

La philosophie de l'art de Nelson Goodman.

Nelson Goodman (1906-1998) est un des plus grands philosophes américains du XX^{ème} siècle, reconnu notamment pour ses contributions en esthétique, en logique, en métaphysique, et en philosophie des sciences. Aujourd'hui, je voudrais présenter de façon très sommaire les grands principes de sa philosophie de l'art. Son ouvrage phare sur ce point est sans conteste *Langages de l'art* (LA, 1968), qui a fait de lui l'une des grandes figures sinon l'un des fondateurs de l'esthétique analytique. Ces analyses sont notamment prolongées dans *Manières de faire des mondes* (MFM, 1978), et *Reconceptions en philosophie* (1988).

D'une manière générale, on peut dire que l'approche de Goodman est importante en raison de la rupture qu'elle opère par rapport à la tradition antérieure en esthétique. Tout son propos part en effet d'une forme d'insatisfaction à l'égard de la tradition philosophique qui défend que l'art serait une question de goût et d'intuition, de sentiment, d'interprétation, et qui par conséquent rejette l'art hors du domaine de la connaissance rationnelle et objective. L'idée centrale de Goodman est de défaire tous ceux qui établissent un fossé radical entre les arts et les sciences, ou l'affectif et le cognitif, afin de montrer que l'art participe pleinement de la formation de la connaissance et de la compréhension du réel, tout autant que les sciences. Goodman est donc un représentant majeur du *cognitivisme* esthétique.

A cette fin, au lieu de traiter des questions classiques de la philosophie de l'art comme le beau, le génie, ou l'expérience esthétique ; en bref, au lieu de s'intéresser aux questions de la *valeur* des œuvres d'art ou du *jugement* esthétique, Goodman cherche à proposer théorie de l'art comprise comme théorie du *fonctionnement symbolique* des œuvres, c'est-à-dire, de la façon dont elles disent ou montrent quelque chose du monde. Pour savoir ce que *sont* les œuvres d'art selon Goodman, il faut tout d'abord se demander ce qu'elles *font*, et *comment* elles le font : c'est pourquoi la question « *Qu'est ce que l'art ?* » doit selon lui être remplacée par la question « *Quand un objet fonctionne-t-il comme de l'art ?* » ou plus sommairement « *Quand y-a-t-il art ?* » (MFM IV).

La thèse de Goodman, que nous allons expliquer, est la suivante: les œuvres d'art sont complexes de symboles qui réfèrent au sein de systèmes symboliques, par lesquels nous appréhendons le réel (voir le sous-titre, « une approche générale de la théorie des symboles »). Nous allons essayer de montrer que tout l'originalité de Goodman est de ramener *in fine* l'esthétique à l'épistémologie voire à la métaphysique, c'est-à-dire de montrer que l'art peut, à condition de changer notre approche usuelle de ce phénomène, devenir une partie authentique de la théorie de la connaissance.

La théorie des symboles et des systèmes symboliques.

La théorie de l'art de Goodman se présente avant tout comme une théorie des symboles, de la référence, et des systèmes symboliques. Mais que faut-il entendre par ces termes ? Ils ont un sens technique et précis dans son œuvre : tout d'abord, les œuvres d'art fonctionnent comme des *symboles*, dès lors qu'elles *réfèrent* de quelque façon à la réalité, c'est-à-dire qu'elles en disent, montrent, suggèrent, ou illustrent certains aspects. Symboliser, c'est ainsi toujours référer pour Goodman, et référer ne signifie rien d'autre que *tenir lieu de*. Un symbole réfère donc quand il « tient lieu » d'autre chose, quand il dit ou montre quelque chose de la réalité. Nous

allons voir maintenant qu'il existe selon Goodman plusieurs voies ou modes de la référence, et donc plusieurs façons de symboliser, dont certaines sont plus propres à l'art. Ensuite il faudra voir qu'il existe différents *systèmes symboliques* déterminant l'identité et le fonctionnement des symboles eux-mêmes. Il faudra alors mesurer les conséquences de cette analyse sur la compréhension générale de l'art.

a) *Les voies de la référence.*

Pour comprendre ce qu'est l'art pour Goodman, il faut d'abord savoir ce qu'il *fait*, voir dans quel rapport il se tient à la connaissance et à la réalité. Il faut à cet égard réintégrer l'art dans une *théorie générale de la référence*, pour élucider le rapport entre esthétique et connaissance. Cette intention est on ne peut plus claire dans son œuvre : « Mon étude déborde les arts vers des questions qui relèvent des sciences, de la technologie, de la perception, et de la pratique. Les problèmes concernant les arts sont des points de départ plutôt que de convergence. L'objectif est d'avoir accès à une théorie générale des symboles » (LA 27). Voyons maintenant quels sont les voies ou modes de la référence :

La plus basique catégorie de la référence est la *dénotation* : il s'agit de la relation entre une *étiquette (label)*, c'est-à-dire un nom ou un prédicat, comme le nom propre « Kennedy » ou encore l'expression « Le 34^e président des USA » et ce à quoi il renvoie, son référent ou son *extension* [l'homme né en 1917 / mort en 1963]. Il s'agit donc de la relation unissant un symbole à un référent, sous les formes de la prédication, description, nomination, etc. La dénotation peut être simple (« Boston »), multiple (« ville », « bleu »), ou nulle (« Gandalf »). La dénotation est le pilier de la référence dans le langage naturel, la science, ou certaines formes d'art (littérature).

Cependant, Goodman élargit la dénotation au-delà de sa composante verbale, pour également considérer le cas des images (dessin, peinture, film, photographie). On peut parler à leur propos de dénotation *picturale*, ou de *dépiction*. En effet, il serait absurde de dire qu'une peinture ou une image ne renvoie à rien, ou qu'elle n'a aucun référent : une image de chien dépeint bien un chien et non un hobbit, et le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet ne représente pas une scène de guerre ou le retour du fils prodigue. Les images *réfèrent*, ce qui revient à dire qu'elles fonctionnent comme des *étiquettes*, tout comme les mots. On retrouve alors ici le même jeu extensionnel ou référentiel qu'avec la dénotation : il existe une *dépiction simple* (le portrait d'un individu singulier), *multiple* (la photographie d'un œil dans un dictionnaire d'ophtalmologie), ou *nulle*, lorsque rien d'existant n'est représenté (ce qui est le cas dans la plupart des peintures). Avec cette idée de *dépiction*, Goodman veut montrer que la référence n'est pas seulement quelque chose de verbal (*contra* le positivisme logique), et que les images peuvent donc aussi avoir un fonctionnement symbolique

Goodman caractérise ensuite une modalité de la référence fondamentale dans les arts, dont il dit qu'elle a été ignorée par tous, *l'exemplification*. Celle-ci se définit comme une sous-relation de la converse de la dénotation : au lieu d'aller de *l'étiquette* à au *référent* (de « bleu » à la chose bleue), on va aller du référent à *l'étiquette* (un objet bleu *exemplifie* ainsi la couleur bleue). Mais il ne suffit pas qu'une chose possède une propriété pour l'exemplifier, car rien n'exemplifie jamais *toutes* ses propriétés -un tableau n'exemplifie pas l'étiquette 'peser 10 kilos' ou 'mesurer 2 mètres' par exemple, il *possède* simplement cette propriété). Il faut

encore qu'elle y *réfère*, c'est-à-dire qu'elle mette en avant cette propriété spécifique (il y a donc plus qu'une différence de direction). Autrement dit, l'exemplification c'est la *possession plus la référence*. Par exemple, un échantillon de tissu possède certaines propriétés-couleur, texture, motif, etc.- mais il exemplifie seulement certaines d'entre elles en les présentant comme signifiantes ou en y référant (l'échantillon de tissu exemplifiant son motif, sa couleur, mais certainement pas la taille du canapé que je prévois d'acheter). En art, l'exemplification est fréquente, sinon constitutive : elle permet de comprendre comment, sans contenir de dénotation ou même de dépicition, les œuvres peuvent faire référence à certaines propriétés ou qualités et donc *dire quelque chose de la réalité*. Considérer l'exemplification comme une voie de la référence permet en outre de montrer que les œuvres non figuratives (abstraites) *réfèrent*, même si elles ne *représentent rien* : Pollock manifeste par exemple dans ses *drippings* que la peinture a pour propriété de gicler et de couler, et cette propriété se donne elle-même comme significative à partir des aspérités de la toile. La peinture exemplifie alors ses propriétés plastiques, c'est-à-dire que les étiquettes exemplifiées ('giclure', 'coulure') dénotent le tableau. On peut aussi donner l'exemple de Beaubourg, à Paris : les tuyaux et la structure visible du bâtiment font qu'il s'exemplifie lui-même comme bâtiment (c'est-à-dire qu'en plus de posséder certaines propriétés, il y réfère, de sorte qu'il exemplifie la propriété 'd'être un bâtiment').

Reste un cas plus complexe. L'exemplification peut s'avérer plus subtile dans certains cas. Par exemple, si l'on qualifie une musique ou un tableau de triste ; c'est-à-dire, si on leur applique le prédicat « triste », on ne peut prétendre que la musique ou la toile *possèdent* la tristesse de manière littérale (le tableau n'est pas triste, seules des personnes peuvent l'être). Il ne s'agit donc pas d'une exemplification au sens strict (le tableau n'exemplifie pas « triste » au sens littéral), mais en un sens *métaphorique*, et l'on parle alors d'*expression* : en disant qu'un tableau est triste, on lui applique en fait métaphoriquement la propriété d'exemplifier la tristesse, c'est-à-dire la propriété de pouvoir être métaphoriquement dénoté par le prédicat « triste ». Cette modalité de la référence est cruciale dans les arts d'après Goodman, car elle permet de comprendre l'attribution de propriétés à une œuvre sans s'embarrasser d'une phénoménologie de l'expérience esthétique, et elle permet en outre répondre au problème posé par la référence nulle ou fictive : comment en effet pourrait-on dire qu'un énoncé (ou une œuvre réfère à une licorne, ou qu'une licorne n'est pas un hobbit, alors qu'il n'y a ni licorne ni hobbit? La réponse de Goodman sur ce point est la suivante : la référence métaphorique n'est pas moins réelle que la référence littérale, de sorte que la métaphore peut également admettre vérité ou fausseté, indépendamment de la vérité littérale de l'énoncé ou de l'existence réelle du référent. Que Cyrano de Bergerac soit un Dom Juan est littéralement faux mais métaphoriquement vrai. De même, l'énoncé « Le cri de Munch est un tableau angoissé » est faux littéralement, mais vrai métaphoriquement, car le tableau exemplifie métaphoriquement l'angoisse (on peut métaphoriquement lui appliquer l'étiquette « angoissé ») et sert en ce sens à notre compréhension de ce qu'est l'angoisse, le fait d'être angoissé, etc. La métaphore participe en ce sens tout autant à notre univers cognitif et mental que les énoncés littéraux. En somme, l'introduction de l'idée de référence métaphorique permet de réintégrer la fiction dans le domaine de la connaissance réelle (ce qui n'est pas un petit accomplissement), et de mettre au jour l'expression comme une forme dominante

dans les arts.

Il existe donc plusieurs voies de la référence, plusieurs manières possibles pour un symbole de référer. Mais quel est l'intérêt de toute cette classification opérée par Goodman ? Selon lui, l'enquête sur la référence permet non seulement de comprendre les diverses façons dont le sens peut être exprimé, mais elle sert à voir que l'art s'intègre pleinement dans le dispositif de la connaissance, dans la mesure où elle constitue une forme de *langage* : ce n'est pas parce qu'il n'y a pas dénotation qu'il n'y a pas référence. L'art est toujours référentiel : « Qui recherche un art sans symboles n'en trouve aucun –si on prend en compte toutes les manières dont les œuvres symbolisent. Un art sans représentation ou expression ou exemplification – oui ; un art sans les trois à la fois –non » (MFM 99). Ce n'est pas parce qu'il est parfois non verbal (abstrait, musical, gestuel) que l'art ne nous dit rien du monde, et qu'il n'a aucune fonction cognitive. Cette classification de la référence n'est pas exhaustive, mais elle permet déjà de voir ce qui fait le propre de l'art : la référence en art est souvent exemplificatoire, expressive (métaphorique), non verbale, et indirecte. La science fonctionne quant à elle par des références dénotatives, verbales, littérales, et directes. Dans la science, on s'attache à la signification plus qu'au symbole, et l'on essaie d'évacuer toute ambiguïté, contrairement à l'art qui utilise cette ambiguïté pour signifier. Il y a donc union et séparation : les arts et les sciences sont référentiels, ils sont deux parties de la théorie de la connaissance, mais cela ne détruit pas leurs différences, car ils ont tous deux leurs manières spécifiques de référer.

b) *Les systèmes symboliques et l'identité de l'œuvre.*

L'analyse de Goodman se poursuit à un second niveau, celui des *systèmes symboliques* : tout symbole, en effet, s'intègre dans un système qui va en caractériser la nature et en réguler le fonctionnement. Cette théorie va permettre d'identifier plus précisément quelle est la spécificité de l'art, ce qui fait l'identité d'une œuvre, et ensuite, permettre de distinguer les arts entre eux. La façon dont un symbole réfère –dénote, exemplifie, exprime -, et ce à quoi il réfère, dépend du système symbolique dans lequel il se trouve : verbal, musical, gestuel, pictural, diagrammatique, etc. Selon Goodman, ces systèmes diffèrent dans leur constitution *syntactique* (c'est à dire, quant aux règles de combinaisons et d'identité des symboles) et dans leur constitution *sémantique* (c'est-à-dire, dans leur relation des symboles aux objets, et donc sur le plan de la signification). Voyons ce que cela signifie de façon concrète :

La notion fondamentale est celle de *notation* : on parle de notation dans un système symbolique si **1**) à chaque symbole correspond exactement un objet dans le règne des choses qu'il dénote, et **2**) si à chacun de ces objets, correspond exactement un et un seul symbole. Une partition musicale est ainsi par exemple composée de symboles notationnels sur le plan syntaxique, dans la mesure où les symboles y sont *disjoints* (l'« inscription » 'la' ne se confond jamais avec celui du 'mi'), *indifférents* (à une inscription donnée 'a' 'a' 'A', A, etc., correspond toujours le même caractère¹) et *articulés* (pour toute marque *m* qui n'appartient pas à un couple donné K ou K', il est théoriquement possible de déterminer que *m* n'appartient pas à K, soit que *m* n'appartient pas à K'). Ensuite, les symboles en musique sont également *sémantiquement* non ambigus (à un symbole de 'la' correspond l'unique référent qui

¹ 'Deux marques sont indifférentes-de-caractère si chacune est une inscription (c'est-à-dire appartient à un caractère déterminé) et qu'aucune des deux n'appartient à un caractère auquel l'autre n'appartient pas' (LA 170).

est la note *la*, et jamais autre chose) et sémantiquement *disjoints* (aucun couple de caractères n'a de concordant en commun). La musique est en ce sens un système notationnel, ce qui signifie que les symboles y sont toujours distincts et référentiellement clairs.

Les systèmes non notationnels sont quant à eux syntaxiquement ou sémantiquement *denses* : par exemple le langage ordinaire est certes syntaxiquement notationnel car disjoint et articulé (ce qui signifie que les inscriptions y sont distinctes, par l'alphabet, et que l'on peut toujours déterminer à quel caractère correspond une inscription), mais il est en revanche sémantiquement *dense* car *ambigu* (un même symbole peut avoir plusieurs référents [*livre* (poids), *livre* (objet), *livre* (verbe)] et deux symboles différents peuvent dénoter la même chose – '*homme*' et '*docteur*', '*ami*', '*voisin*')². Le cas de la peinture est celui d'un système syntaxiquement *et* sémantiquement dense : d'une part, les images ne peuvent être ni combinées ni distinguées à l'aide d'un alphabet ou d'une notation sur le plan syntaxique, et ses référents sont ambigus sur le plan sémantique. Dans une image, étant données deux marques, si fine que soit la différence entre elles, il se pourrait en effet qu'un référent ou une étiquette distincte y corresponde. On ne peut donc identifier précisément ni les symboles ni leurs référents. « En peinture, où il n'existe pas un tel alphabet de caractères, aucune des propriétés que l'image possède en tant que telle n'est distinguée comme constitutive ; aucun trait de ce type ne peut être écarté comme contingent, et aucune déviation comme non significative » (*LA* 150).

Une comparaison peut permettre de comprendre la différence entre systèmes notationnels et systèmes denses. Les symboles notationnels, nous dit Goodman, sont similaires à des instruments *digitaux* (par exemple, thermomètre ou montre à cadran numérique, qui produit une mesure exacte et définie) : dans ce cas, on peut toujours déterminer à quel type de symbole nous avons affaire, la classe de référence est non ambiguë, et on peut toujours savoir exactement quelles autres marques sont des copies de ce caractère. En musique, par exemple, on peut toujours identifier si une inscription appartient au caractère '*fa*' ou un '*fa#*', par ex. – pas d'intermédiaire ; et on peut savoir que toute copie de l'inscription '*fa*' est équivalente à une autre. A l'inverse, les systèmes non notationnels ou denses sont similaires à des instruments *analogiques* (thermomètre non gradué, horloges sans cadrans) : une marque donnée pourrait tenir lieu virtuellement d'un nombre infini de caractères, deux marques ne peuvent jamais être des copies l'une de l'autre, et entre deux marques données, il existe virtuellement un nombre infini de caractères.

Quel est l'intérêt de cette réflexion sur la syntaxe et la sémantique des systèmes symboliques ? Tout d'abord, elle permet de mieux comprendre ce qui fait *l'identité* d'une œuvre d'art. Dans un système notationnel comme la musique par exemple, l'identité de l'œuvre réside dans sa *correction orthographique* : la classe des exécutions musicales correctes (ou '*classe de concordance*') est déterminée intégralement par la partition et inversement : une exécution correcte de l'œuvre sera ce qui correspond exactement à la partition, et la partition est elle-même déterminée de façon unique par la classe des exécutions correctes. De même en littérature, même si nous n'avons pas un *système* notationnel (en raison de sa

² 'Une marque [...] est ambiguë si elle a des concordants différents à des moments différents ou dans des contextes différents' (*LA* 183)

densité sémantique), on a un *schéma* notationnel (en raison de sa disjointure et différenciation syntaxique), qui rend possible la transitivité de la relation « être une copie correcte de *x* » : mon exemplaire des *Fleurs du mal* est tout autant une copie correcte de l'œuvre que la vôtre et que celle de la bibliothèque du coin, pour peu qu'elle respecte *l'identité orthographique* de l'œuvre (ordonnancement des lettres, ponctuations ; mais non pas taille, couleur, disposition, etc.). L'idée à laquelle on aboutit est qu'il ne peut y avoir de contrefaçon en musique et en littérature comme en peinture, car seule toute reproduction orthographique exacte comptera comme une *réplique* de l'œuvre, et toute reproduction incorrecte ne comptera pas comme l'œuvre. « Vérifier l'orthographe ou épeler correctement, voilà tout ce qui est requis pour identifier un exemple de l'œuvre ou en produire un nouvel exemple » (p.150). La conséquence fameuse de cette thèse de Goodman est assez radicale : une symphonie comportant une fausse note, ou un livre comprenant une erreur de frappe, voire mieux, une traduction, ne comptera *stricto sensu* pas comme la même œuvre, mais sera œuvre différente, car on n'aura pas dans ce cas la clause d'identité orthographique. Ce résultat peu intuitif vise cependant, il faut le souligner, à identifier techniquement ce qu'est une œuvre, et non à régimenter le langage courant³.

Cette considération sur les systèmes symboliques permet *in fine* de faire une observation fondamentale sur *l'identité* des œuvres dans différents types d'art : en certains cas, l'identité de l'œuvre semble être essentiellement liée à l'authenticité de l'objet d'art, alors que dans d'autres cas l'œuvre peut être reproduite ou performée, sans que cela affecte sa nature. Goodman parle dans le premier cas des arts / œuvres *autographiques* : « Désignons une œuvre comme autographique si et seulement si la distinction entre l'original et la contrefaçon a un sens, ou mieux, si et seulement si même sa plus exacte reproduction n'a pas, de ce fait, statut d'authenticité » (LA 146). Une œuvre sera à l'inverse *allographique* si une telle distinction entre l'original et la copie n'a pas de sens, ou si l'originalité de l'œuvre ne constitue pas une propriété esthétique significative. La peinture (sculpture, gravure) par exemple, est autographique, car elle ne peut être identifiée ou répliquée au moyen d'une notation, et toute reproduction (si fidèle soit-elle) comptera comme une contrefaçon : l'identification de l'œuvre dépend en ce cas du procès de production qui est le sien. A l'inverse, la musique, la littérature, l'architecture, sont allographiques, car leur identification ne dépend pas de l'authenticité d'un original, et elles peuvent être répliquées⁴.

Par sa théorie des systèmes symboliques, Goodman peut donc préciser ce qui fait l'identité (nature et critères d'identification) des œuvres d'art, des types d'arts, ce qui n'est pas, notons-le, la même question que celle du *mérite* esthétique.

c) *Les symptômes de l'esthétique*

³ « Mais ce n'est pas à dire que les exigences qui inspirent notre discours technique ont besoin de régir notre parole quotidienne. Je ne recommande pas, dans le discours ordinaire, qu'on refuse de dire d'un pianiste qui manque une note qu'il a exécuté une Polonaise de Chopin, pas plus que je refuse d'appeler une baleine un poisson, la Terre une sphère, ou un humain rose-grisâtre un Blanc » (LA 226).

⁴ Attention cependant à ne pas faire de la reproductibilité une condition nécessaire et suffisante de l'allographie : « la ligne de partage entre art autographique et art allographique ne coïncide pas avec celle qui sépare un art singulier d'un art multiple ».

Comme l'a montré Goodman, l'art est donc lui aussi une forme de symbolisation, c'est à dire un moyen de référer au monde. Cependant dire cela ne suffit pas encore à caractériser l'art en propre : il y a des choses qui dénotent, représentent, ou exemplifient sans être de l'art (cartes routières, diagrammes, panneaux de signalisation). Il semble y avoir donc plus que le simple fonctionnement référentiel des symboles qui est en jeu. Mais qu'est-ce alors que le fonctionnement *esthétique* d'un symbole ? A partir ses analyses précédentes, Goodman propose cinq « *symptômes* » de l'esthétique, c'est-à-dire un ensemble *d'indices* qui peuvent permettre de savoir si nous avons affaire à de l'art ou non, c'est-à-dire déterminer *quand* il y a art :

La densité syntaxique : il y a *densité syntaxique* quand les symboles en question ne sont pas disjoints (différenciables les uns des autres) et / ou articulés (on ne peut pas déterminer toujours à quel type de symbole appartient une marque ou inscription particulière). La plus petite ou fine différence entre des marques constitue alors une différence de symboles, et entre deux marques données, il pourrait toujours y avoir une infinité de marques possibles. Par exemple, en peinture, on a une densité syntaxique car à un trait de pinceau (marque) donné, pourrait correspondre un symbole unique : on ne sait pas en présence de quel symbole on est. On ne saurait rien écarter comme contingent ou comme essentiel dans la peinture.

La densité sémantique : il y a *densité sémantique* dès lors qu'il y a ambiguïté référentielle, ou bien, qu'étant donné deux marques ou inscriptions, si fine que soit la différence entre elles, elles peuvent avoir deux référents distincts. Toute différence, par exemple un trait de peinture sur une toile, peut alors référer à un caractère différent, et il y aura toujours des caractères pour lesquels on ne pourra pas déterminer si un objet y correspond ou non. S'il y a densité sémantique, le référent n'est pas absolument saisissable et la signification n'est pas réductible à un contenu univoque comme dans la notation. Par exemple : il semble délicat de prétendre assigner à une partie du tableau de Munch, ou même à l'ensemble du tableau, une liste finie de référents, d'étiquettes dénotées ou de propriétés exemplifiées.

La saturation (repleteness) : la saturation fait référence au fait qu'une pluralité d'aspects sont signifiants dans un symbole ou une œuvre, sans que l'on puisse déterminer lesquels sont contingents ou essentiels. On opère alors sur un nombre indéfini de dimensions. La saturation peut venir différencier les peintures des diagrammes, par exemple : une esquisse de Hokusai représentant le sommet d'un mont japonais peut être exactement similaire à un électrocardiogramme ou aux cours des marchés financiers dans son tracé, et pourtant, dans le premier cas, les facteurs pesant dans sa compréhension sont plus nombreux (couleur, épaisseur, intensité, contraste, etc.), que dans le second, où seule compte la distance des points à l'abscisse. La saturation est ainsi fonction du nombre des traits signifiants du symbole.

L'exemplification (littérale ou métaphorique): l'exemplification, comme nous l'avons dit, est la relation référentielle qui va d'une chose servant d'échantillon de qualités qu'elle possède littéralement ou métaphoriquement vers une ou des étiquettes. Une chose exemplifie ou exprime si elle attire l'attention sur certains de ses traits caractéristiques, c'est-à-dire si elle y réfère. L'exemplification est un symptôme de l'esthétique car elle tend à accroître l'attention portée à la matérialité

même de l'objet. Ainsi, le poème se rend visible comme tel par ses rimes, son rythme, par différents éléments stylistiques, contrairement à la recette de cuisine qui évite l'ambiguïté et ne cherche que la dénotation. Le poème s'exemplifie lui-même comme poème, contrairement à une simple dénotation où seul importe la référence à la chose dénotée. L'exemplification, autrement dit, cherche à manifester la non-transparence du symbole.

La référence complexe et multiple : La référence n'est pas toujours simple comme dans les cas énoncés ci-dessus. Souvent, et particulièrement dans les arts, elle est complexe, et constitue des chaînes référentielles. Illustrons : une image d'aigle dénote un oiseau, qui exemplifie (métaphoriquement) l'étiquette 'libre', et cette dernière dénote à son tour métaphoriquement un pays, les Etats-Unis. Ou encore, dans un cas plus précisément artistique : une cathédrale peut exemplifier l'élancement de son clocher, et donc être dénotée par l'étiquette 'hauteur', mais cette dernière étiquette peut exemplifier métaphoriquement ou exprimer à son tour l'idée de 'hauteur spirituelle' ou 'd'élévation', et donc dénoter métaphoriquement la foi chrétienne, ou exprimer la grandeur de Dieu.

D'après Goodman, nous avons ici des symptômes propres à l'esthétique. Les trois premiers sont liés au fonctionnement analogique des symboles esthétiques, et les deux derniers montrent que la référence en art excède la seule dénotation. Si tous ces symptômes ont quelque chose en commun, c'est de faire porter l'attention sur le symbole lui-même, d'insister sur sa matérialité, sa complexité, sa non-transparence (ce qui ne signifie pas son *obscurité* !). C'est pourquoi on peut y voir des symptômes propres à l'esthétique d'après Goodman. Il faut prendre le terme de « *symptôme* » à la lettre : en leur présence, nous avons des indices qui nous permettent de supposer que nous sommes probablement en présence d'une œuvre d'art. Ces symptômes ne sont donc pas des conditions nécessaires et suffisantes : Goodman les considère plutôt conjonctivement suffisants (leur somme suffit à penser qu'il y a là de l'art), et disjonctivement nécessaires (il est nécessaire qu'au moins une de ces conditions soit remplie pour qu'il y ait art). Face au problème de la définition de l'art, particulièrement aigu après le XXème, Goodman montre qu'il est vain de chercher une essence de l'œuvre d'art, mais que l'on peut néanmoins en identifier des traits caractéristiques, des symptômes : cette conception probabiliste de l'esthétique est tout le sens du déplacement de la question de la nature de l'œuvre vers celle de son fonctionnement.

Pour conclure sur ce premier point, il est important de souligner l'originalité de l'approche goodmanienne et le déplacement opéré par le philosophe dans les questions esthétiques. Il ne prétend pas rendre compte de l'expérience esthétique dans sa dimension vécue ou phénoménale, mais plutôt reconstruire cette expérience à partir de concepts techniques visant à comprendre le fonctionnement général des œuvres d'art. On a là un manifeste clair du rejet du *psychologisme* fréquent en philosophie analytique : les représentations individuelles importent peu et ne sont pas susceptibles de clarté (d'où l'évacuation de la question du mérite ou du jugement). Ce qui compte, c'est la publicité du langage et du fonctionnement symbolique. L'esthétique concerne avant tout le fonctionnement des symboles, c'est-à-dire qu'elle est proprement un *langage*, et non un vécu phénoménal plus ou moins dicible. C'est là le sens du tournant *épistémologique* de la philosophie de l'art opéré par Goodman.

L'art, le worldmaking, et la connaissance.

L'esthétique goodmanienne consiste, nous l'avons dit, en un manifeste de l'efficace cognitive des œuvres d'arts, c'est-à-dire du rôle que celles-ci jouent dans notre compréhension du réel et dans le développement de la connaissance. Mais la défense de cette thèse cognitiviste dépasse la seule question du fonctionnement symbolique. Elle se fait aussi par une autre approche, plus proprement métaphysique, principalement exposée dans *Ways of Worldmaking* (1978). Goodman y défend une position connue sous le nom d'*irréalisme*. Cette thèse affirme de façon radicale que le monde n'existe pas, qu'il n'y a pas *une* réalité unique et *déjà-là*, mais qu'il existe au contraire une pluralité de mondes *actuels*, qui correspondent aux différentes versions (scientifiques, artistiques, ordinaires) que nous produisons. L'irréalisme, en un mot, peut se caractériser comme la thèse selon laquelle ce que nous considérons comme la réalité est le produit d'une construction opérée par nos différents systèmes symboliques (mots, nombres, images, gestes, etc.) : nous *faisons* (*fabriquons*) à proprement parler *des mondes* par notre activité symbolique. Voyons comment cette thèse peut être rapportée plus précisément à la compréhension de l'art.

a) La critique du donné et de l'œil innocent.

Avant d'exposer la position irréaliste de Goodman dans son rapport à l'art, il convient tout d'abord de comprendre à quoi il cherche à s'opposer. Selon lui, la philosophie de l'art antérieure a été compromise par son adhésion naïve à la thèse qui tient que l'art a pour vocation d'imiter la réalité (théorie classique de la *mimesis*), ou du moins – de façon plus contemporaine- qu'il doit en quelque façon *ressembler* à la réalité ou représenter celle-ci pour faire sens. La représentation artistique serait donc essentiellement une représentation du réel fondée sur la ressemblance, c'est-à-dire reproduction de quelque chose qui serait déjà-là, qui serait donné dans la perception et l'expérience, qu'il n'y aurait qu'à constater et à mettre en lumière. C'est précisément ce lien classique unissant ressemblance, représentation, et réalité que Goodman va attaquer, en montrant que cela ne permet de rendre compte ni du travail opéré par l'art, ni de notre saisie concrète des œuvres.

« Pour faire une image fidèle, copiez l'objet tel qu'il est autant que vous le pourrez ». Cette recommandation simpliste me déconcerte ; car l'objet en face de moi est un homme, un essaim d'atomes, une organisation de cellules, un violoniste, un ami, un sot, et bien davantage. Si l'objet tel qu'il est n'est aucune de ces choses, que peut-il bien être ? Si ce sont toutes des manières d'être, alors aucune n'est *la* manière d'être de l'objet. Je ne puis les copier toutes à la fois ; et plus je serais près de réussir, moins le résultat serait une image réaliste.

Ce que je vais copier, semble-t-il est donc l'un de ces aspects, l'une des manières d'être ou d'apparaître de l'objet. Bien sûr, pas n'importe laquelle, au hasard, comme par exemple, le duc de Wellington tel qu'il apparaît à un ivrogne sous une averse. Plutôt, on peut du moins le supposer, la manière dont l'objet apparaît à l'œil normal, à distance appropriée, sous un angle favorable, par un bon éclairage, sans l'aide d'instruments, libre de préjugés qui naissent des affections, des animosités ou des intérêts, et non embelli par la pensée et l'interprétation. En bref, l'objet est à copier tel qu'il est vu dans des conditions aseptiques par l'œil libre et innocent.

Le piège ici – Ernst Gombrich y insiste- est qu'il n'existe pas d'œil innocent. C'est toujours vieilli que l'œil aborde son activité, obsédé par son propre passé et par les insinuations anciennes et récentes de l'oreille, du nez, de la langue, des doigts, du cœur et du cerveau. Il ne fonctionne pas comme un instrument solitaire et doté de sa propre énergie, mais comme un membre soumis d'un organisme complexe et capricieux. Besoins et préjugés ne gouvernent pas seulement sa manière de voir mais aussi le contenu de ce qu'il voit. Il choisit, rejette, organise, distingue, associe, classe, analyse, construit. Il saisit et fabrique plutôt qu'il ne reflète ; et les choses qu'il saisit et fabrique, il ne les voit pas nues

comme autant d'éléments privés d'attributs, mais comme des objets, comme de la nourriture, comme des gens, comme des ennemis, comme des étoiles, comme des armes. Rien n'est vu tout simplement, à l'œil nu. [...] Il y a quelque chose de faux dans l'idée même de copier l'une des manières d'être d'un objet, n'importe lequel de ses aspects. Car un aspect n'est pas simplement l'objet vu à une distance et sous un angle donnés et dans une lumière donnée ; c'est l'objet tel que nous le regardons ou le concevons, une version ou une interprétation de l'objet. En représentant un objet, nous ne copions pas ladite version ou interprétation, nous la réalisons ».

Langages de l'art, p.36-38.

De ce texte, on peut tirer plusieurs idées. Tout d'abord, Goodman défend que la représentation ne peut jamais être considérée comme la simple reproduction des choses 'telles qu'elles sont' en soi, dans la pure l'évidence de leur apparaître. Cela car cette idée même qu'il existe une unique et univoque 'manière dont sont les choses' (*a way the world is*) qui est très confuse. Un même vécu phénoménal, dit Goodman, est toujours nécessairement pluriel : l'homme devant moi est aussi un mammifère, un ami, un père, un tas de molécules, un violoniste, quelqu'un de mélancolique, etc. Quel sens y aurait-il donc à dire que l'on peut représenter la chose dans la vérité de son être ? La réalité prétendument immédiate et évidente du sens commun est donc équivoque, et toute représentation implique nécessairement la sélection d'aspects pertinents, c'est-à-dire l'adoption d'un système de catégorisation. On ne représente jamais que des aspects (des 'manières d'être') des choses, et non les choses en elles-mêmes. On pourrait objecter à cela qu'indépendamment des catégories que nous choisissons pour représenter les objets, le *cadre* de cette représentation elle-même n'en reste pas moins objectif et neutre (reproduire les choses telles qu'elles apparaissent). Mais là encore, Goodman va insister sur le caractère conventionnel de ce qui nous paraît réaliste : il s'agit en grande partie d'une affaire de culture et d'habitude (LA 62-3), et mêmes les lois de la perspective dépendent déjà d'un certain nombre de conventions et de déformations de l'expérience (LA I, 3). L'idée de Goodman est donc la suivante : tout peut ressembler à tout, en un certain sens, et la ressemblance n'est donc pas une condition nécessaire ou suffisante de la représentation artistique. Loin de 'parler par elle-même' dans l'évidence de son apparaître, la réalité ne nous est accessible que *via* des schèmes conceptuels, de catégorisations qui dépendent notre pratique inductive antérieure. Il s'agit donc de défaire, avec Sellars, le « mythe du donné ».

Après le mythe du donné, il faut en défaire un autre qui lui est très lié, celui de « l'œil innocent ». Comme l'a montré Gombrich (*Art and illusion*, 1960), nous ne voyons jamais les choses de façon absolument neutre et immédiate, mais notre regard (et donc notre compréhension) est toujours déjà chargé d'expérience et de croyance, partiellement constitué par notre culture et notre langage, et orienté par nos intentions ou nos dispositions subjectives. Il faut bien comprendre que l'idée de Goodman n'est pas de dire que la saisie ou représentation du réel ne peut jamais être objective (trivial relativisme/ subjectivisme), mais de montrer que l'objectivité comprise comme neutralité parfaite et innocente est une idée mal comprise. C'est que la vision n'est jamais un enregistrement passif du réel, mais plutôt une activité de construction et de mise en relation : « [l'œil] choisit, rejette, organise, distingue, associe, classe, analyse, construit. Il saisit et fabrique plutôt qu'il ne reflète ». L'art, plutôt que de copier une réalité préexistante, est plutôt la construction ou la présentation des aspects significatifs de la réalité : « Il ne s'agit pas de copier mais de faire comprendre » (LA 42). La représentation est donc une

convention, une construction, qui fabrique plus qu'elle ne révèle quelque chose : « En représentant un objet, nous ne copions pas ladite version ou interprétation, nous la réalisons » ou encore « l'objet n'est pas lui-même quelque chose de tout fait mais résulte d'une manière d'aborder le monde. Fabriquer une image contribue généralement à la fabrication de ce qui est à représenter par l'image » (LA 57). On arrive donc, à partir de la critique de la théorie de la représentation-ressemblance, à une critique du concept de réalité, et donc aux préambules de l'irréalisme goodmanien, qui défend que nous ne trouvons pas le monde, mais que nous le *faisons*. Voyons maintenant en quoi cette thèse permet de réenvisager la compréhension de l'art.

b) *L'irréalisme et le worldmaking.*

La thèse irréaliste de Goodman peut s'énoncer comme suit : il n'y a pas une réalité *ready made* qui serait le référent unique de nos discours et le vérificateur de nos propositions. Il faut plutôt dire que nous *faisons* (fabriquons) le monde, mieux, *des* mondes par notre activité symbolique. Cela revient à défendre que les différentes versions que nous produisons au sujet de la réalité (dans les sciences, les arts, le langage courant, etc.) sont des organisations spécifiques de celle-ci, et qu'il n'y a rien à chercher *en dehors, au-delà, ou en dessous* de ces versions. L'activité symboliquement est à proprement parler un *worldmaking*, une constitution-du-monde.

Un des arguments de Goodman pour défendre cette thèse provient de l'irréductibilité de versions en conflit. Par exemple, les énoncés (1) « *le soleil se meut toujours* » et (2) « *le soleil ne se meut jamais* » sont tous deux vrais à propos du soleil, l'un suivant la perception naturelle, l'autre, suivant la science astronomique moderne. Mais comment peuvent-ils être vrais de la même chose, puisqu'ils sont incompatibles ? On essaiera sans doute de résoudre ce problème en relativisant le point de vue ou l'énoncé, en disant par exemple, (3) « Dans le cadre de la perception naturelle, le soleil se lève à l'Est et se couche à l'Ouest » et (4) « Dans le cadre de la science astronomique actuelle, le Soleil est un référent fixe ». Mais Goodman avance qu'en faisant cela, nous n'avons absolument rien résolu. (3) et (4), contrairement à (1) et (2), ne nous disent rien du soleil en lui-même, de son mouvement ou de son repos : ils ne nous parlent que du soleil *selon* un système de référence ou *suivant* une manière de le décrire. La vérité ou la fausseté ne concerne alors plus que l'énoncé, et non la chose en elle-même. Si la vérité est relative à un référentiel, un énoncé comme (5), « *Dans le cadre de la mythologie égyptienne, le Soleil est le dieu Râ* », serait tout aussi exact, mais pourtant tout aussi incorrect dans une version scientifique comme (2). On en revient donc au point de départ : que faire des énoncés incompatibles mais vrais portant sur le même objet ? Sombrons-nous dans un relativisme total, ou faut-il encore espérer pouvoir accommoder tous les énoncés incompatibles ? La proposition de Goodman est la suivante : il faut dire que (1) et (2) sont des vérités littérales, et (3) une vérité métaphorique, mais *au sujet de mondes réels différents*. Si les différentes *versions*, c'est-à-dire les diverses descriptions ou systèmes de classification du monde ne s'appliquent plus aux mêmes mondes, alors elles ne sont plus en conflit. L'ontologie se voit pluralisée et réduite à la composante épistémique que sont les versions et systèmes symboliques. Le soleil d'un monde n'est pas le soleil de l'autre, il y a donc plusieurs mondes dans lesquels nous vivons : voilà le prix à payer si l'on veut éviter l'impasse.

Remarquons que cette thèse ne revient pas à affirmer, avec Kuhn, que la science produit des paradigmes incommensurables ; ou encore, à simplement asséner que les systèmes de description sont relatifs, mais plutôt, à défendre qu'il n'y a rien à chercher au-delà de ces systèmes, qui serait *le* monde ou *la* réalité : « Si j'insiste pour que vous me racontiez comment est le monde indépendamment de tout cadre, que pourrez-vous me dire alors ? Quoi qu'on ait à décrire, on est limité par les manières de décrire. A proprement parler, notre univers consiste en ces manières plutôt qu'en un ou des mondes » (*MFM*, p.17). L'idée est donc que l'on ne peut rien dire du monde indépendamment de tout cadre de référence ou de toute version. La réalité est faite par notre activité symbolique et en ce sens, si l'on veut continuer à parler du monde et de ses objets, il nous faut donc désormais le faire au pluriel. "*If there is any actual world, there are many*" (*Of Mind and Other Matters*, 31).

Pour résumer, l'irréalisme peut se comprendre comme une thèse (polémique) et pluridimensionnelle [Morizot & Pouivet, 2011 138-9] : il est a) un *pluralisme ontologique*, qui défend que différentes bases ontologiques sont possibles pour appréhender le monde (individus, états de choses, entités abstraites, processus, etc.) ; b) un *faillibilisme descriptif*, pour qui aucun système ne peut épuiser la représentation de la réalité ou prétendre à une vérité dernière ; c) un *anti-réalisme ontologique*, qui tient qu'il n'y a pas d'ontologie fidèle au monde ou à l'être en soi ; et enfin d) un *relativisme descriptif* qui défend que les termes comme « le monde » ou « la réalité » sont toujours relatifs à un système descriptif et non significatifs dans l'absolu. Tous ces différents aspects du propos goodmanien sont résumés dans l'idée fondamentale de *construction* : nous faisons sans cesse le monde, ou mieux, les mondes, par nos différents systèmes symboliques. Maintenant, en quoi cette approche est-elle importante concernant la compréhension de l'art ?

Tout d'abord, elle permet de réintégrer pleinement l'esthétique dans l'édifice humain de la connaissance, c'est-à-dire de lui attribuer un rôle ontologique et épistémologique généralement restreint à la science. Les versions artistiques font le monde, les mondes, dans lesquels nous vivons : « Les mondes sont faits en faisant ainsi des versions avec des mots, des nombres, des images, des sons, ou tous autres symboles de toutes sortes dans n'importe quel médium », écrit Goodman (*MFM*, I, 5). Pour le dire autrement : « nos mondes ne sont pas plus hérités des scientifiques, biographes et historiens que des romanciers, dramaturges, et peintres » (*ibid.*, VI). Ce à quoi Goodman s'oppose par cette analyse, c'est la thèse du réductionniste scientifique –typiquement, du physicaliste– selon laquelle il serait possible de réduire la réalité à une seule de ses descriptions –par exemple les particules élémentaires. Si la réduction est une entreprise respectable voire souhaitable dans les sciences, elle est condamnée à l'échec si elle se veut totale. Aucun langage universel ne permet d'unifier toutes les sciences entre elles, encore moins les sciences avec les arts, la perception ordinaire, la religion, l'éthique, etc. Goodman demande plaisamment : « Comment allez-vous réduire le monde de Constable ou de James Joyce à la physique ? » (*MFM*, p.20). S'il s'avère impossible de réduire les versions artistiques aux versions scientifiques du monde, ce n'est pas que les premières seraient 'moins vraies' que les secondes, mais tout simplement qu'elles construisent différemment la réalité. Le premier intérêt de l'irréalisme est ainsi sans doute de réhabiliter l'esthétique dans sa fonction symbolique.

D'autre part, l'irréalisme conduit à analyser précisément le fonctionnement des

versions, c'est-à-dire, les manières dont nous faisons des mondes, notamment en art. Il y a monde, selon Goodman, dès que nous produisons des versions *correctes* (la correction excède la seule vérité et inclut la cohérence logique, l'utilité, la clarté, la simplicité, le pouvoir de prédiction, etc.). Mais que *font* les versions artistiques, et en quoi font-elles mondes ? Selon Goodman, on peut caractériser quelques procédés généraux qui entrent dans la construction de mondes : *composition et décomposition* [séparer ou réunir des éléments], *pondération* [accentuation], *agencement* [mise en ordre], *suppression et supplémentation* [ajout ou élimination], et enfin *déformation* [distorsion]. Les versions (artistiques, scientifiques, ordinaires) peuvent faire le monde de ces différentes manières : le fait par exemple d'établir l'existence de certaines espèces animales consiste en une *composition* déterminée (que l'on se base sur un critère biologique d'interfécondité ou sur des traits morphologiques, par exemple) ; mais les classer ensuite en espèces protégées ou nuisibles consiste en un réagencement plus poussé, ou en une *supplémentation* de certains traits qui permettront de distinguer certains animaux selon un critère plus précis. Une telle catégorisation du réel est également décisive en art, dans la mesure où l'essentiel du travail de l'œuvre consiste justement à proposer une nouvelle façon d'organiser et de comprendre l'expérience, ce qui au passage permet d'identifier le style d'un artiste (*MFM*, II). Pour prendre un autre exemple, une œuvre d'art peut opérer par *pondération*, par exemple en accentuant la tension d'une situation par un tempo saccadé, ou en accentuant graphiquement les aspects significatifs d'un visage, d'une situation, d'une idée ; ou par *suppression*, eg lorsqu'une esquisse réduit à son minimum le tracé d'un corps ou le dynamisme d'un mouvement. L'art peut tout encore opérer par *déformation*, comme dans les représentations successives de la cathédrale de Rouen par Monet ou les variations de Bach. Nous pourrions multiplier les exemples, mais l'essentiel est surtout de voir une chose : par ces différentes opérations, nos systèmes symboliques produisent des *versions*, et il s'agit bien de *faire quelque chose*, d'opérer sur des objets, de séparer ou réunir, de diviser des totalités, de partitionner des genres en espèces, d'établir des distinctions, de recomposer, de combiner, etc. Voilà en quel sens on peut dire que l'art *fait* le monde.

Il convient pour finir de souligner que Goodman ne propose pas un manuel pour former à volonté des mondes. Toute version ne produit pas un monde, simplement car toute version n'est pas correcte : « Nous ne faisons pas un nouveau monde chaque fois que nous prenons les choses séparément et les assemblons d'une nouvelle manière » (*MFM* 25). Une version, pour fonctionner, doit toujours répondre à certains critères théoriques et pratiques qui définissent la correction, comme nous l'avons dit. Le relativisme et le pluralisme goodmanien ne se comprennent, en ce sens, qu'assortis d'une forte clause de rigueur. Mais il est clair les œuvres d'art réussies, plutôt que de décrire le monde, *l'organisent, le fabriquent, le construisent, l'agencent*, et le *constituent* d'une façon qui leur est propre, et elles donnent donc un nouveau sens à l'expérience.

Conclusion : l'art, la science, et la compréhension.

En guise de conclusion, nous pouvons essayer de synthétiser les grands points de la thèse cognitiviste de Goodman en esthétique, et d'en mesurer les enjeux :

A un niveau général, la théorie générale des symboles et de la référence que propose l'auteur montre les liens profonds qui unissent les arts, les sciences, et d'autres formes de symbolisation. On voit ainsi que certains traits que l'on pensait caractéristiques de la science (la disjointure syntaxique, l'articulation, eg, dans le calcul numérique) se retrouvent dans les arts (partitions musicales, scripts); et inversement il est patent que la science peut utiliser des modes de référence plus fréquents en esthétique (exemplification, métaphore). Quoiqu'il en soit, l'art et la science peuvent être pensés dans une théorie générale de la symbolisation comme deux sous-ensembles de la théorie de la connaissance : « la science et l'art procèdent de la même façon dans leur recherche et leur construction » (*ibid.*). Le cœur du projet de Goodman se situe ici.

Si cette union et complémentarité des sciences et des arts a été ignoré par la tradition philosophique (notamment analytique) c'est que nous avons accordé trop d'importance au concept de *vérité*. S'il s'agit bien en effet une catégorie pertinente et légitime pour penser certains énoncés -logiques ou empiriques-, elle ne peut cependant épuiser à elle seule le rapport que nous avons au monde, et la problématique de la signification. . Une musique, une peinture, une danse, un geste, ne peuvent en aucun cas être dits vrais ou faux mais ils peuvent pourtant exprimer ou signifier beaucoup, et il convient alors d'enquêter sur ce qui rend possible cette signification : « La question de la vérité n'est pas pertinente pour les versions non verbales et même pour les versions verbales sans propositions [...] Un tableau non figuratif, par exemple un Mondrian, ne dit rien, ne dénote rien, ne peint rien, n'est ni vrai ni faux, mais montre beaucoup » (*ibid.*). A la fascination philosophique et scientifique pour le vrai, il faudra en ce sens substituer une approche plurielle, qui cherchera à établir les critères de *correction* permettant de rendre compte de l'efficace de versions non propositionnelles. Autrement dit, le langage n'a pas l'apanage de la référence ou de la signification, sauf à vouloir redéfinir ce terme comme le fait Goodman. Pas plus n'y aurait-il une prééminence du littéral sur le métaphorique ou le fictionnel : l'approche goodmanienne permet en effet de voir que la fiction est en un sens, tout aussi 'réelle' que le reste : elle participe pleinement à l'organisation conceptuelle que nous faisons de la réalité (cf. Dom Quichotte)

Enfin, l'approche goodmanienne permet aussi d'envisager d'une nouvelle façon la question du rôle concret des œuvres d'art, et leur rapport à la connaissance et à l'expérience : selon Goodman, les œuvres ont une incidence réelle dans la mesure où elles montrent une nouvelle façon d'appréhender la réalité, que nous pouvons faire nôtre. Quand Goodman dit que l'art peut nous faire *progresser dans la compréhension*, cela signifie qu'il peut affiner notre rapport au monde et nous transformer nous-mêmes, en un sens qui n'a rien de mystique ou romantique. Une théorie scientifique, une œuvre d'art, une analyse philosophique, peuvent en effet bouleverser notre conception de la réalité, et conséquemment modifier notre être et notre agir futur. Goodman avance explicitement cette idée : « *Quand nous quittons une exposition où sont présentées les œuvres d'un peintre majeur, le monde dans lequel nous entrons n'est plus celui que nous avons quitté quand nous sommes entrés dans cette même exposition; nous voyons tous désormais selon ces œuvres* ». (MOM, 192, je traduis). Images, nombres, sons, gestes, actions, etc., constituent donc la matière de notre monde, de nos mondes, autant que les théories de la science. Pour finir, laissons la parole à Goodman lui-même, qui résume le cœur de son propos :

« Un thème majeure de ce livre est que, non moins sérieusement que les sciences, les arts doivent être considérés comme des modes de découverte, de création, et d'élargissement de la connaissance au sens large d'avancement de la compréhension, et que la philosophie de l'art devrait alors être conçue comme une partie intégrante de la métaphysique et de l'épistémologie » (*MFM*, I,).

Quelques références complémentaires :

COHNITZ, D. & ROSSBERG, M., *Nelson Goodman*, Acumen Publishing, Trowbridge, 2006.

COMMETTI, J-P., « Goodman, l'art et la philosophie sécularisés, in *Le philosophe et la poule de Kircher. Quelques contemporains*, Paris, 1997, Editions de l'Éclat

ELGIN, C. Z., *With Reference to Reference*. Indianapolis, Hackett, 1983.

ELGIN, C.Z., "Reorienting aesthetics, reconceiving cognition", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2000, 58, p.219-225.

ELGIN, C.Z., "Relocating Aesthetics: Goodman's Epistemological Turn", *Revue Internationale de Philosophie*, 1993, 2-3, p.171-186.

MORIZOT J. & POUIVET R., *La philosophie de Nelson Goodman*, Paris, Vrin, 2011.

MORIZOT J., *Goodman. Modèles de la symbolisation avant la philosophie de l'art*, Paris, Vrin, 2011

POUIVET, R. « Goodman et la reconception de l'esthétique », *Rue Descartes*, 2014, 80, 1, p. 4-19.

SCHEFFLER, I., *Symbolic Worlds. Art, Science, Language, Ritual*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.