

PHILOSOPHIA SCIENTIÆ

JACQUES MORIZOT
L'art de la symbolisation

Philosophia Scientiæ, tome 2, n° 2 (1997), p. 161-178

http://www.numdam.org/item?id=PHSC_1997__2_2_161_0

© Éditions Kimé, 1997, tous droits réservés.

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

NUMDAM

Article numérisé dans le cadre du programme
Numérisation de documents anciens mathématiques
<http://www.numdam.org/>

L'art de la symbolisation

Jacques Morizot

*Département d'arts plastiques
Université Paris 8*

Résumé. L'originalité de Nelson Goodman est de défendre une conception de l'art en tant que symbolisation. La distinguer des multiples théories "symboliques" qui ont proliféré depuis un siècle contribue à faire ressortir sa nouveauté méthodologique. J'ai choisi de mettre l'accent sur quelques-unes de ces approches et de situer le programme goodmanien au sein des tendances actuelles. La notion d'exemplification se révèle la plus caractéristique et la plus féconde pour réconcilier dans l'œuvre le souci du contenu particulier et la logique des relations référentielles.

Abstract. Nelson Goodman's originality is to back a conception of art as symbolization. To tell it from the several 'symbolic' theories that have proliferated during the last century is the first step toward recognition of its methodological novelty. I have focused on a few of these approaches and tried to locate the goodmanian program in today's main trends. The notion of exemplification proves itself to be the most characteristic and fertile one in order to reconcile within the work the care of specific content and the logic of referential relations.

Parler de symbolisation artistique fait référence à quelque chose de très ancien et en même temps, je pense, à quelque chose de profondément novateur, à condition de ne pas y chercher une théorie inédite qui redécouvre avec perplexité ses prémisses de toujours, ni une clé universelle qui donnerait enfin accès à des questions ultimes toujours différées, mais une mise en perspective patiente et lucide, ambitieuse à force de modestie, de ce que fait l'art lorsqu'il devient attentif à ses conditions pertinentes d'exercice. Comme nous y invite le thème de ce colloque, le centre de gravité de mon exposé sera la logique de la symbolisation initiée par Nelson Goodman et illustrée dans les études qu'il a consacrées à l'art. C'est à partir d'elle que je disposerai quelques repères, en amont ou en contraste avec elle, et c'est elle dont je chercherai à faire ressortir les attraits et les limites. Ce faisant, j'ai bien conscience de laisser dans l'ombre de nombreux courants non négligeables ; qu'il me suffise de dire qu'ils ne sont pas invalidés pour autant. J'espère qu'il se dégagera aussi de mon parcours que la rupture avec l'héritage de la philosophie esthétique n'est pas une forme de dédain à son endroit mais qu'elle découle de la nécessité de réactiver le dialogue de l'art et du monde.

Lorsqu'on aborde la notion de symbolisation, on se trouve aussitôt confronté à de multiples difficultés. La première, récurrente, est d'ordre terminologique. Derrière les mêmes appellations prolifèrent en effet des pratiques, des approches et des théories qui non seulement ne convergent pas — ce qui est une situation ordinaire — mais sont radicalement incompatibles et ennemies les unes des autres. Elles le sont à un point tel que l'adhésion à une conception jugée authentiquement "symbolique" par les uns est aux yeux de leurs adversaires l'indice le plus probant d'un contresens radical sur la nature de leurs principes ou sur la portée de leurs analyses.

Plus profondément, le projet d'une enquête centrée sur la teneur des symboles se trouve presque d'emblée écartelé entre une anthropologie des conduites le plus lointainement enracinées dans l'enfance de l'humanité et une technologie des opérations les plus abstraites que l'esprit humain est capable de concevoir et de maîtriser. Il est peu de domaines qui offrent un contraste aussi saisissant : d'un côté la fascination pour l'archaïque et les limbes de la rationalité, sinon de la conscience, avec l'espoir de dévoiler chaque niveau de réalisation d'une expérience qui reste fondamentalement originaire, de l'autre la volonté de dissiper les prestiges illusoire d'une prégnance sui generis en la soumettant à la seule loi de la discursivité, quitte à restreindre d'autant l'éventail des données disponibles. Pour parodier une formule de Wittgenstein : condenser un nuage de symboles en un réseau cristallin de relations.

Je doute cependant qu'on puisse s'en tenir à une opposition aussi tranchée que celle évoquée naguère par Gilbert Durand entre des herméneutiques instauratives et des herméneutiques réductives, laquelle se borne trop souvent à reconduire à son insu et en l'inversant un schéma d'inspiration positiviste. Je n'entreprendrai pas de réfuter cette dichotomie lourde de présupposés mal éclaircis ; elle demanderait de longues investigations qui dépassent de loin notre sujet et dont les retombées pour lui ne sont pas évidentes. Il me paraît plus fécond d'affiner la description de ce qu'il entre de multiple et mouvant dans l'extension de la notion de "symbolisme" en art, en la questionnant d'un point de vue méthodologique et en marquant l'émergence d'une pensée basée sur l'acte de symboliser. En schématisant, on distingue sans peine trois orientations ou trois moments que je propose de repérer au moyen des appellations commodes suivantes : les symboles, le symbolique, la symbolisation.

I.1. Dans leur manifestation artistique, les symboles ont été le plus souvent définis comme des entités objectivées à l'aide de représentations, d'images ou même d'objets déterminés. Ce qui les caractérise est une réalité d'ordre non matériel, inépuisable en son contenu, et qui s'incarne en un signe non arbitraire quoique susceptible de variation. La sémantique du symbole est nécessairement plus complexe que celle du signe (sinon dans l'usage formel du mot "symbole") ; elle renvoie à deux dimensions interdépendantes : un plan discursif où il est appréhendé par une démarche cohérente mettant en jeu un équipement linguistique et sémiotique approprié, et un plan culturel puisqu'il demeure le reflet ou le corrélat d'idées ou de croyances partagées au sein d'une communauté. L'herméneutique est le point de rencontre entre l'articulation intrinsèque du symbole et son ouverture sur la puissance qu'il a d'évoquer au-delà de soi.

Il n'est donc pas vraiment surprenant que le symbole soit un lieu d'ambivalence toujours possible et jamais définitivement résolue. Il suffit de penser à la *Melencholia* ou au Chevalier, la Mort et le Diable de Dürer pour mesurer la divergence et l'incompatibilité des interprétations proposées par des commentateurs avisés et compétents ! C'est que chaque motif est inséparable en dernier ressort non seulement de l'information disponible mais des relais qui en permettent le déchiffrement. Lorsque Van Eyck représente sur un autel un agneau entouré de personnages vêtus de blanc et dont le sang jailli d'une blessure emplît une coupe, seule la connaissance de rudiments de théologie chrétienne empêche le spectateur frivole d'interpréter cette image dans le sens d'un montage surréaliste incongru. C'est au contraire le collage à la Max Ernst ou à la Prévert qui n'acquiert un sens que par référence à des schémas dont il se distancie ou qu'il manipule à sa guise. L'identification correcte du symbole guide évidemment l'interprétation non littérale — l'agneau, la colombe ou le poisson (pour rester dans un registre zoomorphe) ne sont nullement des représentations religieuses équivalentes — mais en sens inverse l'allégorisation visuelle des symboles repose sur un répertoire de modèles validés dont l'*Iconologia* de Cesare Ripa (1593) chère à Panofsky a été un des plus influents.

Aller plus loin suppose de dépasser l'attention aux motifs et aux significations vers une restitution de l'expérience visuelle, telle qu'on peut la contrôler à travers les sources littéraires contemporaines. Une tentative parmi les plus abouties est le modèle de "critique inférentielle" pratiqué par Michael Baxandall, qui cherche à expliciter comment l'intention et l'explication se nouent dans l'aperception des œuvres. «L'autorité de l'ordre pictural» c'est-à-dire le fait que «derrière une grande peinture, on suppose une grande organisation – de la perception, de l'émotion, de la construction» [Baxandall 1985, 220] rapproche alors l'enquête empiriste d'une conception structurale.

I.2. Avec le symbolique, on s'éloigne de la préoccupation du contenu, même non présent et allusif, pour celle du pouvoir structurant des symboles et même des conditions de possibilité d'un savoir dont ils forment la base. Ce n'est plus chaque symbole dans son individualité culturelle qui importe mais l'organisation globale qui sous-tend leur totalité. Une simple coordination ne suffirait évidemment pas, mais une inscription de type épistémologique qui conditionne l'usage du matériau symbolique.

«Le symbolique, c'est l'universelle médiation entre nous et le réel ; le symbolique veut exprimer avant toute chose la non-immédiateté de notre appréhension de la réalité» [Ricoeur 1965, 20]. Par cette formule, l'auteur résume la conception défendue par Cassirer de

"l'accomplissement d'un sens dans le sensible" sans la reprendre à son compte toutefois, lui reprochant d'être trop extensive. Il existe en effet deux manières d'envisager les choses :

— soit l'on aborde le problème du symbolique à travers une "architecture du sens", ce qui conduit à privilégier l'existence d'un double niveau et d'un mécanisme de relance comme possibilité de viser un sens non directement accessible. Cette opacité n'est en aucune façon résiduelle, elle est condition de manifestation de ce qui dépasse le littéral, par exemple dans l'usage que l'imagination poétique fait des procédés métaphoriques.

— soit l'on s'efforce de bâtir un système structural capable d'expliquer par son fonctionnement les effets de sens constatables au niveau phénoménal. Ainsi de la célèbre triade du réel, de l'imaginaire et du symbolique, où le symbolique en vient à désigner un ordre qui préexiste à la constitution du sujet et sans lequel celui-ci serait inapte à assumer son identité personnelle. Dans cette acception, le symbolique est par nature extérieur à la vie de la conscience, au point que «cette extériorité du symbolique par rapport à l'homme est la notion même de l'inconscient» [Lacan 1966, 469] et réciproquement l'inconscient cesse d'être assimilable à un banal refoulé. C'est une leçon théorique que Lévi-Strauss souligne dans l'article célèbre qu'il a consacré à "L'efficacité symbolique" : «L'inconscient cesse d'être l'ineffable refuge des particularités individuelles, le dépositaire d'une histoire unique, qui fait de chacun de nous un être irremplaçable. Il se réduit à un terme par lequel nous désignons une fonction : la fonction symbolique, spécifiquement humaine, sans doute, mais qui, chez tous les hommes, s'exerce selon les mêmes lois ; qui se ramène, en fait, à l'ensemble de ces lois» [Lévi-Strauss 1958, 224].

Dans les deux cas, une telle conception a sans conteste de lointaines origines kantienne (dont Goodman lui-même se réclame à sa façon), origines qu'il convient de chercher davantage du côté de l'examen des conditions de toute expérience possible que de la connaissance que Kant appelle pour sa part symbolique puisque celle-ci relève du mode intuitif de connaître. Ce qui caractérise celle-ci est en effet l'impossibilité de traduire adéquatement dans l'intuition un concept de la raison ; elle est donc contrainte de recourir à l'analogie : ainsi un Etat monarchique peut être symbolisé par un corps organisé parce qu'on peut transférer le mode d'organisation du plan biologique au plan politique [Kant 1790, §59]. Elle s'applique par excellence à la grande école des historiens allemands de l'art dont l'ambition de bâtir une "Science de l'art" a été en permanence fécondée par le néo-kantisme. Aussi la notion de forme ne doit-elle pas être entendue seulement au sens ordinaire et stylistique du terme mais en tant que

"forme symbolique" chez Cassirer ou Panofsky, c'est-à-dire à travers les modalités d'une "conscience de culture" capable de se donner un monde de l'expression de plus en plus élaboré.

Le symbolique envisagé comme inconscient structurel de possibilités formelles ou comme "Vouloir artistique" n'est pas à déchiffrer, c'est une matrice de déchiffrements et de comportements. La pertinence de la méthode se juge de toute façon à l'importance des résultats obtenus. Je suis personnellement assez réservé sur les accomplissements du structuralisme français, que ses tentatives soient d'obédience sémiologique, psychanalytique ou d'inspiration marxiste, ce qui n'ôte assurément rien à l'intérêt intrinsèque de ces disciplines. Ses acquis ont été pour le moins inégaux et, si elles ont apporté quelques contributions décisives concernant la musique, du fait de la facilité d'application des méthodes de la linguistique structurale, l'image n'a pas bénéficié de loin des mêmes retombées. En revanche, semblable méthode est tout à fait adaptée et féconde dans une connaissance historique qui entreprend de retracer la genèse de catégories visuelles et leur développement immanent : il suffit de penser à la grande polarité binaire du classique et du baroque chez Wölfflin ou à celle de l'haptique et de l'optique chez Riegl. Mais elle présente aussi l'inconvénient d'être relativement indifférente aux œuvres dans leur singularité. Or, c'est bien en définitive le véritable intérêt qu'on peut attendre d'une réflexion sur l'art : conjuguer savoir et passion, aspects idiosyncrasiques et coordonnées culturelles au service de ce que l'œuvre a à nous dire de différent de ce que dirait une autre. Il faut donc reprendre contact avec les œuvres, les aborder à partir des mécanismes qui interviennent au sein de leur fonctionnement, sans se perdre pour autant dans le labyrinthe du particulier.

On crédite habituellement Nelson Goodman – R. Wollheim et d'autres l'ont explicitement reconnu – d'avoir été chez les philosophes le principal avocat d'un tournant ou, comme il aime à dire, d'une réorientation de l'analyse en direction de l'art. Une réorientation n'est pas la recherche d'une alternative mais d'abord la prise de conscience d'une prémisse négligée, un changement d'accentuation qui, de proche en proche, remodèle le paysage conceptuel. Le fait que Goodman l'ait menée à partir d'une autre tradition que celle que j'ai mentionnée n'est pas très important car celle-ci engendrait mutatis mutandis les mêmes effets : interposer devant l'œuvre non plus des catégories ou des "formes de présentation" mais l'écran des jugements esthétiques. Tout au long de notre siècle en effet et jusque dans les années récentes, l'esthétique anglo-saxonne a été de façon dominante *a philosophy of criticism* c'est-à-dire, dans les termes de Beardsley, une enquête sur «la signification et la vérité des énoncés critiques». Contre

l'omniprésence du discours justificatif et contre l'expérience massive du Beau, Goodman entreprend au contraire de redécouvrir l'esprit de finesse des connaisseurs du XVIII^e siècle en l'appliquant cette fois à l'examen de la compétence symbolique.

I.3. La symbolisation n'ouvre pas un continent vierge ni ne fait table rase du passé. Si elle en démystifie certains éléments, c'est en articulant autrement les deux systèmes précédents plutôt qu'en disqualifiant leur apport, tant il est vrai que l'esprit ne parvient jamais innocent devant les faits. Elle ne revendique donc aucune fondation ultime, aucune déduction à partir de catégories indépassables mais accentue au contraire la vicariance des transactions dont l'œuvre est à la fois la résultante et le point de départ. En tant qu'entité, l'œuvre se place en effet à mi-chemin entre ce qui vaut dans le domaine formel où le contenu s'éténue au profit de pures relations et les objets ordinaires pour lesquels la forme n'est que la saillance de traits empiriques. Qu'on l'envisage du point de vue de l'artiste ou du spectateur, l'œuvre est une configuration mobile qui tend vers un point d'équilibre ou qui s'en écarte ; l'information y est adhérente, au sens où la transmission du contenu présuppose un minimum de stabilité du diagramme considéré.

La réflexion classique n'ignorait pas ces préoccupations mais elle les subordonnait à une dialectique préalable : entre forme et fond, entre matériau et intention, entre esquisse et aboutissement, entre modèle et image. Sans entrer ici dans la justification du paradigme symbolique dans sa globalité, quel peut être l'avantage à aborder l'analyse de l'art à partir d'une logique de la symbolisation ? Je mettrai l'accent sur trois points qui me paraissent être emblématiques de la stratégie goodmanienne :

— en premier lieu, l'importance attachée à la commensuration des fonctions intervenant dans l'œuvre. Cela suppose de faire le choix d'éléments de conceptualisation de portée la plus générale possible et nommés par des termes volontairement neutres comme étiquette, inscription ou échantillon. Alors que de nombreux travaux d'esthétique et d'histoire de l'art s'enferment par vocation dans la particularité de chaque médium, la symbolisation concerne un niveau de description où toutes les opérations sur les œuvres sont susceptibles d'être comparées et agencées. Deux directions semblent plus déterminantes : d'une part, leur coordination interne, notionnelle, dominée par le couple dénotation / exemplification mais enrichie des apports d'autres relations plus indirectes ; d'autre part, l'interférence calculée entre plusieurs espèces de symboles, qui est un trait caractéristique de nombreuses pratiques contemporaines, du calligramme et des variétés multiples de collage aux actuelles techniques multimédia.

Une illustration simple et puissante n'est autre que la notion de concordance (compliance) [Goodman 1968, ch. IV,4] qui permet de penser sous une même relation de base la dénotation au sens ordinaire et la réalisation symbolique dans un domaine d'extension adéquat, sous réserve que le degré de structuration syntaxique – qui exerce une contrainte directe sur l'éventail des concordants admissibles – soit suffisant. Ceci permet de tenir compte à la fois de la dissymétrie dans la fonction de communication entre le langage et les autres véhicules symboliques, et de l'existence des arts d'exécution pour lesquels la conformité au schéma notationnel et aux instructions connexes devient un paramètre prioritaire. Ainsi attache-t-on en général de l'importance à la fidélité de l'acteur à son rôle, voire à la qualité de sa diction, au moins autant qu'à la signification intrinsèque du message, ce qui revient à le mettre en parallèle avec une séquence musicale, alors qu'inversement un compositeur peut chercher à resémantiser l'univers sonore, par exemple en recourant au leit-motiv.

— Le second point porte sur l'interprétation comme stratégie de projection.

L'inconvénient de focaliser l'attention sur l'échantillon et d'autres cas de référence conventionnalisés est de faire perdre de vue l'arrière-plan d'exploration et de recherche qui constitue un aspect fondamental de notre attitude devant les œuvres d'art et devant le monde en général. De ce point de vue, la pratique inductive a plus à nous enseigner que la standardisation industrielle. Comme elle, elle a ses aléas et ses pièges : de même qu'un prédicat insolite qui possède un haut degré de corroboration peut se révéler non projectible et donc incapable d'être confirmé par ses exemples, le fait de sélectionner un trait instantané et en apparence remarquable de l'œuvre ne garantit pas qu'il est effectivement exemplifié, ni le choix d'une hypothèse originale que la signification de l'œuvre en sortira enrichie. La majorité des commentaires oscille de fait entre le trivial dénué d'information pertinente et la remarque ingénieuse trop dépendante des présupposés de son auteur.

La conclusion n'est pas qu'il n'existe aucune régularité détectable mais que, comme la plupart des activités humaines, la pratique symbolique relève d'un mode *ceteris paribus* qui tolère les exceptions et interdit toute prévision fiable parce qu'on se trouve obligé de tenir compte du rôle des circonstances et de l'effet d'hypothèses non consciemment actives. C'est pourquoi il est si incertain de reconstruire le parcours exact de chaque élément appartenant au processus de symbolisation, mais plutôt que de toujours souligner le déficit par rapport à une procédure canonique dont la science serait le modèle envié, on peut à l'inverse faire

ressortir le parti positif que l'art sait tirer des décalages, des situations marginales, des contestations fructueuses et des reclassifications qui en découlent. L'art devient un laboratoire d'inventivité symbolique dont les retombées sont capables de féconder l'ensemble du champ de connaissance.

Cette approche que je préférerais appeler faillibiliste que relativiste renvoie dos à dos le dogmatisme de l'explication unique et l'indifférentisme du "tout se vaut". Elle peut aussi nous libérer de l'obsession récurrente d'un horizon métaphysique ou historique tout-puissant et de la fascination complice pour des épisodes remarquables, de préférence iconoclastes, sur lesquels se sont bâties tant de théories de l'art.

— Enfin la symbolisation permet de coupler plus étroitement la dimension sémiotique et la dimension référentielle. Le propre d'un symbole est de posséder des propriétés syntaxiques et sémantiques qui le singularisent d'un point de vue définitionnel et qui supportent ses capacités fonctionnelles. Sa texture et son extension ne sont pas indépendantes, elles interagissent dans le processus d'interprétation. Le sens d'une théorie de la notation n'est donc pas de codifier la "nature" des éléments symboliques mais d'explicitier les conditions efficaces de leur action. Leur identité est solidaire de ces relais.

Une théorie purement dénominative qui ne tiendrait aucun compte des particularités propres à la nature des symboles utilisés serait de peu de secours en art ; inversement une théorie esthétique qui évacue le souci référentiel et se complait dans une culture du désintéressement me semble mal orientée. La zone active se place à l'intersection des deux, dans la possibilité d'exciter le pouvoir de symboliser de tous les constituants de l'œuvre. Ainsi l'exemplification ouvre-t-elle la possibilité de référer à travers l'idiosyncrasie du tissu sémiotique, tant au niveau littéral des traits possédés que par l'intermédiaire de propriétés transférées.

Il en découle que la théorie acquiert une valeur démystificatrice, contre les approches "puristes" du type de celle de Greenberg qui suspendent la référence dès que le souci de représenter disparaît, et contre l'ensemble disparate qu'on range sous l'appellation passe-partout de conceptions "expressives".

II. A plusieurs reprises, j'ai mis l'accent sur l'exemplification. Ce n'est pas un hasard, même si son cas ne doit pas être dissocié des autres relations symboliques. En fait elle joue bien un rôle privilégié, pour plusieurs raisons.

1. D'un point de vue historique, les formes d'art contemporaines recourent beaucoup plus ouvertement à une

exemplification directe que leurs devancières. L'apparition de la non-figuration en peinture, de la musique électro-acoustique par contraste avec celle exécutée sur instruments, le développement de courants privilégiant les matériaux de rebut ou la réappropriation de produits standardisés, l'interaction d'arts différents voire éloignés (entre autres manifestations) forcent à mettre l'accent sur la primitivité des gestes artistiques et invitent en retour à reconsidérer sous cet angle l'héritage de l'art traditionnel. Ces œuvres possèdent une puissance propre de traduire leur violence ou leur sérénité qui ne passe pas par le registre idéologique. Elles prennent le contrepied du symbolisme fin de siècle tel que le prônaient les manifestes de Jean Moréas et d'Albert Aurier, même s'il leur advient de greffer une revendication "mystique" de l'art sur l'insignifiance apparente de leurs moyens d'expression. C'est ce qui rend si problématiques des personnalités controversées comme celles de Klein ou de Beuys.

2. L'exemplification ne s'ajoute pas simplement à la dénotation, elle contribue à en redéfinir certaines modalités essentielles. Il est en effet très rare qu'une image soit une pure représentation ou que cet aspect épuise sa capacité référentielle. Pour m'en tenir à un exemple connu, ce que Goodman appelle la représentation-en accomplit en réalité une tâche de schématisation puisqu'elle situe l'image parmi une gamme de représentations alternatives. Ainsi une vue de ville peut se présenter comme une scène panoramique, un paysage pittoresque, une vue nocturne, sans que le contenu dénotationnel du tableau soit obligatoirement affecté. Ce qui déroute *a contrario* une partie du public dans les œuvres contemporaines, notamment d'orientation conceptuelle, est précisément la dissociation entre ces deux formes de représentation que la tradition avait toujours utilisées de concert et presque identifiées. Dans les techniques mixtes de Jan Dibbets par exemple, la ville d'Amsterdam n'est présente que par une image floue aperçue à travers une fenêtre, photographie elle-même incluse dans un fond abstrait ; l'opposé serait une carte postale privée de légende. La représentation-en, comme la représentation fictive, équivaut donc à une forme d'exemplification qu'on pourrait qualifier de prototypique ou catégorielle dans la mesure où elle marque une conformité vis-à-vis d'une figuration servant de repère.

Ce que l'analyse fait donc ressortir, c'est que la pluralité fonctionnelle est inhérente à chaque opération symbolique et non l'apanage de l'une d'entre elles : la dualité de la représentation, celle de la concordance, comme la tension souvent signalée dans l'exemplification entre une fonction participative d'échantillonnage et une fonction linguistique d'étiquetage sont l'indice par lequel l'art fait tenir ensemble ce qu'il nous apprend du monde et ce qui fait qu'on peut l'approfondir. Une chose peut à tout moment devenir symbole et le symbole le plus conventionnalisé retomber à l'état inerte.

3. Enfin, dernière raison qui justifie l'importance reconnue à l'exemplification, la puissance de ramification qu'elle apporte à la symbolisation. Une symbolisation directe se résumant par une relation à une seule étape ne mènerait pas suffisamment loin. Seules des chaînes référentielles associant plusieurs niveaux et plusieurs sortes d'opérations sont susceptibles de rendre compte des détours et des audaces de la référence artistique, dans son état de "complexité". C'est grâce à l'exemplification surtout que la chaîne référentielle peut fonctionner. Celle-ci doit comporter d'autres relations et la seule exemplification la mènerait à la trivialité ou à la redondance, mais elle rend possible ses connections remarquables.

Ceci n'est pas sans risques et l'on peut avoir parfois l'impression d'associations d'idées qui deviennent si libres qu'on trouvera toujours un schéma de reconstruction acceptable pour la situation la moins attendue. L'envie nous prend alors de temps à autre de retourner à Goodman une des critiques qu'il adressait lui-même à la théorie de la ressemblance. Rien n'interdirait à un esprit caustique ou persifleur d'écrire "*Seven Strictures on Exemplificationality*" pour dénoncer les limites et les illusions d'une notion qui ne conserve sa pertinence que dans des conditions d'usage très contrôlées. Si l'on peut soutenir que n'importe quoi ressemble à n'importe quoi, ne court-on pas le même risque que n'importe quoi puisse exemplifier n'importe quoi ? Certes un trait possédé n'est exemplifié que s'il fait l'objet d'une stipulation adéquate mais cette garantie n'est pas plus forte que celle alléguée par le partisan d'une thèse mimétique lorsqu'il en appelle à l'identification analogique. Un certain laxisme interprétatif fait même étrangement équipe avec une position textualiste intransigeante en matière de définition de l'œuvre littéraire ou musicale.

La vraie difficulté est que nous devons apprendre à penser en exemplification, contre l'entraînement naturel de la science et du langage ordinaire. Le fait qu'il n'existe pas aujourd'hui une théorie fiable de l'exemplification permettant d'apporter à coup sûr une réponse stricte sur le fait de savoir quel élément est exemplifié dans tel contexte par quel symbole ne doit pas nous inciter à un renoncement paresseux ou désespéré. Je ne sous-estime pas ces insuffisances mais la même difficulté se rencontre dans des champs très divers de la recherche, en fait partout où intervient une norme de correction définie fonctionnellement et ne s'appliquant pas à un domaine formalisé. Une manière d'avancer et de minimiser les inconvénients précédents serait de sérier plus rigoureusement les types d'usages exemplificationnels. Il paraît assez raisonnable de distinguer plusieurs niveaux ordonnés selon une hiérarchie descendante qui pourrait se présenter schématiquement sous cette forme :

— un niveau générique qui renvoie à la définition en acte des termes (tout tableau exemplifie ce qu'est une œuvre picturale pour celui qui n'en a jamais vue ou ignorerait le mot) et à la relation d'une œuvre à ses répliques (la reproduction d'une œuvre, même unique, exemplifie qu'elle est de cette œuvre-là et non d'une autre) ;

— un niveau prototypique concernant la classification de l'œuvre en fonction de ses coordonnées d'ensemble, des catégories qui s'y appliquent ou de son programme iconographique (ce pourquoi une Madone à l'enfant n'est pas un simple portrait de femme tenant un enfant dans ses bras) ;

— un niveau contextuel où se marque sa dépendance vis-à-vis de son arrière-plan historique, sociologique et culturel ainsi que la manière dont elle mobilise la personnalité ou les engagements de l'artiste, en accord ou en décalage avec lui ;

— le niveau opéréal-singulier qui porte sur les traits particularisants de type formel (construction, harmonie, rythmes, etc.), matériel (technique, texture, etc.) et descriptif (sujet, personnages, décor, etc.) et qui a été par excellence le lieu du commentaire esthétique et du sens de l'œuvre ;

— enfin un niveau aspectuel où dominent les éléments attentionnels et leurs connotations subjectives.

A chacun de ces niveaux, ce ne sont pas les mêmes propriétés qui se trouvent sollicitées ; en conséquence, l'identité d'une œuvre se déplace continûment, se diffracte, se recompose. Ne retenir que les facteurs de variabilité plus ou moins superficielle serait assurément réduire l'exemplification à un simple redoublement de l'«identification chosique» selon les termes de J.-M. Schaeffer, et la focalisation sur le cas de l'échantillon justifierait la conclusion de Margolis que sa seule fonction est de défendre désespérément le paradigme symbolique. Nul doute que deux dangers symétriques ne guettent en permanence la pratique de l'exemplification : se diluer dans un jeu de rapprochements et de contrastes, et imposer une sélection au moyen d'une définition arbitraire. Si la notion présente un intérêt, ce doit être de pouvoir mettre en ordre et en mouvement un réseau de correspondances à travers lequel l'œuvre assume son originalité symbolique et dont les parcours empruntent à tous les savoirs qui nous informent sur elle. Favoriser cette interprétation me semble d'ailleurs faire un pas en direction des modes de production sémiotique tels que les définit Umberto Eco, c'est-à-dire non pas une typologie de signes mais des modalités productrices de signes, à travers le travail matériel nécessaire pour engendrer chaque forme signifiante. Ce qui contribue aussi à la replacer dans la configuration actuelle des recherches en philosophie de l'art.

III. Comment la logique de la symbolisation se situe-t-elle au sein des approches contemporaines (je laisse à dessein de côté les démarches purement historiques, techniques ou psychanalytiques qui ont leur propre horizon de validation) ? Il me semble qu'en dehors de la phénoménologie, on peut assez légitimement distinguer trois directions actives.

1. La première recherche à déterminer le statut des œuvres d'art. Etant admis qu'il existe de telles entités, que partagent-elles en commun qui justifie l'emploi de la même appellation, et comment les caractériser par rapport à d'autres entités comme les êtres mathématiques ou les objets quotidiens ?

Cette question de l'ontologie de l'art, fort ancienne, a connu récemment un regain considérable d'intérêt. Ce qui me frappe dans son évolution récente est qu'une tendance franchement moniste a succédé à une orientation dualiste. La majorité des théories s'est longtemps appuyée sur le contraste des propriétés phénoménales des œuvres (une aquarelle diffère d'un roman ou d'une sonate) et s'occupait de le codifier (c'est encore le cas de la distinction goodmanienne des autographes et des allographes). Aujourd'hui c'est la catégorisation logique ou métaphysique qui a pris le pas. Or un monisme conséquent ne peut vraisemblablement être qu'un monisme des types, les divergences se trouvant reportées sur la détermination de ces types : parmi les principales variétés en usage, des types de choses selon la logique de la substance d'Eddy Zemach ou des types d'événements selon l'ATH (hypothèse des types d'action) de Gregory Currie.

L'avantage théorique est évident tant que l'on fait abstraction de la dimension référentielle : ou bien l'on se débarrasse du problème en considérant qu'elle ne concerne pas l'art dans l'appréhension esthétique de l'œuvre, ou bien la détermination effective de l'heuristique nous ramène aux aléas de l'enquête empirique.

2. La seconde tendance est le renouveau de l'esthétique au sens du XVIII^e siècle, conçue comme une relation privilégiée et singulière avec une œuvre envisagée pour elle-même, libre des contraintes de l'argumentation et même de l'évaluation. Ce courant s'inscrit le plus souvent dans un retour à Kant débarrassé des débats et des remaniements douteux du post-kantisme mais qui fait aussi assez peu de cas de l'héritage britannique incorporé dans la troisième Critique.

La redécouverte de Kant s'est faite étrangement selon deux lignes successives assez divergentes : d'abord la valorisation du sublime qui permettait d'enrôler Kant dans les combats de la post-modernité en en faisant le penseur d'une crise de la représentation ; ensuite le réinvestissement de l'analytique du beau dans le sens

d'une anthropologie de base élargie, et travaillée sur les marges du champ culturel. De ce second moment, Danielle Lories retient essentiellement l'exigence transcendente qu'elle met en contraste avec le parti-pris descriptif et empiriste des auteurs anglo-saxons. A l'inverse, Gérard Genette ne retient que la subjectivité qu'il pousse jusqu'à une forme de relativisme exacerbé qui reflète à mon sens davantage le déficit d'orientation post-moderne qu'une fidélité à Kant, mieux représentée par Stolnitz et plus récemment Savile ou Crowther.

Même s'il ne faut pas historiciser à outrance, percevoir l'esthétique comme théorie ne peut que refléter inévitablement le degré de développement d'une situation artistique ainsi que les répercussions induites devant le spectacle de la nature. A cet égard, la relation esthétique entretient un rapport fondamental avec l'émergence de la notion de goût, avec la culture du collectionneur ou du virtuoso, avec le regard du critique et la libre discussion. Je ne prétends nullement que cette motivation ait disparu (ce serait au moins autant l'inverse qui est vrai, fût-ce dans un contexte sociologiquement traversé de tensions extrêmes) ni qu'elle n'ait aucune contrepartie hors de notre horizon culturel mais qu'elle est loin de résumer à elle seule la diversité des intérêts qui entrent dans l'estimation qu'on fait des œuvres et singulièrement de celles qui ont le privilège de modifier la manière dont nous appréhendons la réalité, ce qui semble aussi une leçon non moins contestable de l'action humaine de l'art.

3. J'inscrirai la logique de la symbolisation dans une troisième orientation, plus difficile à circonscrire, que je caractériserai comme une invitation à intensifier la capacité d'exploration et d'interrogation du monde par l'art. Elle non plus n'est pas nouvelle, elle fait même signe, par-delà l'ascendant romantique qui imprègne la majorité des conceptions modernes de l'art, vers l'âge baroque et son paradoxe d'une raison capable de jouissance. L'individualisme et le sentimentalisme nous ont rendu aveugles à ce qu'avait d'authentiquement créatif la philosophie du mécanisme : la conjugaison entre une physiologie des affects et la puissance technique de l'artifice. La défense par Goodman d'un paradigme symbolique, contemporaine d'une mutation de la psychologie, contribue à renouveler cette perspective d'un sens qui est à construire et non simplement à recueillir.

L'activation des œuvres, c'est-à-dire le processus de sensibilisation des variables qui les met en situation de fonctionnement symbolique adéquat ou optimal, n'a tellement d'importance à ses yeux que parce qu'elle procède d'un ajustement réciproque de tous les facteurs concernés. Il s'agit d'un point de

départ et non du déclenchement d'une jouissance terminale. C'est que notre affectivité est elle-même engendrée, elle est le produit de genèses organiques, de conditionnements sociaux, d'anticipations psychologiques et, pour une part difficile à préciser, elle interagit avec l'affirmation de notre liberté. Il y a donc une illusion d'immédiateté à traiter notre relation à l'œuvre comme si elle était absolue, d'un seul tenant et ultime. De même que l'œuvre est construction sans fin, le sentir n'a pas de commencement, il recommence et il transforme.

A une telle conception, on objecte couramment la place jugée disproportionnée du cognitif dans l'expérience de l'art. Tout dépend d'abord de ce qu'on inclut sous ce terme. Schaeffer défend un sens élémentaire de la cognition comme attention au monde mais subordonnée à une régulation immanente de la satisfaction ; Goodman défend une version plus forte de la cognition comme construction, avec pour corollaire la satisfaction de la résistance surmontée ou de l'énigme mieux circonscrite. Il ne faudrait surtout pas conclure que l'art se soumet à une norme cognitive imposée, c'est sa compétence originale qui engendre une version du monde intéressante qui approfondit ou renouvelle ce que nous croyions savoir. La connaissance se révèle moins une affaire de vérité que d'efficacité cognitive ; l'art occupe alors une place exemplaire puisqu'il affine l'usage de nos facultés, y compris au-delà de la perception artistique. Il n'y a donc guère lieu de craindre qu'elle vienne menacer l'initiative de l'individu ou l'intérêt de ce qu'il peut en attendre. Si l'on pouvait aisément opposer le cognitif à l'affectif, il est en revanche vain de mettre en contradiction le plaisir et la compréhension. Mieux vaut voir en quoi ils coopèrent, se relayent et souvent se relancent. Pour une bonne part, le plaisir de comprendre fait comprendre la valeur du plaisir.

Un autre reproche est de confondre la relation irréductible de l'œuvre à la subjectivité avec un jugement esthétique, a fortiori avec un «jugement de réussite opérable» [Schaeffer]. Faire intervenir une valeur ou l'atteinte d'un résultat revient à objectiver sous forme de prédicats de l'objet ce qui relèverait fondamentalement d'une conduite. Dickie défend de manière concordante que Goodman développe une version instrumentaliste qui s'attache à «évaluer l'art sur la base de sa capacité à pouvoir produire l'expérience esthétique» [Dickie 1985, 3].

C'est toute la question des rapports entre théorie, création et subjectivité qui se trouve en fait posée. L'esthétique philosophique assumait le point de vue du spectateur censé adopter une posture désintéressée, et s'efforçait de saisir dans l'œuvre la promesse d'une signification universelle ; en même temps, elle faisait de l'artiste un

être inspiré ou instable dont les préoccupations stimulaient celles des autres hommes. Par suite de la confrontation avec les traditions non-occidentales ou marginales et de la surenchère des avant-gardes, il est devenu patent qu'on se trouve aujourd'hui dans une impasse. Pour en sortir, on peut certes faire retour vers une appréhension subjective (le consensus totalitaire et la dérégulation individualiste plaident de moins en moins en ce sens !), ou bien tenter de voir la théorie comme une variété singulière d'art dont le matériau réside dans les mécanismes que les arts mettent en jeu. Son objet n'est pas de commenter les œuvres mais de sensibiliser les variables qui les concernent, ce qui renseigne indirectement sur leur contenu. Ce fut jadis la raison d'être des académies ; que la rigidité institutionnelle l'ait peu à peu inclinée à une banale transmission de recettes ne lui retire rien de cette ambition.

Quitte à passer pour "indigène", la réflexion sur l'art a beaucoup à gagner à l'examen du savoir ou des pratiques intervenant dans la "fabrication" ou la réalisation des œuvres ainsi que de leur mode de communication psychosocial. Le désintéressement n'est jamais qu'une mise à distance de l'expérience créatrice, c'est pourquoi une pédagogie de l'art peut relayer avantageusement l'"esthétique".

Que conclure de ce trop rapide parcours qui situe l'entreprise goodmanienne dans un horizon de prime abord inattendu ? La tentative de reconception de la philosophie — et non de l'esthétique — sur laquelle insistent tous les textes récents de Goodman me semble marquer une forme d'épanouissement d'une logique "symbolique" en un sens élargi dont les lointaines origines remonteraient sans doute à Leibniz. Goodman est parti des problèmes de la construction de la connaissance et a buté contre la diversité des systèmes symboliques ; l'examen de leur fonctionnement l'a conduit en retour à une notion plus large de connaissance comme progrès de la compréhension. D'une étape à l'autre, c'est l'art qui a été le vecteur principal de la recherche, en tant qu'objet privilégié et en tant qu'opérateur incomparable de sensibilisation. Autrement dit, la symbolisation artistique est une propédeutique à l'art de la symbolisation.

Presque inévitablement, il est arrivé à Goodman d'avoir poussé à l'extrême certaines conséquences d'une conception nominaliste, physicaliste et textualiste des œuvres. Mais d'un autre côté, elle a servi de rempart contre les tentations trop immédiatement complaisantes. Faire une philosophie de la créativité sans l'idéologie du démiurge omnipotent, faire une philosophie de la réception sans sujet souverain — mais tisser deux expériences à partir des mêmes matériaux. Quelles que soient les limites sur lesquelles on insistera à juste titre, on peut au

moins reconnaître à Goodman ce mérite qui n'est pas mince que s'il nous fait sortir de l'esthétique analytique sans nous couper des acquis de la philosophie analytique, c'est dans la voie opposée aux sables mouvants de la déconstruction, par l'insistance sur les ressources encore mal exploitées que la vie et la compréhension des symboles sont susceptibles de développer partout où l'homme s'interroge sur ce qu'il fait et sur ce qui le fait.

Bibliographie

- Baxandall, M.
1985 *Formes de l'intention*, trad. fr., Nîmes : Ed. J. Chambon, 1991.
- Beardsley, M.
1958 *Le Discours Critique et les Problèmes Philosophiques de l'Esthétique*, trad. fr. in [LORIES], *Philosophie analytique et esthétique*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1988.
- Currie, G.
1989 *An Ontology of Art*, McMillan Press.
- Dickie, G.
1985 *Evaluating Art*, *British Journal of Aesthetics*, vol. 25 n°1.
- Durand, G.
1964 *L'imagination symbolique*, Paris : PUF (réed. Quadrige).
- Eco, U.
1984 *Sémiotique et philosophie du langage*, trad. fr., Paris : PUF, 1988.
- Genette, G.
1994 *L'œuvre de l'art, I. Immanence et transcendance*, Paris : Le Seuil.
1997 *L'œuvre de l'art, II. La relation esthétique*, Paris : Le Seuil.
- Goodman, N.
1968 *Langages de l'art*, trad. fr., Nîmes : Ed. J. Chambon, 1990.
1984 *Of Mind and Other Matters*, trad. fr. partielle sous le titre *L'art en théorie et en action*, Combas : l'Eclat, 1996.
- Kant, E.
1790 *Critique de la faculté de juger*, trad. fr., Paris : Vrin, 1968.
- Lacan, J.
1966 *Ecrits*, Paris : Le Seuil.
- Lévi-Strauss, Cl.
1958 *Anthropologie structurale*, Paris : Plon.
- Lories, D.
1996 *L'art à l'épreuve du concept*, Bruxelles : De Boeck Université.

Ricœur, P.

1965 *De l'interprétation, essai sur Freud*, Paris : Le Seuil.

Schaeffer, J.-M.

1996 Qu'est-ce qu'une conduite esthétique ?, *Revue internationale de philosophie* 4.

Wölfflin, H.

1915 *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, réed. de la trad. fr., Paris : G. Monfort, 1989.