

## ***Pour un Réalisme de l'Aspect et l'Expression en Esthétique***

Salvador Rubio Marco \*

*Universidad de Murcia (España)*

RÉSUMÉ. Ce texte tire profit des arguments du réalisme éthique prôné par certains auteurs de la philosophie analytique de racine wittgensteinienne (comme S. Cavell, I. Murdoch, C. Diamond ou S. Laugier) afin de proposer un réalisme esthétique capable d'enrichir la position *aspectiste* autour du problème de la compréhension en art et le statut rationnel du jugement esthétique que l'auteur a défendu précédemment dans d'autres textes. Ces arguments sont, principalement, 1) le *caring* (c'est à dire, le caractère attentionné de la perception-cognition), 2) le rôle clé de l'expression dans la configuration de la subjectivité, et 3) la conception réaliste selon laquelle le voir-comme (c'est à dire, l'aspect) est, finalement, voir les choses telles qu'elles sont.

Du côté de la philosophie analytique de racine wittgensteinienne (S. Cavell, I. Murdoch, N. Diamond, S. Laugier), on a proposé un réalisme, en éthique spécialement, fondé sur la notion d'aspect. J'ai défendu dans quelques textes précédents<sup>1</sup> une approche *aspectiste* en esthétique, concernant le problème de la compréhension et le statut du jugement esthétique (comprendre en art consisterait, grosso modo, à voir un certain aspect de l'œuvre), qui a été couramment encadrée dans le label de l'antiréalisme esthétique. Cet encadrement a été une conséquence directe du label antiréaliste adopté explicitement par des *aspectistes* comme B. R. Tilghman<sup>2</sup>, (ou moi-même<sup>3</sup>),

---

\*. Email : salrubio@um.es

1. Voir mon (2011) « Comprendre en art : aspects et raisons dans les jugements esthétiques », *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, vol. 3, 2011, (Open Access Journal). <http://proceedings.eurosa.org/3/rubio.pdf>, ou mon (2006) *Comprendre en art*, Paris : L'Harmattan, col. "L'art en bref".

2. Voir, par exemple, Tilghman, B.R. (2006) « Reflections on Aesthetic Judgment » in B.R. Tilghman *Reflections on Aesthetic Judgment and other Essays*, Aldershot : Ashgate, pp. 161-172.

3. Voir, spécialement, la première de mes œuvres cités dans la note antérieure.

bien que le vecteur de ces théories tende parfaitement vers un certain réalisme *profond* (au delà du label) défendu par ces auteurs<sup>4</sup>. Ainsi, le but de ce texte est d'expliquer et d'évaluer les arguments de ce réalisme, qui a été proposé spécialement (mais pas exclusivement) en éthique, en les appliquant au terrain esthétique, et plus concrètement au rapport expression / compréhension. Il ne s'agit pas, pourtant, d'une simple question de dénomination ou d'étiquettes, mais surtout des conséquences de contenu en ce qui concerne la compréhension (par rapport à l'expression, notamment) en esthétique en tirant profit des leçons que l'approche réaliste défendue par ces philosophes peut nous offrir. Ces leçons se révèlent, finalement, très cohérentes avec la notion de compréhension esthétique postulée par les *aspectistes* dits antiréalistes. Ma conclusion est, finalement, l'opportunité et la richesse d'une convergence des apports des deux *aspectismes* (éthique et esthétique) vers un nouveau réalisme esthétique.

L'argument de base de ce nouveau réalisme en éthique (synthétisé, par exemple, par S. Laugier, 2010), est que la perception d'aspects en éthique n'a rien à voir avec questions de va et vient ou de relativisme de la perception, mais elle a à voir avec un certain *être sensible à la réalité* qui nous permet de voir la chose (la réalité, en somme) *pour ce qu'elle est*. L'incompétent moral, comme l'aveugle face aux aspects de Wittgenstein, est quelqu'un d'insensible à la réalité, qui manque de concepts, *careless, thoughtless*, incapable de faire attention à la réalité. Le voir « comme » est, finalement, voir les choses telles qu'elles sont.

Laugier (2010, p. 43) dénonce, suivant Cavell, l'erreur de la scolastique post-wittgensteinienne qui consiste à une mauvaise compréhension du couple privé / public : ne pas être public (ne pas être dans l'accord), ce n'est pas être privé ou rentrer dans son privé ; c'est être dépourvu de voix à soi, d'esprit, tout simplement inexpressif, mais pas privé. Ce qui définit

4. J. Bouveresse, par contre, a toujours su tenir une critique du *réalisme métaphysique*, et des problèmes d'articulation du *réalisme scientifique* et le *réalisme perceptuel* sous la redevance de lui-même comme philosophe réaliste (voir, par exemple, Bouveresse, J. (1998) *Le philosophe et le réel*, Paris : Hachette, pp. 35-53). Bouveresse a été, en même temps, un des premiers à souligner lucidement une approche *aspectiste* de racine wittgensteinienne en esthétique (voir, par exemple, Bouveresse, J. (1993) *Wittgenstein y la estética*, Valencia : PUV-col. Estética & Crítica (trad. et ed. critique de S. Rubio et J.J. Marzal de l'orig. fr. *Wittgenstein : la rime et la raison*, Paris : Minuit, 1973).

l'humain, c'est cette capacité comportementale, expressive, fondée sur un comportement commun qui est, finalement, l'accord (la convention). Cela permet à ma voix d'être universelle (le *claim* de Cavell dans *The Claim of Reason*<sup>5</sup>), au sens où, pour Hume, c'est l'accord ce qui produit le jugement de goût, mais sans que cela signifie que le jugement de goût soit irrationnel, étant subjectif.

Comme Wittgenstein le savait bien (et Jacques Bouveresse notamment nous l'a rappelé<sup>6</sup>), la dénonciation du mythe de l'intériorité n'est pas une négation de l'intériorité, mais une réaffirmation du lien particulier intérieur-extérieur. Autrement dit, pour Laugier, d'après Cavell : « il n'y a pas chez Wittgenstein de revendication d'une pure extériorité : au contraire, avec la mise en cause de la mythologie de l'intériorité, c'est l'extériorité qui devient problématique » (Laugier 2010, p. 65). Et ce caractère problématique de l'extériorité nous mène à une nouvelle subjectivité (différente de celle qui avait été l'objectif des critiques du mythe de l'intériorité) : le rapport entre le moi et ce qu'il dit et fait est une relation langagière. Ce langage n'est plus privé (il est public, car tout le monde le comprend), mais subjectif (je fais usage du langage commun, mais cet usage est le mien, il est particulier). Néanmoins, une fois en fuite le fantôme de quelque chose caché à l'intérieur, il est clair pour Wittgenstein que le subjectif est aussi *dans* ce qui est dit (voir, par exemple, DE, § 447). Et l'articulation du couple extérieur / intérieur se trouve alors justement dans l'expression. C'est l'extérieur, le *corps*, ce qui *donne expression* à l'intérieur, mais cet intérieur n'est plus n'importe quelle entité cachée ou étrange, mais le propre sujet, en tant qu'exprimé. Le problème, donc, n'est plus de ne pas pouvoir exprimer ou extérioriser ce que j'ai à l'intérieur (au sens du *Tractatus* où il y a l'inexprimable, ce qui ne peut assurément pas se dire, ni penser, ni même sentir). Maintenant, le problème est de ne pas vouloir dire ce que je dis : ne pas être exposé à l'extérieur, pas une expression qui me déborde, qui déborde le prétendu *moi* intérieur. C'est le *mythe de l'inexpressivité* dont parlent Cavell et Laugier. Mais, comme le dit Laugier (2010, p. 71), c'est à cause de cela que nous séduit autant l'idée du secret, car nous préférons l'idée que notre privé est secret plutôt que de reconnaître la vraie nature du privé,

5. Cavell, S. (1979) *The Claim of Reason*, New York : Oxford UP ; trad. fr. (1996) *Les Voix de la Raison*, Paris : Seuil.

6. Voir spécialement Bouveresse, J. (1976) *Le mythe de l'intériorité*, Paris : Minuit.

c'est-à-dire, une structure d'expression articulant le rapport intérieur / extérieur.

Le mythe du privé cède passage au mythe de l'inexpressivité : est-ce moi qui parle par ma bouche, qui suis exprimé par les paroles que je dis ? Accepter l'expression, c'est accepter la réalité de l'extériorité (*corporelle*) du vouloir dire. Le sens du *dictum* repris par Wittgenstein aux *Remarques II* (RP II, p. 178), c'est celui-ci, et pas un autre, lorsqu'il dit : « Le corps humain est la meilleure image de l'âme humaine ». L'expression m'exprime et m'expose. « Le sujet est certes sujet du langage [...], mais au sens où il est sujet de (à) l'expression, à la fois intérieur et extérieur » (Laugier 2010, p. 73). Et c'est pour cela que Cavell dit que le sujet est une voix, et pas une intériorité.

Le mythe de l'inexpressivité a eu, donc, l'effet de souligner le rôle de l'expression, en général, en ce qui concerne le rapport entre le sujet, le langage et la réalité. Mais, quelle est la portée du fait de souligner l'expression concernant l'éthique ? S. Laugier (suivant Cavell et Diamond, entre autres) a proposé une sorte d'éthique comme attention à l'expression. La proposition de Laugier a le mérite, d'une part, de ne pas séparer vie intellectuelle et sentiment (en ligne avec les propositions d'une « sensibilité conceptualisée » de McDowell, ou bien d'une « sensibilité de formes de la vie conceptuelle » de Diamond).

C'est plutôt le caractère sensible des concepts et le caractère improvisé de l'activité conceptuelle qui sont en cause ici, et qui permettent aussi d'avoir un jugement : la mise en œuvre des contrastes et distances conceptuels (par exemple lorsqu'on entend quelqu'un et sans qu'on puisse forcément donner des arguments contre ce qu'il dit, on est totalement certain que ce qu'il dit est « une ineptie solennellement comique », ou répugnante). (Laugier 2010, p. 218)

Il faut remarquer que Laugier, dans son exemple, parle d'une certitude, et pas d'une opinion relative, ce qui a à voir avec le réalisme qu'elle est en train de supporter. Mais, d'autre part, Laugier (2010, p. 220) adopte l'idée de Diamond que

Nos conceptions morales *particulières* émergent sur un arrière-plan plus général de pensée et de sensibilité. Nous différons dans notre façon de laisser (ou pas) les concepts moraux agencer notre vie et nos relations aux autres, dans la façon dont ces concepts structurent

nos récits de ce que nous avons fait ou vécu.<sup>7</sup>

Laugier épouse également l'idée d'I. Murdoch de l'importance de la pratique morale du *care* (du faire attention, ou être attentionné). Cela vaut le coup d'évoquer la citation de Laugier incluant celle de Murdoch, car elle est pleine d'échos wittgensteiniens d'une importance majeure ici.

Iris Murdoch, dans « Vision et choix en morale », critique à propos de la morale l'idée classique de la perception d'un objet *par l'application d'un concept*. Elle évoque ainsi les différences en morale en termes de différences de *Gestalt* :

Les différences morales ressemblent moins ici à des différences de choix, et plus à des différences de vision. En d'autres termes, un concept moral ressemble moins à un anneau mobile et extensible posé sur un certain domaine de faits, et plus à une différence de *Gestalt*. Nous différons, non seulement parce que nous sélectionnons différents objets à partir du même monde, mais parce que nous voyons des mondes différents<sup>8</sup>.

Il n'y a pas de *concepts* moraux univoques qu'il ne resterait qu'à appliquer à la réalité pour délimiter des objets, mais nos concepts dépendent, dans leur application même, de la vision du « domaine », de la narration ou description que nous en donnons, de notre intérêt et désir d'exploration (de ce qui est important pour nous). Dans l'idée d'importance, nous avons une autre formulation du souci éthique : ce qui est important (*matter*) pour nous, ce qui compte. Murdoch évoque à ce propos l'importance de l'attention en morale (ce qui nous ramène à la pratique morale du *care* : faire attention, être *attentionné*). La perception morale est l'attention à ce qui est important. Reste encore à définir cette importance, et cela nous ramène au sujet. (Laugier 2010, pp. 220-221)

La perception morale acquiert ainsi une portée *aspectiste* et *dimensionnelle* qui ne contredit pas, malgré cela, une conception réaliste, étant donné que la réalité ne change pas (n'arrête pas d'être *ce qu'elle est*), mais elle se ré-

7. C. Diamond, « Différences et distances », dans S. Laugier (éd.) *Étique, littérature, vie humaine*, Paris : PUF, 2006, p. 83-84.

8. I. Murdoch, « Vision and Choice in Morality », dans I. Murdoch and P.J. Conradi (eds.) *Existentialists and Mystics : Writings on Philosophy and Literature*, London : Chatto and Windus, 1997, p. 62 ; trad. Fr. E. Halais dans *L'importance d'être humain*, Paris : PUF, 2010.

vèle à nous au fur et à mesure que nous sommes capables de saisir l'*important*.

Laugier apporte aussi l'exemple de S. Cavell, lorsqu'il parle à propos du cinéma et des films qui *comptent* pour nous comme la seule clé pour expliquer finalement « qu'advient-il des personnes données, à des lieux précis, à des sujets et à des motifs, quand ils sont filmés par tel ou tel cinéaste ? » (Laugier 2010, p. 221).

C'est en ce sens, en partant de l'importance de l'*important*, de l'attention (« une version détachée, non sentimentale, non égoïste, objective de l'attention ») et de ce qui compte, que Laugier, d'après Murdoch, revendique une éthique du *particulier*. « Elle est le résultat du développement d'une capacité perceptive : voir le détachement du détail, du geste, sur un arrière-plan. » (p. 222)

D'ici part la nécessité de passer d'une éthique de l'examen des concepts généraux à une éthique de l'examen des visions particulières, des « configurations » de pensée des individus « qui se manifestent continûment dans leurs réactions et leurs conversations ». Une éthique où la vision morale d'une personne prend la forme de ce que Murdoch appelle la « texture d'être », ce qui occupe la place que les choix moraux occupaient dans une éthique traditionnelle, où la compétence éthique en termes de perception affinée et agissante (comme dirait Nussbaum) occupe la place de la capacité de juger, argumenter et choisir de l'éthique de l'examen des concepts généraux.

Une partie importante de ce débat débouche sur l'esthétique de la littérature, dans le sens où la littérature est un moyen privilégié pour montrer cette relation subtile (et pas comme simple décor) de « texture d'être » et de formes de vie. Laugier défend ici, face à Nussbaum, une conception de l'expérience littéraire comme aventure de l'imagination plutôt que comme formation ou éducation de la philosophie morale du lecteur. Mais ce débat nous éloigne un peu du but de ce texte.

Maintenant, c'est le moment de revenir sur le sujet de la compréhension esthétique que j'ai caractérisé, en ligne avec la position aspectiste, comme un type de compréhension qui est perceptive (et cognitive en même temps), dans le sens où notre compréhension et nos jugements esthétiques peuvent être expliqués en termes de perception d'aspects. Ce qui m'intéresse ici, ce n'est plus l'exposition ni la justification de cette théorie

aspectiste (dont je me suis occupé dans d'autres textes précédents<sup>9</sup>), mais plus exactement les conséquences positives qui résultent de cette excursion au cœur du réalisme éthique de la main de Laugier et de ses référents philosophiques.

Arriver à comprendre une œuvre d'art (ou bien une période, un auteur, un moyen artistique entier, etc.) consiste à arriver à saisir un certain aspect, de façon assez semblable (si on me concède ici la licence de faire abstraction des nuances) au fait qu'arriver à comprendre en éthique (que l'objet soit une personne, un comportement, un jugement moral, ou une structure morale plus complexe, embrassant toute une culture ou une forme de vie) consiste à arriver à saisir un certain aspect (au sens que Laugier vient de nous montrer). Ainsi donc, il faut que certaines applications que nous venons de faire sur le terrain de l'éthique soient transportables (même si cela ne se fait pas automatiquement) au terrain esthétique. L'effort est spécialement délicat si l'on considère que la plupart des exemples proches au terrain esthétique apportés par Laugier, Nussbaum, Diamond, etc. s'intéressent à la littérature (et le roman, en particulier), mais je me propose de les étendre aux œuvres d'art en général (ou, au moins, à une bonne partie des œuvres d'art).

Je vais lancer ces applications dans trois directions principales : 1) en direction du *caring* de Murdoch ou Nussbaum (c'est-à-dire, du caractère attentionné de la perception-cognition), 2) en direction du rôle clé de l'expression dans la configuration de la subjectivité, et 3) en direction d'une conception réaliste du rapport sujet-langage-monde. Finalement, je voudrais appliquer au terrain esthétique général, même très provisoirement, l'idée de Diamond-Laugier de la littérature comme aventure.

1) Qu'est-ce que le *caring* éthique peut apporter à l'approche aspectualiste en esthétique ? À mon avis, il y a une nuance très importante, lorsqu'on dit en esthétique que quelqu'un comprend (que quelqu'un arrive à voir : pas seulement parce qu'il le dit, mais parce qu'il le démontre : il démontre une compétence dans sa conduite esthétique) à partir d'un certain voir-comme (ou aspect), car on a normalement la tentation de penser à ce voir-comme en termes de simple choix, sélection ou option. Mais si on parle de *care*, on

9. Voir note avant, spécialement la première de mes œuvres citées.

parle de se charger de quelque chose, d'en prendre soin, d'en tenir compte et de ne pas passer tout simplement à côté. De « Faire attention à ce qui est important », au sens multiple que cette expression conserve en français et qui nous permet de dire, lorsqu'on dit à quelqu'un 'Faites attention !', en même temps 'remarquez, notez', mais aussi, 'soyez attentif', 'évittez le danger' ou 'considérez l'entourage ou le contexte'. D'autre part, le *care* montre l'intégration de sensibilité et concept, dans le sens où, comme nous le rappelait Laugier au début de ce texte, l'incompétent moral est quelqu'un d'insensible à la réalité, qui manque de concepts, *careless*, *thoughtless*, incapable de faire attention à la réalité.

Renoir pensait que le portrait *La famille de Charles IV* de Goya (le tableau célèbre qui est un portrait de la famille royale espagnole) était ironique et il mettait l'accent sur le contraste entre visages et bijoux dans le tableau. Wittgenstein disait que si on compare le *Wiegenlied* de Schubert et le *Wiegenlied* de Brahms, on voit la profondeur du deuxième. Danto disait que Bacon était un peintre cynique et à haïr parce qu'il prétendait avoir dépouillé le cri, dans ses tableaux, de sa charge morale. Dans tous ces cas, le *caring* nous rappelle que la considération d'un aspect n'est pas une décision, un choix, un pari sur le rouge ou le noir, mais quelque chose de beaucoup plus transcendant par rapport au voir, c'est-à-dire, à ce que Murdoch appelle la *Gestalt* des *différences* (des *textures*) avec l'arrière-plan sur lequel elles se détachent et avec le voir ouvert par la prise au sérieux, une prise au sérieux expérimentée et pas simplement considérée, de son importance. J'arrive à voir l'ironie du portrait royal de Goya parce que je ne passe pas à côté du contraste entre visages et bijoux, mais l'importance de ce *care* dépend aussi du fait que j'arrive à ressentir, à voir, le tableau entier de cette façon, et encore aussi à me charger des conséquences dimensionnelles que ce fait peut avoir sur ma vision de Goya, ma vision du rapport de ce tableau avec *Las Meninas*, ou ma vision de ce qu'est le réalisme en peinture. J'arrive à écouter la profondeur de Schubert parce que j'ai comparé son *Wiegenlied* avec celui de Brahms : j'ai porté mon attention sur une chose extérieure à l'œuvre de Schubert pour pouvoir l'apprécier correctement dorénavant, et sans doute cela ira-t-il au-delà du *Wiegenlied* de Schubert. Haïr la peinture de Bacon (ou pas) est une conséquence forte (et aussi sentimentale que conceptuelle) de l'importance et l'efficacité qu'on arrive à concéder (ou pas) à la prétendue opération de dépouiller le cri de sa charge morale.



Et, en quelque sorte, on pourrait dire que le *care* des réalistes en éthique nous fait remarquer la moralité (esthétique, pourrait-on dire) du choix de l'aspect, ainsi que son caractère d'expérience, et d'expérience dimensionnelle.

L'intégration de sentiment et concept, de voir et penser, de perception et cognition que le *care* vient nous rappeler, acquiert aujourd'hui une opportunité et une actualité hors de doute. Jean-Jacques Rosat (Rosat 2003) a pleinement raison quand il montre cette tentation de voir l'aspect comme un simple choix ou comme une articulation entre pure perception et interprétation de ses racines dans le contexte des exemples wittgensteiniens de perception des figures ambiguës (le canard-lapin, la croix blanche et noire, le triangle) où l'on trouve justement l'apparition du concept d'aspect. Christiane Chauviré et S. Laugier ont aussi pleinement raison lorsqu'elles dénoncent, d'une part (Chauviré 2011), la fausse centralité de l'interprétation dans la quotidienneté esthétique, et d'autre part, la survie de certaines dualités même au sein des défenseurs du réalisme direct :

Ceux qui prônent le réalisme direct et refusent l'idée d'une conceptualisation de la perception, mais ne peuvent pour autant renoncer à l'idée de contenu de l'expérience, ni au mythe épistémologique du lien entre perception et connaissance, ont encore du chemin à faire pour être « réalistes ». (Laugier 2003, p. 313)

2) Quelle est la pertinence de l'idée d'expression dans le domaine esthétique de la compréhension, des aspects, du voir et du voir-comme ? Bref, on pourrait dire qu'elle assure, par exemple, l'articulation nécessaire entre comprendre quelqu'un et comprendre ce qu'il dit<sup>10</sup>. Le mythe de l'inexpressivité de S. Laugier n'est au fond, qu'un repli du sujet incapable de se charger du double tranchant de l'expression : l'expression (en tant qu'articulation de l'intérieur /extérieur) m'exprime et m'expose. Cette exposition insupportable (ou, plutôt, insupportée) nous fait nous exclamer parfois 'je ne veux pas dire ce que je dis', 'ce n'est pas moi qui parle par ma bouche' ou, encore plus souvent en contextes artistique et esthétiques, 'il n'arrive

10. En quelque sorte, c'est aussi la nécessité, demandée dans d'autres recherches (celle de F. Pérez Carreño, par exemple, dans son intervention au VI Workshop d'Esthétique à Barcelona 2011) d'articuler expression (x s'exprime par moyen de...) et expressivité (x est expressif de...).

pas à dire ce qu'il veut dire', 'mon œuvre (ou l'œuvre de x) dit plus, moins ou d'une autre manière ce que vous disiez qu'elle dit', ou encore pire, 'l'auteur se trouve ici débordé par la puissance expressive de ses outils artistiques'. Certainement, le refus de comprendre cette exposition excessive ou ratée en termes d'expression (c'est-à-dire, ayant dépassé le mythe de l'intériorité ou du privé) met souvent en fuite l'artiste (ou le critique) qui retourne vers une idée pré-mythique de privé, secret et exclusivement introspectif. La complexité de ce jeu de forces typiquement dimensionnel n'est autre que la complexité de, par exemple et notamment, le débat moderne sur le concept d'intention en art. Mais la seule constatation qu'on peut (et qu'on doit souvent) distinguer entre le plan de l'expressif et le plan de l'exprimé ne fait, avant tout, qu'assurer la nécessité d'un lien conceptuel entre expressivité et expression qui rend possible, à son tour, le fait que le *dire* en art (même avant une conceptualisation communicative ou pas de l'œuvre artistique) soit quelque chose de plus qu'une simple accumulation (plus ou moins hasardeuse et organisée) de *symptômes* expressifs (expressifs par eux-mêmes et, hélas, expressifs de quelque chose, qualité ou propriété préalables). Du point de vue de la réception esthétique, il est évident que l'attention à ce qui est important (l'aspect, en somme) et la reconnaissance de l'œuvre (ou une partie de celle-ci) comme expressive et/ou comme expression sont intimement liées en ce qui concerne la compréhension et l'évaluation de l'art. Mais aller au-delà de cette constatation serait l'objet d'une toute autre recherche.

3) S. Laugier expose d'une manière assez synthétique l'argument de base du dit réalisme aspectiste en éthique (qu'elle fait soutenir par Hacking, Austin, et même Henry James), lorsqu'elle dit que

Ian Hacking, dans son commentaire du texte de Diamond, note avec pertinence que Costello [Elizabeth Costello, le personnage du livre homonyme de Coetzee] ne voit pas les choses « comme » (ou autrement) : elle les voit telles qu'elles sont. C'est cela qui intéresse Wittgenstein dans ses discussions de l'aspect (pas des questions de va et vient ou de relativisme de la perception). Ces moments (*cf.* notre chapitre précédent à propos de l'éthique) où, petit à petit, on voit apparaître les choses, parce qu'on voit ce qu'on ne voyait pas faute d'attention (c'est tout le sujet du *care*). (Laugier 2010, p. 254)

Ensuite, Laugier cite Hacking, qui à son tour emprunte à nouveau cet exemple de Coetzee : dans *Scènes de la vie d'un jeune garçon*, l'auteur décrit une scène de son enfance où, pendant que sa mère est en train de nettoyer la langue des poules de la pointe d'un couteau de cuisine, le jeune garçon a des frissons et il se détourne. Il revoit sa mère dans la cuisine en train de préparer un steak, les doigts pleins de sang. Alors, il voit la réalité :

il voit *ce qu'il ne voyait pas auparavant*, le steak, sanglant, les doigts de sa mère, sanglants ; la chair et le sang de quelque chose qui était un temps vivant, comme les trois poules dans la cour.

Mais, Laugier continue :

Il ne voit pas le sang « comme » du sang (comme, par exemple, si c'était du ketchup) : il voit cela *pour ce que c'est*, tel que c'est. C'est ce réalisme que défend l'esprit réaliste, et c'est aussi une éthique. Pour Hacking, qui rejoint les remarques de Diamond sur la perte des concepts, il y a quelque chose qui ne va pas, quelque chose d'une incompetence morale chez quelqu'un qui ne ressent pas le même frisson que le jeune garçon dans le souvenir de Coetzee (p. 151). C'est aussi ce que Wittgenstein entend par être aveugle à l'aspect (RP II, XI, p.214) : être insensible à la réalité, *careless, thoughtless*.

Dans le contexte artistique, on est souvent trop ensorcelé par l'image d'un voir-comme consistant en une simple proposition ou hypothèse interprétative pour pouvoir se rendre compte du fait que le voir-comme, c'est, finalement, voir les choses telles qu'elles sont. Et les réalistes éthiques ont bien fait de nous rappeler cela.

Lensorcellement vient, sans doute, du rôle complexe que le voir-comme joue dans la multiplicité de situations au sein de la compréhension esthétique. Quelqu'un me propose de voir-comme une œuvre ou un certain aspect de l'œuvre (écouter, par exemple, la *Neuvième* de Bruckner comme une protestation contre celle de Beethoven). Ce voir-comme peut tout simplement être accepté par moi comme une façon correcte et efficace de voir l'œuvre, ajoutée ou complémentaire à ma compréhension en vigueur de l'œuvre (ma dimension compréhensive). Dans ce cas, elle n'est pas une hypothèse interprétative ; et ce cas est le plus courant dans les expériences esthétiques quotidiennes. Mais il peut aussi se passer que le voir-comme lance un défi à ma manière de comprendre x, qu'il provoque

une perplexité, une crise de mon *voir* (sa dimension compréhensive), ou bien qu'il vienne m'offrir une solution de sortie de cette crise en m'installant dans une nouvelle dimension (un nouveau *voir*). Les descriptions supplémentaires (*further descriptions*) de Wittgenstein nous apportent des exemples très variés des deux types de voir-comme<sup>11</sup>.

Si on a bien compris cette caractérisation du comprendre en art, ce ne peut sembler plus étrange d'affirmer dorénavant que voir-comme est, finalement, voir les choses telles qu'elles sont. Évidemment, je peux dire que j'ai saisi ton hypothèse, mais qu'elle ne me persuade pas, ou qu'elle ne me permet de voir vraiment rien, ou rien de nouveau ou de satisfaisant. Même dans ce cas, le voir-comme n'est pas un vrai *voir* pour son destinataire frustré. Mais le soutien le plus fort de ce réalisme est le fait que la normativité au sein de la compréhension esthétique a besoin centralement de concepts comme correction et vérité (Wittgenstein nous l'a bien rappelé) pour qu'on puisse dire, comme on dit souvent, 'Faites cela et vous verrez que c'est la bonne manière de jouer (ou de lire) ce passage', ou 'Ce jugement mène à une fausse compréhension de l'œuvre de Bacon' (ou de Goya, par exemple), ou 'Ce film ouvre une vraie voie d'accès à telle ou telle réalité (du monde social, par exemple)'. Quels sont les modes de fonctionnement de l'équilibre subjectivité-objectivité dans la rationalité du jugement esthétique, quelles sont les conditions de possibilité de la vérité et de la correction dans la littérature, le cinéma ou la peinture, c'est un sujet qu'on doit laisser de côté sur ce point.

Pourtant, l'adoption du label antiréaliste (dont moi-même je suis un des coupables) est aussi le résultat d'une hyper-réaction, stratégiquement précipitée, contre certains postulats *durs* (ontologiquement et épistémologiquement parlant) de la part des partisans d'un dénommé 'réalisme esthétique'. On a (j'en suis convaincu) de bonnes raisons pour changer de label sans changer de position.

Finalement, je voudrais ajouter seulement une esquisse, presque intuitive, dérivée de l'idée du roman comme aventure qui permet la formation de notre capacité de lire l'expression morale, une aventure qui est à la fois langagière et conceptuelle, car elle dépend de bien savoir exprimer l'expé-

11. J'ai développé toute une série d'exemples wittgensteiniens de descriptions supplémentaires dans mon *Comprendre en art* (2006).

rience. Pour Diamond et Laugier (Laugier 2010, p. 226), tout en épousant le réalisme éthique, cette aventure produit plus d'incertitudes que de certitudes. Elle permet de mettre en exercice l'imagination morale plutôt que d'assurer une éducation de la sensibilité morale (en positif ou didactiquement, comme le défend Nussbaum). Il me semble que le réalisme esthétique (qui prône un rapport de l'art avec les choses telles qu'elles sont) a besoin d'être compatible avec une conception de l'art selon laquelle il n'offre pas à son public plus de garanties de certitudes que d'incertitudes (ou, comme dirait Wittgenstein : de perplexités). Ce qui ne veut pas dire qu'on ne puisse pas avoir, et même que nous n'ayons pas besoin (parfois, au moins), de certitudes.

### **References**

- Bouveresse, J. (1976) *Le mythe de l'intériorité*, Paris : Minuit.
- (1993) *Wittgenstein y la estética*, Valencia : PUV-col. Estética & Crítica (trad. et ed. critique de S. Rubio et J.J. Marzal de l'orig. fr. *Wittgenstein : la rime et la raison*, Paris : Minuit, 1973).
- (1998) *Le philosophe et le réel*, Paris : Hachette.
- Cavell, S. (1979) *The Claim of Reason*, New York : Oxford UP ; trad. fr. (1996) *Les Voix de la Raison*, Paris : Seuil.
- Chauviré, C. (2011), « Wittgenstein : interpréter et comprendre » dans *L'art du comprendre* n° 20 : *Wittgenstein et les questions du sens*, pp. 239-254).
- Diamond, C. (2006), « Différences et distances », dans S. Laugier (éd.) *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris : PUF, p. 83-84.
- Laugier, S. (2010), *Wittgenstein. Le mythe de l'inexpressivité*, Paris : Vrin.
- (2003), « La perception est-elle une représentation ? » dans J. Bouveresse et J.-J. Rosat (éds.) *Philosophies de la perception*, Paris : Odile Jacob, pp. 291-313.
- Murdoch, I. (1997), « Vision and Choice in Morality », dans I. Murdoch and P.J. Conradi (eds.) *Existentialists and Mystics : Writings on Philosophy and Literature*, London : Chatto and Windus, p. 62 ; trad. Fr. E. Halais dans *L'importance d'être humain*, Paris : PUF, 2010.

- Rosat, J-J. (2003), « Comment décrire ce que nous nommons 'voir' ? » dans J. Bouveresse et J-J. Rosat (éds.) *Philosophies de la perception*, Paris : Odile Jacob, pp. 219-240.
- Rubio Marco, S. (2011) « Comprendre en art : aspects et raisons dans les jugements esthétiques », *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, vol. 3, 2011, (Open Access Journal). <http://proceedings.eurosa.org/3/rubio.pdf>
- (2006) *Comprendre en art*, Paris : L'Harmattan, col. "L'art en bref".
- Tilgghman, B.R. (2006) « Reflections on Aesthetic Judgment » in B.R. Tilgghman *Reflections on Aesthetic Judgment and other Essays*, Aldershot : Ashgate.
- Wittgenstein, L. (2000), *Derniers écrits sur la philosophie de la psychologie, L'intérieur et l'extérieur*, Mauvezin : TER.