

Genève, le 20 septembre 2006

Patrick Gosatti
6/8 rue Étienne-Dumont
1204 Genève
Gosatti8@etu.unige.ch

Œuvre d'art, identité et signification : entre sémiotique et intentionnalité.

Sous la direction du Professeur Kevin Mulligan

Première partie : Nelson Goodman et les *Langages de l'art*

3.1 Esthétique et théorie des symboles

Le constat qui se profile et qui souligne l'intérêt de la philosophie de l'art de Nelson Goodman se manifeste dans le refus de considérer la validité et le bien fondé de la dichotomie entre l'attitude esthétique et l'attitude scientifique. Le discours que Goodman s'efforce de formuler à propos de l'art se caractérise par des considérations sur l'esthétique s'inscrivant dans le cadre d'une analyse de nature fondamentalement épistémologique. Selon Goodman, notre approche envers le monde – qu'elle soit scientifique, perceptive ou esthétique – est avant tout une forme de connaissance et, dans la mesure où les œuvres d'art sont autant de manières de décrire, de faire et de refaire des mondes¹, l'esthétique doit être considérée en tant qu'expérience fondamentalement cognitive. Distinguer une version scientifique du monde de la description d'une œuvre de Maurizio Cattelan ou encore de l'interprétation d'une composition de Steve Reich, ne revient en aucun cas à qualifier la première en tant qu'expérience cognitive et la deuxième en termes émotionnels. D'ailleurs, « quand on examine un tableau, un concerto ou un traité jusqu'à voir, entendre ou saisir des caractéristiques et des structures qu'on n'arrivait pas à discerner auparavant, alors, dans tous les cas, on accroît l'acuité de la pénétration et la portée de l'entendement »². Qu'il s'agisse de l'expérience esthétique ou d'une version scientifique du monde, il est question d'un progrès dans le domaine de la compréhension, à savoir une croissance de notre connaissance. Dans cette perspective, l'esthétique et la science doivent être considérées au même titre comme des moyens de décrire, de comprendre et d'utiliser des systèmes symboliques variés et, par conséquent, comme des processus cognitifs qui constituent et alimentent notre compréhension générale du monde, peu importe qu'il s'agisse de comprendre une œuvre d'art, d'apprendre à écrire ou à calculer.

Dans le même élan, Goodman refuse de considérer l'attitude esthétique comme une contemplation passive et affranchie de toute conceptualisation. Il soutient, contre cette présumée passivité, que toute l'expérience esthétique impose au contraire des *discriminations délicates*, une activité dynamique visant l'identification des systèmes symboliques et des différents modes référentiels impliqués ainsi qu'une interprétation sans cesse renouvelée des œuvres d'art à l'intérieur d'un cadre de référence que veut tu dire par « cadre de référence » ?. Eu égard la thèse d'une prétendue innocence de l'émotion³, Goodman affirme que dans l'expérience esthétique « les

¹ Goodman N., 1992, pp. 9-35.

² Goodman N., 1992, pp. 31.

³ Nous empruntons le terme « d'innocence » par analogie au discours concernant la théorie de « l'œil innocent », développé principalement par les théories formalistes de l'art. Pour une argumentation plus approfondie sur le sujet : cf. Gombrich E. H., 1962, pp. 246- 278; Goodman N., 1990, pp. 36-37; Goodman N., 1996, pp. 32-37. Les implications d'une telle approche dans le cadre de la critique goodmanienne de la théorie mimétique de l'art et de la notion de ressemblance formulée de manière exhaustive dans son *Seven Strictures of Similarity* (Goodman N., 1972, pp. 437-446). Si Gombrich défend la relativité de la vision, il n'accepte pas que la perspective puisse être considérée comme une simple convention et affirme le caractère objectif de cette dernière et soutient qu'elle vise à une équation correcte du monde (Gombrich E. H., 1962, pp. 211-217) ; cf. également Goodman N., 1972, 141- 146.

émotions fonctionnent cognitivement non pas en tant qu'éléments séparés, mais en se combinant l'une avec l'autre et avec d'autres moyens de connaître»⁴. L'approche de Goodman ne vise pas tant à éliminer l'émotion⁵ de l'expérience esthétique, quant à souligner le fait qu'elle interagit avec d'autres processus cognitifs – telles la perception et la conceptualisation – et à la déterminer et l'intégrer dans le cadre d'une théorie de la connaissance plus vaste. De plus, l'émotion ne peut fournir un critère fiable ni une *base assurée* capable de déterminer la spécificité de l'expérience esthétique par rapport à toute autre expérience. Contrairement à ce que voudrait établir une théorie fondée sur la dichotomie entre émotionnel et cognitif, l'émotion se révèle inefficace du moment où nous pouvons reconnaître qu'un emploi cognitif des émotions n'est ni présent dans toute expérience esthétique, ni absent de toute expérience non esthétique⁶. De ces considérations, Goodman conclut à la nécessité d'une reconception de l'esthétique visant à une nouvelle formulation des problèmes, des moyens et des finalités soulevées par la douteuse dichotomie entre émotion et connaissance. Sans oublier les différences qui caractérisent une version scientifique du monde d'une description d'une œuvre appartenant au monde de l'art – comme le fait que la première rejette des symboles vagues et imprécis et privilégie l'utilisation de symboles à référence simple et directe, alors que la deuxième accorde une large place aux symboles ambigus et opte de préférence pour une référence complexe et multiple – il s'agit de considérer les deux approches comme tout à fait équivalentes à l'intérieur d'un discours concernant l'apprentissage et l'accroissement cognitif.

La théorie de l'art qu'il propose, en contre-pied des conceptions esthétiques traditionnelles, défend une approche clairement cognitiviste -- ce qui veut dire : ... -- dans la mesure où l'analyse des œuvres d'art, comme l'indique d'ailleurs le sous-titre des *Langages de l'art -- qui est --*, s'insère dans le cadre d'une théorie générale des symboles et des systèmes symboliques. Comprendre une œuvre d'art en termes de symbolisation revient à l'intégrer dans un langage ou un système symbolique et à analyser les structures référentielles qu'elle implique et qui la constituent en tant que symbole. Du moment que nous reconnaissons que les œuvres réfèrent et sont donc des symboles, nous pouvons d'après Goodman étendre et adapter les techniques analytiques utilisés dans l'explication du langage pour que ces dernières puissent être appliquées à d'autres systèmes symboliques non-linguistiques. Malgré cette dernière considération, tout comme le titre *Langages de l'art* pourrait le laisser entendre, il ne s'agit en aucun cas d'assimiler l'art au langage ni d'établir une quelconque dépendance du premier par rapport au deuxième⁷. Il est plutôt question de

⁴ Goodman N., 1990, p. 290. Cf. également Goodman N. & C. Z. Elgin, 1990, pp.82-91.

⁵ Comme le remarque justement Goodman, les émotions ne présentent pas en elles-mêmes un intérêt esthétique, elle ne sont que des modalités, des moyens de compréhension qui nous rendent capables de discerner avec subtilité des aspects signifiants et significatifs d'une œuvre d'art. Cf. Goodman N. & C. Z. Elgin, 1990, p. 88.

⁶ Goodman N., 1990, p. 293-294; Goodman N., 1996, p. 61.

⁷ Pour ce qui concerne le refus d'identifier le langage à un quelconque système symbolique en général, outre que les principales différences entre les deux : cf. Goodman N. & C. Z. Elgin, 1994, pp. 7-10 ; Goodman N., 1990, pp. 64-65. À ce propos, nous citerons simplement un passage qui résume de manière significative la position de Goodman : « D'un point de

souligner que l'étude du phénomène artistique en termes de systèmes symboliques peut être éclairci par l'analyse des structures logiques qui constituent et règlent le langage. Par ailleurs, la compréhension de l'un comme de l'autre ne sont que deux aspects d'une même démarche épistémologique et peuvent par là s'éclaircir mutuellement. Ainsi, loin de s'attarder sur des questions considérées comme non pertinentes et à l'utilité incertaine – telles les tentatives définitionnelles⁸ de l'art ou celles défendant les prétendues spécificité et *insularité* de l'attitude esthétique⁹ – Goodman concentre ses analyses sur l'approfondissement de la structure et du fonctionnement de l'œuvre d'art en tant que symbole, outre qu'à l'élucidation de notre compréhension de celle-ci en termes de procédures symboliques.

3.2 La représentation : la dénotation et la dépicition

Dans *La représentation re-présentée*, Goodman énumère et présente les principales notions qui caractérisent, de façon claire et concise, sa conception: « La notion fondamentale est celle de *référence* ou de symbolisation, la relation entre un symbole et tout ce qu'il représente (*stand for*), de quelque façon que ce soit. En tant qu'elle est primitive, cette relation n'est pas définie, mais expliquée à partir de ses diverses variétés, au nombre desquelles il faut compter (1) la *dénotation*, c'est-à-dire la référence au moyen d'un mot ou d'une autre étiquette à une chose à laquelle elle s'applique, comme dans l'attribution d'un nom ou d'un prédicat, et (2) l'*exemplification*, c'est-à-dire la référence, au moyen d'un cas (*instance*) comme un échantillon, à une étiquette qui le dénote. "Étiquette" doit être entendu en un sens tout à fait général, de manière à comprendre les images aussi bien que les mots ; et dans de nombreux contextes "étiquette de" peut aussi bien être entendu au sens de "propriété de". La référence peut aussi être médiate, *via* une chaîne de liens, chacun d'entre eux constituant un cas de dénotation ou d'exemplification. Et la référence peut être littérale ou métaphorique ; par exemple, si le mot "voyante" dénote une cravate donnée et si jamais un dessin exemplifie le mouvement, c'est de manière métaphorique. L'*expression* implique une telle exemplification métaphorique »¹⁰.

Dans la mesure où « représenter est assurément référer à, tenir lieu de, symboliser » et que « toute œuvre qui représente est un symbole »¹¹, une analyse de la représentation s'impose si nous

vue syntaxique, les images diffèrent radicalement des mots – les images ne sont pas composées d'éléments pris dans un alphabet, elles ne sont pas identifiées en passant par une variété de mains et de caractères, elles ne se combinent pas avec d'autres images ou d'autres mots pour former des phrases. Mais à l'instar des termes, les images réfèrent – elles s'appliquent comme des étiquettes – à tout ce qu'elles représentent, nomment ou décrivent » (Goodman N., 1992, p. 134).

⁸Si d'une part, Goodman prend ses distances de la définition institutionnelle formulée par George Dickie (Dickie G., 1992, pp. 9-32), il s'éloigne également des arguments de Morris Weitz qui défendent l'impossibilité logique de définir des conditions nécessaires et suffisantes pour un concept « ouvert » comme celui d'art (M. Weitz, 1988, pp. 27-40).

⁹ Stolnitz J., 1988, pp. 103-114 ; Beardsley M., 1988, pp. 143-157. Pour une opinion contraire cf. Dickie G., 1988, pp. 115-134.

¹⁰ Goodman N. & Elgin C. Z., 1994, pp. 132-133.

¹¹ Goodman N., 1992, p. 200.

voulons comprendre les enjeux du fonctionnement symbolique et du phénomène pictural en particulier. Par ailleurs, les deux premiers chapitres de *Langages de l'art* sont consacrés précisément à une analyse générale de la représentation. Précisons tout d'abord que pour Goodman une image représente un objet si elle renvoie, fait référence, tient lieu de, dénote l'objet qu'elle symbolise. Nous précisons que la dénotation constitue une notion clé de la théorie des symboles de Goodman dans la mesure où elle est considérée comme *le cœur de la représentation*. C'est justement à travers la notion de « dénotation » qu'il est possible d'assimiler la relation entre un prédicat et l'objet auquel elle s'applique à la relation qui relie une image à ce qu'elle représente. Le discours qui se profile tout le long de l'œuvre de Goodman se construit autour de l'analogie entre représentation par image (ou dépicitions) et description verbale et s'exprime clairement dans le fait que « les représentations sont donc des images qui fonctionnent un peu de la même manière que des descriptions »¹².

Par denotation, clarifie l'auteur de *Routes of Reference*, il faut entendre l'« application of a word or picture or other label to one or many things »¹³. Il s'agit donc de considérer la dénotation, au sens large, en tant qu'application référentielle d'une étiquette, verbale ou non-verbale, à n'importe quelle sorte d'objet, événement, état de choses ou symbole ; elle doit donc être interprétée comme une relation quelconque entre un symbole ou une marque et un domaine d'objets correspondant.

Le recours à un emploi élargi de la notion de dénotation permet de considérer la dénotation verbale (nomination, prédication et description), la dénotation picturale ou dépicition (représentation par image) et d'autres modalités symboliques non-verbales – comme c'est le cas pour la notation, la citation et le diagramme – comme autant de variétés référentielles. Il est donc important souligner que la dénotation n'est qu'une des voies de la référence – l'exemplification et l'expression étant des variétés référentielles non-dénotationnelles – et qu'elle ne se limite pas aux seules étiquettes verbales, mais prend également en considération les cas d'application d'étiquettes non-verbales. Élaborer le discours concernant la dénotation en termes d'application d'étiquettes fournit à Goodman des avantages certains, mais cela impose des contraintes non négligeables. La notion d'« étiquette » relève en effet de sa conception résolument nominaliste¹⁴ laquelle impose des restrictions ontologiques rigoureuses qu'il considère comme indubitablement bénéfiques. Dans le tant discuté *A World of Individuals*, Goodman formule de manière très concise que son nominalisme n'admet rien d'autre que des individus à l'exclusion des entités abstraites, des classes, des attributs et de tout discours concernant les propriétés. Il précise par ailleurs que le nominalisme qu'il défend permet d'accepter n'importe quelles entités à condition qu'elles soient

¹² Goodman N., 1990, p. 55.

¹³ Goodman N., 1984, p. 55.

¹⁴ Pour plus de détails, nous renvoyons à l'article cosigné avec W. O. Quine *Steps Toward a Constructive Nominalism* (Goodman, 1972, pp. 173-198) et à la variante spécifiquement goodmanienne défendue dans *A World of Individuals* publiée dans le même ouvrage (pp. 155-172). Retenons cependant le principe qui résume de manière lapidaire le nominalisme de Goodman d'après lequel « no distinction of entities without distinction of content » (p. 161).

considérées en tant qu'individus d'un système, ce qui revient à les traiter « as values of the variables of lowest type in the system »¹⁵. Formuler le discours en termes nominalistes ne revient donc pas à affirmer que le monde est constitué et composé exclusivement d'individus d'un certain type ; il s'agit avant tout de décrire le monde de telle manière à ne pas devoir introduire des entités autres que des individus. L'ontologie de Goodman n'accepte, en dernière analyse, que des particuliers et interdit ainsi toute tentative visant la multiplication d'entités au statut ontologique incertain. Dans cette perspective, il n'y a aucune raison de traiter les symboles comme des entités autres que des individus, ceux-ci ne sont que des particuliers comme tout autre individu du système et ne requièrent par conséquent aucun statut ontologique particulier. D'ailleurs, comme le remarque justement Jules Vuillemin, toute étiquette existe à titre d'individu, et « son identité individuelle, à la différence de celle des attributs et des propriétés, est bien assurée. Nous voyons ainsi que nous pouvons construire des étiquettes classificatoires dont la dénotation est nulle, mais la portée classificatoire définie et spécialisé, sans que nous ayons pour autant besoin d'admettre des "significations" »¹⁶.

En effet, élargir le domaine d'application de la dénotation permet également de répondre au défi posé par les êtres fictionnels sans faire recours à des considérations ontologiques postulant l'existence d'entités non-actuelles que Goodman, de par sa conception nominaliste, refuse d'accepter¹⁷. Cette dernière considération révèle ainsi l'importance du cadre extensionnel dans lequel opère la dénotation. Goodman attire l'attention sur le fait que si deux termes ont la même signification, ils possèdent de toute évidence la même extension, mais la difficulté surgit dès que nous constatons que deux termes peuvent être coextensifs et pourtant avoir deux significations différentes¹⁸. C'est précisément le problème posé par les représentations à dénotation nulle NON-SEULEMENT, AUSSI « CORDATE » ET « RENATE » (CHEZ QUINE) OU « FIGURE PLANE TRILATERALE » ET « FIGURE PLANE TIRANGULAIRE » du moment où, ni les centaures ni les licornes existent et que, par conséquent, nous sommes dans la difficulté d'accepter que des images représentent des centaures et des licornes tout en soutenant qu'elles ne représentent rien. Leur dénotation étant identique, les images de centaures tout comme les images (ou descriptions) de

¹⁵ Goodman N., 1972, p. 157.

¹⁶ Vuillemin J., 1970, p. 74.

¹⁷ À partir de *l'inexistence intentionnelle* de Franz Brentano, une abondante littérature s'est développée autour de la question concernant le statut logique et ontologique des objets inexistantes. Pour une analyse plus exhaustive cf. Jacob P., 2004, pp. 67-105. Malgré l'intérêt des questions soulevées par ces questions et les tentatives proposées pour y répondre – qu'il s'agisse du libéralisme ontologique d'Alexis Meinong ou de la *théorie des descriptions* de Bertrand Russell – nous ne pouvons les développer davantage dans la mesure où elles dépassent le cadre du présent travail. Nous aurons toutefois l'occasion d'aborder, dans la partie consacrée à l'esthétique de Roman Ingarden, la question concernant l'intentionnalité des œuvres d'art.

¹⁸ Dans *On Likeness on Meaning* (Goodman N., 1972, pp. 227), Goodman propose une variante de l'extensionnalisme censée surmonter la difficulté posée par les entités à dénotation nulle et soutient que deux termes ont la même signification si et seulement si ils possèdent les mêmes extensions *primaire* et *secondaire*. TU REPRENDS CA DANS LE TEXTE MEME La distinction entre extension primaire et extension secondaire est censée surmonter également l'étrange conséquence soulevée par la thèse de Frege d'après laquelle « si la valeur de vérité d'une proposition est sa dénotation, toutes les propositions vraies ont même dénotation et toutes les fausses également » (Frege G., 1971, p. 111).

licorne sont coextensives – substituables donc *salva veritate* – et doivent ainsi dépeindre la même chose, alors que nous reconnaissons aisément une différence de signification entre une image de centaure et celle d'une licorne. La difficulté ne pousse pourtant pas Goodman à abandonner l'extensionnalisme. Il propose ainsi une version plus raffinée capable de surmonter le dilemme en ne considérant rien d'autre que les termes et leurs extensions et refusant entre autres des entités telles les intensions, les significations, les concepts et les entités possibles. Pour ce faire, il avance la distinction entre extension primaire d'un prédicat et ses extensions secondaires: « we call the extension of a predicate by itself its *primary* extension, and the extension of any of its compounds a *secondary* extension »¹⁹. D'après Goodman, nous dirons donc que l'extension primaire de « licorne » est donc l'ensemble des licornes, alors que tout autre expression composée contenant le terme « licorne », comme pour « image de licorne » ou « description de licorne », définit l'extension secondaire du terme. [EST-CE QUE CETTE SOLUTION MARCHE ? QUID DES DESCRIPTIONS NECESSAIREMENT COREFERENTIELLES ?](#)

Finalement Goodman remarque l'ambiguïté qui surgit dès qu'on affirme qu'une image représente telle ou telle chose. En effet, nous ne savons pas si en disant qu'elle représente un objet, elle dénote cet objet ou si nous sommes en train de parler de la catégorie d'image dans laquelle elle peut être classée, « ainsi à propos d'une image comme de n'importe quelle autre étiquette, il se pose toujours deux questions : ce qu'elle représente (ou décrit) et la sorte de représentation (ou de description) qu'elle est »²⁰. Pour ce qui concerne les représentations à dénotation nulle ou indéterminée, à savoir celles qui ne permettent pas de généralisation existentielle, Goodman propose de les reformuler afin de lever l'ambiguïté. Dans le cas des étiquettes telles « image-de-centaure » et « description-de-licorne », qui ne dénotent effectivement rien, nous avons à les considérer comme étant des prédicats monadiques indivisibles et non pas comme des prédicats ordinaires à deux places. [IL N'ENSUIVAIT PAS QU'IL Y AIT UNE INFINITE DE PREDICATES PRIMITIFS DANS LE LANGAGE ?](#) Pas question donc d'inférer une quelconque existence au centaure dépeint dans le tableau de Sandro Botticelli²¹ du fait que le tableau en question est une image le représentant. Sur ce point Goodman affirme que « a phrase like "picture of centaur" is a single predicate, and the fact it applies to one or many things plainly does not enable us to conclude that there are objects that this things are pictures of »²². En affirmant qu'une image est une image-de-centaure, nous ne nous engageons pas quant à l'existence du centaure représenté ; nous disons plutôt qu'elle est dénotée par le terme « image-de-centaure ». Goodman propose ainsi de

¹⁹ Goodman N., 1972, p. 227.

²⁰ Goodman N., 1990, p. 56.

²¹ Sandro Botticelli, 1482-83, *Minerve et Centaure*, 207 x 148 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi.

²² Goodman N., 1972, 226. Nous attirons simplement l'attention sur le fait que les mêmes considérations s'appliquent de manière similaire dans le cas où un prédicat peut s'appliquer à plusieurs membres d'une classe donnée ; une image d'aigle dans un dictionnaire peut en effet dénoter de manière distributive l'ensemble des aigles et, être par là une représentation multiple, sans que la dénotation soit individuelle (un aigle singulier) ou collective (la classe des aigles) (Goodman N., 1990, p. 49-52).

reformuler la relation entre dénotation et représentation du moment qu'« une image doit dénoter un homme pour le représenter, mais elle n'a pas besoin de dénoter quoi que ce soit pour être une représentation-d'homme »²³.

3.3 Représentation et classification

Nous lisons dans *Some Notes on Languages of Art* : « A work, like a world, has as many different structures as there are ways of organizing it, of subsuming it under categorial schemata dependent upon some or other structural affinities with and differences from other works »²⁴. Identifier une version revient pour Goodman à identifier un monde et dans la mesure où il soutient à plusieurs reprises qu'une oeuvre d'art est à la fois une version esthétique du monde qu'est ce que cela veut dire? = une représentation? et qu'elle contribue à la création d'un monde. C'est pour cette raison que nous nous proposons de prendre en considération le pluralisme ontologique de Goodman, formulé principalement dans *Manières de faire des mondes* et qui se poursuit clairement dans le discours développé dans *Langages de l'art*. D'après l'analyse de la dénotation avancée par Goodman, nous constatons que représenter – qu'il s'agisse de dépeinture ou de description – consiste plutôt à classer et organiser les objets qu'à les reproduire fidèlement ; nous pouvons dès lors concevoir la représentation comme une façon de classer les entités au moyen ou sous des étiquettes imagées de la même manière que nous les classons au moyen d'étiquettes verbales. En effet, Goodman considère les étiquettes comme des outils d'organisation dont les objets sont dépendants et, du moment que ces derniers sont organisés par un langage, ils sont dépendants d'un cadre de référence ou, plus spécifiquement, d'une version-du-monde. Du moment que « la classification comporte une promotion ; ainsi l'application d'une étiquette (imagée, verbale, gestuelle, etc.) engendre une classification aussi souvent qu'elle en enregistre une »²⁵.

Ces dernières considérations manifestent clairement du pluralisme de Goodman, d'après lequel la notion de monde doit être remplacée par celle plus adéquate de description-d'un-monde. MAIS LA THÈSE QUE NOUS CRÉONS DES MONDES ET ALORS TRIVIALISÉE NON ? PERSONNE DISPUTE QUE NOUS CRÉONS DES DESCRIPTIONS-D'UN-MONDE... Nous avons à considérer le monde comme toujours relatif à une certaine version établie par l'application d'un schéma symbolique à un domaine de référence. Décrire un monde, en donner une version correcte revient en dernière analyse à *faire un monde*. De plus, ce dernier ne peut pas être séparé de la version qui le décrit et il ne se constitue en tant que tel que relativement à une version qui le structure et le constitue. Comme le souligne Goodman, quoi que nous ayons à décrire, nous sommes limités par les manières de décrire et, s'imaginer l'existence d'un monde objectif et indépendant de tout

²³ Goodman N., 1990, p. 51.

²⁴ Goodman N., 1970, p. 568.

²⁵ Goodman N., 1990, p. 57.

discours revient non seulement à rejeter la version du monde, mais à éliminer virtuellement le monde lui-même²⁶ POURQUOI ?. Si nous pouvons, comme c'est le cas pour les termes à dénotation nulle, concevoir des mots sans postuler des choses-un monde auquel ils s'appliquent, nous ne pouvons pas avoir de monde sans mots ou symboles qui le décrivent. Les faits ne sont donc pas simplement trouvés ; ils sont construits en même temps qu'ils sont découverts et décrits. Penser par conséquent à un monde neutre, un contenu non structuré ou un donné pur est une entreprise vouée à l'échec dans la mesure où le langage utilisé pour n'importe quelle description conceptualise et impose des structures constitutives. C'est ainsi que les mondes sont autant faits que trouvés et que notre connaissance se formule autant en termes de compréhension que de création. Goodman précise par ailleurs que la construction d'un monde ne se fait pas à partir de rien et qu'au contraire c'est la réutilisation de versions existantes et leur réorganisation – au moyen de classifications inédites – qui donnent lieu à des nouvelles versions. C'est dans cette perspective que symboliser c'est *schématiser* le monde par le moyen d'applications et de ré-applications d'étiquettes qui appartiennent à un système de référence. C'est pour cette raison que, d'après Goodman, il s'agit moins de faire que de refaire un monde. La réorganisation d'anciennes versions permet donc d'en formuler de nouvelles par le réagencement – comme c'est le cas avec la composition ou la supplémentation – des entités du système à travers la réattribution des étiquettes qui les classifient. Ainsi, autant il n'y a pas de monde *ready-made*, autant il n'y a pas de description standard qui nous informerait sur la manière dont le monde est fait du moment que « there is no way the world is ; and so of course no description can capture it. But there are many ways the world is, and every true description captures one of them »²⁷.

Le pluralisme de Goodman écarte par la même occasion toute prétention de trouver une quelconque correspondance, conçue comme critère de vérification et de validation, entre le monde et une de ses descriptions. Plutôt que de déterminer la correction d'une version en la confrontant avec le prétendu monde réel, Goodman inverse la démarche en affirmant qu'il est plus approprié de dire que c'est finalement le monde qui dépend de la correction d'une version. Élargir la validité de la dénotation aux représentations non-linguistiques implique une révision de la notion de vérité²⁸. Goodman propose de relativiser l'importance de la notion de vérité, considérée comme excessivement restreinte, et de préférer la notion plus générale de correction : « Au lieu de d'essayer de subsumer la correction descriptive et représentationnelle sous la vérité, on ferait mieux, je pense, de subsumer la vérité en même temps que ces deux sortes de correction sous la notion générale de correction d'ajustement »²⁹. La correction du fonctionnement symbolique est une

²⁶ Goodman N., 1992, p. 9-35; Goodman N., 1972, 67-68.

²⁷ Goodman N., 1972, p. 31.

²⁸ Sur ce point Goodman (Goodman N., 1984, p. 56) prend ses distances de la conception de G. Frege (Frege G., 1971, pp. 102-126) et n'accepte pas d'identifier la valeur de vérité d'une proposition avec sa dénotation.

²⁹ (Goodman N., 1992, p. 167). En outre, la correction constitue une notion tout à fait centrale des *Reconceptions* (Goodman N. & C. Z. Elgin, 1994, pp. 163-177).

notion qui présente une bien plus grande portée que la vérité dans la mesure où non seulement les énoncés sont sensibles d'être corrects, les images, les diagrammes, les échantillons, ainsi que les symboles de tout autre genre peuvent donc être corrects. En outre, non seulement Goodman soutient que la vérité peut changer d'un monde à l'autre, QU'EST-CE QUE CELA VEUT DIRE ? SIMPLEMENT QUE LES MONDES SONT DIFFÉRENTS ? mais que la nature même de la relation entre une version et un monde séparé de celle-ci apparaît tout à fait floue. L'irréalisme, conçu comme un relativisme radical, implique d'une part, le rejet de toute possibilité d'élaborer une version fidèle du monde capable de révéler une prétendue objectivité du réel et, d'autre part, le refus de formuler un critère de validation d'une description ou d'une représentation – auquel seraient soumises les multiples versions – en termes de correspondance à l'égard de la réalité. Comme nous l'avons déjà remarqué, qu'il s'agit d'une version scientifique ou d'une version artistique du monde, il n'est pas question de déterminer la première comme plus vraie ou plus réelle que la deuxième. Les différentes versions sont indépendantes les unes des autres, elles peuvent effectivement être mises en relation par des reformulations adéquates, mais elles ne sont en aucun cas réductibles à une version standard ni doivent être considérées comme autant des représentations d'une réalité préexistante³⁰.

3.4 L'exemplification

Nous avons souligné auparavant que la dénotation n'est qu'une des variétés de la référence et qu'elle n'épuise pas à elle seule les diverses modalités référentielles disponibles ; nous avons effectivement constaté que la dépicition, la notation et les diagrammes constituent autant de manières différentes de représenter. Par ailleurs, Goodman affirme que l'exemplification et l'expression doivent être considérées comme des variétés référentielles à tous les effets même si elles constituent des modes de symbolisation non-dénotationnels. L'importance de l'exemplification (et de l'expression), du moment que son utilisation est largement en usage dans le domaine artistique, nous oblige à l'analyser plus en détail. Dans le cadre du présent paragraphe, nous nous occuperons de l'exemplification dans la mesure où la prise en considération de l'expression n'apporte pas, à proprement parler, des éléments indispensables à l'identification des œuvres d'art. JE NE COMPRENDS PAS TRÈS BIEN CETTE DERNIÈRE PHRASE Il est vrai que, en tant que modalité référentielle, l'expression joue un rôle important dans le discours concernant l'identification du fonctionnement esthétique des œuvres et des modalités référentielles qui les

³⁰ R. Pouivet refuse d'accepter le pluralisme sémantique mettant l'accent sur l'inutilité de défendre une telle démarche. De la multiplicité de versions, il n'y a aucune raison de postuler l'existence d'une pluralité de mondes. Il critique ainsi l'indifférence ontologique de Goodman qui propose de résoudre toute question ontologique en termes sémantiques : « Il y a des versions différentes du monde, dont certaines sont scientifiques, d'autres esthétiques, religieuses, métaphysiques, etc. Mais, on ne peut pas dire que les systèmes symboliques créent des mondes. Il ne s'agit pas plus de dire qu'ils rendent compte de mondes tous faits. Mais rejeter cette dernière affirmation n'entraîne nullement qu'on adopte la précédente ' »(Pouivet R., 1996, p. 82).

caractérisent au niveau symbolique, cependant nous laisserons de côté l'analyse de l'expression et des notions qu'elle implique.

Tout d'abord Goodman souligne que la distinction principale entre représentation et exemplification³¹ doit être interprétée en termes de différence de direction. Il défend la thèse d'après laquelle autant l'exemplification que l'expression – au même titre que la représentation – sont des espèces de dénotation. S'il est vrai que dénoter, c'est faire référence, alors qu'être dénoté n'est pas nécessairement faire référence à quelque chose, Goodman soutient toutefois que l'exemplification, tout comme la représentation, est un mode de symbolisation. **JE NE COMPRENS PAS CETTE DERNIERE PHRASE** La référence impliquée dans l'exemplification fonctionne à l'inverse de la dénotation, c'est-à-dire qu'« elle remonte du dénoté plutôt que descendre vers lui »³². En d'autres termes, si la dénotation va de l'étiquette à ce à quoi elle s'applique, l'exemplification opère dans la direction inverse, c'est-à-dire du symbole vers les étiquettes qu'on peut lui appliquer.

D'après Goodman, dire que « l'exemplification, c'est la possession plus la référence » revient à insister sur le fait que la simple possession d'une certaine propriété – possession littérale ou métaphorique – ne constitue en aucun cas une relation référentielle. Ainsi, pour être un symbole et exemplifier les propriétés déterminées comme pertinentes, ce dernier doit posséder certaines propriétés et y faire simultanément référence. Pour être un échantillon – tel un échantillon de tailleur utilisé pour le choix du tissu, de la couleur, du motif, etc. – le symbole doit posséder, outre que faire référence aux propriétés jugées pertinentes dans le contexte pris en considération. Goodman signale qu'un échantillon n'exemplifie toutefois pas toutes les propriétés qu'il possède faute de quoi il ne serait qu'un échantillon de rien que de lui-même, de plus certaines propriétés possédées par l'échantillon (sa taille ou le fait d'avoir les contours segmentés) ne sont généralement pas considérées comme pertinentes. De même, en observant une œuvre d'art il importe peu de savoir quel est le poids spécifique de la peinture rouge utilisée ou le fait que son application a eu lieu un mardi après-midi. Ainsi, un échantillon de tissu rouge, tout comme un monochrome rouge d'Ellsworth Kelly ou de Barnett Newman³³, n'est dit exemplifier le rouge que dans la mesure où il possède et, de surcroît, fait référence à la couleur en question³⁴.

Parler en termes de « propriétés », remarque Goodman, peut prêter à confusion outre qu'à favoriser l'apparition d'un platonisme alarmant. L'approche nominaliste remplace ainsi le discours concernant les propriétés en le reformulant en termes de référence à des étiquettes verbales et

³¹ Nous nous contenterons de rappeler la brève formule de Goodman d'après laquelle « ce qui est exprimé est métaphoriquement exemplifié » (Goodman N., 1990, p. 116).

³² Goodman N., 1990, p. 86.

³³ Ellsworth Kelly, 1995, *Dark Blue Curve*, Huile sur toile, 116.8 x 482.6 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York ; Barnett Newman, 1970, *Midnight Blue*, Acrylique sur toile, 283.2 x 213.4 cm, Museum Ludwig, Köln.

³⁴ « Être-un-échantillon-de, ou exemplifier, est un peu quelque chose comme une relation du type être-un-ami ; ce qui distingue mes amis n'est pas une simple propriété ou même un faisceau de propriétés identifiables, mais d'être, pour un moment, en relation d'amitié avec moi » (Goodman N., 1992, p. 87-88).

non-verbales ; une telle reformulation apparaît d'ailleurs plus adéquate à l'ontologie impliquée. L'exemplification élémentaire se définit alors comme un mode de référence qui remonte du symbole aux étiquettes ; au lieu de dire d'un échantillon qu'il exemplifie la propriété d'être rouge, nous dirons plutôt que l'échantillon exemplifie le prédicat « rouge », ou plus précisément, quelque étiquette coextensive à « rouge ». C'est dans cette perspective que Goodman peut définir l'exemplification comme la sous-relation LAQUELLE ? de la converse de la dénotation³⁵. Toutefois, cela impose à l'exemplification des contraintes plus sévères comparées à la dénotation : « s'il est vrai qu'on peut dénoter n'importe quoi, on ne peut exemplifier que des étiquettes »³⁶. Par ailleurs, l'exemplification impose une référence, entre une étiquette et un échantillon, dans les deux directions, alors que la dénotation implique simplement une référence dans une seule direction, à savoir du prédicat ou toute autre étiquette vers l'échantillon. Donc, pour que l'échantillon A exemplifie une étiquette B, il faut non seulement que A fasse référence à B, mais également que A possède B ou soit dénoté par B, à savoir que le prédicat A fasse référence à l'échantillon B. JE NE COMPRENDS PAS - B C'EST L'ECHANTILLON OU L'ETIQUETTE ?

Henning Jensen³⁷ soutient que la théorie de l'exemplification proposée par Goodman n'est qu'une tentative rhétorique de montrer que l'œuvre d'art doit être considérée pour et par elle-même, sans devoir reconnaître la nécessité de faire référence à quelque chose autre qu'elle-même. Si Goodman affirme que l'œuvre d'art est un symbole qui exemplifie certaines propriétés qu'elle possède, il semble négliger que l'exemplification implique que l'œuvre d'art fait référence à des propriétés distinctes et séparables d'elle-même. Donc, si l'exemplification implique une référence à des propriétés extrinsèques à l'œuvre d'art, Goodman ne peut affirmer que « the properties that anything exemplifies or expresses, far from lying outside of it, are properties it possesses. Talk about these properties is talk about what the work is »³⁸. L'objection de Jensen n'est pas très concluante dans la mesure où ce dernier ne prend pas en considération le discours de Goodman à propos des propriétés internes et externes à l'œuvre d'art formulé contre la théorie formaliste³⁹. En effet, comme le remarque Margolis⁴⁰, Goodman défend la position d'après laquelle parler en termes de propriétés intrinsèques et extrinsèques n'est pas une façon très efficace de caractériser les traits pertinents de l'identification artistique à cause de la difficulté d'établir une délimitation claire et tranchante entre ce qui appartient et ce qui n'appartient pas à l'œuvre d'art.

[La critique de Jensen n'est pas très pertinente, mais soulève dans une certaine mesure la difficulté de Goodman à développer la discussion concernant l'opposition entre propriétés

³⁵ L'exemplification ne peut être identifiée à la converse de la dénotation par le fait qu'elle est sélective. Comme nous venons de voir, un échantillon n'exemplifie pas la totalité des traits qu'il possède, mais seulement ceux qu'il possède et auxquels il fait référence (Goodman N. & C. Z. Elgin, 1990, p. 22).

³⁶ Goodman N., 1990, p. 90.

³⁷ Jensen H., 1973, pp. 47-51.

³⁸ Goodman N., 1970, p. 567.

³⁹ Goodman N., 1992.

⁴⁰ Margolis J., 1981, p. 266.

internes et propriétés externes de l'œuvre d'art. En effet, la tentative de Goodman pour déterminer si les propriétés formelles, ainsi que celles étroitement liées au contenu de l'œuvre d'art – par le biais de s procédures référentielles – reste effectivement vague.]

3.5 Les symptômes de l'esthétique

Nous avons constaté, à la fin du premier paragraphe (3.1), que Goodman ne s'occupe ni de chercher une définition de l'art ni à déterminer une quelconque spécificité de l'expérience esthétique. Ses analyses se concentrent plutôt à comprendre et à clarifier autant les structures que les modalités opératoires du fonctionnement symbolique des œuvres d'art. Il ne s'agit donc ni de trouver un *critère tranchant* capable de déterminer une différence entre expériences esthétiques et non esthétiques, ni des conditions nécessaires et suffisantes capables de répondre à la question « Qu'est-ce que l'art ? ». Selon Goodman, les tentatives avancées pour répondre à une telle question ne peuvent que s'arrêter face à la frustration d'une réponse insatisfaisante. Toute tentative définitionnelle est ainsi inévitablement vouée à l'échec du moment qu'on reconnaît qu'il s'agit d'une mauvaise formulation du problème. Ainsi, la question doit donc être reformulée en termes de « quand un objet fonctionne-t-il comme œuvre d'art? » afin d'éviter toute tentative visant l'inutile et contestable établissement de critères définitionnels outre que le danger de considérations d'ordre évaluatif dans la détermination et l'identification d'une œuvre d'art. Dans cette perspective Goodman affirme qu'« un objet devient précisément une œuvre d'art parce que et pendant qu'il fonctionne d'une certaine façon comme un symbole »⁴¹. Margolis affirme qu'en reformulant le problème du « quoi ? » en termes de « quand ? », Goodman évite effectivement les difficultés rencontrées par les définitions essentialistes de l'art ; il remplace ainsi la prétendue *nature* de l'art par la *fonction* qu'un objet possède pendant qu'il fonctionne comme œuvre d'art.

Les symptômes de l'esthétique ne prétendent aucunement s'imposer en tant que conditions nécessaires et suffisantes de l'esthétique, mais si cela est le cas pourquoi, demande Margolis, ne pas accorder qu'une œuvre d'art puisse posséder certaines propriétés qu'elle n'exemplifie pas ? Margolis répond que même si Goodman insiste sur le fait que le fonctionnement symbolique n'est pas un critère nécessaire pour qu'un objet fonctionne comme une œuvre d'art, l'exemplification semble pourtant s'ériger en propriété nécessaire et dépasser par là son statut de symptôme⁴². À Margolis de conclure que cette démarche n'échappe pas à une certaine forme d'essentialisme et

⁴¹ Goodman N., 1992, p. 90.

⁴² A. Nagel (Nagel A., 1981, p. 264), remarque également que l'exemplification semble être plus une condition nécessaire qu'un symptôme. En outre, il demande pourquoi le choix de celle-ci comme symptôme de l'esthétique et non pas la dénotation ou l'expression. Goodman répond en soulignant le caractère hypothétique de la liste des symptômes et attire une fois de plus l'attention sur le fait que n'étant pas une condition nécessaire « nevertheless exemplification qualifies as a symptom in that its presence is often the most marked difference between the aesthetic and the nonaesthetic » (Goodman N., 1981, p. 277).

ne fait que reformuler de façon ingénieuse le problème en remplaçant des essences naturelles par des essences fonctionnelles⁴³.

Comme nous l'avons déjà remarqué, Goodman ne nie pas qu'une œuvre puisse posséder une certaine propriété, il soutient simplement que la simple possession ne peut pas constituer un symptôme de l'esthétique et qu'une œuvre n'exemplifie pas toutes ses propriétés. [COMMENT CA ? JE NE COMPRENDS PAS.](#) Les propriétés symptomatiques d'une œuvre sont celles qu'elle possède et auxquelles elle fait référence : « of two paintings that are alike square in shape, an Albers may exemplify squareness while a Rubens does not »⁴⁴. Remarquons toutefois que l'exemple de Goodman n'est pas très heureux dans la mesure où on peut comparer une œuvre circulaire de Richard Long⁴⁵ – qui fait clairement référence à la circularité et par conséquent l'exemplifie – avec un *tondo* de Domenico Veneziano, pour constater que posséder simplement la propriété d'être circulaire est tout à fait significatif. Même si, pour l'*Adoration des Mages*⁴⁶, la référence à la rondeur n'est pas aussi manifeste que pour les cercles de R. Long, l'importance d'une telle propriété est incontestable pour la compréhension et l'identification de l'œuvre. Il suffit de considérer, par exemple, la production des *Tondi* à Florence qui a connu un remarquable succès entre 1450 et 1515. Comme le remarque R. J. M Olson⁴⁷, ce sont un ensemble d'idées philosophiques (la pensée pythagoricienne et le néo-platonisme en vigueur sous Cosimo de' Medici), artistiques (la référence à l'art romain et en particulier aux *imagines clipeatae* dont les *tondi* semblent s'inspirer directement) et religieuses (la perfection symbolique du cercle), outre que des particularités socio-économiques de la culture florentine (les commanditaires *privés*) qui ont déterminé une telle prolifération de *tondi*. [EN QUOI LES TONDI SONT UN CONTREEXEMPLE CONTRE UNE THESE DE GOODMAN ?](#)

S'il est vrai que dans son article, Goodman analyse principalement l'exemplification, Margolis semble oublier que cette dernière n'est qu'un symptôme parmi les autres et que loin d'être une condition nécessaire et suffisante [POUR QUOI](#), celui-ci est « rather a feature that we think, in conjunction with others, make more probable the presence of a given disease or other notable state »⁴⁸.

En revanche, Margolis reconnaît à juste titre que le déplacement du « quoi ? » vers le « quand ? » ne répond pas à la question de savoir quels sont les facteurs qui font qu'une chose fonctionne comme une œuvre d'art à un certain moment ni pourquoi cela se produit à tel moment et non pas à

⁴³ Rainer Rochlitz fait la même remarque en affirmant que « la question "Quand y a-t-il art ? » ne nous libère qu'apparemment de l'essentialisme esthétique. Car qu'y a-t-il donc quand il y a art ? À défaut d'une définition essentialiste, il faudrait au moins pouvoir dire en quoi consiste la *fonction* de l'art » (Rochlitz R., 1991, p. 70).

⁴⁴ Goodman N., 1981, p. 278.

⁴⁵ Richard Long, 1996, *Gobi Desert Circle*, pierre, Mongolie. L'œuvre originale subsiste sous la forme d'un document photographique.

⁴⁶ Domenico Veneziano, 1440-43, *Adoration des Mages*, détrempe sur bois, 84 cm, Staatliche Museen, Berlin.

⁴⁷ Olson R. J. M., 2000, *The Florentine Tondo*, Oxford etc., Oxford University Press.

⁴⁸ Goodman N., 1981, p. 277.

un autre. Goodman affirme que quand une chose devient une œuvre d'art, il fonctionne symboliquement et que même la peinture la plus puriste – c'est-à-dire non représentationnelle et non expressive – est encore un symbole dans la mesure où elle exemplifie certains aspects formels qu'elle possède et met en évidence⁴⁹. Si Goodman nous dit de quelle manière une peinture puriste exemplifie certaines propriétés esthétiquement pertinentes, il laisse sous silence la question de savoir *pourquoi* elle le fait. Par ailleurs, il soutient que c'est l'œuvre qui exemplifie certaines propriétés et non pas le fait que *nous* construisons et considérons des œuvres d'art comme exemplifiant ces propriétés, mais le problème est de savoir pourquoi il est en est ainsi. Nous pouvons, d'après Margolis, décider tout simplement de ne pas considérer un symbole comme un échantillon, étant donné que, comme le soutient Goodman, rien n'est en soi symbole sinon parce que nous le considérons comme tel dans le cadre de référence adopté. C'est précisément parce que *nous* le traitons en tant qu'échantillon exemplifiant certaines propriétés qu'un symbole devient ce qu'il est et peut fonctionner esthétiquement, mais l'analyse de Goodman ne rend pas compte des raisons qui font qu'à un certain moment une œuvre d'art fonctionne comme telle et, dans d'autres circonstances, elle peut fonctionner comme un objet esthétiquement inerte ou simplement utilitaire⁵⁰. Si donc Goodman affirme qu'un trait saillant de la symbolisation et qu'elle peut aller et venir, il ne répond pas à la question de savoir ce qui fait qu'une œuvre d'art commence ou cesse de fonctionner esthétiquement.

L'holisme symbolique défendu par Goodman – comme on a pu le constater dans les arguments défendant la pertinence cognitive des représentations esthétiques contre toute tentative d'établir une prétendue supériorité épistémique des représentations scientifiques – consiste à soutenir la thèse d'après laquelle il n'y a pas de raison de distinguer entre systèmes symboliques esthétiques et scientifiques EST-CE QU'IL VEUT VRAIMENT DIRE QUE TOUTE DISTINCTION EST INUTILE ? OU SEULEMENT DES DISTINCTIONS EVALUATIVES ?. Par contre, s'il n'est pas nécessaire de déterminer une espèce particulière de symboles esthétiques distincts des représentations scientifiques du monde, il convient de préciser qu'ils existent non pas des conditions nécessaires et suffisantes, mais plutôt des symptômes⁵¹ qui caractérisent la spécificité du fonctionnement esthétique des symboles. En d'autres termes, les versions esthétiques d'un monde ne présentent pas une déficience représentationnelle par rapport aux versions scientifiques, mais simplement un usage différent. C'est dans cette perspective que les symptômes marquent la distinction en spécifiant le fonctionnement symbolique qui caractérise les œuvres d'art comme

⁴⁹ « Un art sans représentation ou expression ou exemplification – *oui* ; un art sans aucun des trois – *non* » (Goodman N., 1992, p. 89).

⁵⁰ « 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 » (Goodman N., 1992, p. 90). Cf. également Nagel A., 1981, pp. 264-266 ainsi que l'article de Gérard Genette écrit pour le quotidien *Libération* (6 septembre 1990) intitulé *Peut-on boucher une fenêtre avec un Rembrandt ?*.

⁵¹ Goodman emprunte le terme de « symptôme » aux analyses de Wittgenstein : « I call "symptom" a phenomenon of which experience has taught us that it coincided, in some way or other, with the phenomenon which is our defining criterion » (Wittgenstein L., 1964, p. 25).

esthétique. Toutefois, le fait qu'une œuvre d'art fonctionne d'une certaine manière comme un symbole à l'intérieur d'un système symbolique ne suffit pas pour déterminer que l'objet en question est une œuvre d'art. D'après Goodman, les symboles peuvent être identifiés comme des œuvres d'art à partir du moment où ils présentent certains indices qui caractérisent leur fonctionnement comme étant esthétique. C'est pour cette raison que les symptômes proposés dans *Manière de faire des mondes* constituent un premier effort afin d'établir une liste indicative, qui ne prétend en aucun cas être complète ni définitive, mais plutôt une première tentative pour répondre à la question de ce que c'est l'art en termes temporels, en d'autres termes savoir quand une œuvre d'art fonctionne comme telle.

Quelques remarques préliminaires nous aideront à mieux saisir le rôle des symptômes dans le processus d'identification d'un symbole à partir du moment qu'il fonctionne comme une œuvre d'art.

Tout d'abord, Goodman souligne que la présence des symptômes ne peut en aucun cas assurer une définition et encore moins fournir une description complète de ce qui peut être considéré comme esthétique ou non esthétique. Il précise alors que « si les [...] symptômes inventoriés ne sont *séparément* ni suffisants ni nécessaires pour l'expérience esthétique, ils peuvent être *conjointivement* suffisants et *disjonctivement* nécessaires ; peut-être alors qu'une expérience est esthétique si elle possède la totalité de ces attributs mais elle doit obligatoirement posséder au moins l'un d'eux »⁵². Ainsi, l'absence d'un ou plusieurs des symptômes ne détermine pas le degré esthétique du symbole en question dans la mesure où, en tant qu'indices, les symptômes peuvent être présents dans l'expérience esthétique comme dans l'expérience non esthétique⁵³. Repérer ces indices revient plus précisément à déterminer un certain degré de probabilité qui nous informe de la présence d'un symbole fonctionnant de manière esthétique. En outre, Goodman attire l'attention sur le fait 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 »⁵⁴, c'est-à-dire que les caractéristiques logiques d'un symbole qui fonctionne esthétiquement tendent à concentrer notre attention sur le symbole lui-même et sur la non-transparence de l'œuvre d'art.

Les cinq symptômes de l'esthétique proposés dans *Manières de faire le monde*⁵⁵ sont :

1. La *densité syntaxique* : les différences plus fines à certains égards constituent une différence entre des symboles – par exemple, un thermomètre au mercure non gradué par opposition avec un instrument électronique à lecture numérique ;

⁵² Goodman N., 1990, p. 297 ; Goodman N., 1992, p. 90. Remarquons simplement au passage que dans *Quand y a-t-il art ?*, Goodman ajoute un cinquième symptôme [LEQUEL ?](#) par rapport à la liste présentée dans *Les langages de l'art*.

⁵³ Suivant l'exemple de Wittgenstein (Wittgenstein L., 1964, p. 24-25), Goodman insiste sur le fait que « les symptômes ne sont que des indices ; le patient peut avoir les symptômes sans la maladie, ou la maladie sans les symptômes » (Goodman N., 1992, p. 92). Cf. également Goodman N., 1990, p. 297.

⁵⁴ Goodman N., 1992, p. 92.

⁵⁵ Goodman N., 1992, p. 91.

2. la *densité sémantique* : les choses qui sont distinguées selon de très fines différences à certains égards sont munies de symboles – par exemple, non seulement encore le thermomètre non gradué, mais aussi l'anglais ordinaire, bien qu'il ne soit pas syntaxiquement dense ;

3. la *saturation relative* : de nombreux aspects d'un symbole sont plus ou moins significatifs – par exemple, dans un dessin d'Hokusai qui représente une montagne par un simple trait, chaque caractéristique de forme, ligne, épaisseur, etc., compte par opposition avec, peut-être, la *même* ligne représentant les moyennes du marché financier au jour le jour, où tout ce qui compte est la hauteur de la ligne par rapport à la base ;

4. l'*exemplification* : un symbole, qu'il dénote ou non, symbolise en servant d'échantillon pour les propriétés qu'il possède littéralement ou métaphoriquement ;

5. la *référence multiple et complexe* : un symbole remplit plusieurs fonctions référentielles intégrées et interagissantes, les unes directement et certaines par l'intermédiaire d'autres symboles.

Suivant la démarche de Goodman, nous expliquerons les symptômes de l'esthétique par opposition aux réquisites syntaxiques et sémantiques qui caractérisent et déterminent respectivement les schémas et les systèmes notationnels.

Tout d'abord, il faut considérer un schéma notationnel comme un ensemble des caractères constitué de marques ou d'inscriptions (visuelles, auditives, gestuelles, etc.) qui peuvent se combiner entre elles pour en engendrer d'autres inscriptions, telles les lettres d'un alphabet qui se combinent suivant des règles syntaxiques pour former des mots (on parlera ainsi de caractère atomique pour la lettre « a » et de caractère composé pour le mot « arc ») ou de notes qui s'assemblent pour constituer des accords. La première condition requise pour qu'un schéma soit notationnel consiste à garantir l'*indifférence-de-caractère* de l'ensemble des marques (la classe des marques) de chaque caractère ; il est donc nécessaire que les différentes marques d'un caractère puissent être échangeables et considérés par conséquent comme des *répliques* équivalentes l'une de l'autre. Pour être des *copies vraies* ou des *répliques*, aucun degré de ressemblance n'est nécessaire ou suffisant pour que les inscriptions soient considérées comme des répliques et appartiennent par conséquent au même caractère.

Ainsi, pour une marque le fait d'être « une copie vraie d'[...] une copie vraie d'une inscription x » doit être garanti pour que le schéma soit notationnel et la transitivité de la relation entre les répliques d'un même caractère assurée⁵⁶. Remarquons au passage que si la réplification syntaxique proposée par Goodman s'inspire de la distinction peircienne entre *type* et *token*⁵⁷, il n'est pas

⁵⁶ Goodman constate que l'*indifférence-de-caractère* est une simple relation d'équivalence qui satisfait les propriétés mathématiques de transitivité, réflexivité et symétrie (Goodman N., 1990, p. 170).

⁵⁷ Peirce C. S., 1931, IV, § 357, pp. 423-424. Goodman affirme d'ailleurs que « Je préfère (voir SA, pp. 354-364) rejeter complètement le type et traiter lesdits "tokens" d'un type comme des *répliques* l'une de l'autre. Une inscription n'a pas

question de considérer les différentes inscriptions comme étant des occurrences d'un caractère-type. L'inscriptionnalisme de Goodman se refuse de considérer un caractère – en tant que classe d'inscriptions – comme un type dont les différentes inscriptions seraient des marques-tokens. Par exemple, les marques A ou a ou encore \mathcal{A} , malgré les différences formelles qu'elles présentent, doivent être considérées simplement comme des répliques les unes des autres de la lettre « a » de l'alphabet et non pas des tokens d'un prétendu a-type. De cette manière, l'approche nominaliste de Goodman s'efforce d'exclure les types en tant que non-individus adoptant ainsi une analyse sémantique et s'opposant à la distinction ontologique *type-token*⁵⁸.

Les réquisits syntaxiques qui garantissent l'*indifférence-de-caractère* et par là la notationalité du schéma symbolique, sont la *disjointure syntaxique* et la *différentiation finie* (ou *articulation*). [cf l'article de Fine dans Monist 83 \(2000\) et les articles de Wollheim et Dilworth là-dessus.](#) La première impose « qu'aucune marque ne peut appartenir à plus d'un caractère »⁵⁹; par exemple, l'incapacité d'attribuer une marque à un unique caractère – soit le cas dans lequel deux caractères fusionnent en un seul soit le cas dans lequel une inscription appartient à deux caractères (*joint membership*) – implique l'impossibilité de garantir l'équivalence syntaxique des inscriptions du caractère et par la même occasion d'enfreindre la notationalité du schème.

Pour sa part, l'*articulation* stipule qu'en principe, il est toujours théoriquement possible de décider en un nombre fini d'opérations, si une marque appartient ou pas à un caractère donné⁶⁰. Comme le remarque J. Morizot⁶¹, on pourrait penser que la *différentiation finie* n'est qu'un réquisit qui prolonge simplement le précédent en assurant théoriquement les cas dans lesquels l'acuité de nos perceptions et la précision des instruments se révèlent insuffisantes pour déterminer si une marque peut être classifiée comme une inscription d'un caractère plutôt qu'un autre. C'est pour cette raison que Goodman souligne que les deux réquisits sont clairement indépendants⁶², mais complémentaires. La *disjointure syntaxique* impose que toute différence entre des traits (dans la limite de précision établie) détermine l'appartenance d'une marque à un caractère, alors que l'*articulation* est satisfaite du moment que le schéma présente des inscriptions clairement différentes, « mais où un couple de caractères quelqu'il soit a au moins une inscription en commun »⁶³. La classification d'une inscription sous un caractère se révèle être une question

besoin d'être un double exact d'une autre pour en être une réplique, ou copie vraie, ; de fait il n'y a aucun degré de similarité qui soit nécessaire ou suffisant pour qu'il y ait réplique » (Goodman, 1990, p. 209, note 3).

⁵⁸ Sur ce point, la démarche de Goodman s'oppose clairement aux thèses ontologiques formulées à travers la relation type-token par J. Margolis (Margolis J., 1998), R. Wollheim (Wollheim R., 1980) et E. Zemach (Zemach E., 1997).

⁵⁹ Goodman N., 1990, p. 170.

⁶⁰ « Pour tout couple de caractères K et K' et pour toute marque m qui n'appartient pas effectivement aux deux, il est théoriquement possible de déterminer soit que m n'appartient pas à K soit que m n'appartient pas à K' » (Goodman N., 1990, p. 173).

⁶¹ Morizot J., 1996, pp.126-127.

⁶² L'indépendance des réquisits syntaxiques stipule que si l'un des deux réquisits est satisfait ou au contraire violé, la satisfaction ou la violation de l'autre n'est pas impliquée. Remarquons dès maintenant que l'indépendance est impliquée par toutes les cinq conditions qui déterminent les systèmes notationnels (Goodman N., 1990, p. 192).

⁶³ Goodman N., 1990, p. 174.

d'apprentissage, d'habitude et de tradition. Elle varie en outre avec le contexte, comme le montre l'exemple de l'inscription d qui peut être lue parfois comme la lettre « d » et dans d'autres circonstances comme la lettre « a ». Ce qui importe pour que la notationalité du schéma ne soit pas compromise, c'est qu'une telle l'inscription ne n'appartienne pas aux deux caractères simultanément et qu'il faut parfois écarter les inscriptions équivoques en imposant la différenciation finie du schéma.

Pour revenir au discours concernant les symptômes de l'esthétique, la *densité syntaxique* s'oppose ainsi à la *différenciation finie*, c'est-à-dire que dans un schéma syntaxiquement dense, il est impossible de déterminer qu'une inscription appartient à un caractère du moment que n'importe quel couple de caractères du schéma présente toujours un troisième caractère (ou une infinité de caractères). Un schéma n'est donc représentationnel qu'autant qu'il est dense et un symbole ne peut être une représentation, à savoir une œuvre d'art que s'il appartient à un schéma totalement dense ou à une partie dense d'un schéma dense de manière discontinue. Contrairement à une partition musicale ou à un roman, la peinture ne remplit pas les réquisits syntaxiques des schémas notationnels. La description se distingue ainsi de la représentation, le texte de l'Évangile selon Jean (18, 19) de la série *The 14 Stations of the Cross* de Barnett Newman⁶⁴, par le manque de différenciation et d'articulation syntaxiques.

Si la distinction entre *différenciation* et *densité* permet de distinguer le langage de la peinture, elle n'est pas suffisante pour établir la différence entre deux systèmes denses, c'est-à-dire entre les systèmes diagrammatiques et les systèmes imagés auxquels appartiennent les œuvres d'art. Il insiste sur le fait que la différence qu'il existe entre schémas syntaxiquement articulés par opposition aux schémas denses n'est toutefois pas suffisante pour identifier correctement les symboles comme des œuvres d'art du moment que la densité syntaxique est un aspect qui caractérise également les systèmes symboliques et les électrocardiogrammes. C'est en effet la *saturation relative (repleteness)* qui fournit le critère complémentaire permettant de distinguer un dessin d'Hokusai d'un électrocardiogramme ; alors que dans le premier tous les aspects sont considérés comme significatifs⁶⁵, les aspects constitutifs du deuxième font l'objet de restrictions étroites et explicites. Si dans le cas d'un système diagrammatique l'épaisseur de la ligne, les couleurs, la matérialité ou le format du support, etc. ne sont pas de traits pertinents, il en va tout à fait différemment dans le cas d'une œuvre d'art. Les coordonnées qui définissent les valeurs de l'ordonnée et respectivement de l'abscisse sont les seuls traits importants alors que les autres aspects doivent être considérés comme tout à fait contingents (lisibilité, facilité de saisie des informations, etc.), alors que pour ce qui concerne les images (dessins, esquisses, gravures, etc.)

⁶⁴ Barnett Newman, *The Stations of the Cross*, 1958-1966, National Gallery of Art, Washington, D. C., Robert and Jane Meyerhoff Collection.

⁶⁵ Cf. Goodman N., 1990, pp. 168-177, Goodman N. & C. Z. Elgin, 1994, p. 117.

aucun aspect ne doit être écarté. Cela explique pourquoi Goodman considère les symboles appartenant à des *schémas imagés* comme relativement saturés⁶⁶.

Sur ce point, Danto s'oppose à Goodman en affirmant que la saturation n'est d'aucune utilité pour résoudre le problème concernant la différence entre un dessin et un simple *vecteur de représentation* ; il soutient que « la distinction qu'il introduit sert moins à marquer la différence entre un dessin et un diagramme qu'à distinguer deux styles de dessin »⁶⁷. Comme le montre l'exemple dans lequel Danto⁶⁸ compare le diagramme réalisé par le critique Erle Loran afin d'illustrer la structure d'un portrait de la femme de Cézanne au *Portrait de Madame Cézanne* (1962)⁶⁹ de Roy Lichtenstein dans lequel l'artiste utilise la forme diagrammatique sans que le tableau soit pour autant un diagramme. La différence entre une simple représentation et une œuvre d'art se situe, comme pour Goodman, au-delà de la similitude visuelle et de l'identité de contenu qu'elles présentent, mais en revanche, Danto soutient que la distinction dépasse également toute considération d'ordre sémantique⁷⁰. C'est pour cette raison qu'il affirme que « la différence réside dans le fait que l'œuvre d'art utilise la manière dont la représentation non artistique présente son contenu pour mettre en avant une idée concernant la manière dont ce contenu est présenté »⁷¹.

Pour revenir au discours concernant les symptômes de l'esthétique, aux réquisits syntaxiques lesquels assurent la notationalité d'un schéma symbolique, s'ajoutent les trois critères sémantiques qui déterminent si un *système*⁷² est notational ou moins. Goodman impose alors au niveau sémantique la *non-ambiguïté*, la *disjointure sémantique* et la *différentiation finie des classes-de-concordance* *qu'est-ce que c'est ?*. En somme, cela revient à considérer d'une part, la syntaxe du système comme déterminant l'identité de ses signes et d'autre part la sémantique de ce dernier comme le moyen de fixer leur référence.

Le premier réquisit sémantique est satisfait dès que les caractères qui constituent le schéma symbolique sont mis en corrélation de manière non-ambiguë avec un domaine de référence. Les caractères d'un schéma symbolique doivent donc renvoyer de manière constante à la même

⁶⁶ À la *saturation*, Goodman oppose la notion d'*atténuation*. Alors qu'il est théoriquement possible de délimiter clairement un schéma articulé et un schéma dense, les variations qui différencient deux schémas denses se manifestent plutôt par une différence de *degré* de saturation (Goodman N., 1990, p. 273-274 ; Goodman N. & C. Z. Elgin, 1994, p. 131).

⁶⁷ Danto A. C., 1989, p. 227.

⁶⁸ Danto A. C., 1989, pp. 228-236.

⁶⁹ Roy Lichtenstein, 1962, *Portrait of Madame Cezanne*, magna sur toile, Gagosian Gallery, New York.

⁷⁰ Pour Danto (Danto A. C., 1989, pp. 197-207), la matérialité ne garantit pas et ne peut fournir un critère exhaustif pour distinguer une œuvre d'art d'un objet non artistique perceptiblement identique. Dans le cas de deux œuvres distinctes mais visuellement indiscernables, il soutient que c'est l'interprétation qui permet d'établir la différence logique entre les deux œuvres. Goodman (Goodman N., 1990, pp. 135-146) affirme que la différence esthétique entre une contrefaçon mensongère et une œuvre originale est *hors d'atteinte de tout regard*. Toutefois, il soutient que le fait qu'on puisse apprendre à percevoir tôt ou tard une différence entre elles constitue finalement une distinction esthétique. Pour une critique explicite de l'argument de Goodman cf. Danto A., C., 1989, p. 86-90.

⁷¹ Danto A. C., 1989, p. 234. Danto donne une solution du problème au dernier chapitre de son livre, dans lequel il défend la thèse d'après laquelle « les prédicats artistiques font partie de l'explication de l'expressivité. "Diagrammatique" est un prédicat artistique lorsque le terme est appliqué à l'œuvre de Lichtenstein, et un prédicat littéral lorsqu'il est appliqué au graphique de Loran » (Danto A. C., 1989, p. 301). Nous verrons plus loin que cette formule découle en fait de la thèse à propos de l'*identification artistique* qu'il propose comme solution de la question du statut ontologique des œuvres d'art.

⁷² « Un système symbolique consiste en un schéma symbolique mis en corrélation avec un domaine de référence » (Goodman N., 1990, p. 179).

classe-de-concordance, faute de quoi l'invariance de la corrélation entre exécution et partition ne peut être assurée. En d'autres termes, dans un système notationnel il doit être possible de passer de manière constante et biunivoque d'un do dièse exécuté au piano (la note en question est considérée ici comme un son physique) à son concordant écrit dans une partition musicale (C dièse ou D bémol⁷³). Le deuxième réquisit stipule que les classes-de-concordance doivent être disjointes, c'est-à-dire que si deux classes-de-concordance différentes s'intersectent ou s'incluent, une inscription se trouve avoir deux concordants qui appartiennent à deux classes-de-concordance distinctes et cela entraîne par conséquent la violation de la *disjointure sémantique*. En tant que dernière condition sémantique des systèmes notationnels, Goodman définit la *différentiation sémantique finie* suivant la formulation proposée au niveau syntaxique. Cette dernière impose que « pour tout couple de caractères K et K' tels que leurs classes-de-concordance ne sont pas identiques, et pour tout objet h qui ne soit pas avec les deux, il doit être théoriquement possible de déterminer ou bien que h ne concorde pas avec K, ou bien que h ne concorde pas avec K' »⁷⁴.

Le discours concernant les symptômes de l'esthétique nous a permis de considérer en même les conditions à remplir pour qu'un système symbolique soit notationnel et recevable ainsi d'une *partition* capable de déterminer de manière unique les exécutions correctes qui constituent sa classe-de-concordance. De ce point de vue, il est possible non seulement d'exécuter *Piano Phase* de Steve Reich à partir de la notation qui la détermine, mais d'identifier de la même façon la partition d'après une exécution correcte de celle-ci⁷⁵. Une partition est décrite comme étant un caractère (ou un ensemble de caractères) dans un système notationnel : elle détermine toutes les exécutions coextensives et détient par là l'autorité qui permet d'identifier correctement l'œuvre à travers la multiplicité d'exécutions (interprétations) en délimitant celles qui concordent avec elle de celles qui enfreignent les réquisits notationnels nécessaires.

Ainsi, la leçon à retenir concernant les symptômes de l'esthétique c'est que la peinture ne permet pas l'élaboration d'une notation capable de garantir ni l'identification ni un critère d'authentification d'une œuvre picturale, comme c'est le cas – à des degrés différents – pour la littérature et la musique. Par contre, il est indispensable de revenir sur la question, déjà abordée, concernant les versions esthétiques et les versions scientifiques d'un monde. Les systèmes picturaux et les systèmes symboliques *imaginés* en général ne peuvent pas être définis en termes de systèmes

⁷³ Nous soulignons en passant que la redondance n'est qu'une violation mineure qui peut affecter les systèmes notationnels et que même la musique ne peut éviter ; dans le cas du couple C dièse-D bémol, il est question d'une multiplicité de caractères pour une unique classe-de-concordance. Précisons cependant que dans la musique baroque la redondance est éliminée dans la mesure où le C dièse et le D bémol ont deux concordants effectivement différents.

⁷⁴ Goodman N., 1990, p. 188.

⁷⁵ Dans le cas où la partition n'est pas disponible, la fonction bijective [entre quoi et quoi](#) qui caractérise les systèmes notationnels permet de retranscrire fidèlement la partition à partir d'une exécution donnée ; cf. Goodman N., 1990, p. 218. Le célèbre *Köln Concert* de Keith Jarrett, exécuté en 1975 et entièrement improvisé, n'a été par exemple retranscrit qu'en 1991. Malgré certaines imperfections qui résultent de la difficulté d'écrire exactement le concert, il est théoriquement possible de passer d'une exécution à la partition concordante, même si, spécifie K. Jarrett, « nous observons, pour ainsi dire une image d'improvisation (comme une sorte de reproduction de peinture). Nous ne pouvons voir la profondeur, seulement la surface » (Jarrett K., 1991, *The Köln Concert*, Mainz etc., Schott, p. 5).

notationnels, mais ils ne manquent pas pour autant de rigueur ni de précision si confrontés aux systèmes symboliques notationnels en vigueur dans le monde scientifique ; ils présentent simplement des modalités opérationnelles distinctes.

3.6 L'identité des œuvres d'art : *allographique* et *autographique*

Une fois qu'une œuvre d'art a été identifiée en tant que symbole qui opère à l'intérieur d'un système symbolique par le biais de procédures symboliques et référentielles, le discours a évolué vers des considérations visant l'élucidation des spécificités qui caractérisent le fonctionnement esthétique des œuvres d'art. L'analyse des systèmes symboliques et des systèmes notationnels proposée par Goodman, développée à partir des schèmes symboliques et des règles syntaxiques qui les gouvernent en corrélation avec des domaines de référence appropriés et les réquisits sémantiques qui les structurent, donne lieu à l'élaboration d'un discours sur les conditions qui permettent l'identification des différents types d'œuvres d'art. Du moment où les réquisits syntaxiques et sémantiques sont assurés, il est possible de classer les œuvres entre d'une part, les systèmes purement notationnels et, d'autre part, les systèmes totalement denses, à dépendance du degré de notationalité que présente le système représentationnel considéré. Ainsi, la classification établie par Goodman entre arts *autographiques* et arts *allographiques* vient préciser et conclure le discours du mode d'identification qui caractérise les différentes formes artistiques.

Goodman désigne une œuvre comme *autographique* si et seulement si il est sensé parler de la distinction entre l'original et une contrefaçon, c'est-à-dire que même une reproduction exacte d'une œuvre d'art autographique ne pourra jamais être considérée comme authentique. En revanche une œuvre d'art est dite *allographique*⁷⁶ si l'identité des multiples instances de l'œuvre est établie syntaxiquement et sémantiquement, c'est-à-dire du moment que l'identité textuelle est préservée à travers les différentes répliques d'une même œuvre. Pour une œuvre allographique il n'y a pas de sens de parler de contrefaçon puisque l'existence d'un système notationnel assure l'identité de chaque exécution d'une partition donnée. Les copies d'une partition, au même titre que les différentes interprétations d'une œuvre musicale, peuvent présenter des variations au niveau des propriétés contingentes (typographie des caractères, type de support, indications de *tempo*, etc.) à dépendance des limites de variation tolérables par le système, mais tant que l'exécution respecte parfaitement l'identité de la partition il s'agira toujours de la seule et même œuvre. La question concernant l'identification des arts se rattache donc de manière étroite aux questions soulevées par les réflexions menées à propos de la notationalité des systèmes représentationnels. En d'autres termes, la distinction entre art allographique et art autographique se fonde simplement sur la façon dont il est possible de justifier l'identité des œuvres d'art : pour le premier au moyen d'une notation

⁷⁶ Goodman N., 1990, p. 147.

alors que pour le deuxième c'est l'identité historique qui compte. La classification des arts en autographiques ou allographiques doit se faire sur la base du fonctionnement (notationnel ou non) des œuvres prises en considération et ne constitue en aucun cas une différence fondamentale entre différentes formes artistiques. Le cas de la danse illustre bien cette dernière remarque puisque le fait qu'elle puisse passer de l'autographique à l'allographique par l'établissement d'une notation adéquate montre qu'il est justement question du fonctionnement et non pas de la structure constitutive des œuvres d'art. [la notion de contrefaçon fait-elle du sens appliqué à la danse ? La littérature, est-elle vraiment allographique ? Si un singe joue avec un ordinateur et écrit « Hamlet », est-ce qu'il a reproduit l'oeuvre ?](#) En définitive, seules les formes artistiques justiciables d'une notation peuvent être classifiées comme allographiques et garantir la persistance de l'identité de l'œuvre à travers les différentes exécutions coextensives. C'est pour cette raison que l'auteur avance la thèse d'après laquelle l'identité d'une œuvre musicale est fonction de la partition qui la définit⁷⁷, soulignant par là que ce sont en définitive les règles syntaxiques et sémantiques qui déterminent l'ensemble des répliques de l'œuvre. Par ailleurs, Goodman affirme que – dans un exemple qui n'a pas manqué de soulever des vives critiques – « puisqu'une concordance complète avec la partition est la seule condition requise pour qu'on ait un exemple authentique d'une œuvre, la plus déplorable exécution mais sans fautes effectives en sera un exemple, contrairement à l'exécution la plus brillante qui contiendrait une unique fausse note »⁷⁸.

Le système notationnel musical se trouve donc aux antipodes d'une œuvre picturale du moment que cette dernière, contrairement à une partition musicale, n'est pas un caractère dans un système notationnel. De par sa densité syntaxique et sémantique, une image n'appartient et ne fonctionne pas dans un schéma ou un système notationnels. En effet, elle résiste à toute classification notationnelle capable de fournir à la fois, une définition réelle et surtout indépendante de toute considération concernant le *procès de production*⁷⁹ qui la caractérise en tant que telle. Il est important de préciser que cette résistance n'implique pas l'impossibilité d'élaborer un système notationnel pour les images. De fait, une notation qui remplit tous les réquisits nécessaires et, par conséquent, indépendante du contexte de production pourrait être élaborée pour la peinture, toutefois elle ne serait que nominale et non effective tant qu'une tradition culturelle et une pratique reconnue ne viennent la valider⁸⁰. Une peinture, au même titre qu'une gravure sur bois ou une

⁷⁷ Si la partition définit et garantit l'identité du huitième mouvement de *Musica Ricercata* de Gyorgy Ligeti, elle n'est toutefois pas l'œuvre ; elle ne détermine que la classe-de-concordance des exécutions coextensives. Nous verrons que sur ce point J. Margolis (Margolis J., 1998) partage l'avis de Goodman considérant la partition comme le moyen d'assurer l'identification des tokens admissibles et de garantir la réplification des exemplaires-tokens de l'œuvre-type. Cf. Margolis J., 1998, pp. 212-219.

⁷⁸ Goodman N., 1990, p. 225.

⁷⁹ La notion de *procès (histoire) de production* d'une œuvre consiste en une formule abrégée par laquelle il faut entendre « la dépendance à l'égard d'un auteur, d'un lieu, d'une date, ou des moyens de production particuliers » (Goodman N., 1990, p. 234) qui caractérisent l'œuvre autographique.

⁸⁰ Comme le remarque J. Morizot le statut d'une telle définition « est comparable à celui d'un néologisme dont l'application est arbitraire si un prototype n'en guide pas l'usage » (Morizot J., 1996, p. 142) ; Cf. également Goodman N., 1990, 237-242.

esquisse aussi une gravure ? le print ou le modèle ?, ne détermine pas une classe-de-concordance de répliques équivalentes ; elle est le seul exemplaire, en d'autres termes elle est l'œuvre originale, qu'elle soit singulière comme c'est le cas pour la peinture ou la sculpture de taille, ou multiple comme la gravure⁸¹.

À la différence d'une œuvre musicale, une œuvre littéraire ne détermine pas la classe-de-concordance de textes. Du moment que le texte est différencié syntaxiquement mais non sémantiquement, il peut accueillir un ensemble d'interprétations différentes et même divergentes. C'est pour cette raison que l'identité, qui subsiste à travers les différentes interprétations d'un roman, ne peut être garantie que par l'identité textuelle de l'œuvre littéraire⁸². En somme, dans le cas des arts littéraires l'œuvre c'est le texte. C'est pour cette raison que l'identification artistique d'un roman ou un texte poétique ne concerne que l'identité des réquisits syntaxiques (les agencements autorisés de lettres, d'espaces et de signes de ponctuation)⁸³. Dans le cas où deux œuvres présenteraient les mêmes marques et les mêmes enchaînements syntaxiques, Goodman défend la thèse d'après laquelle l'identité du texte implique et garantit l'identité de l'œuvre. Le textualisme rigoureux de Goodman, d'après lequel le texte s'impose comme une condition suffisante pour l'identification de l'œuvre, rencontre cependant des sérieuses difficultés face au problème soulevé par la célèbre nouvelle de Jorge Luis Borges⁸⁴. Étant donné que le texte de Pierre Ménard est syntaxiquement indiscernable de celui écrit par Cervantès, la question est de savoir si les deux textes déterminent une seule et même œuvre (ou des répliques de la même œuvre), comme le prétend Goodman, ou s'il s'agit plutôt de deux œuvres différentes, ne serait que parce qu'elles ont été écrites par des auteurs différents à des époques différentes. Quoi qu'il en soit, se poser la question de savoir si la nouvelle de Borges est une réplique ou plutôt une contrefaçon semble montrer les limites de la distinction goodmanienne entre arts allographiques et arts autographiques établies⁸⁵.

⁸¹ Le cas de l'architecture est considéré comme un art mixte. Du moment que l'architecture présente un plan qui fonctionne de la même manière qu'une partition, Goodman considère qu'elle doit être classifiée comme art allographique. À la question de savoir si deux bâtiments, construits sur la base d'un même plan, sont des répliques de la même œuvre, Goodman répond par la positive. Pour identifier une œuvre architecturale, il n'est donc pas nécessaire de considérer l'histoire de production du bâtiment, mais simplement de déterminer son identité notationnelle. Si dans le cas des réalisations en série de Gerrit Rietveld le discours de Goodman pourrait être éventuellement défendu, en revanche considérer l'exemplaire de la *Tour Eiffel* construite à Las Vegas – à l'exception de la différence d'échelle – comme étant la même œuvre que celle réalisée en 1889 à Paris, semble une position intenable. L'exemple est emprunté à Danto A. C., 1989.

⁸² Contrairement à Goodman, Eddy M. Zemach rejette le critère sémiotique d'identification et soutient la thèse d'après laquelle le critère déterminant pour l'identification d'une œuvre d'art est d'ordre évaluatif. Il affirme d'ailleurs que « there is no identification without evaluation » (Zemach E. M., 1986, p. 249; Zemach E. M., 1997, p. 149). Cf. également Budd M., 1995; Rochlitz R., 1991, pp. 61-71; Danto A. C., 1989, p. 246-249.

⁸³ Cf. Goodman N., 1990, p. 246-250 ; Goodman N. & C. Z. Elgin, 1994, p. 58.

⁸⁴ Borges J. L., 1983.

⁸⁵ Kirk Pillow (Pillow K., 2003) montre les limites de la distinction autographique-allographique dans le cas de la peinture. En se référant aux réalisations de Sol LeWitt, l'auteur soutient que les arguments en faveur de la classification défendue par Goodman sont effectivement compromis et qu'ils ne peuvent résoudre la question de savoir si les dessins de LeWitt sont autographiques ou si au contraire ils doivent être classés parmi les œuvres allographiques.

Soutenir comme le fait Goodman que le « *Don Quichotte*, malgré ses multiples interprétations admissibles est une seule œuvre et pas plusieurs »⁸⁶ revient à défendre une conception d'après laquelle le texte de Ménard ne constitue pas une œuvre distincte, mais qu'elle est simplement une autre inscription du texte original et au mieux une interprétation correcte et acceptable du *Don Quijote* de Cervantès. En d'autres termes, Goodman considère que les deux textes sont une seule et même œuvre en vertu de leur identité syntaxique.

En revanche, A. Danto considère que malgré le fait que les deux ouvrages sont syntaxiquement indiscernables, ils ne peuvent en aucun cas être simplement considérés comme une seule et même œuvre⁸⁷. À ce propos, il affirme « que les deux livres ont été écrits à des époques différentes par deux auteurs n'appartenant pas à la même nation et poursuivant chacun des intentions littéraires distinctes : il ne s'agit pas là de faits extérieurs, puisqu'ils permettent de caractériser les deux livres et de les différencier malgré leur identité graphique » et que par conséquent « les œuvres sont donc constituées en partie par leur localisation spécifique à l'intérieur de l'histoire de la littérature, ainsi que par les relations qu'elles entretiennent avec leurs auteurs respectifs »⁸⁸. Si les arguments de Danto se dirigent principalement contre la thèse de *l'Illusion de l'intention*⁸⁹, ils montrent toutefois qu'une approche exclusivement sémiotique comme celle défendue par Goodman ne peut faire face au défi ontologique soulevé par l'œuvre de Pierre Ménard. [pourquoi « ontologique » ?](#)

3.7 Joseph Margolis et l'identité des œuvres d'art

Les arguments en faveur de la thèse textualiste, même s'ils permettent de restreindre et de contenir les possibles dérives herméneutiques, semblent toutefois trop restrictifs puisqu'ils ignorent la multiplicité et complexité des significations de l'œuvre à l'intérieur d'un contexte plus vaste. [plus concrètement ?](#) Si le texte résulte ne pas être une condition suffisante de l'identité de l'œuvre alors la prise en considérations des critères intensionnels tels les contextes de production et de réception de l'œuvre pourrait élargir le discours et permettre ainsi une meilleure caractérisation des critères d'identification des œuvres d'art. C'est pour cette raison que nous nous proposons de conclure cette première partie en exposant les thèses avancées par Joseph Margolis, dans lesquelles apparaissent des considérations concernant les critères intensionnels d'identification artistique que l'extensionnalisme rigoureux de Goodman repousse hors du domaine de l'esthétique.

Par ailleurs, Margolis remarque qu'en disant que les propriétés que « l'image rend manifeste, choisit, celles sur lesquelles elle se concentre, qu'elle exhibe, accentue dans notre conscience »,

⁸⁶ Goodman N. & C. Z. Elgin, 1994, p. 63.

⁸⁷ Anthony Savile soutient également que le simple fait de reconnaître l'importance de considérations historiques suffit pour générer deux œuvres littéraires à partir du même texte et défend le fait « that semantic considerations have to be brought in » (Savile A., 1971, p. 22). Cf. également Morizot J., 1999, pp. 88-111.

⁸⁸ Danto A. C., 1989, p. 78

⁸⁹ Cf. Wimsatt W. & Beardsley M. C., 1988, pp. 223-238.

Goodman semble présupposer tacitement une activité intentionnelle de la part d'un éventuel spectateur, même si ce dernier refuse notamment de prendre en considération une telle possibilité. En outre, comme le remarque Danielle Lories⁹⁰ dans son ouvrage très intéressant, Goodman utilise de manière indifférenciée la notion de symptôme pour caractériser et l'expérience esthétique et l'œuvre d'art en tant que symbole fonctionnant esthétiquement. En fait, l'indifférence terminologique de Goodman semble laisser entendre que, malgré la réticence à reconnaître la spécificité de l'expérience esthétique et, de la tentative de se passer de cette dernière dans l'identification de l'œuvre d'art, Goodman semble ne pas pouvoir identifier ni même repérer l'œuvre que comme objet d'une expérience qui l'appréhende en tant que telle. Ainsi, la question concernant l'intentionnalité semble en quelque sorte sous-jacente au discours de Goodman, même si ce dernier nie tout intérêt à l'égard des considérations concernant l'expérience esthétique en termes intentionnels.

À la question de savoir ce que c'est une œuvre d'art, Margolis propose de répondre en analysant les similitudes et les différences entre les multiples manifestations artistiques afin de déterminer les critères d'identification des œuvres d'art plutôt que de formuler une définition de celles-ci. La démarche anti-définitionnelle adoptée par Margolis se rapproche sur ce point de celle de Goodman, mais les implications ontologiques qui en découlent, tout comme les prémisses qu'elle présuppose marquent la différence entre les deux théories.

Une première remarque surgit dès que nous reconnaissons la possibilité de proposer des descriptions ou des interprétations⁹¹ différentes et, parfois contradictoires, d'une seule et même œuvre. À Margolis d'affirmer ainsi que « du point de vue philosophique, la caractéristique la plus intéressante de l'interprétation critique est qu'elle tolère d'autres hypothèses apparemment contraires »⁹². À ce titre, pour Margolis comme pour Goodman, il s'agit de savoir comment déterminer si les deux interprétations des *Variations Goldberg* de Glenn Gould, enregistrées en 1955 et en 1981, constituent deux exécutions correctes de l'œuvre de J. S. Bach. La présence d'interprétations multiples et parfois contrastantes d'une seule œuvre rend difficile la tentative d'identifier les œuvres d'art⁹³. De cet exemple, nous constatons que non seulement plusieurs interprétations divergentes d'une seule œuvre peuvent coexister, mais aussi que nous avons besoin de déterminer quels sont les critères qui valident leur identification. La question est donc de savoir dans quelle mesure nous pouvons identifier les différentes interprétations comme

⁹⁰ Lories D., 1998, p. 184-185. L'intérêt et la pertinence de ses analyses ont été un outil précieux dans l'élaboration de la structure et des développements de ces derniers paragraphes, consacrés à l'ontologie des œuvres d'art proposée par J. Margolis.

⁹¹ Pour une analyse du problème soulevé par les considérations concernant la relation entre description et interprétation, cf. Margolis J., 1980, pp. 107-143; Margolis J., 1989, pp. 161-189.

⁹² La citation est tirée de Margolis J., 1976, pp. 91-92 et reproduite dans McEvelley T., 1994, p. 51.

⁹³ Nous avons déjà remarqué que Goodman considère de manière assez réductrice que les indications des tempos ne sont pas notationnelles et que par conséquent elles « ne peuvent faire partie intégrante d'une partition qui sert de définition ; ces sont plutôt des instructions auxiliaires dont l'observance ou la non-observance affecte la qualité d'une exécution mais non l'identité de l'œuvre » (Goodman N., 1990, p. 225).

appartenant à la même œuvre d'art, même si elles diffèrent de manière significative les unes des autres.

Margolis remarque que même si «it is what makes a work of art distinctively what it is, the aesthetic design of a work of art (that, is what we describe or interpret in the aesthetic mode of attention) cannot in itself enable us to speak of a single work»⁹⁴. La configuration esthétique, l'organisation de l'œuvre (*design*), ne peut donc déterminer à elle seule l'identité (*contra* Goodman) de l'œuvre d'art en tant que telle. Même si plusieurs interprétations des *Variations Goldberg* manifestent des configurations esthétiques très différentes, qu'elles soient jouées au piano plutôt qu'au clavecin ou qu'elles présentent deux conceptions du *tempo* complètement divergentes, nous classifions tout de même les deux interprétations comme deux versions correctes des *Variations Goldberg*s. Nous faisons le même constat pour ce qui concerne les propriétés physiques d'un objet, considéré comme le médium d'une œuvre d'art. Nous pouvons en effet décrire en détail les propriétés physiques d'un système physique utilisé comme médium de la représentation, mais nous reconnaissons aussitôt qu'un tel système n'est pas, ou plutôt n'est qu'une partie de l'œuvre d'art considérée⁹⁵. Margolis propose ainsi d'examiner non seulement la configuration esthétique comme facteur déterminant d'une œuvre, mais d'intégrer les considérations concernant les propriétés physiques à la formulation du critère d'identification artistique. Dénoter une œuvre d'art implique d'une part, la prise en considération des propriétés physiques d'un ou plusieurs objets constituant le médium artistique et d'autre part, la ou les configurations esthétiques qu'on peut lui attribuer de manière justifiée⁹⁶ ; de là, la difficulté de parler en même temps d'objets physiques et d'objets esthétiques et de déterminer autant le mode d'existence que l'identité des œuvres d'art. Margolis propose d'appliquer aux œuvres d'art une simple conséquence de la théorie de P. F. Strawson⁹⁷, à savoir que *les personnes et les corps physiques ne peuvent être distingués les uns des autres d'aucune façon perceptive*. Généraliser la thèse de Strawson aux « phénomènes culturellement émergents », en imposant quelque modification, semble pouvoir offrir un bon point de départ. Margolis reconnaît que les propriétés distinctives des objets culturellement émergents sont d'ordre fonctionnel et non pas perceptif en précisant que « les phénomènes culturels doivent être distingués en termes intentionnels, causaux ou productifs, fonctionnels ou historiques ». Sur ce point, la conception proposée par Margolis se rapproche de manière significative à la théorie

⁹⁴ Margolis J., 1959, p. 37.

⁹⁵ Wollheim (Wollheim R., 1974) distingue pour sa part la matérialité du médium : « A medium may embrace a material, though it may not, but if it does, a medium is a material worked in a characteristic way, and the characteristics of the way can be understood only in the context of the art within which the medium arises » p. 122 s'inspire de Stanley Cavell, 1969, *Must We Mean What We Say*, NY, pp. 220-221.

⁹⁶ « The work of art must be the physical system functioning as art medium, in such a way that a design may be imputed to it » (Margolis J., 1959, p. 38).

⁹⁷ Les analyses de Margolis (Margolis J., 1988, pp. 83-99) se réfèrent explicitement aux thèses formulées dans P. F. Strawson, 1959, *Individuals*, London, Methuen. Margolis critique les implications de la théorie de Strawson formulées notamment par Danto (Danto A. C., 1988, p. 183-198).

formulée par Danto⁹⁸ et s'éloigne en revanche de celle de Goodman. Margolis soutient, à l'encontre de Danto et Strawson, que la relation entre les objets physiques et les objets culturels ne peut se résoudre par la relation d'identité. La solution proposée par Danto consiste à considérer les œuvres d'art comme des entités distinctes des objets physiques, auxquels elles sont toutefois étroitement liées par le « *est* de l'identification artistique ». Identifier une œuvre d'art n'est possible qu'à condition d'être capable de savoir utiliser cet *est* particulier, ce qui implique tout un réseau de connaissances et de théories, ce que Danto appelle un « monde de l'art ». Selon Margolis, la réponse de Danto n'est pas satisfaisante et présente une faiblesse manifeste dans la mesure où on ne peut pas affirmer qu'un seul et même objet soit à la fois un objet physique et une œuvre d'art : « si le « *est* » de l'identification artistique n'est pas le « *est* » de l'identité ordinaire (ainsi qu'il se doit), alors *un seul et même* objet ne peut posséder une double citoyenneté »⁹⁹.

Le problème posé par les objets culturels implique qu'on perçoive les propriétés physiques par le biais de la perception sensorielle, alors que les configurations esthétiques requièrent l'activité de l'imagination. La combinaison des deux modes perceptifs constitue ce que Margolis appelle une perception imaginative (*imaginative perception*) qui permet la saisie adéquate de l'œuvre d'art et détermine également le mode d'existence de celle-ci. En effet, Margolis affirme que l'existence des œuvres d'art se manifeste seulement dans le domaine de la perception imaginative et précise que la difficulté de saisir les différentes propriétés (physiques et esthétiques) de celles-ci résulte de l'ambiguïté qui surgit dès que nous tentons de déterminer dans quelle mesure ces dernières peuvent être correctement attribuées aux œuvres.

Afin de déterminer des critères d'identification pertinents, l'auteur se tourne alors vers les difficultés et les ambiguïtés qui surgissent lorsque nous parlons des œuvres d'art et emprunte à la sémiotique de C. S. Peirce la distinction entre *type* et *token*¹⁰⁰. Contrairement à Goodman qui fait référence à la sémiotique de Peirce principalement pour s'en éloigner¹⁰¹, Margolis emprunte le couplet type-token et s'insère par là dans une perspective ontologique clairement peircienne.

En premier lieu, Margolis précise que pour qu'il y ait des œuvres d'art, il faut que quelque chose soit fait par un artiste dans le dessein de créer une nouvelle œuvre d'art-type. Il distingue ainsi le type en tant qu'entité qui désigne un particulier abstrait (non pas un universel) qui peut être exemplarisé¹⁰² des exemplaires-tokens qui permettent d'individuer concrètement les œuvres d'art en tant qu'exécutions de la *Variation BWV 988* de J. S. Bach, copies du *Procès* de Kafka ou

⁹⁸ Cf. Danto A. C., 1988, p. 195. Si Margolis n'accepte pas les conclusions de Danto, il considère le *modeste commencement* de ce dernier comme une théorie efficace, capable d'invalider les diverses versions des théories selon lesquelles les œuvres d'art doivent être identifiées en termes perceptifs et visant à établir leur nature essentiellement, ou principalement, perceptible. Cf. Sibley F., 1988, pp. 41-70.

⁹⁹ Margolis J., 1988, p. 87.

¹⁰⁰ Peirce C. S., 1931, IV, § 357, pp. 423-424.

¹⁰¹ Cf. note 54 ci-dessus.

¹⁰² Nous suivons D. Lories qui traduit *to instantiate* par exemplariser. L'auteur souligne en outre la différence terminologique entre Margolis et Goodman, en traduisant *to exemplify* par exemplifier. Cf. Lories D., 1989, p. 214..

tirages du négatif de *Morning Cleaning* de Jeff Wall¹⁰³, etc. Nous pouvons, par exemple, affirmer que Jackson Pollock a créé le *dripping*, mais si nous lui attribuons effectivement la création d'un type d'art nouveau, ce n'est qu'à travers la réalisation d'œuvres-tokens particulières. En appliquant concrètement la peinture sur la toile, Pollock réalise un exemplaire-token qui présente certaines propriétés physiques et exemplarise un type particulier d'art. La création d'un type implique donc la réalisation d'un ou plusieurs tokens, comme c'est le cas dans les arts d'exécution, pour lesquelles une notation assure l'identification des tokens admissibles et permet « d'engendrer des exemplaires-tokens recevables de l'œuvre-type particulière »¹⁰⁴. En effet, Margolis précise que pour ce qui concerne la peinture, la sculpture de taille ou la performance, il n'existe généralement qu'un seul token authentique qui exemplarise l'œuvre-type. Il en va autrement en ce qui concerne par exemple *Nomos Alpha* (1966) de Iannis Xenakis ou d'une statue de la *Porte de l'Enfer* (1880-1917) de Rodin¹⁰⁵, pour lesquelles nous pouvons individuer plusieurs exemplaires-tokens du même type. Attribuer à Rodin la création d'un type d'art particulier revient d'une part à reconnaître l'originalité d'un type à travers les tokens qui l'exemplarisent et d'autre part à individuer les exemplaires-tokens authentiques ou correctement attribuables au moulage-type.

Margolis résume ainsi les caractéristiques ontologiques qui découlent de l'analyse de la distinction type-token en affirmant que les types et les tokens sont des particuliers abstraits susceptibles d'être engendrés ou détruits, contrairement aux universaux, et qui ne peuvent exister en aucune manière séparément. De plus, tout type constitue un particulier abstrait dans la mesure où il est exemplarisé par une série d'entités réelles individuables comme étant des tokens-du-type en question. À Margolis de conclure que « toute œuvre d'art est un token d'un type »¹⁰⁶ et que, l'individuation d'un token entraîne en conséquence l'individuation du type dont il est le token.

Une fois les ambiguïtés surmontées et la relation entre type et token élucidée, il reste à savoir de quelle manière nous pouvons concevoir la relation entre les objets physiques et les tokens d'une œuvre d'art-type. Une œuvre comme *Fountain* (1917)¹⁰⁷ de Duchamp [décrit ce que c'est](#) présente un défi intéressant quant à établir la différence ontologique qui existe entre le token-d'un-type et son support matériel. L'exemple choisi constitue un cas tout à fait intéressant dans la mesure où l'œuvre d'art créée correspond exactement à l'objet à partir duquel le token est fait. Il est vrai que l'œuvre de Duchamp ne présente aucune différence perceptible (l'exemple peut être considéré

¹⁰³ Jeff Wall, 1999, *Morning Cleaning*, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona, 204 x 365 cm, Cibachrome dans caisson lumineux, Collection de l'artiste.

¹⁰⁴ Margolis J., 1998, p. 213.

¹⁰⁵ Auguste Rodin, 1880-1917, *La porte de l'enfer*, 5m,29 x 3,96 x 1,09, Musée d'Orsay, Paris. R. Krauss développe un intéressant discours concernant le doublet original-copie en relation à l'œuvre de Rodin. Son approche présente des similarités avec les arguments de Margolis, même si ses analyses s'insèrent fondamentalement dans le cadre d'une approche clairement formaliste ; cf. Krauss R., 1993, pp. 151-176.

¹⁰⁶ Margolis J., 1998, p. 217.

¹⁰⁷ Marcel Duchamp, 1917, *Fountain* (version originale perdue), dimensions inconnues, New York. L'œuvre originale subsiste sous la forme d'un document photographique réalisé par Alfred Stieglitz ainsi qu'à travers les répliques réalisées par ou sous la supervision de M. Duchamp (1950, 1953, 1963, 1964).

comme le pendant sculptural de la nouvelle de Borges), comme le remarque Danto, d'un des nombreux pissoirs produits par le fournisseur d'articles de plomberie *J. L. Mott Ironworks*. Toutefois réduire *Fountain* à sa pure matérialité reviendrait à nier son statut d'œuvre d'art tout en ignorant quelle propriété puisse bien distinguer un simple objet matériel de l'œuvre refusée à l'exposition de la Society of Independent Artists en 1917¹⁰⁸. Comme nous l'avons constaté auparavant, le fait qu'un token présente les mêmes caractéristiques que son support physique n'implique pas que les deux entités doivent être considérées comme étant identiques¹⁰⁹, qu'il s'agisse de l'identité ordinaire comme de l'identité artistique. Margolis s'oppose à la théorie de l'identité soutenue par M. C. Beardsley, dans la mesure où celle-ci ne peut pas expliquer pourquoi nous considérons *Fountain* en tant qu'œuvre d'art, alors que l'objet produit par *J. L. Mott Ironworks*, qualitativement identique au *Ready-made* de Duchamp, reste un simple objet industriel. En outre, Beardsley semble ne pas pouvoir rendre compte du fait que différents tokens peuvent compter comme instances d'une même oeuvre-type et, inversement, du pourquoi un seul objet peut donner lieu à des œuvres d'art distinctes comme l'illustre le cas de *Fountain* (1991)¹¹⁰ de Sherrie Levine. [EST-CE QUE FOUNTAIN NE PRÉSENTE PAS ÉGALEMENT UN PROBLÈME POUR LA DIFFÉRENTIATION SYNTAXIQUE DE GOODMAN ?](#)

Margolis propose donc que « les œuvres d'art tokens sont *incarnées* dans les objets physiques, et non identiques à eux »¹¹¹. S'il est vrai qu'il affirme que « we do not identify a work of art in precisely the same way in the different arts »¹¹², la relation d'incarnation qu'il propose évite une vision dualiste en ontologie de l'art tout en échappant à une explication réductionniste de la relation entre objet réel et objet culturel. Le particulier incarné et le particulier incarnant ne sont en aucun cas identiques vu que le premier possède des propriétés que le deuxième ne possède et ne peut posséder. Une épreuve de *Sous la grande vague au large de Kanagawa* (1831)¹¹³ d'Hokusai est bien un token de l'estampe-type *Sous la grande vague au large de Kanagawa*, mais nous ne pouvons pas affirmer que l'encre et le papier utilisés possèdent également la propriété d'être des tokens du type créé par le graveur¹¹⁴. Les œuvres d'art présentent, outre des propriétés

¹⁰⁸ Il est intéressant remarquer que *Fountain* n'a pas été refusée par le jury en raison du fait qu'elle n'était pas une œuvre d'art, mais pour des raisons liées à son statut d'original. Dans un article paru dans le second numéro *Blind Man* (l'éphémère revue publiée par B. Wood, Duchamp et H.-P. Roché) et signé sous le pseudonyme *R. Mutt*, Duchamp expose les principales raisons du refus: « What were the grounds for refusing Mr. Mutt's fountain: 1. Some contended it was immoral, vulgar. 2. Others that it was plagiarism, a plain piece of plumbing ».

¹⁰⁹ « Ce qui doit être fait par l'artiste s'il crée une œuvre d'art (corrélativement type et token), c'est un token du type qu'il est dit créer. Il doit faire ce *token* à partir d'un matériau auquel ce token n'est jamais purement et simplement identique, sans quoi l'on ne pourrait rendre compte des créations de Duchamp dans les termes dans lesquels nous le faisons » (Margolis J., 1998, p. 215).

¹¹⁰ Sherrie Levine, *Fountain (After Marcel Duchamp : A. P.)*, 1991, bronze, Walker Art Center, Minneapolis.

¹¹¹ Margolis J., 1998, p. 215 ; Margolis J., 1974. p. 189.

¹¹² Margolis J., 1959, pp. 41-42.

¹¹³ Katsushika Hokusai, *Kanagawa-Okii Nami-Ura (Sous la grande vague au large de Kanagawa)*, Première gravure de la série : *Trente-six vues du mont Fuji*, gravure sur bois polychrome, environ 25 x 38 cm.

¹¹⁴ De manière similaire, R. Ingarden distingue les propriétés artistiques du tableau (*painting*), ce dernier considéré comme le support matériel et physique de l'œuvre d'art, des propriétés intentionnelles qui caractérisent l'image (*picture*). Cf. Ingarden R., 1989, pp. 197-206.

perceptibles, des propriétés émergentes spécifiquement *culturelles* (symboliques, représentationnelles et expressives) dont les objets, en tant qu'objets physiques, ne peuvent posséder. Contrairement à un objet réel, un objet culturel est un particulier qui peut (et doit) (1) exemplariser un autre particulier et (2) être incarné dans un autre particulier. La première caractéristique constitue le critère d'individuation des œuvres d'art dans la mesure où un token est toujours le token-d'un-type particulier, alors que le deuxième vise à expliciter la dépendance ontologique des œuvres d'art par rapport aux objets physiques dans lesquels elles sont incarnées. La relation d'incarnation nous permet de comprendre de quelle manière nous faisons référence et nous identifions le token incarné en rapport à l'objet incarnant, mais si l'identité du premier est nécessairement liée à l'identité du deuxième, cela ne signifie aucunement qu'en identifiant l'objet physique nous identifions du même coup l'œuvre d'art. [POURQUOI PAS si le deuxième dépend du premier? SOIT UN PEU PLUS EXPLICITE ICI](#) L'avantage de cette solution, d'après Margolis, est de faire profiter l'œuvre d'art des avantages dont jouissent les objets physiques, à savoir la référence et l'identité, sans pour autant impliquer la réduction de l'objet incarné à l'objet incarnant¹¹⁵. Finalement, les œuvres d'art comme les individus sont matériellement incarnées, mais ni réductibles ni identiques aux objets incarnants. Elles sont clairement distinctes des objets physiques dans lesquels elles sont incarnées en raison des propriétés intentionnelles qui ne peuvent être réduites ni expliquées en termes physiques. [mais alors ça vaut pour toute sorte de symbole ?](#)

3.8 Émergence culturelle : intensionnalité et intentionnalité

L'émergence des propriétés culturelles vient par ailleurs alimenter le discours en mettant l'accent sur le fait que les propriétés qu'on attribue aux tokens incarnés ne peuvent pas être assignées aux objets physiques, en raison des caractéristiques spécifiquement fonctionnelles ou intentionnelles qu'elles présentent. Sur ce point Margolis suit de nouveau Peirce en affirmant que « seuls les objets qui ont des propriétés intentionnelles telles que d'« être créé » ou, comme pour les mots, d'avoir une signification, peuvent avoir la propriété d'être un token d'un type »¹¹⁶. On parlera donc des œuvres d'art comme d'entités culturellement émergentes, dans la mesure où elles sont des tokens incarnées dans des objets physiques, dépendantes de l'« espace » culturel dans lequel elles sont constituées et reconnues comme telles par des individus convenablement informés. Nous pouvons identifier l'œuvre dans la mesure où elle est incarnée dans un objet physique [m.ais plus haut tu disais que ce n'était pas possible](#), mais en même temps l'importance du contexte s'impose du moment qu'une œuvre d'art ne peut être identifiée comme telle sans prendre en considération le

¹¹⁵ Margolis J., 1974. pp. 189.

¹¹⁶ Margolis J., 1998, p. 216.

contexte culturel dans laquelle elle s'insère, c'est-à-dire sans faire référence à une tradition artistique et culturelle spécifique¹¹⁷.

Margolis remarque que si les objets physiques, dont les propriétés ne dépendent d'une description particulière ni d'un quelconque contexte culturel, peuvent de ce fait être individués de manière extensionnelle, les œuvres d'art, en tant qu'entités auxquelles nous pouvons attribuer des propriétés intentionnelles, exigent un contexte culturel de référence pour que nous puissions les individuer en tant que telles. En définitive, Margolis formule une théorie qui soutient en même temps l'intentionnalité des entités émergentes, le contexte intensionnel de notre discours concernant les œuvres d'art et l'appréciation de ces dernières fondée sur une activité interprétative de la part d'un spectateur culturellement informé. Pour cette raison, la référence aux œuvres d'art s'avère être de nature intensionnelle, dépendante par là et du contexte dans lequel ces dernières apparaissent et des interprétations plausibles d'individus convenablement informés, capables de constituer et identifier des entités culturellement significatives.

Identifier une œuvre d'art sous une certaine description (ou interprétation) revient enfin à lui attribuer une intentionnalité¹¹⁸ même s'il faut entendre cette dernière en termes d'une « finalité sans fin »¹¹⁹, **c'est quoi - explique** plutôt que de la considérer en tant que propriété d'être « à propos de » quelque chose. Même si Margolis ne nie pas cette propriété aux poèmes et aux nouvelles, il remarque que celle-ci ne peut pas s'appliquer à des arts comme l'architecture et la musique dans la mesure où, ces derniers ne font référence à rien ni dénotent quoi que ce soit¹²⁰. Ainsi l'intentionnalité de l'œuvre d'art se manifeste essentiellement dans la possibilité de lui attribuer une structure finalisée (*pattern of purposiveness*) dans un sens qui se rapproche de la notion de « semblable à une règle »¹²¹. Attribuer une finalité aux œuvres d'art revient à reconnaître que leur existence dépend d'un travail culturellement informé et que l'attribution de propriétés conçues de manière finalisée est relative et dépend d'une activité interprétative formulée à l'intérieur d'un

¹¹⁷ «That is, works of art are identified extensionally in the sense that their identity (whatever they are) is controlled by the identity of what they are embodied in ; but to identify them as what they are (thus embodied) can be accomplished only intensionally (by reference to the very cultural tradition in which they may actually discriminated)», Margolis J., 1974, pp. 191.

¹¹⁸ Dans un article consacré au célèbre tableau de Velázquez *Las Meninas*, J. Searle se rapproche ici des analyses de Margolis, compte tenu du fait que son approche se formule dans le cadre d'une théorie illusionniste de l'art. Il soutient que « since the intentionality of pictures, [...], relies on resemblance [...] the form of intentionality that exists in pictorial representation is crucially dependent on point of view », Searle J. R., 1979-1980, p. 481. Cf. Foucault M., 1966, pp. 19-31 ; ainsi que l'intéressante objection formulée par Snyder J. & Cohen T., 1980, pp. 429-447.

¹¹⁹ « To say that they are Intentional is merely to say, in the Kantian manner, that they exhibit an interior purposiveness », Margolis J., 1974, pp. 192.

¹²⁰ Nous pouvons par contre repérer dans une construction architecturale des propriétés référentielles. Considérons par exemple que dans la réalisation du *Vestibolo della Biblioteca Laurenziana* (1523-1559) à San Lorenzo, Michelangelo se réfère explicitement aux préceptes formulés dans le *De Architectura* de Vitruve. Il est vrai que le *Vestibolo* n'est pas, à proprement parler, à propos des règles vitruviennes. Cependant, ignorer les références impliquées dans l'œuvre de Michelangelo revient à ne pas comprendre l'importance du *Vestibolo* par rapport à la production architecturale florentine du XVI^{ème} siècle. Elles ne peuvent donc pas être négligées, si nous voulons identifier et appréhender correctement l'œuvre. Cf. Wittkower R., 1978, *Michelangelo's Biblioteca Laurenziana*, in *Idea and Image : Studies in the Italian Renaissance*, pp. 11-71. Contrairement à Margolis, il est donc correct de penser que même l'architecture et la musique peuvent posséder des propriétés référentielles. Cf. Goodman N., 1990, pp. 256-259 ; Goodman N. & C. Z. Elgin, 1994, pp. 31-48.

¹²¹Cf. Wittgenstein L., 1961, §§ 198-sq.

système culturel de référence. Identifier une œuvre d'art consiste à la classer sous une certaine description et à la qualifier par conséquent de manière intensionnelle – permettant de lors la possibilité d'interprétations alternatives et même incompatibles – outre qu'à la considérer en rapport à un système culturel gouverné par des règles connues par des individus convenablement informés. En effet, Margolis considère le *culturel* comme une propriété d'un système en vertu de laquelle « certain entities emerge and exist, a system in wich *both* persons *and* what they may produce – *a fortiori*, works of art – exist or once existed »¹²². Les produits d'un tel système (*rule-governed*) sont par ailleurs appréhendés grâce à des pratiques artistiques, des traditions culturelles et des habitudes institutionnelles connues par des individus capables de les reconnaître et d'agir en accord avec ces règles (*rule-following*). En d'autres termes, seulement des individus capables d'utiliser le langage et d'agir intentionnellement, peuvent individuer des œuvres d'art incarnées dans des objets physiques constitués en médias artistiques.

Ces dernières considérations soulignent l'approche issue du "relativiste robuste" de Margolis concernant l'ontologie des œuvres d'art et les propriétés qu'elle possède. Ces dernières – comme c'est le cas pour la signification – émergent et sont appréhendés dans un contexte caractérisé par des pratiques culturelles et historiques et des institutions artistiques déterminées. Selon Margolis, il est difficile d'éviter le relativisme dans la mesure où nous reconnaissons autant la variété des cultures et les changements historiques qui affectent une culture donnée, autant le fait que même à l'intérieur d'une même culture nous rencontrons une multitude d'interprétations divergentes et incompatibles. Margolis souligne ainsi l'importance de la théorie dominante à travers laquelle les œuvres d'art sont considérées et, de la possibilité d'un changement, voire d'une révision complète, dès que des nouvelles productions artistiques soulèvent des nécessités théoriques qui demandent une formulation adéquate aux nouveaux cas paradigmatiques.

En effet, si une œuvre d'art et l'interprétation de sa signification se constituent à l'intérieur d'un contexte culturel précis, il résulte difficile soutenir une théorie qui prétend déterminer des valeurs objectives et indépendantes des pratiques reconnues par des individus appartenant à la réalité culturelle concernée¹²³. C'est dans cette perspective que Margolis propose de considérer – et de définir dans une certaine mesure – l'œuvre d'art en tant qu'artefact présentant un *design* interne, déterminé par un artiste en vue d'une configuration esthétique cohérente dans laquelle des individus peuvent reconnaître une fonction culturellement spécifiée. Dans le cadre d'une telle définition, n'importe quel objet peut être considéré comme étant une œuvre d'art dans la mesure où nous pouvons l'interpréter comme ayant une fonction spécifique déterminée par le travail de

¹²² Margolis J., 1980, p. 46.

¹²³ « But culturally freighted phenomena are notoriously open to intensional quarrels, that is, to identification under alternative descriptions ; and there is no obvious way in which to show that plural, non-converging, and otherwise incompatible characterisations of cultural items can be sorted as correct or incorrect in such a way that a relativistic account would be precluded », Margolis J., 1976, pp. 37-46.

l'artiste¹²⁴. La définition proposée s'applique d'abord aux cas considérés comme "standard", mais elle permet également de spécifier les conditions pour que des travaux tel un *Ready-made* de Marcel Duchamp, l'*Erased de Kooning Drawing* de Robert Rauschenberg ou encore la *Maquette de chèque, pour une vente de zone de sensibilité picturale immatérielle* d'Yves Klein¹²⁵, puissent être admises comme œuvres d'art.

[Standard → cas paradigmatiques de Hilary Putnam → question des catégories de Walton CF MORIZOT ET LE PROBLEME DE BORGES]

Analyser les arguments de Margolis a été très utile dans la mesure où cela a permis d'ouvrir le discours vers des considérations d'ordre intentionnel, ignorées par les analyses de Goodman car considérées comme étrangères à l'esthétique et d'utilité incertaine. Toutefois, il peut paraître paradoxal de passer de la théorie des symboles de Goodman à l'esthétique de Margolis dans la mesure où cela revient à passer d'un cadre rigoureusement extensionnaliste à des considérations qui s'insèrent dans un discours intensionnaliste quant à la spécification de critères d'identification artistique. Intégrer les arguments de Margolis nous a permis de développer des considérations concernant le rôle du contexte de production et de réception des œuvres permettant de développer une analyse plus vaste de l'identification artistique.

Nous avons constaté que la démarche de Goodman rejette toute tentative d'introduire une quelconque composante intentionnelle en esthétique qui conduirait à la multiplication d'entités ontologiquement douteuses et inutiles dans le cadre d'une esthétique nominaliste. Les thèses avancées par Goodman présentent un intérêt indéniable et son approche met en évidence une cohérence et une précision sans aucun doute rigoureuses, mais la compréhension et l'identification des œuvres d'art semblent ne pas pouvoir se réduire à une analyse sémiotique ni se restreindre à la simple rigueur logique. Comme le remarque justement Morizot « la considération du niveau notationnel d'un texte ne peut qu'artificiellement séparer d'un niveau événementiel qui introduit un lieu fécond d'indétermination. Celle-ci affleure dans le constat que le texte a une épaisseur et résulte d'une genèse originale, et qu'il prend forme à travers un acte de compréhension par lequel le lecteur concrétise les virtualités du travail entrepris par l'auteur. Sans les paramètres pragmatiques du contexte de réception, l'œuvre n'a encore qu'une réalité nominale »¹²⁶. Ainsi, une approche résolument sémiotique se révèle insuffisante pour résoudre la problématique soulevée par l'existence des œuvres indiscernables et pourtant esthétiquement distinctes. Étant donné que la

¹²⁴ Margolis J., 1980, p. 91.

¹²⁵ Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953, traces d'encre et crayon sur papier et cadre doré, 48,2 x 35,5 cm, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco; Yves Klein, *Maquette de chèque, pour une vente de zone de sensibilité picturale immatérielle*, 1959, encre et peinture dorée sur papier collé support de papier gouaché, 15,5 x 37 cm, Paris, Centre G. Pompidou.

¹²⁶ Morizot J., 1999, p. 94.

différence ne peut être clarifiée du point de vue exclusivement sémiotique, il semble clair que la recherche doit prendre en compte des critères qui dépassent la structure et le fonctionnement symboliques des œuvres pour intégrer des considérations d'ordre intentionnel comme celles formulées dans l'esthétique de Roman Ingarden.