

LE SYMPTÔME GOODMANIEN : UN NOUVEAU TYPE DE SYMBOLISATION ?

Peut-être est-ce exagérer le fait ou parler de façon elliptique que de dire qu'un objet est de l'art quand et seulement quand il fonctionne symboliquement¹.

Tout le monde parlait de symboles, mais les intellectuels ne s'accordaient jamais sur leurs significations.

Woody Allen, *Zelig*.

Au fond, je regrette un peu le titre (facétieux?) qui fut à un moment donné à cette communication par les organisateurs de ce colloque (auxquels je rends hommage, à Pascal Engel en particulier). « Le syndrome goodmanien », il en sera ici question seulement au sens où, chez Goodman comme en médecine, le syndrome articule des symptômes.

On sait que, poursuivant les travaux de Peirce et de Cassirer (qui établit une grammaire de la fonction symbolique intégrant sciences et arts, langage, mythe et religion), Nelson Goodman s'intéresse au mode de fonctionnement d'une œuvre artistique. Il entreprend « une étude analytique sur les types et fonctions des symboles et systèmes de symboles »².

À la lumière des quelques courts textes consacrés aux symptômes de l'esthétique, je voudrais envisager trois points concernant ce que Gérard Genette³ appelle la « conception résolument sémiotique » de l'art chez Goodman :

-
1. N. Goodman, *Manières de faire des mondes* (cité désormais *MFM*), trad. fr. M.-D. Popelard, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 93.
 2. *Ibid.*, p. 14.
 3. Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art. La Relation esthétique*, Paris, Seuil, 1996, t. 2, p. 43.

1) Faut-il réserver un statut particulier au symptôme qui, à côté des espèces peirciennes de signes – indice, icône et symbole –, concernerait un mode particulier de référence à l'objet? Si tel était le cas, si le symptôme était un signe de plus, et en l'absence d'un autre champ d'application que l'esthétique, comment être sûr que le symptôme n'est pas conçu de façon *ad hoc* pour caractériser l'esthétique?

2) La notion de symptôme cache plusieurs indéterminations. Sans doute sont-elles voulues par Goodman pour une symptomatologie dynamique et évolutive de l'esthétique. Mais elles valent d'être éclairées. Elles concernent :

– le nombre des symptômes (4 dans *Langages de l'art*⁴, 5 dans *Manières de faire des mondes*⁵). De cette indétermination, je ne parlerai pas car Jacques Morizot a excellemment approfondi la question dans *La Philosophie de l'art de Nelson Goodman*⁶; pas plus que je n'entrerai dans le détail desdits symptômes;

– l'articulation à la fois conjonctive et disjonctive des symptômes (en syndrome?);

– la nature des symptômes (syntaxique et sémantique, non pragmatique). Cette dernière indétermination laisse, me semble-t-il, la place à quelque possibilité de prolongement.

3) L'hypothèse que je voudrais tester concernera une conception pragmatique qui aurait pour charge de comprendre le fonctionnement des systèmes symboliques quand ceux-ci sont artistiques, en articulant les symptômes (syntaxiques et sémantiques) énoncés par Goodman avec un contexte de communication. Expliquer *quand il y a art* nécessite en effet d'expliquer que les arts fonctionnent comme arts « en certains moments », et non en d'autres.

Le statut du symptôme.

Est-il un signe de plus? Un type d'indice?

Une remarque préliminaire: sans doute la terminologie de Goodman est-elle assez lâche, comme on le voit dans son utilisation du

4. N. Goodman, *Langages de l'art* (cité désormais *LA*), trad. fr. J. Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.

5. *Op. cit.*

6. J. Morizot, *La Philosophie de l'art de Nelson Goodman*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1996, p. 205-231.

mot « symbole » qui est aussi générique que la nôtre du terme « signe ». Peut-être en est-il aussi du symptôme. Goodman ne cherche pas à caractériser les symptômes comme des signes particuliers, c'est pourtant ce que je voudrais interroger ici.

Pour parler du symptôme, on pourrait commencer par faire appel aux spécialistes que semblent être les médecins, eux qui en parlent depuis longtemps. C'est d'ailleurs ce à quoi nous entraîne la métaphore médicale que Goodman explicite :

Après tout, les symptômes ne sont que des indices⁷.

On irait avec Goodman vers l'idée que les symptômes ne sont que des indices, c'est-à-dire des signes dont le type de référence est dit existentiel. Si le symptôme faisait partie des indices, comme eux il ne serait pas de nature différente de ce dont il est symptôme ; le symptôme agirait comme un guide nous conduisant à penser de façon continue la maladie et les symptômes (respectivement l'esthétique et ses symptômes). Ceci sans rapport de nécessité réciproque, puisque

le patient peut avoir les symptômes sans la maladie, ou la maladie sans les symptômes⁸.

Mais qu'en dit la tradition médicale ? Michel Foucault l'examine dans *La Naissance de la clinique*⁹. Il consacre un chapitre intitulé « Des Signes et des cas » au repérage des textes anciens qui rendraient explicite la distinction entre symptôme et signe, la transformation du symptôme en signe¹⁰. Qu'y lisons-nous ? Le symptôme

7. *MFM*, p. 92.

8. *Ibid.*

9. Paris, PUF, « Quadrige », 1963.

10. Éric Grillo (que je remercie pour sa relecture) m'a signalé un rare texte de C. S. Peirce (« On Time and Thought », in *Collected Papers*, P. Weiss, C. Hartshorne (éds), Harvard, Harvard University Press, 1931, vol. 3, p. 76) parlant de façon consonante du symptôme. J'en tente la traduction suivante : « à moins qu'il n'y ait une quelconque façon de connecter les mots aux choses qu'ils signifient, et d'assurer leur correspondance, ils ne valent pas en tant que signes de ces choses. Ce qu'ont ces deux caractères est propre à devenir un signe. C'est au moins un symptôme, mais ce n'est pas vraiment un signe à moins d'être utilisé comme tel ; il l'est à moins qu'il ne soit interprété en pensée et s'adresse à un esprit. Comme la pensée est elle-même un signe, nous pouvons exprimer cela en disant que le signe doit être interprété comme un autre signe. » Les textes de Wittgenstein sur le symptôme ne nous ont pas paru éclairer

est la forme sous laquelle se présente la maladie : de tout ce qui est visible, il est le plus proche de l'essentiel ; et de l'inaccessible nature de la maladie, il est la transcription première¹¹

laisse *transparaître* la figure invariable, un peu en retrait, visible et invisible, de la maladie¹²

dans sa fonction signifiante, [il] renvoie à la fois au lien des phénomènes entre eux, à ce qui constitue leur totalité et la forme de leur co-existence, et à la différence absolue qui sépare la santé de la maladie ; il signifie donc, par une tautologie, la totalité de ce qu'il est, et par son émergence, l'exclusion de ce qu'il n'est pas¹³.

tandis que le signe

annonce : pronostique, ce qui va se passer ; anamnétique, ce qui est passé ; diagnostique, ce qui se déroule actuellement¹⁴

ne donne pas à connaître ; tout au plus à partir de lui peut-on esquisser une reconnaissance. Une reconnaissance qui, à tâtons, s'avance dans les dimensions du caché [...] A travers l'invisible, le signe indique le plus loin, l'en-dessous, le plus tard¹⁵

Bientôt, s'efface la distinction absolue entre signe et symptôme par le regard du médecin. Car

c'est l'intervention d'une conscience qui transforme le symptôme en signe

le signe dit cette même chose qu'est précisément le symptôme¹⁶

Le symptôme serait ainsi forme première et invariable de la maladie. Le symptôme montrerait ce que seul le signe saurait dire. Le

durablement la notion de symptôme puisque, sitôt après avoir défini le symptôme comme « un phénomène dont je sais par expérience qu'il coïncide d'une façon ou d'une autre avec le phénomène dont je connais le critère de définition » et donc après avoir avoué la priorité du critère, puis avoir reconnu au symptôme un rôle d'hypothèse, Wittgenstein avoue que l'usage courant confond symptôme et critère (*Cahier bleu*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1965, p. 60). Tel ne serait évidemment pas le cas si nous avions cherché à approfondir le caractère indiciel du symptôme (à partir par exemple du § 454 des *Recherches philosophiques*).

11. M. Foucault, *op. cit.*, p. 89.

12. *Ibid.*, p. 90.

13. *Ibid.*, p. 91.

14. Décalque d'un texte de Kant sur le statut de la Révolution française comme signe du progrès moral de l'humanité (*Opuscule sur la philosophie de l'histoire*).

15. M. Foucault, *op. cit.*, p. 90.

16. *Ibid.*, p. 92.

symptôme devient signe, et donc signifie, à partir du moment où une conscience (Peirce dirait un *mind*) le transforme en signe. On peut schématiser le processus ainsi :

examen clinique ----- > symptôme ----- > signe de maladie
vision conscience

Une telle commutation du symptôme en signe nécessite en effet une série d'opérations proprement humaines puisque ce sont totalisation et comparaison, mémorisation, enregistrement, observation active, bref analyse et regard clinique.

ce qui fait que le signe est signe n'appartient pas au symptôme mais à l'activité qui vient d'ailleurs¹⁷,

désormais le signifiant (signe et symptôme) [est] entièrement transparent pour le signifié qui apparaît, sans occultation ni résidu, en sa réalité même, et [...] l'être du signifié [...] [s'épuise] tout entier dans la syntaxe intelligible du signifiant. Les symptômes constituent une couche primaire indissociablement signifiante et signifiée¹⁸.

La terminologie est incontestablement saussurienne. Mais on peut extraire de ce langage bien imagé quelques informations sémantiques.

Penser le symptôme comme un indice ainsi que le fait Goodman procède sans doute d'une certaine hâte. L'indice constitue assurément le type le plus rudimentaire de signe. Or, à suivre Foucault (et Peirce), un symptôme n'est pas encore un signe. Le symptôme reste au seuil de la sémiologie, il est en attente de transformation en signe par un agent humain, il est en mal de signification. Tautologiquement, il n'est que ce qu'il est. Pas encore indice si l'on prend garde que l'empreinte indicielle d'un pied sur le sable conduit dans une continuité existentielle à l'existence d'un pied, lequel pourrait bien n'être pas isolé d'un individu porteur de pieds. Avant d'être transformé, le symptôme n'indique rien, en ce sens il n'est pas encore indice.

Cela veut dire que le symptôme n'est pas un signe de plus puisqu'il ne correspond pas à un nouveau type de référence. Car,

17. *Ibid.*, p. 93.

18. *Ibid.*, p. 90.

alors que le signe renvoie à un objet, qu'il est signe d'un objet, le symptôme, quant à lui, n'est symptôme qu'une fois connu l'objet, c'est l'analyse de l'objet qui livre des symptômes. Le symptôme est présémiotique en ce qu'il n'assure pas les fonctions de transitivité ni de lieutenance des signes. Goodman le note :

Il est à remarquer encore que ces propriétés tendent à focaliser l'attention sur le symbole plutôt que sur ce à quoi il réfère, ou en tout cas au moins autant.

Quand on ne peut jamais préciser exactement en présence de quel symbole d'un système on est, ou si c'est le même en une seconde occurrence, quand le référent est si insaisissable que de trouver le symbole qui lui convient parfaitement requiert un travail sans fin, quand les aspects qui comptent pour un symbole sont plus nombreux que rares, quand le symbole est un exemple des propriétés qu'il symbolise et peut remplir plusieurs fonctions référentielles interconnectées simples et complexes, dans tous ces cas, on ne peut traverser simplement le symbole pour aller à ce à quoi il réfère, comme on le fait lorsqu'on respecte les feux de signalisation routière ou qu'on lit des textes scientifiques; on doit constamment prêter attention au symbole lui-même, comme on le fait quand on regarde des tableaux ou quand on lit de la poésie. Cette importance donnée à la non-transparence d'une œuvre d'art, à la primauté de l'œuvre sur ce à quoi elle réfère, loin d'impliquer déni ou indifférence pour les fonctions symboliques, dérive de certaines caractéristiques de l'œuvre comme symbole¹⁹.

Le symptôme n'est pas un signe au sens où le problème de la référence y est trop complexe. Le symptôme ne fait pas transiter la signification. On ne peut toutefois en conclure à l'usage intransitif du symptôme. Car, à la question « de quoi le symptôme est-il symptôme? », le médecin répond « de la maladie », et Goodman « de l'esthétique ». À poursuivre l'analogie médicale, on trouvera que l'esthétique requiert alors une analyse clinique. Mais où trouver l'équivalent du corps du malade qui donne lieu à une telle analyse par le médecin?

En 1968, dans *Langages de l'art*, Goodman parle d'« expérience esthétique ». Il n'en reprend l'expression qu'une fois comme en passant dans *Manières de faire des mondes*.

19. *MF*M, p. 92-93.

La présence ou l'absence d'un ou plusieurs de ces symptômes ne permet pas de qualifier ou de disqualifier quoi que ce soit comme esthétique; de même, la plus ou moins grande présence de ces traits ne permet pas de mesurer le degré auquel un objet ou une expérience est esthétique²⁰.

L'expression d'expérience esthétique est empruntée à John Dewey. Monroe Beardsley l'explicitera²¹ :

Peut-être, dès lors, pouvons-nous distinguer une expérience esthétique d'une expérience non esthétique en fonction de ses propriétés internes propres, et décider ainsi si une expérience est esthétique ou non sans qu'il faille savoir d'abord si l'objet de (et dans) l'expérience a ou non les propriétés qui permettent des expériences esthétiques.

Goodman a dû lire cet article entre *Langages de l'art* et *Manières de faire des mondes*. N'est-ce pas en partie contre Beardsley qu'il prendra position dans «Le Statut du style» contre les propriétés internes ou intrinsèques²²? Pour rester fidèle à Goodman, il ne semble ainsi pas utile donc de suivre la piste pragmatiste²³.

Goodman-épistémologue savait la question éminente de l'épistémologie comme celle de la scientificité, de ce en quoi les sciences sont sciences. En revanche, la question de la philosophie de l'art, de l'esthétique ne saurait être celle de l'artité, de ce en quoi l'art est art puisque «qu'est-ce que l'art?» est au moins une question oiseuse aux yeux de Goodman. Et comme les symptômes ne permettent «pas de qualifier ou de disqualifier quoi que ce soit comme esthétique», de quoi diable servent les symptômes?

Les symptômes semblent remplir une fonction, davantage que posséder un statut sémiotique: loin d'être signes d'un objet, ils

20. *Ibid.*, p. 92.

21. «L'Expérience esthétique reconquise», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXVIII, 1969, p. 3-11; trad. fr. D. Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Méridien Klincksieck, 1988, p. 143-157. Ici p. 146.

22. N. Goodman, «Le statut du style», in *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett, 1978; trad. fr. *Manières de faire des mondes*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 145 sq.

23. Reste la question de l'artiste qui, dans une conception kantienne (cf. § 43, *Critique de la faculté de juger*), est celui qui associe la spontanéité et la règle dans la production et dont il faudra, dans une conception pragmatique, penser qu'il n'est qu'un des actants dans le schéma communicationnel, celui au moins dont un récepteur perçoit la façon dont il assure le fonctionnement de l'œuvre.

renvoient à une catégorie dont la seule qualification consiste à pouvoir fonctionner comme esthétique, ils cernent les « caractéristiques majeures des processus symboliques impliqués dans (l'expérience de) l'esthétique »²⁴ (c'est nous qui mettons l'expérience entre parenthèses). Le fait que des symptômes seulement s'appliquent à l'art le définit ainsi davantage par un type de fonctionnement dynamique que par la nature ou le type de ses objets.

Les choses fonctionnent comme œuvres d'art seulement quand leur fonctionnement symbolique présente certaines caractéristiques.

La question de savoir quelles caractéristiques au juste distinguent, ou sont des indices de, la symbolisation (qui constitue le fonctionnement en tant qu'œuvre d'art), appelle une étude attentive à la lumière d'une théorie générale des symboles. Cela est plus que ce que je puis entreprendre ici, mais, à titre d'essai, je risque l'idée qu'il y a cinq symptômes de l'esthétique²⁵.

On voit ainsi la lucidité de Goodman eu égard à l'« essai » qu'il entreprend. Le maître ayant accepté le caractère inchoatif de sa symptomatologie, le modeste commentateur est plus à l'aise dès lors pour tenter d'y voir clair dans les indéterminations de ces commencements.

Plusieurs symptômes font-ils un syndrome ?

Pour nos cinq symptômes, le fait qu'ils arrivent presque à devenir des conditions disjonctivement nécessaires et conjonctivement suffisantes (comme un syndrome), pourrait bien plaider en faveur d'une redéfinition des frontières vagues et changeantes de l'esthétique²⁶.

Ainsi, les cinq symptômes – appelons-les S1,..., S5 – seraient disjonctivement nécessaires pour une œuvre d'art \mathcal{O}_a , et conjonctivement suffisantes²⁷. Soit :

24. *LA*, p. 295.

25. *MFM*, p. 291.

26. *Ibid.*, p. 292.

27. Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Gallimard, « Folio », 1997, conclut sur la question des critères en faisant remarquer qu'il s'agit encore d'un faux problème car on y inverse la relation entre œuvre et critères : les œuvres peuvent produire des critères, c'est-à-dire que les critères peuvent être conditions

$$(i) \text{ } \mathcal{O}_a \supset (S1 \vee S2 \vee S3 \vee S4 \vee S5)$$

$$(ii) (S1 \wedge S2 \wedge S3 \wedge S4 \wedge S5) \supset \mathcal{O}_a$$

Mais sitôt qu'on prend égard à ce que, par transitivité, on a :

$$(iii) (S1 \wedge S2 \wedge S3 \wedge S4 \wedge S5) \supset (S1 \vee S2 \vee S3 \vee S4 \vee S5)$$

et que ceci est vrai quel que soit S_j , alors on est bien près de penser que poursuivre et affiner de tels symptômes relève de la vanité. Sauf si, on sépare les deux formules (i) et (ii), car elles ne signifient vraiment pas de la même façon, et qu'on prend les formules dans leur priorité : (i) d'abord, (ii) ensuite.

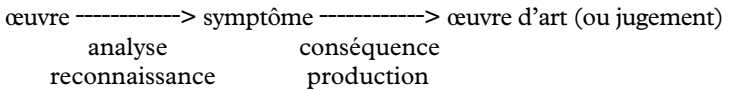
(i) en effet suppose que l'œuvre soit déjà reconnue comme œuvre d'art – de quelle reconnaissance s'agit-il? il faudra s'en occuper. Considérons le groupe du Laocoon à titre de massif exemple tel qu'il est présenté comme œuvre d'art dans la cour octogonale du Belvédère au Vatican. Il nous est donné à voir et à reconnaître comme œuvre d'art, nous avons, en tant que spectateur, à discerner les caractéristiques (S1 ou S2 ou... ou S5) qui en font une œuvre d'art, mais le jugement esthétique a déjà été prononcé, nous n'avons pas à le produire, seulement à le reconnaître comme vrai pour nous²⁸. (i) ne nous apprend pas grand chose qui nous permettrait de dire d'une œuvre si elle est ou non une œuvre d'art. À moins qu'elle ne nous permette de discerner les symptômes par l'analyse de l'œuvre, de les affiner. Là sans doute le vrai rôle du symptôme qui provient d'une vision, d'une attention à l'œuvre quasi clinique.

Tournons-nous vers (ii) maintenant. (ii) suppose que les symptômes ont déjà été formulés, et exhaustivement formulés, et affirme que leur conjonction ne peut avoir comme seule conséquence que

nécessaires des œuvres, et non le contraire : les œuvres n'obéissent pas à des critères déjà tout formulés, c'est-à-dire que les critères ne sont pas conditions suffisantes des œuvres. La solution proposée par M. Jimenez est alors d'ajouter aux paramètres de l'œuvre esthétique l'aspect logique comme constituant « un élément d'intelligibilité et de compréhension de l'œuvre. Il permet l'analyse critique et l'interprétation et donc le discours conceptuel communicable à autrui [...]. Il vaut ce que valent la technique, le métier et le savoir. Utiles pour distinguer le charlatan de l'artiste véritable, ce ne sont là des critères ni nécessaires ni suffisants ». Difficile de ne pas voir ici une (insuffisante) influence goodmanienne.

28. Un tel jugement esthétique ne doit plus s'entendre au sens kantien puisqu'il ne dit plus « ceci est beau » mais « ceci est de l'art », jugement non réfléchissant qui ne relèverait sans doute plus de l'esthétique mais de l'histoire ou de la société.

de produire une œuvre d'art (ou un jugement sur une œuvre?). On voit bien alors qu'elle est vraiment seconde, que son utilisation requiert (i) où sont repérés les symptômes. Lorsque les paysans italiens ont découvert la sculpture en 1506 et l'ont présentée à Michel-Ange, il a bien fallu que des symptômes de l'esthétique aient été disponibles pour que le label « esthétique » s'y applique. Parallèlement à notre précédent schéma, on trouverait :



On pourrait ainsi accorder à (i) un rôle constituant (comme on parle d'assemblée constituante pour celle qui établit les lois), lequel consiste à repérer dans l'analyse des œuvres déjà consacrées comme esthétiques les raisons pour lesquelles elles le sont. Tandis qu'on accorderait à (ii) un rôle législatif d'application des lois²⁹.

La question immédiate se pose de savoir quand ce pouvoir pourrait s'exercer, sitôt qu'on observe la forme conjonctive de l'antécédent dans (ii). Il s'agit là d'une expression maximale, car tous les symptômes ne se trouvent pas nécessairement réunis en toutes les œuvres. Goodman prévoit en effet que des œuvres soient déclarées d'art lors même qu'elles ne possèdent pas toutes les caractéristiques repérées dans les symptômes, absolument comme on peut avoir une angine sans fièvre et que pourtant la fièvre est bien un symptôme de l'angine.

Sur l'exemple médical, ne pourrait-on entrer dans une organisation des symptômes? De même que l'inflammation de la gorge et les difficultés de déglutition pourraient constituer un symptôme majeur pour l'angine, certain symptôme de l'esthétique pourrait s'exercer de façon éminente dans tel type d'art et moins dans un autre. La possibilité d'une hiérarchie (catégorielle?) ou d'une pondération des symptômes pointe.

Sans doute ici pourrait-on commencer à parler de syndrome. Il faudrait repérer, classifier, les œuvres selon qu'elles répondent à la présence ou l'absence de certains symptômes, comme on catalogue les maladies de telle façon qu'on est capable de construire des systèmes-experts d'aide au diagnostic. À imaginer un système-expert

29. En termes kantiens, on parlerait sans doute d'un rôle disjonctivement régulateur et conjonctivement constituant.

d'aide au jugement esthétique, les classements par genres, par écoles, par courants, s'en trouveraient affinés, on peut le prévoir.

Dans un tel rangement, on peut aussi prévoir que la qualité des symptômes puisse intervenir. Goodman parle en effet de symptômes syntaxiques (la densité, la saturation), sémantiques (la densité, la référence multiple et complexe, l'exemplification), son horreur du pragmatique³⁰ est-elle l'unique raison de sa non-mention? Comme on sait, la séparation des trois niveaux de compréhension – syntaxe, sémantique, pragmatique – n'est pas radicale. S'agirait-il seulement d'une question d'étiquette? Les mondes possibles siérait-ils moins que les mondes métaphoriques?

L'absence du pragmatique? Question d'étiquette?

Dans un premier temps, je rassemblerai les aspects pragmatiques sur lesquels il me semble qu'il faut apporter quelques éclaircissements concernant le silence de Goodman, en soulignant au moins trois espaces de problèmes: la reconnaissance de l'œuvre d'art, son fonctionnement, et la distinction littéral / métaphorique.

1. Nous parlions tout à l'heure d'œuvre déjà reconnue comme esthétique. D'où provient cette reconnaissance? Il faut supposer quelqu'un, un public, des experts, une société, une histoire qui aient déjà opéré cette reconnaissance.

2. Goodman parle beaucoup du fonctionnement des œuvres, mais paraît présupposer qu'elles ont par elles-mêmes le pouvoir de fonctionner. Les œuvres possèderaient-elles une compétence par nature à fonctionner symboliquement? De plus, Goodman prévoit que le fonctionnement d'un objet comme œuvre d'art puisse n'être que transitoire: « un tableau de Rembrandt cesserait de fonctionner comme œuvre d'art si l'on s'en servait pour boucher une vitre cassée ou pour s'abriter »³¹ et respectivement le ready made nous a habitués à regarder un objet fonctionnel, technique ou naturel comme fonctionnant à titre d'œuvre dans un musée.

30. Laquelle se manifeste dans le rejet des mondes possibles, *MFM*, p. 135: « Qu'elle soit écrite, peinte ou agie, la fiction ne s'applique alors véritablement à rien, à aucun monde possible diaphane, excepté aux mondes réels, quoique métaphoriquement. »

31. *Ibid.*, p. 90.

3. Comment comprendre que

les mondes de la fiction, la poésie, la peinture, la musique, la danse, et tous les autres arts, sont largement construits par des procédés non littéraux, tels que la métaphore, par des moyens non dénotationnels tels que l'exemplification et l'expression, et souvent par l'utilisation d'images, de sons, de gestes, ou d'autres symboles appartenant à des systèmes non linguistiques³².

Quand, dans un objet à prétention artistique, doit-on quitter la signification littérale et chercher le sens métaphorique ? Quand doit-on ne pas chercher de référence directe mais plutôt des propriétés exemplifiées ?

Ces trois questions se résument, me semble-t-il, à tenter de comprendre et « dire ce que fait l'art » (à ne pas confondre avec ce qu'il est), dire comment il fonctionne et quand, voilà ce qui fait de la position goodmanienne une conception originale. Or, comment ne pas accepter qu'il s'agisse d'une conception pragmatique ?

Absolument comme ce qui n'est pas rouge peut paraître ou être dit rouge en certains moments, de la même façon, ce qui n'est pas de l'art peut fonctionner comme, ou être dit de l'art, en certains moments. Qu'un objet fonctionne comme art en un temps donné, qu'il ait le statut d'art à ce moment, et qu'il soit de l'art à ce moment, ces trois formules peuvent être considérées comme disant la même chose – aussi longtemps qu'on n'en prend aucune comme attribuant à l'objet un statut stable³³.

L'objet qui peut être dit artistique n'a pas de statut stable. Mais son instabilité est-elle radicale ? un phénomène (de plus) manifestant l'imprévisibilité, l'indétermination du monde ?

Dans *Manières de faire des mondes*, le chapitre sur l'art est immédiatement suivi d'un chapitre sur la perception et la façon dont la perception visuelle construit et déconstruit ses objets et ses faits. Suivant les travaux de Kolers, Goodman analyse quelques cas de transformations et reconstructions d'objets. Il y aurait des règles structurelles, régulatrices de la perception qui expliqueraient le fonctionnement de la vision. Pourquoi n'en pas chercher qui expliquent le fonctionnement des œuvres comme œuvres d'art ? Il existe plusieurs versions possibles :

32. *Ibid.*, p. 133.

33. *Ibid.*, n. 9, p. 95.

On peut en effet expliciter le fonctionnement esthétique de telle façon qu'un objet fonctionne comme œuvre d'art pour certains sujets – qu'ils soient spectateurs ou récepteurs, et non pour d'autres –, on est alors conduit à faire relever ce fonctionnement de la perception et de la subjectivité. Cela oriente vers une analyse soit subjectiviste soit psychologique de l'art. Ce vers quoi certains auteurs se dirigent. En ce sens déjà se dirigeait Valéry parlant des effets esthétiques³⁴ : l'Esthétique rassemblerait « tout ce qui se rapporte à l'étude des sensations »³⁵.

On peut aussi envisager d'explicitier le contexte de fonctionnement de façon plus globale, d'une façon qui intègre l'analyse psychologique. En ce sens aussi Valéry prévoyait que la Poétique ou Poïétique « assemblerait tout ce qui concerne la production des œuvres ; et une idée générale de l'action humaine complète, depuis ses racines psychiques et physiologiques, jusqu'à ses entreprises sur la matière ou sur les individus »³⁶. Mais n'allons pas trop vite.

Souvenons-nous des raisons pour lesquelles Saussure réputait l'étude de la parole hors de portée d'une discipline à prétention scientifique, la linguistique : la parole, en tant que lieu de variations individuelles, ne pouvait relever d'une analyse scientifique (laquelle tend à l'universel s'il est vrai que, depuis Aristote, il n'est de science que du général). On sait que Benveniste dépassera ce postulat d'impossibilité en montrant qu'une linguistique du discours (une théorie de l'énonciation) est possible, si ce n'est nécessaire pour bien comprendre le phénomène global du langage. Les travaux pragmatiques sur le langage, aussi bien formel que naturel, viendront rassembler les analyses locales autant qu'insister sur la notion d'usage du langage, en rapportant l'usage au fonctionnement signifiant des signes en contexte de communication. (L'intégration d'une approche psychologique est alors possible, à condition également de ne pas stationner sur le seul sujet percevant-recevant, à condition de se centrer sur la relation esthétique conçue

34. P. Valéry, « L'Infini esthétique », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Pléiade », t. 2, p. 1343 : « L'ensemble de ces effets à tendance infinie que je viens d'isoler, pourrait constituer l'ordre des choses esthétiques. » Mais aussi (p. 1344) « ce que nous appelons "Œuvre d'art" est le résultat d'une action dont le but fini est de provoquer chez quelqu'un des développements infinis ».

35. P. Valéry, *Discours sur l'esthétique*, in *Œuvres*, t. 1, p. 1311.

36. *Ibid.*

comme relation interhumaine et non comme relation du sujet à l'objet³⁷.)

Pour une part au moins, il reviendrait à une théorie pragmatique de rendre compte du fonctionnement des systèmes symboliques quand ceux-ci sont artistiques. Seule une telle théorie a en effet la capacité de prendre en charge la façon dont les symptômes (syntaxiques et sémantiques) énoncés par Goodman s'articulent avec un contexte de production et de réception (où biographie de l'auteur, histoire des conditions de production, contexte social de réception, etc.), disons avec un contexte de communication.

Sans entrer dans la caractérisation d'un tel contexte, insistons sur les acteurs humains. L'œuvre doit être resituée dans l'entre-deux d'une relation qui met en place un auteur et un spectateur-auditeur tous deux conditions pragmatiques du fonctionnement d'une œuvre comme œuvre d'art. Sans avoir spécifié les acteurs du fonctionnement, comment comprendre ce qui fait l'art? L'action esthétique dont il s'agit n'a de sens que si des actants sont pris en compte. Et sans doute faut-il ajouter que cette action ne prend sens que si la communication entre les acteurs prend corps par l'œuvre.

Le pouvoir de l'art n'est-il pas de transformer la vision, de ne plus voir un champ de tournesols que par le biais de Van Gogh, ni les *Jacqueline* de Picasso que par la vision rapprochée d'un aimé, ni ne regarder tomber la pluie sur les Arènes de Lutèce sans entendre *Jardins sous la pluie*? La façon dont je reprends à mon compte, et dans un contexte particulier, les mots d'un auteur ne fait pas de moi un récepteur passif, mais manifeste bien que ces mots fonctionnent et s'enrichissent du sens contextuellement nouveau où ils sont prononcés. La communicabilité de l'œuvre participe à son sens. La façon dont tout à la fois ma vision du monde est transformée par les œuvres d'art, et dont je ne vois les œuvres qu'en les faisant entrer dans mon monde, constitue une sorte de preuve par les effets du pouvoir, de l'action de l'art. Ces effets sont aussi produits par l'œuvre. À ce titre, ils rentrent de plein droit dans l'analyse du caractère esthétique de l'œuvre comme production.

Où, ailleurs que dans le contexte de communication, puiser ce qui doit être prélevé pour expliquer le fonctionnement instable

37. G. Genette, *op. cit.*

d'une œuvre d'art? Les procédés syntaxiques et sémantiques de construction des œuvres ne sauraient en rendre compte. Les arts, redisons-le,

sont largement construits par des procédés non littéraires, tels que la métaphore, par des moyens non dénotationnels tels que l'exemplification et l'expression, et souvent par l'utilisation d'images, de sons, de gestes, ou d'autres symboles appartenant à des systèmes non linguistiques³⁸.

Comment expliquer qu'ils fonctionnent comme tels seulement « en certains moments »? L'articulation du pragmatique avec le syntaxique et le sémantique s'impose ici. Quand, dans un objet à prétention artistique, on doit quitter la signification littérale et chercher le sens métaphorique, quand on doit ne pas chercher de référence directe mais plutôt des propriétés exemplifiées, voilà ce qu'il faut expliquer pour comprendre quand il y a art.

On peut dégager au moins deux importances pour une théorie pragmatique de l'art : pour expliquer le démarrage, la mise en fonctionnement esthétique, et sans doute aussi comprendre pourquoi le fonctionnement peut s'arrêter ou s'interrompre³⁹ ; comme lieu de compréhension de l'usage, de l'activité, du contexte de l'art. Pas question de la réduire à une dimension d'analyse (comme la syntaxe et la sémantique en tant que théorie de la référence ou dénotation). Peut-être une trop stricte définition de la pragmatique comme concernant la connaissance du contexte y tendrait-elle. On expliquerait ainsi l'exaspération de Goodman contre la pragmatique. Mais la pragmatique est le seul lieu atypique (utopique) où l'on commute du langage à l'action, et c'est pourquoi elle ne saurait se cantonner dans le langage. Là une jonction avec le pragmatisme. Pourquoi s'arrêter à des jeux de langage quand on peut dire quelque chose des actions de langage? Même si l'explication n'est pas complète, un progrès se trouve accompli dans la compréhension du fonctionnement du langage et des œuvres artistiques. L'indétermination demeure, mais elle est consentie dans l'espace des prises de sens contextuelles.

38. *MFM*, p. 133.

39. Valéry ne le prévoyait-il pas en affirmant (pragmatiquement?) que la valeur des œuvres serait dans leur utilité et qu'il serait ainsi des siècles pendant lesquels Virgile ne sert à rien.

Conclusion

On a longtemps fait objection à l'épistémologie de ne s'intéresser qu'à la science déjà faite (selon l'expression de Lalande) et non à la science se faisant. La dernière décennie a sans doute levé l'objection en renouant les deux termes de la distinction de Reichenbach entre contexte de justification et contexte de découverte. L'épistémologie s'intéresse désormais aux conditions d'élaboration des sciences. La même objection vaut peut-être pour l'esthétique quand elle s'intéresse davantage à la reconstruction rationnelle de l'œuvre d'art qu'à la compréhension de ses processus (non subjectifs) de fabrication. Les analyses « scientifiques » (spectrographies, radiographies et autres analyses génériques des esquisses, ébauches et variantes) permettent aujourd'hui de répondre à l'objection en manifestant que les traces de l'œuvre en train de se faire font partie intégrante de l'œuvre elle-même. Mais il me semble qu'avec Goodman, on s'avance plus loin dans la réponse à l'objection.

La question ontologique « qu'est-ce que l'art ? » est sans doute trop tôt posée dans l'histoire, elle est et sera toujours trop tôt posée dans l'histoire si l'on n'entend adopter de théorie ni normative ni dogmatique ni universelle. Parce que « la littérature est encombrée de tentatives désespérées pour répondre à la question “qu'est-ce que l'art ?” [...] souvent confondue sans espoir avec la question de l'évaluation en art »⁴⁰, parce qu'elle pourrait être une fausse question et que les tentatives de réponses « pourtant de façon caractéristique à la frustration et à la confusion »⁴¹, pour des raisons... pragmatiques, Goodman substitue la question circonstancielle « quand y a-t-il art ? ».

À prendre la suggestion de Goodman au sérieux, on est engagé dans une théorie des symboles où des symptômes de l'esthétique doivent être repérés, mais où également il faut expliquer qu'ils fonctionnent. Aussi peut-on appeler de ses vœux une théorie de la communication artistique où les actants seraient contemporains de l'œuvre, au sens où l'on ne cantonnerait pas l'auteur dans une intention historiquement reconstituée, ni le récepteur dans une perception socialement contrainte. Un jugement esthétique en garderait la trace, qui se formulerait non sous la forme d'un « ceci est de

40. *MF*, p. 89.

41. *Ibid.*, p. 79.

l'art», mais « parce l'auteur me fait voir tel ou tel symptôme, je dis "ceci est de l'art" ». Ainsi serait restitué un contexte d'énonciation du jugement esthétique.

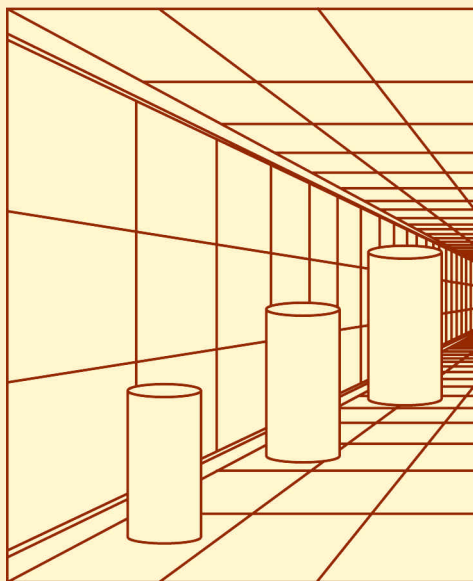
Mais une telle théorie, il faut la construire et ceci est une autre histoire.

Marie-Dominique POPELARD

Université de Paris III

Cahiers de Philosophie
de l'Université de Caen

Philosophie analytique



1997-1998 N° 31-32

Presses Universitaires de Caen