

## L'EXPRESSION: SENTIMENTS, ART ET CONNAISSANCE

Anne Reboul  
C.R.I.N.-C.N.R.S. & I.N.R.I.A.-Lorraine

La valeur esthétique ou artistique est une valeur ultime, intrinsèque, une valeur finale qui ne mène nulle part au-delà d'elle-même... La connaissance et la sagesse peuvent nourrir et servir l'esthétique, mais l'esthétique -[comme l'éthique, la morale]- ne peut être utile qu'à elle-même.

Clement Greenberg.

Il me semble que ces peintures, d'une forte charge émotionnelle, ne doivent pas être admirées pour des raisons techniques ou intellectuelles, mais ressenties.

Brice Marden

La pratique, la perception et les différents arts sont également des façons d'acquérir de la connaissance et de comprendre. L'idée naïve selon laquelle la science cherche la vérité alors que l'art cherche la beauté, est fautive de bien des façons. La science cherche des principes pertinents, significatifs, explicatifs, en laissant souvent de côté des vérités triviales ou exagérément compliquées en faveur de puissantes approximations unificatrices. Et l'art, comme la science, est un moyen pour saisir de nouvelles affinités et de nouveaux contrastes et découpe des catégories usées pour fournir une nouvelle organisation, de nouvelles visions des mondes dans lesquels nous vivons.

Nelson Goodman

Ni l'art ni la science ne pourraient se développer s'ils ne donnaient pas satisfaction ou si la satisfaction était leur seul but. Constable a proclamé que la peinture est une science et je suggère que la science est une humanité. Les opposer revient à les comprendre mal et à leur nuire.

Nelson Goodman

**Abstract** Dans son livre de 1976, *Languages of art*, Nelson Goodman s'attaque au difficile problème de l'expression -que voulons-nous dire lorsqu'on nous dit que telle ou telle oeuvre d'art exprime la tristesse/la mélancolie/le bonheur/etc.? Sa réponse est que de tels énoncés sont métaphoriques et que l'expression doit plutôt être analysée comme une forme métaphorique de l'exemplification, ou, en d'autres termes, elle doit être analysée comme la référence à la propriété exprimée et la possession métaphorique de cette propriété. Cette définition dépend bien évidemment de ce que Goodman veut dire par "référence", par "possession" et par "métaphorique". Dans cet article, j'essaierai de montrer que la définition de l'expression donnée par Goodman (ainsi que sa thèse selon laquelle l'art est, ou consiste, partiellement (en) un usage cognitif particulier des sentiments) est le centre de sa théorie esthétique et j'essaierai de développer les conséquences de cette définition et des notions qu'elle utilise pour un programme de recherche cognitif sur les relations entre la connaissance et l'art.

### 1. Introduction

Les quatre citations<sup>1</sup> ci-dessus illustrent bien, à mon sens, la façon dont on ne doit pas et la façon dont on doit parler sur l'art. Elles montrent aussi jusqu'à quel point l'attitude de Goodman a été et est encore révolutionnaire en esthétique.

Il n'y a aucun doute sur le fait que le livre principal de Goodman sur l'esthétique, *Languages of art*, est innovateur à plus d'un titre, mais je pense que sa contribution principale vient du fait qu'il a montré que le discours sur l'art peut et doit être radicalement différent. Il a fait justice d'un grand nombre de pseudo-"vérités" sur l'art, notamment celles qui disent que l'art est ineffable, sur le manque d'impact cognitif de l'art (cf. la citation de Marden ci-dessus), sur les "émotions esthétiques" et sur l'art

---

<sup>1</sup> Les deux premières sont tirées du livre de Thomas McEvelley, *Art, contenu et mécontentement*, où elles apparaissent respectivement aux pages 32 et 49. Les deux citations de Goodman viennent de *Of Mind and other matters*, p 5.

pour l'art (cf. la citation de Greenberg). A toutes ces "vérités", Goodman réplique en insistant sur le fait que l'art, comme la science, est un chemin vers la connaissance et contribue à notre construction du monde ou des mondes. Il détruit agréablement la distinction entre l'art et la science, basée qu'elle est sur l'affirmation selon laquelle l'art ressortit à l'émotion, alors la science ressortit à la raison. Cette idée hautement répréhensible est fondée sur l'opposition prétendument forte entre l'émotion et les sentiments d'une part et la connaissance, la raison ou la cognition de l'autre. A ces affirmations douteuses, Goodman répond simplement qu'une telle opposition n'existe pas et que les sentiments ont un rôle cognitif. Il fait également remarquer que l'art a un impact cognitif et que la science implique aussi les sentiments.

Cette conception de l'art et de la science comme deux façons différentes d'atteindre la connaissance est, je crois, non pas l'unique chose importante dite par Goodman dans *Languages of art* (et dans ses livres suivants), mais la plus importante. Elle a posé les fondations d'une nouvelle façon de penser sur l'art et sur la science, sur la connaissance et sur les sentiments. J'aimerais, dans cette conférence, esquisser le rôle des sentiments dans l'esthétique de Goodman et le discuter.

## 2. Expression et sentiments

Un bon point de départ est la notion d'*expression* — qu'est-ce que cela signifie de dire qu'un sentiment est exprimé par une oeuvre d'art? Pour répondre à cette question, Goodman fait une distinction entre *représentation* et *expression*, la représentation concernant les objets ou les événements, l'expression les sentiments ou les propriétés. Ni l'expression ni la représentation ne fonctionnent par imitation. L'expression, qui plus est, n'implique pas que l'artiste ou le spectateur ait le ou les sentiment(s) exprimé(s). Goodman fait remarquer, comme Diderot il y a plus de deux siècles, qu'un acteur peut exprimer physiquement un sentiment ou une émotion qu'il n'a pas — il étend cette remarque à d'autres arts — "Un peintre ou un compositeur n'a pas à avoir les émotions qu'il exprime dans son travail" (Goodman 1976, 47. Je traduis). Goodman montre aussi que les émotions ou les sentiments exprimés ne sont pas non plus ceux du spectateur. Ainsi, l'expression n'est ni une question d'imitation ni une question de causalité. Qui plus est, elle ne se distingue pas de la représentation par un caractère plus absolu — "Avec la représentation et avec l'expression, certaines relations deviennent fermement fixées par l'habitude pour quelques personnes — mais ni dans un cas ni dans l'autre ces relations ne sont absolues, universelles ou immuables" (Ibid., 50).

Néanmoins, l'expression et la représentation peuvent être distinguées par quelque chose d'autre que par leurs objets (les sentiments et les propriétés pour l'expression et les objets et les événements pour la représentation). Goodman note qu'il y a trois sortes de choses que l'on peut dire d'un tableau — a) ce qu'il représente — b) ce que sont ses propriétés — c) ce qu'il exprime. Ces trois sortes de choses correspondent à trois relations différentes, qui, dans les deux premiers cas, sont suffisamment claires (respectivement *dénoter un objet* et *être l'instance d'une propriété*), mais qui est beaucoup moins claire dans le troisième cas. Goodman, pour essayer de clarifier le problème, note que quand on peut dire qu'un tableau exprime la tristesse, on peut aussi en dire qu'il est triste. Jusqu'à un certain point, donc, un sentiment exprimé par un tableau est une propriété de ce tableau. Pourtant, ce n'est certainement pas une propriété possédée par le tableau au même titre que le serait le fait d'être peint sur toile — "évidemment les oeuvres d'art elles-mêmes ne ressentent pas ce qu'elles expriment" (Ibid., 47). La suggestion de Goodman est que, pour un tableau, la différence entre la possession d'une propriété telle que celle d'être peinte sur la toile et la possession d'une propriété telle que la tristesse peut être trouvée dans la distinction entre la possession *littérale* et la possession *figurative* ou *métaphorique* — alors que le tableau possède **littéralement** la propriété d'être peint sur la toile, il possède **métaphoriquement** la propriété de tristesse. Ceci, cependant, ne suffit pas à rendre compte de l'expression — en effet, "l'expression, comme la représentation est un mode de symbolisation" (Ibid., 52).

## 3. L'expression comme symbolisation

Quel mode de symbolisation est l'expression? Pour rendre compte de l'expression, Goodman décrit un mode de symbolisation particulier, l'*exemplification*, duquel il dit que "[c]'est un mode de symbolisation important et largement utilisé dans et

hors des arts” (Ibid., 52). La meilleure façon de décrire l'exemplification est d'utiliser, à la suite de Goodman, l'exemple des échantillons de tissu utilisés par les tailleurs□ comme Goodman le note, de tels échantillons fonctionnent comme des morceaux exemplifiant certaines de leurs propriétés, mais pas toutes. Typiquement, un échantillon de tailleur exemplifie sa couleur, sa texture, sa qualité de tissu, mais n'exemplifie **pas** sa taille. Qu'est-ce qui fait donc que l'échantillon exemplifie certaines des propriétés qu'il a mais pas d'autres propriétés qu'il a aussi□ La réponse de Goodman est simple□ un échantillon exemplifie seulement les propriétés **tout à la fois qu'il a et auxquelles il réfère**. La possession est intrinsèque, mais la référence ne l'est pas et elle dépend du système de symbolisation utilisé.

Ainsi, la représentation relève de la dénotation et la relation va de l'image (de la description, etc.) à l'objet représenté□ l'exemplification est à la fois la possession et la référence et la relation, comme la direction, sont doubles. Elles vont de l'objet au label qui peut lui être appliqué (de l'échantillon au nom de couleur par exemple) et du label vers l'objet. Donc, “alors que n'importe quoi peut être dénoté, seuls les labels peuvent être exemplifiés” (Ibid., 57), bien que les labels en question puissent être non linguistiques. Dans cette définition, la représentation, la possession et la dénotation sont clairement distinguées□ la *représentation* est la dénotation et implique une relation dirigée de la représentation à la chose représentée□ la *possession* dépend du fait que l'objet soit une instance d'une propriété quelconque et cette relation va de l'objet au label désignant la propriété possédée□ l'*exemplification*, finalement, implique à la fois la possession et la référence (c'est en fait un type de référence particulier, “une sous-relation du converse de la dénotation”, Ibid., 59) et elle est bi-directionnelle.

Nous avons maintenant défini l'exemplification et nous pouvons suivre Goodman et définir l'*expression* comme l'exemplification métaphorique. Comme nous avons déjà traité de la référence et de la possession, nous nous tournons maintenant vers l'analyse de la métaphore fournie par Goodman.

#### 4. La métaphore

Goodman commence son analyse de la métaphore par une comparaison entre la *métaphore* et la *catachrèse*, ou métaphore figée. Il se demande quelle différence, si tant est qu'il y en ait une, il y a entre dire d'une couleur qu'elle est “grise” et en dire qu'elle est “froide”. En dire qu'elle est “grise” est évidemment en dire quelque chose de littéral, mais d'une certaine façon, il semble qu'en dire qu'elle est “froide” n'est pas beaucoup moins littéral, alors que parler des lettres de l'alphabet comme des couleurs paraît plutôt plus figuratif<sup>2</sup>. Comme il le note, “la réponse habituelle (et métaphorique) est qu'un terme comme “une couleur froide” ou “une note haute” est une métaphore figée - bien qu'elle diffère d'une métaphore fraîche par l'âge plutôt que par la viscosité” (Ibid., 68. Je traduis). En d'autres termes, il semble qu'une métaphore devienne de plus en plus littérale au fur et à mesure de son usage. Ce fait, et la comparaison entre métaphore et catachrèse, est utilisé par Goodman pour justifier la conception des métaphores comme liées au “réel”□ une métaphore dit quelque chose qui peut être tout à la fois littéralement faux et métaphoriquement vrai. Si c'est le cas, l'expression n'est pas la référence + la possession fausse ou prétendue□ “la possession métaphorique n'est en fait pas la possession *littérale*□ mais la possession est réelle qu'elle soit métaphorique ou littérale<sup>3</sup>” (Ibid., 68. je traduis) et “le métaphorique et le littéral doivent être distingués à l'intérieur du réel” (Ibid., 68. je traduis). Ceci signifie que quand nous appelons un

<sup>2</sup> Les deux premiers exemples sont empruntés à Goodman. J'ai construit le dernier à partir d'une lettre de Nabokov, où il parle de son fils, alors enfant□ “Il voit les lettres en couleur comme Vera et moi-même le font, et comme le faisait Mère, mais chacun d'entre nous a ses propres couleurs□ par exemple, mon M est rose layette, alors que le sien est bleu clair” (Nabokov 1989, 59. Je traduis). Dans ce cas précis, il s'agit davantage de synesthésie que de métaphore. Dans le sonnet des voyelles de Rimbaud, il s'agit cependant bien d'une métaphore, probablement tirées des expériences synesthésiques de Rimbaud.

<sup>3</sup> Les italiques sont de Goodman.

tableau “triste”, bien que le prédicat “triste” ne s’applique pas littéralement, il s’applique néanmoins métaphoriquement. Malgré tout, Goodman ne nie pas que l’application métaphorique d’un prédicat ne soit pas simple. Il indique que la métaphore implique un conflit et donne comme définition informelle de l’usage métaphorique la proposition selon laquelle “l’application d’un terme est métaphorique seulement si elle est jusqu’à un certain point contre-indiquée” (Ibid., 69. Je traduis).

Ceci conduit à la thèse principale de Goodman sur la métaphore□ la métaphore est une question de *transfert*<sup>4</sup>. Cependant, ce n’est pas un mot unique qui est transposé ou transféré. Plutôt, selon Goodman, les labels ne fonctionnent pas tant en isolation qu’en familles ou en groupes. Goodman remarque que la catégorisation n’est possible qu’à l’intérieur d’ensembles d’alternatives et est relative aux autres labels qui auraient pu être mais qui n’ont pas été utilisés, ces alternatives étant déterminées “par l’habitude et par le contexte” (Ibid., 72. Je traduis). Il introduit la terminologie suivante□ les ensembles de labels alternatifs sont appelés *schémas*, l’extension d’un unique label est son *domaine* et l’extension totale de tous les labels dans un schéma est un *royaume*. Goodman insiste sur le fait que la métaphore n’implique pas l’application d’un label à un domaine nouveau, mais **l’application d’un schéma complet (auquel le label effectivement utilisé dans la métaphore appartient) à un nouveau royaume**. Ceci se comprend bien si, comme il l’affirme, la catégorisation n’implique pas seulement l’application d’un unique label à un objet, mais l’application d’un label choisi parmi tous les autres labels appartenant au même schéma. Dans la catégorisation littérale, un label est choisi parmi tous ceux qui appartiennent au schéma et appliqué à l’intérieur du royaume de ce schéma. Dans la catégorisation métaphorique, un label est choisi parmi tous ceux qui appartiennent à un schéma et appliqué dans un royaume qui n’est pas le royaume propre au schéma. Comme le dit Goodman, “les changements de domaine qui se produisent dans la métaphore, dans cette mesure, ne se limitent pas à une simple distribution de biens de famille, mais correspondent à une véritable expédition” (Ibid., 73. Je traduis). Ainsi, “un ensemble de termes, de labels alternatifs, est transporté□et l’organisation qu’ils effectuent dans le royaume étranger est guidé par leur usage habituel dans le royaume d’origine” (Ibid., 74. Je traduis).

Cette invasion d’un royaume par un schéma étranger en quoi, selon Goodman, consiste la métaphore, est à la fois libre et contrainte□ le choix du royaume à envahir est libre, mais le résultat de l’invasion est contraint par les usages antérieurs (qu’ils soient littéraux ou métaphoriques) du label et du schéma auquel ce label appartient. En d’autres termes, le choix du label particulier n’est pas entièrement arbitraire, pas plus que ne l’est l’interprétation de la métaphore. Quand nous appliquons des termes de température aux couleurs, nous ne disons pas arbitrairement que le bleu ou le gris sont “froids” tandis que l’orange et le rouge sont “chauds”□ notre choix est contraint par l’usage normal des termes de température. La survie de ces contraintes sémantiques explique pourquoi la métaphore, bien qu’elle ne soit pas littéralement vraie, puisse être vraie malgré tout.

Goodman s’attaque alors au problème difficile de ce que disent les métaphores et de ce qui les rend vraies. Il commence par discuter l’affirmation traditionnelle selon laquelle la métaphore est une comparaison élidée et selon laquelle la vérité métaphorique d’une métaphore est simplement la vérité littérale de la comparaison correspondante. Il remarque que cette affirmation est vide de sens dans la mesure où n’importe quoi est comme n’importe quoi d’autre sous un aspect ou un autre<sup>5</sup>□ pour qu’elle ait un sens, la comparaison doit être comprise comme disant que le tableau est comme une personne en ce qu’ils sont tristes tous les deux, le premier de façon métaphorique, la seconde de façon littérale. Ceci, comme l’affirme Goodman, montre que la vérité n’est pas que la métaphore est une comparaison élidée ou se réduit à la comparaison correspondante, mais, au contraire, que la comparaison se réduit à la métaphore et que la différence entre l’une et l’autre est négligeable. Dans cette mesure, la métaphore et la comparaison doivent avoir le même sens et la réponse à la question de ce qui fait qu’un prédicat s’applique littéralement ou métaphoriquement peut être trouvée à travers la réponse à la

<sup>4</sup> Ce pourrait être le moment du rappel pédant que le mot *métaphore* vient du grec, *via* le latin, et signifie “transposition”.

<sup>5</sup> Sur l’importante question de la similarité, cf. Goodman 1970.

question de la sorte de similarité qui doit exister entre des choses auxquelles un prédicat s'applique littéralement. Comme le fait remarquer Goodman, ces choses ont évidemment une certaine propriété en commun, i.e. la propriété que nomme le prédicat. En d'autres termes, "le prédicat doit s'appliquer à toutes les choses auxquelles il doit s'appliquer" (Ibid., 78. Je traduis), et "les standards de vérité sont très semblables que le schéma utilisé soit ou ne soit pas transféré" (Ibid., 79. Je traduis). Goodman note, fort justement, que la métaphore est sujette aux mêmes problèmes que le discours littéral : une métaphore peut être vague, peu claire, triviale, etc. Et, de même que le discours littéral, le discours métaphorique peut être trivialement vrai, ou vrai, mais sans efficacité.

## 5. Métaphore et expression

L'explication précédente de la métaphore se préoccupait uniquement de la métaphore verbale. Comment cette analyse s'applique-t-elle à la possession ou à l'exemplification ? De même que la métaphore verbale est parallèle au discours littéral, de même la possession métaphorique et l'exemplification sont parallèles à la possession littérale et à l'exemplification. Et la thèse indiquée ci-dessus sur les prédicats et les propriétés s'applique directement à la possession et à l'exemplification : "une image est métaphoriquement triste si un label quelconque - verbal ou non verbal - qui est coextensif avec (i.e. a le même sens littéral que) "triste" dénote métaphoriquement l'image. L'image exemplifie métaphoriquement "triste" si "triste" est référé par et dénote métaphoriquement l'image. Et l'image exemplifie métaphoriquement la tristesse si un label quelconque coextensif avec "triste" est référé par et dénote métaphoriquement l'image" (Ibid., 85. Je traduis). Il faut ajouter à ceci qu'"un tableau exemplifie littéralement seulement des propriétés picturales et exemplifie métaphoriquement uniquement des propriétés qui sont constantes relativement aux propriétés picturales" (86).

Ainsi, l'expression est fortement dépendante de la métaphore, mais ceci ne doit pas conduire à la conclusion que n'importe quelle affirmation métaphorique sur une image, ou plus généralement sur une oeuvre d'art, a à voir avec ce qui est exprimé. Pour porter sur ce qui est exprimé, l'assertion métaphorique doit porter sur les propriétés réellement possédées (même métaphoriquement) par l'oeuvre d'art - c'est-à-dire qu'elle doit porter sur l'oeuvre d'art elle-même plutôt que sur les conditions de sa production<sup>6</sup> : la propriété doit être exemplifiée et pas seulement possédée et elle doit être constante relativement aux propriétés picturales. Ainsi, bien que tous les énoncés sur ce qu'une image exprime soient équivalents ou réductibles à des assertions métaphoriques sur l'image, toutes les assertions métaphoriques sur l'image ne sont pas équivalentes ou réductibles à des énoncés sur ce qu'exprime l'image.

Enfin, mais je n'y insisterai pas pour des raisons d'espace et de temps, je voudrais dire quelques mots de la théorie goodmanienne de l'expression et des systèmes de symbolisation. *Languages of art* est clairement divisé entre la syntaxe et la sémantique : il y a quelques requisits syntaxiques et sémantiques qui s'appliquent aux systèmes de symboles que les différents arts utilisent, leur notation ou leur absence de notation, etc., leur nature analogique ou digitale, leur saturation, etc. C'est tout ceci qui est recouvert par un système de symbolisation.

Pour en finir avec cette présentation de la théorie de l'expression proposée par Goodman, le mieux est de citer son résumé : "Si *a* exprime *b*, alors (1) *a* possède ou est dénoté par *b* (2) cette possession ou dénotation est métaphorique et (3) *a* réfère à *b*" (Ibid., 95. Je traduis).

## 6. Art et science, sentiments et cognition

Avec l'expression, nous avons vu une des caractéristiques centrales de l'esthétique de Goodman et une des façons dont les sentiments apparaissent dans une oeuvre d'art. Goodman a, néanmoins, un certain nombre d'autres choses à dire sur les

---

<sup>6</sup> I.e. elle ne doit pas dire que la peinture ne peut être que le fruit de l'esprit d'un ivrogne, d'un fou, d'un aveugle, etc.

sentiments et la cognition, l'art et la science. La première étape, qu'il franchit rapidement dans son livre, consiste à faire remarquer que la perception que nous avons de l'art n'est pas statique en deux sens au moins □ d'une part, percevoir l'art n'est pas une expérience passive, mais implique un grand nombre, si ce n'est la totalité, de nos capacités cognitives □ d'autre part, notre capacité à avoir des expériences esthétiques n'est pas donnée une fois pour toute. Elle évolue et (du moins, on l'espère) s'améliore à travers son exercice même □ plus nous regardons de l'art, mieux nous percevons l'art. Cette constatation est illustrée de façon excellente dans le chapitre que Goodman consacre à *L'art et l'authenticité*, et dans lequel il examine les faux Vermeer de Van Meegeren. Les faux de Van Meegeren ont été produits dans les années trente et la falsification n'a été découverte que lorsque Van Meegeren lui-même a dit que les peintures étaient des faux lors de son procès pour collaboration en 1945. Comme le fait remarquer Goodman, nous, qui savons que les peintures sont des faux, avons du mal à croire que des experts et des conservateurs de musée aient pu s'y laisser prendre à l'époque. Ceci, il le note, vient d'un double fait □ les capacités de perception du public (sans parler de celles des experts) se sont beaucoup améliorées depuis les années trente □ dans l'histoire des faux de Van Meegeren, notre perception de certaines caractéristiques qui différencient les faux de Van Meegeren d'authentiques Vermeer est plus aiguë parce que nous avons vu à la fois les faux (en les sachant faux) et les peintures de Vermeer et parce que nous avons pu les comparer. Cette histoire apparemment anecdotique a deux morales □ la première est que les faux peuvent ne pas être aussi condamnables qu'il y paraît □ la seconde est que nous avons effectivement des **connaissances** sur les tableaux et pas seulement des **sentiments**. Ceci ne signifie cependant pas que notre connaissance et nos sentiments sur les peintures soient des choses entièrement différentes appartenant à des domaines radicalement séparés de notre être. En fait, c'est exactement l'inverse qui est vrai □ la connaissance sur les peintures, comme la connaissance en général, est une question de perception aiguë et la discrimination, aussi bien que les sentiments, y entre.

Goodman remarque que l'expérience esthétique est une quête aussi désintéressée que l'expérience scientifique et qu'il est extrêmement douteux que le plaisir soit une caractéristique plus notable de l'expérience esthétique que de l'expérience scientifique. Il remarque aussi que la postulation d'une "émotion esthétique" spécifique "peut être jetée dans la poubelle des explications par la "vertu dormitive"" (Ibid., 243. Je traduis). Ainsi, ressentir du plaisir n'est pas une caractéristique distinctive de l'art, par opposition à la science □ plutôt, "dans la science, la satisfaction est un simple résultat de la quête □ dans l'art, la quête est un simple moyen pour obtenir de la satisfaction" (Ibid., 244. Je traduis). Qui plus est, il est loin d'être certain que toutes les œuvres d'art donnent du plaisir et il peut très bien se faire que certaines d'entre elles n'aient pas plus d'impact émotionnel qu'une loi scientifique<sup>7</sup>.

En fait, comme le fait remarquer Goodman, la tentative pour séparer l'art de la science sur le critère de la présence ou de l'absence d'émotion vient de la dichotomie traditionnelle et entièrement fautive entre sentiments ou émotions d'un côté et connaissance et cognition de l'autre. Cette dichotomie nous aveugle sur le fait que les émotions peuvent fonctionner cognitivement et que c'est le cas dans l'art □ "l'œuvre d'art est appréhendée au travers des sentiments aussi bien qu'au travers des sens" (Ibid., 248. Je traduis). Ceci, cependant, ne signifie pas que les émotions et les sentiments, ainsi utilisés de façon cognitive, soient différents de ce qu'ils sont quand ils ne sont pas engendrés par de l'art, pas plus que cela ne signifie qu'ils sont moins intenses □ "Le fait que les émotions participent à la cognition n'implique pas plus qu'elles ne sont pas ressenties que le fait que la vision nous aide à découvrir les propriétés des objets n'implique que les sensations de couleur ne se produisent pas" (Ibid., 248. Je traduis). Ainsi, les sentiments peuvent être et sont très souvent utilisés cognitivement en art, sans que cela soit une propriété nécessaire de l'art □ "l'usage cognitif des émotions n'est ni présent dans toute expérience esthétique ni absent de toute expérience non esthétique. (...) De fait, dans toute science, alors que l'objectivité requise interdit la pétition de principe, la lecture orientée des données, le rejet des résultats considérés comme

---

<sup>7</sup> Les exemples donnés par Goodman à ce sujet sont respectivement un tableau (tardif) de Mondrian ou un quartet de Webern et les lois de Newton et d'Einstein.

indésirables, l'évitement des directions de recherche menaçantes, elle n'interdit pas l'usage des sentiments dans l'exploration et la découverte, le choc de l'inspiration et de la curiosité, ou les indices donnés par l'excitation sur des problèmes intrigants et des hypothèses prometteuses" (Ibid., 251. Je traduis).

Enfin, de façon peu surprenante, un des principaux usages des sentiments dans l'expérience esthétique a à voir avec l'expression "l'émotion dans l'expérience esthétique est un moyen pour discerner les propriétés qu'une oeuvre a et qu'elle exprime" (Ibid., 248. Je traduis).

## 7. Les avantages de l'esthétique de Goodman

L'esthétique de Goodman a un grand nombre d'avantages et va très loin dans l'exploration et l'explication de nombreux problèmes qu'aucune autre théorie esthétique n'est arrivée à résoudre. Son plaidoyer pour le renoncement à la dichotomie entre sentiments et cognition n'autorise pas seulement un renoncement parallèle (et bienvenu) à une quantité de pensées informées sur l'art, il promeut aussi un champ de recherche entièrement nouveau sur l'art, les sentiments et la cognition et sur les sentiments dans la cognition. J'aimerais d'abord décrire rapidement deux des problèmes que l'esthétique de Goodman, et principalement ses notions d'expression et d'exemplification, aide à résoudre ou à aborder de façon nouvelle.

Le premier problème, dont on parle en esthétique depuis fort longtemps, est le soi-disant *paradoxe de la laideur*. Grossièrement parlant, c'est le problème de la façon dont nous pouvons regarder des peintures représentant des scènes horribles, comme par exemple le panneau central et le panneau du bas de l'autel d'Isenheim par Grünewald, et cependant éprouver du plaisir plutôt que de l'horreur. La réponse de Goodman réside partiellement dans ses remarques sur le fait que ce qu'une peinture exprime n'a pas à être un sentiment éprouvé par le peintre ou par le spectateur. Ses remarques sur l'absence de nécessité du sentiment de plaisir dans l'expérience esthétique est une autre base de réponse. Comme il le fait remarquer, étant donnée l'hypothèse selon laquelle l'émotion est "un mode de sensibilité à l'oeuvre" (Ibid., 250. Je traduis), le paradoxe disparaît purement et simplement.

Ceci, cependant, est loin d'être le seul problème que l'esthétique de Goodman aide à résoudre un autre problème est celui soulevé par Thomas McEvelley dans son livre, *Art, contenu et mécontentement*, où l'auteur attaque très fortement les critiques qui prétendent que l'art ne doit avoir aucun contenu<sup>8</sup>. Cette opinion est supposée supporter l'idée selon laquelle l'art ne doit plus être figuratif. Indépendamment de l'accord ou du désaccord sur ce point, il devrait être évident que, à moins de définir le contenu comme la chose dénotée par l'image - auquel cas il est clair que les images d'objets fictifs n'ont aucun contenu, ce qui ne les empêche pas d'être figuratives -, les notions d'exemplification et d'expression proposées par Goodman sont une bonne réponse à la question du contenu ou de l'absence de contenu pour une peinture non-figurative. Le combat de McEvelley en faveur du contenu des peintures non figuratives aurait gagné à les utiliser.

Ce sont seulement deux des questions qu'un usage judicieux de la théorie de Goodman pourrait résoudre de façon simple et élégante. Sa principale contribution, cependant, a, je crois, été très bien détaillée par Roger Pouivet dans son article "L'esthétique est-elle inexprimable?", où il montre de façon très convaincante que l'esthétique de Goodman<sup>9</sup> fournit de bons arguments contre l'affirmation de Wittgenstein<sup>10</sup> selon laquelle on ne peut rien dire de l'esthétique.

<sup>8</sup> Il cite une remarque particulièrement discutable de Susan Sontag "En dépit de ce qu'elle a pu être jadis, aujourd'hui l'idée de contenu est surtout une entrave, une nuisance, une forme subtile ou pas tellement subtile de philistinisme" (McEvelley 1994, 37).

<sup>9</sup> Et principalement ses aspects syntaxiques et sémantiques dans lesquels je n'entrerai pas ici.

<sup>10</sup> Cf. Wittgenstein 1961.

Pour clore ce paragraphe, je voudrais aussi ajouter que, en montrant que l'émotion et la cognition, loin d'être deux choses opposées appartenant à des domaines radicalement différents, sont les deux faces d'une même monnaie, Goodman nous offre un champ d'investigation beaucoup plus vaste en ce qui concerne l'expérience esthétique et l'expérience scientifique. S'il a raison (et j'espère avoir non seulement dit, mais exprimé ici jusqu'à quel point je pense qu'il a raison), l'enquête sur les sentiments et l'enquête sur la connaissance sont l'une et l'autre pertinentes pour la recherche sur l'expérience esthétique ou scientifique et, jusqu'à un certain point au moins, l'enquête sur l'expérience esthétique et l'enquête sur la cognition devraient se fondre l'une dans l'autre. Ceci signifie qu'un programme de recherche sur l'art et la cognition n'est pas seulement possible mais est fortement indiqué et on devrait se souvenir à ce propos qu'un tel programme a existé à Harvard des années durant<sup>11</sup>, sous le nom de *Projet Zéro*. Pour ce que j'en sais, le *Projet Zéro* était orienté vers la psychologie expérimentale et la recherche en éducation. Si c'est le cas, il devrait y avoir de la place pour un projet de recherche qui pourrait être davantage orienté vers l'Intelligence Artificielle.

Enfin, je voudrais soulever une question sur l'oeuvre de Goodman, au sujet de son relativisme que je ne peux accepter.

## 8. Quelques états d'âme sur le monde de mondes goodmannien

Malgré ma grande admiration pour Goodman qui, je l'espère, a transparu dans l'exposé précédent de sa théorie de l'émotion et de la cognition, il y a quelques points sur lesquels je ne suis pas en complet accord avec lui. Le principal, dont il n'a pas été question jusqu'ici, a à voir avec le relativisme de Goodman, tel qu'il est exposé dans *Ways of worldmaking* et dans des travaux plus récents, et qui est, au moins indirectement, lié à son esthétique (et à son épistémologie)□ selon Goodman, les oeuvres d'art comme la recherche scientifique nous aident, non pas à découvrir le monde que nous habitons, mais à construire un ou des mondes. Il n'y a tout simplement pas de monde avant que nous n'en construisions une version et bien que les versions ne soient pas équivalentes, dans la mesure où certaines sont mauvaises alors que d'autres sont bonnes, l'évaluation des versions ne dépend pas de leur correspondance avec un monde réel (inexistant). En d'autres termes, des mondes différents correspondent à (mais sont différents de) différentes bonnes versions.

Je crois qu'Israel Scheffler a soulevé une bonne question à ce sujet, dans son livre, *Inquiries*□il s'est demandé si la position de Goodman n'était pas ambiguë sur ce point et s'il n'affirmait pas simultanément qu'il n'y a pas de monde sans bonne version<sup>12</sup> et que "les mondes sont différents de et répondent à des versions correctes" (Goodman 1984, 40. Je traduis). La réponse de Goodman consiste à dire que c'est un cas où nous pouvons avoir le beurre et l'argent du beurre en ce que les mondes n'existent pas indépendamment des bonnes versions mais qu'ils restent néanmoins distincts des bonnes versions. Une bonne version n'est pas un monde parce qu'"une version disant qu'il y a une étoile là-haut n'est pas elle-même brillante ou éloignée et [que] l'étoile n'est pas faite de lettres" (Ibid., 41. Je traduis). Cependant, il n'y a pas de caractéristique du monde qui pourrait exister indépendamment de toutes les versions□ "ce qui est vrai d'un monde dépend du fait de le dire - non que quoi que ce soit que nous disions soit vrai mais que quoi que ce soit que nous disions vraiment (ou plutôt, à présent, correctement) est néanmoins informé par et relatif au langage ou à tout autre système de symbole que nous utilisons" (Ibid., 41. Je traduis). De la même façon, Goodman insiste sur l'idée que nous faisons des mondes et des étoiles<sup>13</sup>, pas de la même façon que nous faisons des briques ou des maisons, pas avec nos mains, mais avec nos esprits, avec des langages et des systèmes de symbole.

---

<sup>11</sup> Depuis 1967.

<sup>12</sup> Je ne discuterai pas ici des modes d'évaluation des versions proposés par Goodman.

<sup>13</sup> Les étoiles sont pertinentes ici parce que Scheffler a insisté (à juste titre, à mon sens) sur le fait que nous ne pouvons pas avoir fait les étoiles.



Je ne peux tout simplement pas être d'accord avec le relativisme de Goodman et je crois qu'une proposition excellente a été faite par Barry Smith à un récent workshop ECAI□il propose ce qu'il appelle "un schéma catégoriel qui est tout à la fois réaliste de façon critique et complet. Ainsi, il a certains des bénéfices de l'idéalisme linguistique<sup>14</sup> et du physicalisme sans (ou tout au moins on l'espère) les désavantages correspondants de chacun" (Smith 1994,15. Je traduis). La solution de Smith est à la fois élégante et simple, à mon sens□ elle consiste à préserver le monde réel, en autorisant un certain arbitraire dans les limites (ou les frontières) des objets qui le composent. "Les entités en question (fiat-objet and fiat-processus) sont des portions autonomes d'une réalité extensionnelle autonome et sont "objectives" dans cette mesure. Leurs limites respectives, cependant, sont créées par nous□ ce sont les produits de nos activités mentales et linguistiques, et de normes et d'habitudes conventionnelles qui leur sont associées" (Ibid., 21. Je traduis). Ceci permet aussi de préserver la notion de vérité□ "Des morceaux de réalité (...) peuvent de cette façon être dits exister dans la réalité autonome, et rendre nos jugements vrais, mais la reconnaissance de telles entités est encore consistante avec ce sain respect pour le rasoir d'Ockham qui est la marque de toute ontologie scrupuleuse" (Idem).

Ceci nous ramène aux étoiles et aux constellations□ en réponse à l'insistance d'Israel Scheffler sur la pré-existence des étoiles à quelque version du monde que ce soit, Goodman (1992) invoque le cas d'une constellation, Ursa Major, la Grande Ourse. Il essaie de montrer dans un dialogue court mais efficace que non seulement les constellations mais les étoiles elles-mêmes ne pré-existent pas à une quelconque version ou à un monde quelconque. Je pense que la proposition de Smith, très rapidement esquissée ci-dessus, peut aider à répondre aux objections de Goodman□ il y a une réalité autonome, mais sa division en objets entrant dans des catégories est jusqu'à un certain point arbitraire. Si, par exemple, nous avons déjà divisé notre monde en étoiles et non-étoiles, nous pouvons construire des constellations d'étoiles. L'objection de Goodman à cette hypothèse semble être la suivante□ "ce qui ne bouge ni ne bouge pas, qui n'est ni en tant que chose-ainsi ni en tant que non-chose-ainsi, se réduit à rien" (Goodman 1992, 17). Cette hypothèse, clairement, est une des hypothèses les plus fortes de Goodman sur la représentation□ il est impossible de représenter quelque chose *simpliciter*□ nous pouvons seulement représenter quelque chose-ainsi. C'est certainement vrai pour la représentation, mais je ne vois pas pourquoi ce serait vrai pour l'existence. Il peut parfaitement se faire que seule la représentation-ainsi soit possible, mais cela n'entraîne pas que seule l'existence-ainsi soit possible.

Je crois donc que la proposition de Smith est une solution qui respecte la variété des versions sans conduire à abandonner le monde réel ou la notion de vérité. Je crois aussi qu'elle est consistante avec l'esthétique goodmanienne si nous reconsidérons l'affirmation de Goodman selon laquelle l'art consiste en la production d'un monde et si nous disons plutôt que l'art nous conduit à voir le monde de façons nouvelles et originales. Elle ne semble pas non plus conduire à une quelconque difficulté en ce qui concerne les nécessités syntaxiques et sémantiques des systèmes symboliques, mais elle conduit néanmoins à un problème□ il n'est pas facile de voir de quelle façon la correction d'une version peut être analysée autrement qu'en termes de vérité dans la proposition de Smith et la vérité semble difficile à évaluer pour un grand nombre d'oeuvres d'art (la peinture abstraite vient à l'esprit, mais tous les arts non verbaux sont concernés, de même que la fiction littéraire). Je crois, cependant, que ce problème peut trouver des solutions (cf. Moeschler & Reboul 1994, et Reboul à paraître) et que si un programme de recherche sur l'art et la cognition a tout à gagner à adopter la majeure partie de l'esthétique de Goodman, il ne doit pas nécessairement adopter son relativisme.

## BIBLIOGRAPHIE

---

<sup>14</sup> Je tiens à souligner que je ne prends pas Goodman pour un idéaliste. Je le prends pour ce qu'il affirme être□un relativiste. Cependant, je crois que la solution de Smith fonctionne bien et est une bonne analyse de la catégorisation qui, toutefois, échappe au relativisme ontologique (ce peut être une question de goût, mais mes goûts ne me portent pas au relativisme ontologique).

- Diderot, D. (1981): *Paradoxe sur le comédien & Entretiens sur le fils naturel*, Paris, Garnier-Flammarion.
- Elgin, C.Z. (1983): *With reference to reference*, Indianapolis, Hackett Pub. Co.
- Elgin, C.Z. (1992): “Comprendre: l’art et la science”, in Pouivet, R. (ed.): *Lire Goodman: les voies de la référence*, Combas, Editions de l’Eclat, 49-67.
- Elgin, C.Z. (1988): *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press & London, Routledge.
- Goodman, N. (1970): “Seven strictures on similarity”, in Foster, L. & Swanson, J.W. (eds.): *Expression and theory*, London, Duckworth, 19-29.
- Goodman, N. (1976): *Languages of art: an approach to a theory of symbols*, Indianapolis, Hackett Pub. Co.
- Goodman, N. (1978): *Ways of worldmaking*, Indianapolis, Hackett Pub. Co.
- Goodman, N. (1984): *Of mind and other matters*, Cambridge (Mass.)/London, Harvard University Press.
- Goodman, N. (1992): “Quelques tracas mondains”, in Pouivet, R. (ed.): *Lire Goodman: les voies de la référence*, Combas, Editions de l’Eclat, 15-19.
- McEvelley, Th. (1994): *Art, contenu et mécontentement: la théorie de l’art et la fin de l’histoire*, France, Ed. Jacqueline Chambon.
- Moeschler, J. & Reboul, A. (1994): *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil.
- Nabokov, V. (1989): *Selected letters 1940-1977*, London, Vintage.
- Pouivet, R. (1992): “L’esthétique est-elle inexprimable?”, in Pouivet, R. (ed.): *Lire Goodman: les voies de la référence*, Combas, Editions de l’Eclat, 115-140.
- Reboul, A. (à paraître): *Réalités de la fiction*.
- Scheffler, I. (1986): *Inquiries*, Indianapolis, Hackett Pub. Co.
- Smith, B. (1994): “Fiat objects”, in *Acts of ECAI’94 Workshop W2, Parts and wholes: conceptual Part-Whole Relations and Formal Mereology*, 15-23.
- Wittgenstein, L. (1961): *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard.