, 1973, p. 186), quatre situations décrivant ce qui peut se passer lorsque quelqu'un essaie de nous faire comprendre un fragment, une œuvre, un auteur, une période, etc. :

*Situation 1.* Nous voyons ce qui est prétendu, nous l'acceptons comme la manière correcte de voir (On dit souvent : «Je l'ai compris ! », «C'est ça ! »). Revenant sur le cas de Goya, quelqu'un me dit de remarquer, par exemple, le contraste entre les vêtements et les bijoux très luxueux et les visages des personnages du portrait. On raconte (dans la bibliographie spécialisée aussi<sup>2</sup>) que lorsque le peintre Pierre-Auguste Renoir visita el Prado et vit le tableau de Goya, il dit : «Le roi semble un patron de bistrot, et la reine semble une tenancière d'auberge... ou quelque chose de pire, mais quels diamants Goya a peint à la reine !»

*Situation 2.* Nous voyons ce que l'on prétend nous faire voir, mais nous ne l'acceptons pas, car cela ne nous paraît pas convaincant, pertinent ou «cela ne nous dit rien» (On dit souvent : «Je vois ce que tu veux dire, mais ce n'est pas ça du tout»). En fait, l'interprétation ironique du tableau de Goya est aujourd'hui considérée par les experts comme étant assez démodée. Même s'il peut y avoir des traits ou des effets plus ou moins flatteurs pour les personnages du tableau, il semble évident que Goya ne cherchait pas du tout une caricature, ni une traîtresse propagande antimonarchique, plus

2. Cirlot ou Stoichita, par exemple, dans leurs travaux spécialisés sur le peintre.

ou moins voilée. En tant que spectateur, je vois le réalisme des figures, je vois le coup de pinceau très détaillé pour les bijoux et les vêtements, mais je ne vois pas Charles IV comme un patron de bistrot, ni la reine comme une tenancière d'auberge ou une prostituée. Je comprends le *voir-comme* de Renoir, mais cela ne se traduit pas en moi en un *voir* global.

*Situation 3.* Nous ne voyons pas ce qu'on veut nous faire voir. C'est le cas le plus proche de ce qui est appelé «cécité face aux aspects». Du côté perceptif, Wittgenstein pose souvent les exemples de celui qui manque d'oreille musicale ou du daltonien par rapport aux couleurs. Mais du côté interprétatif, un manque de capacité est plutôt souvent un manque de compétence intellectuelle ou culturelle. Dire que la *Neuvième* de Bruckner est une sorte de protestation contre la *Neuvième* de Beethoven (comme le suggère Wittgenstein dans *Remarques mêlées* (Wittgenstein, 1984, p. 45) est un *voir-comme* qui ne peut être compris que par celui qui a une culture musicale suffisante pour saisir le sens de la comparaison. De même, dire que «le tableau de Goya se montre dépourvu du baroque effectivement déployé dans l'une de ses références immédiates, *Las Meninas* de Velázquez », comme le dirait sans doute le spécialiste Valeriano Bozal, ne peut être compris que par un spectateur au minimum familiarisé avec l'histoire de l'art et ses classifications. De la même façon qu'un étudiant de musique sans oreille musicale n'arrive pas à détecter qu'il joue faux, même si on lui fait comparer avec ce qui est joué juste, le spectateur de Goya n'arrive pas à voir cette absence de baroque qui projette sur le groupe royal une certaine «anti-épiphanie» (comme le propose Janis Tomlinson).

*Situation 4.* Ce qu'on prétend nous faire voir ne nous intéresse pas du tout, et donc nous n'essayons pas de le voir comme on nous le propose. Dans ce cas, il ne s'agit plus d'incapacité, mais d'une attitude réfractaire. Je ne peux parvenir à comprendre si je refuse en bloc d'accepter toute hypothèse interprétative. En principe, cela ne démontre aucune incapacité, bien qu'il soit possible qu'au moment de vouloir *voir-comme*, je me révèle finalement aveugle à cet aspect. Pensons à quelqu'un (qu'il soit expert ou non) qui dise «Ça ne m'intéresse absolument pas de voir le tableau du point de vue du contraste entre visages et vêtements» ; il pourrait s'agir d'un gestaltiste radical ou il pourrait simplement dire, plus modérément, «Je crois que ce qui

est vraiment important est la construction picturale de l'espace et le placement des personnages».

Mais finalement, et c'est cela que j'essaie de montrer, si l'on assume la dimensionnalité de la compréhension esthétique, le rôle des raisons, des arguments, des informations ou d'autres comportements, ceci est plus complexe que ce que les critiques de *l'aspectualisme* le supposent. En outre, nous ne sommes pas toujours en train d'interpréter (en passant d'une dimension à l'autre) bien que nous habitions une structure de nature indubitablement dimensionnelle. Le mélomane ne se demande pas s'il comprend vraiment Brahms chaque fois qu'il l'écoute. Ceci n'a lieu que dans quelques occasions spéciales, lorsqu'une expérience esthétique le rend perplexe et l'oblige à se demander s'il comprend vraiment Brahms de façon correcte (par exemple après avoir écouté une interprétation particulièrement surprenante d'une pièce de Brahms). Certains *voir-comme*, les plus fréquents en somme, ne sont pas causés lors d'une expérience de perplexité : il n'y a aucune crise de mon *voir*, ni aucune perte de familiarité m'obligeant à une interprétation authentique, c'est-à-dire, une hypothèse interprétative qu'elle qu'en soit l'échelle (un fragment, une œuvre, un auteur, une période, un art dans sa totalité, etc.) Souvent, les invitations à *voir-comme* ont finalement un caractère complémentaire dans notre dimension compréhensive. Par exemple, alors que je suis allé voir le portrait *La famille de Charles IV* à El Prado avec un ami, il me dit en sortant : «Si tu en fais la comparaison avec le Velázquez de *Las Meninas*, Goya semble se trouver dans son atelier comme dans une prison austère et inhospitalière». La comparaison de mon ami s'accorde parfaitement avec mon *voir* concernant Goya et son tableau, elle enrichit ou reconforte mon voir sans ne provoquer aucune perplexité demandant un saut de dimension compréhensive (un nouveau *voir*). Ce genre d'expériences est plutôt fréquent dans notre relation quotidienne avec l'art : c'est ce qui se passe lorsque nous lisons des critiques ou des essais sur l'art, lorsque nous discutons à propos d'art avec nos amis, ou lorsque nous retournons voir des œuvres d'art que nous connaissons déjà. Donc, la variété de situations où apparaissent les invitations à *voir-comme* est très vaste, qu'il s'agisse du cas de la cécité face aux aspects ou de la constatation de coïncidences d'appréciation, en passant par un riche éventail de possibilités de désaccord (par exemple, «Je vois

ce que tu veux me dire, mais tu n'as pas raison» ou «Tu n'es pas d'accord parce que tu ne vois pas ce que ma remarque signifie vraiment», etc.). Dans la plupart d'entre elles, il n'existe pas de traits objectifs et indubitables de l'œuvre qui permettent de résoudre le désaccord ; ceci n'empêche pas l'existence de rationalité, de correction et incorrection. Cette résistance à admettre que l'autre a compris se situe dans une relation de tension constitutive dans laquelle existe la possibilité, alimentée par mon contradicteur, que je réussisse à atteindre sa vision totale. Et, en fin de compte, c'est une tension irréductible. Mais cela oblige à adopter une conception complexe qui englobe le rôle de l'expérience esthétique, une conception où les interprétations, les raisons et les perceptions (la complexité des *voir* et des *voir-comme* en somme) interagissent de façons très diverses, sans jamais oublier l'importance des informations historiques et contextuelles dans la description de l'objet et son rapport avec l'expérience esthétique. La rationalité du jugement esthétique envisagé dès *l'aspectualisme* compte sur plusieurs éléments pour garantir le point commun de cette rationalité avec la rationalité appartenant à d'autres champs d'application où normalement on est peu méfiant face à l'utilisation du terme «rationalité». Il est possible de résumer la leçon de Wittgenstein à ce propos de la manière suivante :

1. De la même manière que le changement d'un aspect n'est pas une propriété de l'objet, mais une relation interne entre l'objet en question et d'autres objets (quand je vois le canard-lapin comme un canard je suis capable de fournir sa description comme canard à côté d'autres dessins de canards (Wittgenstein, 2004, p. 277)), lorsque je vois *La famille de Charles IV* comme étant ironique, je suis capable de décrire le tableau comme une production ironique (soulignant, par exemple, les contrastes entre les bijoux et les visages) de même que je considère ironiques d'autres œuvres : d'autres portraits de Goya, *El Quijote*, *l'Offrande Musicale* de Bach ou la 7<sup>ème</sup> Symphonie de Chostakovitch pour lesquels il serait possible de souligner d'autres contrastes, comme la simplicité du motif et la grandiloquence de son développement orchestral, ou les prétentions aristocratiques du personnage et son vocabulaire. Est-ce que ce qui est en contraste dans ces œuvres constitue une «propriété» de l'œuvre ? Est-ce qu'il est possible de parler, disons de l'«oreilleté» (c'est-à-dire, la «propriété» d'être vu comme une oreille) du lapin dans le canard-lapin de Wittgenstein ? Je ne

le crois dans aucun des deux cas. Par ailleurs, l'existence évidente d'autres *voir*, où ce contraste n'est pas souligné et résulte complètement insignifiant (par exemple, pour le gestaltiste ou pour l'anti-épiphanique), contribue aussi à dissoudre l'idée de «propriété» au sens fort du réalisme.

2. «"Ce n'est que de quelqu'un qui *est en mesure* de faire aisément certaines applications de la figure du triangle qu'on dirait qu'il le voit tantôt *come ceci*, tantôt *comme cela*.» (Wittgenstein, 2004, p. 294). Cette dernière caractéristique réaffirme le caractère public et intersubjectif du critère selon lequel quelqu'un a vu un aspect ; une caractéristique, d'une certaine manière, commune au saut de dimension ; je sais que quelqu'un a *vu* dans une nouvelle dimension compréhensive parce qu'il est capable sur cette base de parler et d'agir d'une manière cohérente (comme l'enfant avec la caisse en carton qui y voit une maison : il dit «Entre dans ma maison. Attention, tu n'as pas fermé la porte ! » (*vid.* Wittgenstein, 2004, p.291). Quiconque a vu la profondeur du *Wiegenlied* de Schubert sera capable de le comparer justement à d'autres berceuses, ou à d'autres œuvres de Schubert, ou bien il l'écouterait avec plus d'attention, plus fréquemment ou dans des circonstances particulières.

Pour en revenir aux critiques contre l'*aspectualisme*, le premier argument était que l'*aspectualisme* dépouille le jugement esthétique de tout caractère justificatif et fait qu'il devient simplement persuasif. Je crois avoir montré que ce n'est pas vrai, car l'espace pour l'argumentation de raisons continue à être ouvert, plus ouvert que jamais, au sein du vaste registre des invitations à *voir-comme*. Naturellement, les raisons qui sont à la base des jugements esthétiques n'ont pas toutes la forme des invitations à *voir-comme*. Cependant, il est profondément symptomatique (comme j'ai essayé de le montrer dans d'autres textes) que les «descriptions supplémentaires», proposées par Wittgenstein dans *Les Cours de Wittgenstein en 1930-1933* (Wittgenstein, 1997, p.129), notamment, les explications du signifié consistant en comparaisons, associations, analogies, exemples, métaphores, connexions, juxtapositions, répétitions, transitions, redondances, mises en contexte, invitations à mettre en relief tel ou tel élément en partant d'autres éléments, invention de contextes, nouvelles interprétations, etc. soient le type de raisons souvent utilisées dans les situations esthé-

tiques les plus quotidiennes, et jouent un rôle tellement éminent dans la praxis artistique et esthétique réelles. Je ne fais pas abstraction du fait que Wittgenstein parle ici justement de «descriptions», à propos des «descriptions supplémentaires»; ce sont des descriptions qui d'une part s'appuient sur un trait objectif de l'œuvre (par exemple «écoute cette transition») et d'autre part sur un élément qui lui est extérieur (par exemple «comme une protestation contre x») pour finalement soutenir un jugement esthétique (par exemple : «tu verras comment l'œuvre est ironique») dans le but de provoquer un voir réactif, mais sans que sa vérité dépende absolument de ce fait.

Il est vrai que je concède aux critiques de l'antiréalisme que quelques rectifications récentes au sujet d'un certain modèle d'antiréalisme *aspectuel* ont été opportunes, tout du moins partiellement. Pour donner un exemple, il est vrai que la phénoménologie des jugements de couleur, même si elle semble exiger une participation du sujet similaire à celle des jugements esthétiques, comprend quelques traits bien différents. Une distance entre l'expérience esthétique et le jugement esthétique est nécessaire bien qu'elle n'existe pas normalement dans le cas des couleurs. Cela n'a pas de conséquences pour la revendication, plus ou moins réaliste, des qualités secondaires. «C'est rouge» n'exige pas de différence entre «Je le vois rouge» et «Je juge que c'est rouge», par contre «C'est ironique» exige de faire une différence logique entre «Je le vois comme étant ironique» et «Je juge que c'est ironique». À l'intérieur même de cette différence, il existe une complexité typiquement esthétique. Néanmoins, je ne suis pas convaincu que la proposition de sens secondaires (à la manière de Tilghman, par exemple, du type «le *e* est jaune» ou «le mercredi est maigre») pour expliquer la particularité de la signification esthétique présente ce genre de problèmes. Une autre rectification importante des critiques antiréalistes a été la mise en garde concernant le rôle des traits non perceptuels dans les raisons et les jugements esthétiques, dont je vais parler maintenant.

Le deuxième argument contre l'*aspectualisme* se rapportait à la dépendance de la validité des raisons esthétiques et de son effectivité dans l'expérience esthétique. Je viens de montrer justement que le spectateur qui défend un jugement esthétique dont les raisons de base ont la forme de descriptions supplémentaires, n'est pas forcé de renoncer à la vérité de son jugement du simple fait que les raisons employées dans l'opération de faire

voir n'ont pas de succès. Bien sûr nous n'avons alors pas la possibilité de recourir à la matérialité de l'œuvre pour arbitrer la discussion en dimensions compréhensives. Un trait que l'*aspectualisme* a tendance à oublier dans ce débat est l'importance d'un genre d'informations non perceptives comme les informations historiques, les informations sur la production de l'œuvre ou sur son intentionnalité<sup>3</sup> et son rapport avec l'expérience esthétique.

Une critique typique contre l'*aspectualisme* affirme que les jugements esthétiques (et leurs raisons, si on admet qu'elles existent !) ne peuvent être autre chose que des rapports (*reports* en anglais) d'une expérience esthétique. Il me semble évident que les descriptions supplémentaires ne peuvent pas être réduites à cela. Je ne dis pas «écoute ce *piano* comme une lamentation et tu verras que l'œuvre est triste» comme un compte-rendu de mon expérience de l'œuvre alors que je suis triste. Évidemment, mon expérience de l'œuvre perçue comme triste précède normalement mon invitation à *voir-comme*. Mais la réduction au simple rapport d'expérience est insupportable, non seulement parce que ces jugements peuvent parfaitement inclure des traits non perceptuels (historiques ou contextuels, par exemple), mais surtout parce qu'elle ignore l'interaction complexe (le *feedback*) entre les raisons, elles-mêmes souvent pourvues d'une charge justificative, ainsi que l'expérience esthétique. Et tout cela a lieu dans l'espace des différentes possibilités ouvertes par le jeu d'inter échanges de raisons et d'informations entre les interlocuteurs qui essayent le plus souvent de persuader l'autre par le biais de descriptions supplémentaires : «je comprends que ce trait est comique (ou triste), mais je n'arrive pas à écouter l'œuvre comme étant comique (ou triste)» ou «tu penses que l'œuvre est triste parce tu mets trop l'accent sur ce contraste», ou bien, «maintenant que je comprends le rôle de l'autoportrait de Goya dans l'espace de la représentation, je vois le tableau comme une anti-épiphanie», etc.

Dans ce texte j'ai essayé d'affirmer l'imbrication complexe de l'expérience, des raisons et des jugements caractérisant la praxis esthétique

3. Intentionnalité au sens utilisé par exemple par F. Pérez Carreño dans Perez Carreno, F. (2001) «Institución-arte' e intencionalidad artística», *Enrabonar*, n° 32/33, pp 151-167, lorsqu'elle dit que, au fond, la suture entre intentionnalité signifiante (qu'est-ce que l'œuvre) et intentionnalité artistique (comment est l'œuvre, c'est-à-dire son côté plus perceptif) est une condition de l'artisticité. Ce n'est pas possible d'avoir l'intention qu'une œuvre soit, sans avoir l'intention de comment elle est.

d'après l'approche *aspectuelle*. La description de cette imbrication complexe dans ce champ complexe serait l'objet au moins d'un autre travail.

### **References**

- Alcaraz León, M.J. (2008) "The Rational Justification of Aesthetic Judgements", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 66, n° 3, pp. 291-300.
- Bouveresse, J. (1973) *Wittgenstein : la rime et la raison*, Paris, Minuit.
- Rubio Marco, S. (2006) *Comprendre en art. Pour une esthétique d'après Wittgenstein*, Paris, L'Harmattan. (Orig. en espagnol : *Comprendre en arte. Para una estética desde Wittgenstein*, Valencia, Cimal, 1995).
- Tilghman, B.R. (1984) *But is it Art.?*, Oxford / New York, Blackwell.
- (2006) «Reflections on Aesthetic Judgment» in B.R. Tilghman *Reflections on Aesthetic Judgment and other Essays*, Aldershot, Ashgate, pp. 161-172. (Orig. «Reflections on Aesthetic Judgment», *British Journal of Aesthetics*, vol. 44, n° 3, pp. 248-260).
- Wittgenstein, L. (1984) *Remarques mêlées*, Mauvezin, TER.
- (1997) *Philosophica I: Philosophie (TS 213 §§ 86-93) & George E. Moore : Les Cours de Wittgenstein en 1930-1933*, Mauvezin, TER.
- (2004) *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard.