

PHILOSOPHIA SCIENTIÆ

JEAN-PIERRE COMETTI

**Pour l'exemple. Remarques sur la théorie
goodmanienne des symboles**

Philosophia Scientiæ, tome 2, n° 1 (1997), p. 37-55

http://www.numdam.org/item?id=PHSC_1997__2_1_37_0

© Éditions Kimé, 1997, tous droits réservés.

L'accès aux archives de la revue « *Philosophia Scientiæ* » (<http://poincare.univ-nancy2.fr/PhilosophiaScientiæ/>) implique l'accord avec les conditions générales d'utilisation (<http://www.numdam.org/conditions>). Toute utilisation commerciale ou impression systématique est constitutive d'une infraction pénale. Toute copie ou impression de ce fichier doit contenir la présente mention de copyright.

NUMDAM

Article numérisé dans le cadre du programme
Numérisation de documents anciens mathématiques

<http://www.numdam.org/>

Pour l'exemple
Remarques sur la théorie goodmanienne des symboles

Jean-Pierre Cometti

*Département de philosophie
Université de Provence*

*La plupart des philosophes sont des gens qui
ont des thèses à défendre ; Goodman, lui,
veut vendre des concepts et des méthodes.*
Hilary Putnam

Résumé. La théorie goodmanienne des symboles accorde un rôle particulier à l'*exemplification*. L'importance de cette notion ne tient pas seulement aux perspectives qu'elle offre d'un point de vue strictement *esthétique*, mais aussi à sa signification et à ses implications *philosophiques*. Elle est notamment au principe d'une théorie originale de l'expression dont le mérite est de mettre en relief une dimension significative du fonctionnement esthétique des oeuvres d'art, sans toutefois céder aux malentendus qui ont leur source dans une négation de la *référence* ou dans les puissantes suggestions de l'*intérieurité*. Cet exposé s'attache à mettre en relief, sous ces différents aspects, le rôle de l'exemplification dans la théorie goodmanienne des symboles, le type de contestation auquel elle a donné lieu, ainsi que les arguments qui plaident en sa faveur.

Abstract. The notion of 'exemplification' plays a leading part in Goodman's Theory of symbols. Its significance rests as well on its consequences in *aesthetics* as on what it means or implies from a *philosophical* point of view. We can find in it the principle of a theory of expression that is not only original, and brings out meaningful aspects of artworks as they work, but avoids giving precedence to misunderstandings arising from any denying of *reference* or from powerful pictures of *interiority*. This paper tries to bring out the part exemplification is playing in Goodman's theory of symbols ; it deals also with some criticism to which this theory gives rise against it, and with reasons that can argue for it.

Les circonstances qui nous réunissent coïncident heureusement avec la reconnaissance et l'intérêt qui se sont manifestés en faveur de l'oeuvre de Nelson Goodman au cours des toutes dernières années en France et en Allemagne. Dans le cas particulier de la France, les travaux originaux et "inattendus" de Jean-Marie Schaeffer [1996], Gérard Genette [1995 ; 1997], Jacques Morizot [1996] et Roger Pouivet [1996] en portent témoignage¹. Tous sont inspirés, quoique à des degrés divers et malgré l'horizon contrasté dont ils sont issus, de l'entreprise novatrice qui aboutit à *Langages de l'art* et de la rupture que ce livre a marquée par rapport aux habitudes qui furent longtemps, et qui sont encore très souvent les nôtres en philosophie.

Cette heureuse coïncidence m'incite à prendre pour objet de réflexion l'une des notions les plus significatives de la "reconception" à laquelle Nelson Goodman n'a cessé de nous inviter depuis que ses pas se sont portés vers cette contrée brumeuse, volontiers prompte à tous les emportements que constitue la philosophie de l'art. Autant le dire tout de suite, le titre que j'ai choisi de donner aux remarques qui suivent marque mon intention d'aborder la notion d'"exemplification" dans un dessein partisan, puisque je consacrerai essentiellement cet exposé à une défense de cette notion et des orientations qu'elle recouvre dans l'oeuvre de Nelson Goodman, aussi bien contre ses objecteurs que contre ses contrevenants, si je

¹ Autre témoignage, qui complète celui-ci, la traduction des oeuvres majeures de Goodman, à commencer par [Goodman 1960]. Voir à ce sujet [Cometti 1996b].

puis dire. J'aurais pu aussi intituler cet exposé : «Nelson Goodman persiste et signe» ; faute de parler en son nom en sa présence, je me contenterai d'essayer de mettre en relief l'importance de la notion d'exemplification à la fois dans son oeuvre, pour une juste compréhension des phénomènes esthétiques et au regard d'un certain nombre de questions qui me tiennent plus personnellement à coeur.

1. L'exemplification : Nelson Goodman et l'esthétique

Je n'ai pas besoin de rappeler ici que l'importance de la contribution de Nelson Goodman à l'esthétique tient à la place qu'il accorde aux *symboles*. Comme cela apparaît de la façon la plus claire dans *Langages de l'art*, et comme l'ont montré les commentateurs qui se sont attachés à cet aspect de son oeuvre, la définition goodmanienne du symbole se distingue notablement de la tradition linguistique en ce qu'elle ne doit rien au modèle qui, dans nos contrées, a donné naissance à la "sémiologie"². S'il fallait en esquisser l'état civil, sans doute faudrait-il plutôt en rapprocher l'inspiration de la "sémiotique" de Peirce et, comme Jacques Morizot [1996, 21-23] l'a fort justement remarqué, de la tradition à laquelle l'oeuvre de ce dernier a donné naissance dans le contexte américain. Car, en dépit de ce que pourrait suggérer à un lecteur français le titre *Langages de l'art*, et à la différence de ce qui s'est passé aux beaux jours du structuralisme, l'intention de Goodman n'a jamais été de faire du langage ou de l'étude du langage la pierre de touche des phénomènes que nous avons coutume d'englober sous le terme d'"esthétique".

A ce propos, on me permettra de rappeler que la visée de Goodman est d'abord de situer son approche dans une théorie générale des symboles et de l'étendre plus précisément à une étude des symboles non verbaux, par rapport à laquelle les symboles verbaux ne remplissent pas forcément ni a priori un rôle paradigmatique. Je ne me proposerai pas de revenir ici sur les difficultés ou les apories qui guettent immanquablement les entreprises soucieuses de faire du langage — a fortiori de l'"écriture" — le paradigme de toute espèce de signe ou de système symbolique, en particulier lorsque ces entreprises s'appliquent à

² Avec un bonheur inégal, pourrait-on dire, si l'on pense à ce que la vogue structuraliste a produit et, d'autre part, à ce qui s'est constitué en marge du combat mené au nom de la "structure".

³ Ces difficultés, remarquons-le par avance, ne jouent pas un moindre rôle dans les conceptions qui tendent à contester la dimension nécessairement référentielle des oeuvres d'art. Sur ce point, les thèses des déconstructionnistes ne valent guère mieux que les mythologies dont l'abstraction et le modernisme, en peinture, offrent maint exemple. Sur le premier point, cf. [Cometti 1996a].

l'image³. Je n'insisterai pas davantage sur les menaces symétriques qui me paraissent liées au refus d'attribuer à celle-ci un statut de symbole ou qui investissent cette dernière notion d'un sens mystique. Entre ces deux pôles, qui ne sont nullement exclusifs, on peut espérer tracer une voie susceptible de conduire à la reconnaissance de la valeur cognitive de l'expérience esthétique, en évitant les dangereux vertiges de l'*Einführung*, sans pourtant en nier la part émotionnelle. C'est ce qu'illustre de manière unique l'oeuvre de Nelson Goodman.

Contrairement à ce qu'impliquerait en effet un modèle ou une inspiration sémiologique, la théorie goodmanienne des symboles étend ses investigations au-delà des seules possibilités que renferment la notion ordinaire de signe et les perspectives restreintes que la sémiologie saussurienne a permis de tracer pour les questions qui touchent à la référence et à ses modes⁴. Le fait d'entreprendre une réflexion sur la "dépeintion", indépendamment des attendus qui ont ordinairement cours à ce sujet, et de s'intéresser ainsi aux symboles non-verbaux, ne repousse pas seulement les limites ordinaires d'une enquête exclusivement linguistique. Dans l'oeuvre de Goodman, ce fait est aussi l'expression d'une autre façon de concevoir les rapports de l'image et du langage⁵. Or, de ce point de vue, l'exemplification est certainement le concept qui permet le mieux de prendre la réelle mesure de ce que Goodman a entrepris avec *Langages de l'art*, puisqu'il donne à sa théorie des symboles le moyen de renouveler l'analyse des phénomènes non verbaux et de rompre avec les éventuelles suggestions d'un modèle linguistique de contrebande, sans cependant trahir ses exigences de départ⁶. Tel est, hâtivement résumé, l'un des bénéfiques essentiels de la notion d'"exemplification". Ce n'est toutefois pas le seul.

En montrant tout l'intérêt de l'exemplification pour une théorie des symboles — en *inventant* littéralement cette notion —, Nelson Goodman évite deux écueils majeurs de l'esthétique philosophique.

⁴ Que ces perspectives soient de portée restreinte, c'est ce que suggère la façon dont Roman Jakobson, soucieux d'appliquer les outils forgés par la linguistique à l'étude de la poésie, emprunte à Peirce les éléments d'une typologie des signes. Il va sans dire que les travaux actuels de Genette auxquels il été précédemment fait allusion apportent un témoignage comparable.

⁵ A ce sujet, on peut, une fois de plus, consulter [Morizot 1996].

⁶ Soulignons, à ce propos, ce qui sépare la notion goodmanienne de symbole — ainsi que la notion d'image — de l'usage qu'en fait, en France, tous ceux qui y ont vu un accès privilégié à un "monde" dont la logique, la science, le langage, et tout ce que l'on voudra, nous détourneraient naturellement. Gilbert Durand a illustré cette tendance. Ses disciples d'aujourd'hui en perpétuent l'héritage.

En premier lieu, il met clairement en lumière la valeur cognitive de l'art et de l'expérience esthétique et il se met à l'abri des apories qu'engendre un appel inconsidéré à la psychologie, aux émotions ou à l'intériorité. En second lieu, Il inscrit son approche dans une théorie de la référence dont l'exemplification est une pièce maîtresse.

Ces traits de la théorie goodmanienne des symboles sont connus. Ils sont au coeur de ce qui sépare Goodman de l'héritage kantien, de la nébuleuse romantique, des spéculations sur l'*aura* et, plus près de nous, des théories qui font de l'expérience esthétique un secteur autonome, séparé de l'expérience ordinaire. Même si ce n'était que pour des raisons de ce genre, il faudrait reconnaître à l'"exemplification" une place centrale dans l'oeuvre de Goodman et y voir une invention semblable à celle qui lui a permis de renouveler le problème classique de l'induction [Goodman 1984]⁷. Venons-en toutefois aux bénéfices que l'on peut espérer en tirer sur un plan plus spécifiquement artistique, entendons pour la compréhension du fonctionnement esthétique des oeuvres et, peut-être, pour ce qui risquerait de nous échapper si nous nous contentions de faire aveuglément confiance à nos outils habituels.

A défaut d'une notion comme l'"exemplification", nous serions probablement condamnés à méconnaître, voire à ignorer, un des modes les plus importants du fonctionnement esthétique des symboles, étranger à la dénotation autant qu'à la dépicition, et à nourrir diverses illusions avec lesquelles la philosophie est tout particulièrement familiarisée⁸. Je ne me proposerai pas d'en apporter ici la preuve, car il faudrait alors tout reprendre de A à Z. On me permettra seulement, par souci de clarté, d'insister rapidement sur la nature des embûches que la théorie goodmanienne de l'exemplification permet d'éviter, en esquivant celles que la tradition philosophique n'a cessé de dresser sur notre chemin.

⁷ Soit dit en passant, sur quoi reposent pareilles inventions ? Comment peut-on être inventif en philosophie ? En ne gardant pas le regard obsessionnellement fixé sur la philosophie et les philosophes, comme le montreraient quelques autres rares exemples dont celui que nous offre Wittgenstein. Il va sans dire que l'invention goodmanienne est à mettre au compte de son parti en faveur de la construction et de son affection pour une philosophie correctement outillée.

⁸ Au rang de celles-ci, il faut compter les excès des conceptions spéculatives, voire irrationnelles, auxquelles l'esthétique, depuis le romantisme, s'est révélée constamment exposée. La part que les philosophes y ont pris n'étant nullement négligeable, de Schelling à Heidegger.

2. Les attraits de l'intériorité

Le premier obstacle — et le plus important — est essentiellement philosophique ; il tient à la force suggestive des images qui font de l'"intériorité" un pôle de référence privilégié, à la mesure des explications qu'elle est supposée apporter ou des ambitions qu'elle nourrit. Un rapide historique des théories esthétiques ou des philosophies qui, depuis Croce, par exemple, ont entrepris de donner à l'*expression* une place centrale dans les définitions de l'art pourrait aisément en témoigner⁹. Dans un grand nombre de cas, l'expression est rapportée à des sentiments dont on suppose qu'ils ont leur origine chez l'artiste, dans les circonstances ou les intentions qui ont accompagné l'acte de création, ou bien chez le spectateur. Il est à peine besoin de dire que, quelle que soit la sophistication sous laquelle se présentent ces conceptions, les embarras qui en résultent cumulent les inconvénients des appels à la subjectivité, à l'herméneutique, voire ceux que font plus particulièrement naître les théories d'inspiration causale¹⁰. En pareils cas, il semble, en effet, que l'on s'expose à des difficultés assez proches des paradoxes que Wittgenstein associait à une certaine conception de la règle, à ceci près que lorsque ces paradoxes concernent l'expérience esthétique, on s'en soucie généralement assez peu¹¹. Et comme on finit toujours par se ranger à une manière

⁹ Cf. [Danto 1995, «La fin de l'art»], aussi bien pour l'interprétation que Danto propose de l'expression, que pour l'importance significative dont il la crédite, non sans se rendre lui-même solidaire d'un type de présupposé qui éclaire ses propres emprunts à Hegel, ou du moins ce que le modèle hégélien présente de manifestement attrayant à ses yeux.

¹⁰ Sur le plan littéraire, aux deux pôles mentionnés, on peut faire correspondre deux types d'intention, l'"intention de l'auteur", pour parler comme Umberto Eco, et l'"intention du lecteur". Bien entendu, comme on raisonne en termes d'intention, la question ne semble pouvoir trouver de solution que dans une hypothétique *intentio operis*, source d'embarras sans nom, comme en témoigne la gymnastique de [Eco 1996].

¹¹ Cf. [Wittgenstein 1953, § 201]. Ces paradoxes sont liés à une conception de la règle à laquelle, n'en déplaise à Kripke, Wittgenstein ne souscrit pas. Ils se dissolvent d'eux-mêmes, sitôt que l'on cesse de concevoir la règle à la lumière d'un processus ou d'un état intérieur, sans rapport avec un vaste ensemble de pratiques et d'apprentissages socialisés, liés à une forme de vie. Voir, à ce sujet, l'explication proposée dans [Cometti 1996a, 80-96]. En un sens, le "paradoxe de Wittgenstein" - qui n'est nullement de Wittgenstein - possède une variante esthétique dans la croyance que l'expression, en art, réclame une interprétation, supposant établie une relation entre ce que l'oeuvre ou le "symbole" montre et ce qui, n'étant pas donné, en explique la signification. Cette version du "mythe

de voir qui attribue à la puissance d'une cause extérieure les effets dont les oeuvres sont créditées¹², on en arrive inévitablement à malmener au moins autant le mot "exprimer" que le mot "représenter" [Goodman, 1960, 179].

Les courants artistiques ou les doctrines dont on trouve assez souvent une illustration chez les artistes, depuis la fin du dix-neuvième siècle, fournissent une illustration intéressante des conséquences philosophiquement douteuses que peut entraîner une conception confuse de l'expression. On pourrait certes n'y attacher que peu d'importance. Il est malheureusement permis de penser que les conceptions qui ont cours, à ce sujet, nous privent, à des degrés variables, d'une meilleure intelligence de l'expérience esthétique et d'une meilleure compréhension des oeuvres d'art. Sous ce rapport, les orientations nettement métaphysiques et mystiques qui ont orienté le mouvement de l'abstraction picturale, ainsi que les échos qu'elles ont rencontrés dans l'expressionnisme abstrait ou dans l'interprétation

de la signification" est de nature à légitimer n'importe quelle interprétation, exactement comme, dans le "paradoxe de Wittgenstein", n'importe quelle manière d'agir «pouvait être mise en accord avec la règle». A ce sujet, il me semble permis de mettre en parallèle la conception wittgensteinienne de la règle, sa contestation des "mythes de l'intériorité" et du langage privé, avec la conception goodmanienne des symboles, son insistance sur ce qu'ils possèdent et sur les conditions de leur fonctionnement. Comme l'a fort justement écrit Putnam, «Tout comme Wittgenstein, Goodman ne croit pas qu'il faille chercher des garanties, des fondements [...] Ce que nous trouvons chez Goodman, plus peut-être que chez Wittgenstein, ce sont des pratiques qui sont bonnes ou mauvaises, selon qu'elles correspondent ou non à nos pratiques» (Cf. H. Putnam, «Avant-propos», de [Goodman 1984]). Les remarques de Putnam s'appliquent aux problèmes posés par "vieu". Ce qu'elles visent n'en est pas moins à l'arrière-plan des questions relatives au fonctionnement esthétique des symboles.

¹² Pour être plus précis, les difficultés avec lesquelles on se débat me semblent être principalement liées à ce que comporte d'inévitablement problématique, dans ce genre d'hypothèse, le fait, pour un objet, de réellement posséder les propriétés expressives qui lui sont attribuées. On en apercevra plus loin un aspect, quoique légèrement différent. Danto pourrait illustrer cette difficulté qui, chez lui, semble trouver une issue — non moins problématique — dans l'idée d'une différence soustraite au visible entre ce qui appartient à l'art et ce qui n'appartient pas à l'art. L'essentialisme devient chose beaucoup plus praticable lorsqu'on décide qu'il n'y a, en quelque sorte, *rien à voir*. Ces questions pourraient aussi être utilement mises en rapport avec l'idée kantienne de "génie" et ses résonances ultérieures dans l'histoire de la philosophie et des théories esthétiques.

qui en a été donnée, permettent de s'en faire une idée claire¹³. Conformément à une inspiration dont l'expressionnisme avait primitivement posé les prémisses, Kandinsky, Mondrian et Malevitch, pour ne citer qu'eux, ont subordonné leur refus de la "représentation" à un souci de "spiritualité" dont il est encore permis de mesurer les conséquences à la lumière de l'alternative qui oppose la représentation et la non-représentation et du défi qu'on a coutume de lui associer¹⁴. Cette (fausse) alternative appartient à l'héritage du "modernisme" et de sa recherche d'une "pureté" dont l'aboutissement paradoxal fut de donner à l'"intérieurité" une signification métaphysique d'autant plus étrange qu'elle dépossédait l'art de sa signification et en confiait l'accomplissement à la pure pensée¹⁵.

Ces remarques peuvent paraître étrangères à la question de l'exemplification. Je ne crois pourtant pas que ce soit le cas. En voici rapidement les raisons. Si j'ai rapidement évoqué les choix qui me paraissent avoir donné à l'abstraction son orientation majeure, c'est parce que je pense que l'"exemplification" goodmanienne nous donne les moyens de comprendre ce qui s'est passé en peinture avec la naissance de celle-ci — et au-delà — de façon autrement convaincante qu'à la lumière des explications qui en ont été le plus souvent proposées. En ce sens, l'esthétique goodmanienne trouve dans les développements inattendus que l'art a connus au XXème siècle toute sa raison d'être, et probablement sa meilleure confirmation¹⁶. D'autre part, on peut avoir le sentiment que ces

¹³ L'équation, dans sa forme la plus simple, en a été le lien rigoureusement établi entre l'abstraction, l'expression, la pureté et l'intérieurité. L'expressionnisme abstrait, qui en a hérité, a trouvé en la personne de Clement Greenberg, l'interprète qui allait y puiser une idéologie de l'avant-garde contre laquelle se sont ensuite tournés les artistes des années 60.

¹⁴ Cette alternative illustre le problème auquel les minimalistes, notamment, se sont sentis confrontés. Cf. [Judd 1991, «De quelques objets spécifiques»]. Robert Morris [1995], mieux que Judd, en a compris les attendus et les confusions attenantes. Voir, à ce sujet, ses remarques sur Davidson, à la suite du commentaire que celui-ci avait consacré à ses dessins de la série "Blind Drawings".

¹⁵ L'exemple de Kandinsky, sous ce rapport, reste tout à fait privilégié. Les inépuisables commentaires auxquels son oeuvre et sa pensée n'ont cessé de se prêter, en particulier auprès de ceux qui demandent à l'art de servir leurs préoccupations métaphysico-théologiques, en apportent la preuve. A titre d'exemple plus actuel, voir le livre que Michel Henry [1988] a consacré à Kandinsky, sous le titre emblématique : *Voir l'invisible, sur Kandinsky*.

¹⁶ Sous ce rapport, l'entreprise de Goodman pourrait être comparée à celle de Danto, à ceci près que Goodman ne présente pas explicitement son oeuvre

développements, en particulier dans le cas de l'abstraction, ont donné lieu à toutes sortes de malentendus qui ont obscurci et continuent d'obscurcir la question de la référence.

Sous ces deux rapports, la situation peut être résumée de la façon suivante. La non figurativité — et la recherche corrélative d'un art pur — a donné lieu à deux types d'appréciation apparemment divergents, mais finalement assez solidaires. On a pensé qu'avec la naissance d'un art non figuratif, la peinture accomplissait à son tour ce que la musique avait primitivement accompli, et qu'elle accomplissait encore à un degré supérieur en s'affranchissant des contraintes de la tonalité¹⁷. Soit qu'elle s'affranchissait ainsi de tout rapport à un illusoire référent ; soit qu'elle réalisait la pureté de son essence en devenant pure épiphanie de l'esprit¹⁸. Le résultat en a été un soupçon généralisé sur les vertus référentielles des oeuvres ou des symboles artistiques, lequel s'est étendu à une contestation des conceptions du langage tenues pour responsables des illusions que le passé avait nourries à cet égard¹⁹. Or, l'exemplification goodmanienne ne permet pas seulement de faire l'économie des difficultés qu'entraîne un adieu à la référence²⁰ ; elle nous permet aussi de mettre un peu plus d'ordre et de gagner un peu plus de clarté dans les débats sur l'expression, la représentation et la non-représentation.

comme étant spécialement liée aux questions que les pratiques artistiques contemporaines nous ont contraint à poser et que sa "réponse" diffère largement de celle que Danto a cru pouvoir apporter.

¹⁷ Voir, à ce sujet, les échanges de Kandinsky et de Schönberg, les illusoire recherches théoriques du premier sur les couleurs, l'éloge que fait Kandinsky de la musique et du son pur, etc. On peut rapprocher les présentes remarques de ce que Goodman [1992, 82-85] suggère, à propos du "purisme".

¹⁸ Dans ce dernier cas, comme on le voit chez les romantiques et, quoique d'une autre manière, chez Heidegger, les usages référentiels et communicationnels du langage deviennent une sorte de poison dont l'art seul peut précisément nous guérir.

¹⁹ Les disciples de Heidegger communient en cette croyance avec les déconstructionnistes. L'héritage du structuralisme et de la linguistique saussurienne, si du moins on s'en tient à l'usage qui en a été fait, pèse d'un certain poids dans la balance. L'influence de Blanchot, et avant lui de Bataille y conjugue également ses effets.

²⁰ A commencer par l'incapacité où l'on se place de concevoir, non seulement ce qui apparente l'art à la connaissance, mais ce qui le place en rapport avec les fonctions constitutives et organisationnelles de l'activité symbolique sous toutes ses formes. Cette incapacité se solde toujours par le même prix à payer, la profondeur feinte, l'énigme, la hauteur et le rejet arrogant de tout le reste.

Un moyen permettant d'en juger consiste à se demander jusqu'à quel point une oeuvre *possède* les propriétés expressives qu'on lui prête. Sous ce rapport, les conceptions auxquelles je me suis référé jusqu'à présent présentent le grave inconvénient de s'exposer à de singulières ambiguïtés en se proposant d'établir, d'une manière ou d'une autre, une relation déterminante entre ce qu'une oeuvre exprime et quelque instance extérieure²¹. A la différence de celles-ci, la conception goodmanienne de l'expression permet de rendre intelligible la possession, par le symbole, des qualités expressives qui lui sont prêtées, tout en faisant l'économie des hypothèses superflues. Comme on le verra dans quelques instants à propos des contestations plus précisément philosophiques de sa théorie, appliquée à l'expression, la notion d'exemplification fonde un double théorème aux termes duquel il n'y a d'art que là où il y a des symboles et il n'y a de symbole que là où la référence est à l'oeuvre. Les nombreuses assertions où Goodman rappelle que l'exemplification c'est la *possession* plus la référence en sont une illustration²². Il s'agit d'un point d'autant plus important que l'expression, conçue de la sorte, peut être considérée comme une authentique propriété du symbole, indépendamment de toute présupposition relative à ce qu'elle évoque chez un sujet ou à ce qu'elle lui doit, et sans que l'on soit amené à y voir, de façon plus ou moins confuse, une espèce de donné auquel il y aurait lieu d'attribuer un caractère littéralement physique ou perceptuel²³.

En songeant plus particulièrement à l'exemplification métaphorique et aux explications que Goodman en fournit, on se demandera, peut-être, comment expliquer que des "sentiments" puissent être suggérés à partir du seul fonctionnement des symboles. Est-il permis de se soustraire à ce point à toute hypothèse

²¹ Goodman [1960] offre un échantillon des embarras auxquels une définition confuse de l'expression est exposée au début du chap. II, «La sonorité des images».

²² «Je réserve le terme expression, précise Goodman, pour distinguer le cas central où la propriété appartient au symbole lui-même, sans considération de la cause ou de l'effet, de l'intention ou du contenu [...] Les propriétés qu'exprime un symbole sont sa propriété personnelle» [Goodman 1960, 116].

²³ L'un des avantages non négligeables de l'exemplification comme "symptôme" est peut-être d'expliquer, beaucoup mieux que ne le fait Danto, par exemple, la "transfiguration du banal" que l'on attribue à l'oeuvre d'art dans une optique qui ne peut, en effet, faire appel à des propriétés physiques ou perceptuelles. L'avantage tient en partie à ce que l'on économise, l'essentialisme, le tribut payé à l'ontologie, ainsi qu'à une téléologie historique qui, après tout, comme chez Hegel, tient à une révélation particulière qu'est supposé apporter un moment privilégié de l'histoire.

ontologique ? A t-on bien le droit de mettre ainsi entre parenthèses les composantes psychologiques ou intentionnelles de l'expérience esthétique ? Je crois que pour Nelson Goodman il s'agit avant tout, là où cela n'est pas nécessaire, de ne pas s'embarrasser d'hypothèses dont les avantages seraient bien moindres que les inconvénients²⁴. Les conditions de l'expression, loin d'en appeler à la psychologie, voire à quelque ontologie fondamentale, sont plutôt de nature à mettre en évidence les liens qui associent le fonctionnement esthétique des symboles aux conditions d'implantation des prédicats qui en constituent l'arrière-plan, et par conséquent à nos habitudes²⁵. Il s'agit certes d'un point sur lequel Goodman ne s'est pas beaucoup exprimé. On trouve toutefois dans son oeuvre des indications qui ne laissent guère de doute à ce sujet. Ian Hacking a eu raison d'insister, à plusieurs reprises sur la nature lockéenne, plus que humienne, du problème posé par Goodman dans «La nouvelle énigme de l'induction»²⁶. Entre les leçons du fameux prédicat "vleu" et les vertus de l'exemplification, il n'y a guère plus que le passage des conditions qui règlent nos capacités projectives et le pouvoir formateur de notre langage à un usage particulier des étiquettes que nos habitudes mettent à notre disposition et aux conséquences que cela entraîne pour une catégorie également particulière de symboles. Ce que le fonctionnement esthétique des symboles doit aux implantations qu'ils présupposent est à la mesure de ce que l'art engendre en nous ouvrant à une pluralité de mondes offerts à notre compréhension et à ses possibilités d'enrichissement²⁷.

²⁴ Voir à ce sujet, J.-P. Cometti et R. Pouivet, «L'effet Goodman», in [Goodman 1996].

²⁵ Voir, à ce sujet, les indications de Goodman [1960, trad. fr., 119], à propos des images : «Les images ne sont pas plus à l'abri que le reste du monde de la force formative du langage, même si en tant que symboles, elles exercent elles aussi une telle force sur le monde, y compris sur le langage». Ou bien, à propos de l'expression : «même les expressions faciales se moulent jusqu'à un certain point sur la coutume et la culture». Pour formuler les choses autrement, on pourrait dire avec Wittgenstein que les jeux de langage esthétique se situent et doivent être compris dans le contexte entier de nos jeux de langage.

²⁶ Cf. [Hacking 1994], ou bien "World-Making by Kind-Making : Child Abuse for Example", in [Douglas/Hull 1992, 180-181] : «Nelson Goodman a renvoyé la raison à ses sources ; ces sources ce sont les espèces, les classes, les sortes et les types [...] Les espèces constituent le coeur de la philosophie de Goodman».

²⁷ Cet aspect est lié au nominalisme de Goodman et aux possibilités de changement des mondes que son nominalisme autorise. A ce sujet, voir à nouveau Hacking, "Working in a New World", in [Horwich 1994] : «Le monde ne change pas, mais nous agissons dans un monde nouveau. Le monde qui ne change pas est un monde d'individus. Le monde dans lequel et avec lequel nous

3. L'exemplification en question

Jusqu'ici, je me suis attaché à mettre en relief l'intérêt que présente à mes yeux la théorie goodmanienne des symboles, en particulier pour la notion d'exemplification, tant d'un point de vue philosophique que pour la compréhension des développements avec lesquels l'art contemporain nous a familiarisés. Ce point de vue est loin de faire l'unanimité. Je n'ai certes pas la possibilité de recenser les diverses contestations auxquelles l'approche ou les notions proposées par Goodman ont donné lieu — elles portent sur des points de nature également fort diverse²⁸. On peut toutefois difficilement s'empêcher de constater que la notion d'exemplification y occupe généralement une position centrale, ce qui témoigne de son importance²⁹.

Je m'intéresserai rapidement, pour finir, à deux critiques qui me semblent significatives au regard des aspects qui ont précédemment retenu mon attention. La première est très connue ; on la doit à George Dickie [1992]. L'autre l'est un peu moins ; on la rencontre sous la plume de Jean-Marie Schaeffer [1996, 308-332], dans un livre qui ne cache pourtant pas sa dette à l'égard de *Langages de l'art*.

Dickie oppose à juste titre l'esthétique de Goodman et celle de Beardsley en les comparant sous le double point de vue de la "référence aux choses" et de la relation que l'art entretient avec le reste de l'expérience. A la différence de Beardsley, Goodman croit

agissons est un monde d'espèces. Ce monde-là change, l'autre non. Après une révolution scientifique, l'homme de sciences agit dans un monde d'espèces nouvelles. En un sens, le monde est exactement le même [...] Mais en un autre sens, le monde dans lequel intervient l'homme de science est entièrement différent, car le monde dans lequel nous intervenons n'est pas un monde d'individus, mais un monde d'espèces, un monde que nous devons représenter comme utilisant des prédicats projectibles [...] Le monde est plein de choses indifférentes à ce que nous en disons [...]

²⁸ Sur la théorie des symboles, certes, sur la nature évaluative ou descriptive de l'esthétique, aussi, et sur la thèse de la pluralité des mondes. Je n'ai pas besoin de dire que cette thèse me semble indissociable de la position de Goodman, tout comme son nominalisme, ce que suggèrent, entre autres, les remarques qui précèdent. Observons, au passage, que les contestations les mieux attentionnées de la thèse de la pluralité des versions communiquent généralement dans ce que Peirce considérait comme l'indice le plus sûr d'un erreur ou d'un malentendu philosophique, l'entrée en scène de la "chose en soi" ou d'une variante du fameux concept kantien.

²⁹ Sur les contestations de la notion d'exemplification dans la littérature consacrée à Goodman, voir [Morizot 1996].

que les oeuvres d'art, comme symboles, possèdent une dimension référentielle et entrent en de multiples rapports avec les autres modes de l'expérience et du langage. On peut tenir pour révélateur, à cet égard, que la valeur cognitive attribuée à l'art, et surtout la relation établie entre la "valeur de l'art" et sa dimension cognitive représentent, aux yeux de Dickie, ce qu'il y a de plus difficilement admissible dans l'esthétique goodmanienne. Quatre thèses en constituent, selon lui, le nécessaire corrélat. 1) Toute oeuvre d'art et un symbole qui opère au moyen d'une description, d'une représentation, d'une expression, d'une exemplification ou d'une combinaison de ces quatre modes de symbolisation ; 2) Les symboles remplissent une fonction cognitive ; 3) La cognition est la fin première de l'art et tout le reste, y compris le plaisir, lui est subordonné ; 4) l'art demande à être évalué à partir de la façon dont il répond à ses fins cognitives. Sur ces quatre points, Goodman s'oppose à Beardsley et Dickie se demande à partir de quel critère les deux théories peuvent être évaluées.

A défaut de se prononcer sur la base d'exemplés, on doit pouvoir examiner l'argument de la référentialité, et plus particulièrement le rôle que remplit à cet égard le concept d'exemplification. L'argument de Dickie est à peu près le suivant. La référentialité est une condition et une garantie de la signification cognitive que Goodman attribue à l'art. C'est donc une nécessité, pour la théorie goodmanienne, de montrer qu'il n'existe pas d'oeuvre d'art non référentielle, et c'est à cela que tient l'importance de la notion d'exemplification, laquelle, en effet, permet d'expliquer pourquoi les oeuvres "non objectives", bien que les modes ordinaires de la référence y soient mis en échec, n'en continuent pas moins de référer, mais sur un autre mode et selon d'autres voies [Dickie 1992, 109]. C'est évidemment de cette dernière possibilité que doute Dickie. Plus exactement, Dickie pense que les oeuvres d'art peuvent exprimer ou avoir une valeur esthétique sans référer - ce qui, pour Goodman, est une idée dépourvue de sens.

Afin de s'opposer à Goodman, Dickie avance un exemple "dantoésque" dont le but est de montrer qu'un objet peut parfaitement posséder une propriété du type de celles que l'on reconnaît habituellement aux oeuvres d'art pourvue d'une dimension référentielle sans toutefois référer. Un trou dans un mur, à travers lequel on voit le ciel bleu, possède une magnifique nuance de bleu sans pourtant référer à quoi que ce soit, puisqu'il s'agit, ni plus ni moins, d'une portion de ciel. De cet exemple, Dickie tire notamment la conviction que ce qui fait la valeur esthétique d'un objet, c'est la possession et non l'exemplification, conséquence qui lui paraît donner raison à Beardsley contre Goodman, puisque l'objet, dans ce cas, possède une valeur qui ne dépend pas de sa référence.

L'argument peut laisser perplexe. Il n'est toutefois pas sans intérêt, car il possède le mérite de montrer à quoi on s'engage lorsqu'on refuse de souscrire à la thèse du fonctionnement symbolique, et dans ce cas particulier de l'exemplification. On pourrait être tenté d'opposer au refus de Dickie ce que suggère Danto, dans *La transfiguration du banal*, lorsqu'il suggère que l'amateur d'art n'est pas comparable au prisonnier de l'allégorie platonicienne de la caverne³⁰. Je préfère cependant m'en tenir à deux points dont l'avantage est de ne pas nous obliger à entrer dans une discussion qui pourrait facilement devenir assez longue et compliquée. Dickie fait jouer la possession contre la *référence*, ce qui est de bonne guerre puisque l'exemplification goodmanienne en affirme au contraire le caractère indissociable. Je pense qu'il est inutile de s'attarder sur la nature de l'exemple inventé par Dickie. Comme expérience de pensée, il ne me paraît pas très convaincant. Si le trou dans le mur doit être tenu pour pertinent, il faut qu'il le soit indépendamment de toute comparaison et de toute confusion. Un trou dans un mur peut bien, dans certaines conditions, fonctionner comme une oeuvre d'art, comme le montreraient aisément plusieurs exemples empruntés ici ou là. La question qui se pose est de savoir s'il peut effectivement être tenu, comme le soutient Dickie, pour privé de valeur référentielle. L'affirmation de Dickie ressemble fort à une pétition de principe que masquent plus ou moins bien les comparaisons qui lui permettent de présenter cet exemple. Je ne vois, pour ma part, que deux possibilités susceptibles de lui donner une apparence de raison. Ou bien la possession d'une propriété se voit attribuer une valeur esthétique en raison du plaisir ou de l'émotion qu'elle suscite, hypothèse qui ne peut alors relever que d'une théorie causale ; ou bien le bleu du ciel, et pourquoi pas le trou, peuvent se voir attribuer une valeur esthétique sous l'effet de conditions déterminées, du genre de celles qui appartiennent au "Monde de l'art". Mais cette dernière possibilité suppose, de toute façon, des conditions d'attention et de reconnaissance qui distinguent le trou d'un "simple trou", le ciel d'un "simple ciel" et le bleu d'un "simple bleu", ce qui nous interdit, me semble-t-il, d'attribuer à l'objet la simple possession d'une propriété.

On jugera peut-être inutilement longue cette évocation de l'argument de Dickie, surtout pour un aussi maigre résultat. Il me semblait toutefois intéressant de m'y attarder un instant, ne serait-ce qu'en raison des alternatives qui s'y trouvent impliquées. Après tout,

³⁰ «L'amateur d'art n'a rien à voir avec l'habitant de la caverne de Platon, qui est incapable de distinguer la réalité de l'apparence ; car le plaisir de l'amateur d'art se fonde précisément sur (présuppose logiquement) sa capacité à faire cette différence.» [Danto 1989, 50-51]

le refus de l'exemplification nous ramène significativement à Beardsley, c'est-à-dire à une esthétique dont les principaux traits sont voisins des écueils que j'ai évoqués en commençant. Il y a toutefois une chose, encore, que la position de Dickie permet d'entrevoir, et que Jean-Marie Schaeffer met précisément en lumière en évoquant les réserves que lui inspire la notion d'exemplification.

Le cas de Schaeffer est d'autant plus intéressant que la perplexité qu'il manifeste à cet égard est associée à un hommage le conduisant à déclarer que

c'est à Nelson Goodman que l'on doit les définitions les plus rigoureuses de l'expression et de l'exemplification. [Schaeffer 1996]

Ses réserves portent sur la relation que l'exemplification fait jouer entre les propriétés possédées par un objet et les étiquettes qui dénotent ces propriétés. Il lui semble que dans le cas d'un tableau abstrait, par exemple, la relation d'exemplification n'apporte rien de plus que la possession des propriétés considérées, car celles-ci sont déjà cognitivement présentes en tant qu'elles sont possédées par le tableau. Cette remarque est complétée par une objection : Si les propriétés esthétiquement pertinentes sont bien, comme le soutient Goodman, des propriétés symboliques, alors un artefact dépourvu de dimension sémiotique ne saurait être une oeuvre d'art. Ici, Schaeffer rejoint en partie Dickie, comme le montrent plus clairement les réflexions suivantes :

Soutenir que toutes les propriétés opérables pertinentes non dénotationnelles sont forcément exemplificatoires ou expressives (position à laquelle aboutit le pansémiotisme de Goodman) nous forcerait à admettre qu'une propriété opérable ne vaut jamais pour elle-même, mais uniquement en tant qu'elle tient lieu d'autre chose : ainsi un son ne pourrait jamais valoir esthétiquement comme simple son, une couleur comme simple couleur, une *gestalt* formelle comme simple *gestalt* formelle ; toutes ces propriétés possédées par l'objet ne seraient esthétiquement pertinentes qu'en tant qu'elles exemplifieraient littéralement ou métaphoriquement certains prédicats. [Schaeffer 1996, 315]

On le voit, pour Schaeffer, la possession suffit à créditer l'objet d'une valeur esthétique potentielle. Ce qu'il y a de gênant, toutefois, dans sa position, c'est qu'il pense être en mesure d'affirmer la valeur cognitive de l'expérience esthétique, tout en la dissociant de la valeur référentielle des symboles. A quoi tient cette étrange position ? Il me semble en trouver l'explication dans le rôle que Schaeffer fait jouer à Kant dans son effort — tout à fait louable — pour reconstruire l'esthétique sur des bases non spéculatives. Comme le montre ce qu'il établit à propos de la "conduite esthétique", Schaeffer pense que la relation établie par Kant entre celle-ci et le plaisir est «l'un des

éléments les plus stimulants de l'entreprise kantienne». La seule chose qu'il déplore, chez Kant, c'est le caractère désintéressé que ce dernier intègre à la définition de la relation esthétique. Je pense que Schaeffer a raison de s'opposer à Kant sur ce point. Ce que l'on a beaucoup plus de mal à comprendre, c'est le bénéfice qu'il voudrait en tirer, car la position kantienne peut difficilement être dissociée, en tout cas sans dommages, de l'idée même d'une "satisfaction désintéressée". Autrement dit, j'ai bien peur que l'idée de propriétés, possédées et appréciées comme telles, indépendamment de toute médiation symbolique, soit l'effet d'un double malentendu et d'une improbable tension entre la thèse hédoniste et la thèse cognitive que Schaeffer voudrait marier pour je ne sais quelles raisons. De même qu'il me semble impossible de soustraire à la conception kantienne du plaisir l'idée d'une satisfaction désintéressée, il me semble extrêmement périlleux de refuser, ne fût-ce que dans certains cas, la dimension symbolique des phénomènes esthétiques tout en prétendant conserver le bénéfice de leur valeur cognitive ou avec l'ambition de le faire fructifier.

A vrai dire, j'ai le sentiment que dans son livre Schaeffer a scellé des alliances contre nature. Il est révélateur que, dans le but de marquer l'importance des propriétés seulement possédées, Schaeffer soit conduit à prendre des exemples d'objets naturels ou de "beauté libre", au sens kantien [*ibid.*, 316]. Les remarques qu'il développe à ce sujet me paraissent révéler deux présupposés étrangers à Goodman : 1) Une primauté accordée au plaisir, lequel, en étant privé de son caractère désintéressé, donne à sa conception hédoniste une coloration causale ; 2) l'idée selon laquelle la conduite esthétique est une conduite intentionnelle, idée qui nous ramène à des perspectives que l'approche goodmanienne des symboles permettait opportunément d'éviter. Remarquons bien que cela ne nous éloigne qu'en apparence des débats sur l'exemplification et des raisons qui m'ont conduit à m'y intéresser. A vrai dire, si cette dernière notion a été si souvent contestée, et si elle l'a assez souvent été sur des bases relativement semblables, c'est parce que la tendance reste extrêmement forte, dans le domaine qui nous occupe, de privilégier les facteurs et les composantes qui en appellent à l'émotion ou à des facteurs investis du pouvoir de préserver la "sublimité" des oeuvres d'art³¹. Au bénéfice de cette tendance, on ignore volontiers la

³¹ Voir, à ce sujet, les réflexions d'Yves Michaud [1993]. Michaud met clairement en évidence les attendus de la sublimité attribuée aux oeuvres d'art, tout en notant les reconceptions auxquelles nous contraignent l'art du XX^{ème} siècle, ainsi que des travaux comme ceux de Goodman. Yves Michaud parle, à juste titre, dans ce contexte, de la nécessaire "naturalisation" de l'esthétique.

relation qui associe l'art à la fabrication des mondes, je veux dire à la fois aux mondes que l'oeuvre fait, et à ceux que nous faisons, ces derniers ne pouvant être laissés à l'écart du fonctionnement symbolique des oeuvres d'art, pas plus que des émotions qui en accompagnent l'expérience. Au fond, l'un des écueils auxquels nous nous heurtons en permanence, à ce propos, réside assurément dans notre propension à projeter sur les objets ce que nos actes et nos usages seuls accomplissent. Il n'est pas très étonnant de constater que chez les objecteurs ou chez les contrevenants de la théorie goodmanienne des symboles, les conditions de fonctionnement des oeuvres d'art — l'implémentation, l'activation — occupent généralement assez peu de place. Aussi n'est-il pas surprenant, comme on l'a vu chez Dickie, et même chez Schaeffer, que la possession des propriétés en arrive à paraître plus décisive que la fonction symbolique et référentielle que Goodman lui associe. Peut-être faut-il y voir l'effet d'une sous-estimation, tout aussi importante, des conditions pragmatiques et langagières qu'implique, pour un objet, le fait de posséder des propriétés reconnues³².

Comme les analyses de Gérard Genette me semblent à leur tour en témoigner, le supplément d'âme que l'on impose à la théorie des *Langages de l'art* en se préoccupant de questions qui touchent à l'intentionnalité risquent fort d'obscurcir ce qu'il y avait de pourtant clair dans la théorie goodmanienne des symboles. Au reste, le retour à Kant que l'on observe actuellement chez certains auteurs ne me paraît pas non plus d'excellent augure. Genette, à la différence de Schaeffer, montre bien tout l'intérêt de la notion d'exemplification, mais il me semble céder à d'inutiles attraits lorsqu'il suggère que «les symptômes goodmaniens peuvent révéler le "caractère esthétique" de ma relation à un objet, mais non de cet objet lui-même, qui ne saurait en lui-même posséder une telle propriété ; un objet peut, en revanche, posséder objectivement (historiquement) la propriété d'être une oeuvre d'art, et donc un «caractère artistique ou opéréal ; mais le critère définitionnel de ce caractère (l'intentionnalité) n'est pas, en général, empiriquement perceptible et ne peut donc constituer un symptôme» [Genette, 1996]. C'est avec ce genre de remarques que commencent généralement les ennuis dont l'ontologie est la source, je veux dire les ennuis que la notion de "symptôme", dont l'exemplification fait partie, avait pour fonction de nous épargner [Cf. Cometti/Pouivet 1996 ; Cometti 1996b].

³²Le lien est ici, évidemment, entre une définition de l'exemplification, l'usage des étiquettes et les conditions d'implantation des prédicats, au sens de «La nouvelle énigme de l'induction».

Bibliographie

Cometti, J.-P.

1996a *Philosopher avec Wittgenstein*, Paris : PUF.

1996b Esthétique, *Revue Internationale de Philosophie*, Introduction, Bruxelles, décembre 1996.

Cometti, Jean-Pierre & Pouivet, Roger

1996 L'effet Goodman, in [Goodman 1996]

Danto, A.

1989 *La transfiguration du banal*, trad. fr. de C. Harry-Schaeffer, Paris : Seuil.

1995 *L'assujettissement philosophique de l'art*, trad. fr. de C. Harry-Schaeffer, Paris : Seuil.

Dickie, G.

1992 *Evaluating Art*, Temple University Press.

Eco, Umberto

1996 *Interprétation et surinterprétation*, trad. fr. de J.-P. Cometti, Paris : PUF.

Genette, G.

1995 *L'oeuvre de l'art*, vol. 1, Paris : Seuil.

1997 *L'oeuvre de l'art*, vol. 2, Paris : Seuil.

Goodman, Nelson

1984 *Fait, fiction et prédiction*, trad. fr., Paris : Minuit.

1990 *Langages de l'art*, trad. fr. de J. Morizot, Nîmes : J. Chambon.

1992 *Manières de faire des mondes*, trad. fr. de M.-D. Popelard, Nîmes : J. Chambon.

1996 *L'art en théorie et en action*, trad. fr. de J.-P. Cometti & R. Pouivet, Combas : L'Éclat.

Hacking, I.

1994 *Le plus pur nominalisme*, trad. fr. de R. Pouivet, Combas : L'Éclat.

1992 World-Making by Kind-Making : Child Abuse for Example, in Mary Douglas and David Hull, *How Classification Works*, Edingburgh : Edingburgh University Press.

1994 Working in a New World, in P. Horwich, *World Changes : T. Kuhn and the Nature of Science*, Cambridge : MIT Press.

Henry, M.

1988 *Voir l'invisible, sur Kandinsky*, Paris : François Bourin.

Pour l'exemple : Remarques sur la théorie goodmanienne des symboles

Judd, D.

1991 *Ecrits 1963-1990*, Paris : Daniel Lelong éditeur.

Michaud, Y.

1993 Des beaux arts aux bas arts, in *Esprit*, Paris, décembre.

Morizot, J.

1996 *La philosophie de l'art de Nelson Goodman*, Nîmes : J. Chambon.

Morris, R.

1995 Ecrire avec Davidson, quelques réflexions rétrospectives concernant *Blind Time IV : Drawing with Davidson*, *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 53.

Pouivet, R.

1996 *Logique et esthétique*, Liège : Mardaga.

Schaeffer, J.-M.

1996 *Les célibataires de l'art*, Paris : Gallimard.

Wittgenstein, L.

1953 *Philosophische Untersuchungen*, Oxford : Blackwell.