

## *Introduction*

# L'esthétique à l'heure de l'épistémologie

---

Vincent GRANATA

---

Il existe au moins deux façons de définir l'épistémologie. Selon la première, elle est une pratique qui cherche à évaluer les méthodes et les présupposés d'une discipline académique. Elle a, en ce sens, longtemps porté sur des objets spécifiques : la physique, les mathématiques, l'informatique, la biologie. Et même si, récemment, son champ d'application s'est étendu à la sociologie, une grande partie des sciences humaines en est longtemps demeurée éloignée. L'éthique compte parmi ces disciplines délaissées par les épistémologues. L'esthétique en est, peut-être plus encore, une autre.

En France, c'est à une évaluation systématique des méthodes scientifiques – et notamment celles des sciences physiques – que les épistémologues se sont principalement intéressés. À tel point qu'« épistémologie » et « philosophie des sciences » ont longtemps pu sembler être des termes interchangeables. Pierre Duhem, Émile Meyerson ou Gaston Bachelard ont été de grands représentants de cette tradition. Par conséquent, il pouvait sembler impensable de faire une « épistémologie », en bonne et due forme, de l'esthétique : comment étudier une discipline qui avait pour réputation de ne reposer ni sur des méthodes claires, ni sur un ensemble cohérent de présupposés ? Et plus encore, une pratique dont les objets ne nous apportaient aucune « connaissance » véritable ? En mettant l'esthétique au ban de l'épistémologie, on la distinguait de la science, lieu de la logique, des inférences et de la cognition. L'esthétique, assimilée à une herméneutique, étant celui de l'intuition, de l'expérience vécue et de l'émotion.

Peu de philosophes seraient aujourd'hui prêts à maintenir une dichotomie aussi radicale. Mais il n'est pas déraisonnable de penser qu'elle a pu être dominante dans les esprits, au moins jusqu'au milieu des années 1990. Historiquement donc, on comprend pourquoi certains philosophes français ont cherché à la critiquer. Jacques Morizot, Jean-Pierre Cometti, Roger Pouivet, Jean-Marie Schaeffer sont, chacun d'une façon qui lui est

propre, les figures marquantes de ce renouveau<sup>1</sup>. Pour ces philosophes, les objets de l'esthétique, eux aussi, impliquent la mise en œuvre de processus logiques et cognitifs rigoureux. Les œuvres d'art peuvent être décrites dans leur fonctionnement esthétique sans nécessairement en passer par un discours métaphorique.

Naturellement donc, c'est en réaction à une vision trop étroite de l'épistémologie et à une conception trop vague de l'esthétique qu'il faut comprendre l'origine du projet de faire une « épistémologie de l'esthétique ». Celle-ci entend le terme « épistémologie » en un sens plus large que la définition précédente. Selon ce second sens, elle est l'examen systématique des normes épistémiques<sup>2</sup>. C'est-à-dire une enquête globale sur la connaissance, ses sources et ses limites. Ainsi comprise, elle s'intéresse à tous les types de croyances, et non à des connaissances particularisées ou à des sciences « spéciales ». Elle repose alors sur une analyse des concepts clés de la connaissance tels que la justification, la certitude ou la croyance. Dans ce cadre, vouloir faire une « épistémologie de l'esthétique » ne revient pas à vouloir étudier les présupposés d'une discipline autonome, que serait l'esthétique<sup>3</sup>. Son but est plutôt d'analyser les objets de l'esthétique comme étant *épistémiquement* pertinents, et donc de les intégrer à des questions générales sur la nature de la connaissance. Comment une œuvre d'art fonctionne-t-elle esthétiquement? Quels sont les concepts et les relations logiques qu'elle met en œuvre? Comment une œuvre d'art peut-elle nous apporter des connaissances et, plus généralement, quel est le rôle de l'art dans notre vie épistémique? Lorsque Nelson Goodman publie *Languages of Art* en 1968, il est l'un des premiers à formuler les questions de l'esthétique dans ces termes. On a même pu dire de Goodman qu'il lui avait fait prendre un « tournant épistémologique » (Elgin, 1993). Le philosophe y mettait l'accent sur la description, en termes logiques et sémiotiques, des relations entre les œuvres d'art et ce qu'elles signifient; dans le cas, par exemple, d'un tableau exprimant de la tristesse. En France, il a fallu attendre 1990 pour avoir accès à une traduction de son livre, tant son approche tranchait avec les usages de la discipline.

1. Trois publications constituent de précieux outils de travail dans ce domaine : COMETTI, POUIVET et MORIZOT, 2000 et 2005; POUIVET et MORIZOT, 2007. Animés de préoccupations communes, ces auteurs ont également co-dirigé, avec Frédéric WECKER, la *Revue francophone d'esthétique* de 2004 à 2007. Ils ont, chacun à leur façon, publié de nombreux ouvrages sur ces questions. En voici une sélection : MORIZOT, 2005; MORIZOT, 2014; POUIVET, 1997 et 2000; COMETTI, 2002 et 2009; SCHAEFFER, 1996 et 2015.

2. Cette définition est tirée d'ENGEL, 2007.

3. C'est précisément cela que fait Dominique CHÂTEAU dans un livre de 2000 intitulé *Épistémologie de l'esthétique*. Le projet du recueil que nous présentons ici en diffère donc substantiellement.

Aujourd'hui, la situation n'est plus la même. Plusieurs ouvrages de Goodman ont été traduits<sup>4</sup> et son œuvre a été commentée<sup>5</sup>. Son approche intéresse de jeunes chercheurs en philosophie, aussi bien que des représentants des divers champs de l'esthétique : musicologues, spécialistes de littérature ou de cinéma, architectes et amateurs d'art contemporain. Il n'est plus si fréquent d'opposer l'esthétique aux sciences et de refuser à ses objets une valeur cognitive. Il existe et se pratique, bel et bien, une épistémologie de l'esthétique. Depuis une dizaine d'années maintenant, le champ de ses préoccupations s'est même considérablement étendu. Elle ne se limite plus à la description des relations sémiotiques qui donnent aux œuvres d'art une signification. Elle pose la question de leur statut ontologique. Elle se demande s'il faut des compétences particulières pour recevoir et comprendre une œuvre, s'il y a un « observateur idéal » et si la relation à l'observateur implique nécessairement le relativisme et la nature subjective des propriétés esthétiques. Plus encore, elle s'intéresse à la question générale de la valeur cognitive de l'art, à la nature de la connaissance qu'il peut nous apporter et à son rôle dans notre vie épistémique.

Cet ouvrage est un état des lieux des perspectives ouvertes par l'approche goodmanienne ; il l'approfondit, la questionne ou s'en inspire. Goodman avait été invité à une conférence intitulée « Manières de faire des mondes. Un colloque avec et sur Nelson Goodman », à l'université de Pont-à-Mousson, en avril 1997<sup>6</sup>. Vingt ans plus tard, un colloque anniversaire a été organisé sur la même thématique à l'université de Lorraine. Les articles que nous présentons ici en sont directement issus.

La première partie s'intitule « Conceptions et reconceptions de l'esthétique » et s'intéresse aux différentes façons dont on peut faire de l'esthétique. Des traditions opposées s'y trouvent représentées. Le premier article, signé par Pierre-Henry Frangne, cherche à caractériser les usages et les présupposés d'une interprétation « philosophique » des œuvres d'art. En France, au xx<sup>e</sup> siècle, un grand nombre de philosophes – de Merleau-Ponty à Vincent Descombes – considèrent nécessaire de publier au moins une interprétation d'œuvre. Après une analyse du statut et de l'origine de ce type d'entreprise, Pierre-Henry Frangne montre qu'il y a certains avantages à ne pas distinguer radicalement l'écriture philosophique de l'écriture littéraire ou poétique, et à concevoir l'esthétique comme une « pensée démultipliée » pouvant prendre la forme d'une « critique d'art philosophante ». L'interprétation philosophique des œuvres d'art, dont on

4. En ce qui concerne l'esthétique, on peut se référer à : GOODMAN, 1990 ; GOODMAN et ELGIN, 1990 ; GOODMAN et ELGIN, 1994 ; GOODMAN, 2006 ; GOODMAN, 2009.

5. Quelques exemples éclairants, en français, toujours dans le champ de l'esthétique : MORIZOT et POUIVET, 2011 ; MORIZOT, 2012 ; POUIVET, 2014.

6. Les actes de ce colloque ont été publiés dans la revue *Philosophia Scientiae*, vol. 2, 1997, en deux tomes. Ils contiennent le dernier article de Nelson GOODMAN, « Some reflections on my philosophies ».

peut trouver l'origine chez Hegel et dans la philosophie spéculative, n'est pas une pratique familière des esthéticiens anglo-saxons. Cet article permet alors de mieux comprendre les divergences – en particulier, celles liées au type de discours qui doit être celui d'un esthéticien – qui ont longtemps animé les débats parmi les philosophes contemporains.

Jacques Morizot entretient un rapport bien différent à l'esthétique. Son article s'interroge sur les avantages du naturalisme. Les neurosciences étudient les mécanismes par lesquels notre cerveau nous permet d'interagir avec la réalité extérieure. Les projets de naturalisation de l'esthétique ont cherché à présenter nos attitudes esthétiques comme des effets de ces processus neuronaux, en s'opposant à une forme de subjectivisme selon lequel le domaine de l'esthétique serait dominé par des phénomènes mentaux opaques à l'objectivation. Cependant, la « neuro-esthétique » a fait l'objet de nombreuses critiques, en raison de ses constantes tentations réductionnistes. Certains philosophes – notamment Jean-Marie Schaeffer – ont pourtant tenu à ne pas écarter cette piste expérimentale, tout en prenant en compte ses limitations et ses excès. Jacques Morizot cherche à montrer que le naturalisme est une préoccupation à la fois pertinente et ancienne. Pour cela, il met en parallèle les thèses de deux intellectuels anglais encore méconnus en France, Edmund Burke et Frank Sibley.

Le texte de Roger Pouivet en appelle à une reconception de l'esthétique. Il s'oppose à deux idées communes. La première est issue de la philosophie moderne. Il s'agit de l'idée selon laquelle un objet esthétique n'a pas, en tant que tel, de réalité propre ; qu'il est l'objet d'une expérience spécifique, « esthétique », et donc que sa nature est purement intentionnelle. Cette première idée est rejetée au profit d'une conception réaliste selon laquelle certains objets possèdent réellement les propriétés esthétiques qu'on leur attribue. Roger Pouivet conçoit l'esthétique comme faisant partie de l'épistémologie générale : elle étudie un mode de compréhension propre à des objets spécifiques, les artefacts dotés de propriétés symboliques. Pour expliquer cela, l'auteur soutient une seconde thèse : la préoccupation majeure de l'épistémologie n'est pas d'explicitier les fondements de la justification épistémique – l'esthétique aurait alors du mal à y trouver une place –, mais d'examiner des qualités humaines. Cette « reconception vertueuse » de l'esthétique – fondée sur une anthropologie métaphysique héritée de saint Thomas – affirme que la vie esthétique, pour peu qu'elle soit adossée à des vertus intellectuelles, participe de la compréhension du monde.

La question des qualités intellectuelles nécessaires à la réception des œuvres est une préoccupation majeure de l'épistémologie de l'esthétique. La deuxième partie de l'ouvrage quitte les interrogations méta-esthétiques et s'interroge, plus spécifiquement, sur les relations conceptuelles qui sous-tendent notre perception des œuvres d'art.

Alessandro Arbo cherche à savoir ce qui est présupposé lorsqu'un auditeur perçoit une musique « comme une œuvre musicale ». Certes, la notion d'« œuvre musicale » est couramment utilisée. Il n'en demeure pas moins qu'elle implique la mise en œuvre de compétences spécifiques; notamment, celle de savoir écouter quelque chose « comme de la musique ». Pour cela, il faut, par exemple, savoir aller au-delà de la contingence des sons pour identifier des processus tels que des rythmes, des textures ou des harmonies. De même, entendre de la musique « comme une œuvre musicale » implique de pouvoir reconnaître une structure sonore, et de savoir de quelle façon cette structure a été créée et fixée : s'agit-il d'une performance unique? Ou visait-elle à être reproduite et répétée? Percevoir de la musique – « comme œuvre musicale », « comme musique » et « comme art » – est donc un acte résolument cognitif qui implique l'usage de compétences et de catégories spécifiques.

Kendall Walton s'est beaucoup intéressé au fonctionnement des catégories de l'art dans l'appréciation des œuvres. C'est ce que souhaite montrer Guillaume Schuppert par une analyse de son article de 1970, « Categories of art ». Une filiation avec Wittgenstein permet d'affirmer, chez Walton, l'existence d'une « perception catégorielle ». Percevoir une peinture cubiste ou une chanson jazz-blues ne revient pas à regrouper une somme de propriétés pertinentes sous un type commun, mais à percevoir, non inférentiellement, un « son jazz-blues » ou une « apparence visuelle cubiste » dans l'œuvre. Cette capacité repose sur un ensemble de dispositions perceptuelles. Il s'agit donc d'une activité cognitive. L'auteur cherche à réintégrer cette thèse dans des considérations métaphysiques développées par Walton par ailleurs, où celui-ci soutient une forme de relativisme basé sur la notion de « schème conceptuel ». Enfin, elle est envisagée dans une perspective critique, en s'appuyant sur les expériences de pensées imaginées par Gregory Currie dans le deuxième chapitre de *An Ontology of Art*.

Percevoir une œuvre d'art présuppose bien la médiation de catégories mentales. L'article de Carole Talon-Hugon étudie la façon dont l'appréhension d'une chose comme « œuvre d'art » implique, non seulement d'avoir des catégories de l'art, mais plus généralement d'avoir une « idée » de l'art. L'auteure cherche à caractériser le contenu de cette idée en termes de « paradigme » esthétique au sens de Thomas Kuhn. On ne perçoit jamais une œuvre en soi sans la médiation d'une « nébuleuse théorique », c'est-à-dire d'un ensemble de pensées, de croyances et de valeurs qui contrôlent son appréhension autant que sa compréhension. Cette conclusion est tirée de l'analyse d'exemples historiques précis. Pour comprendre une œuvre d'art contemporain, on ne peut recourir au même paradigme que celui qui nous permet d'apprécier une œuvre moderne. Notre relation aux objets artistiques est nécessairement médiée par différentes idées de l'art que nous avons apprises et incorporées.

La réception des œuvres d'art présuppose donc un ensemble de dispositions cognitives. Mais, plus encore, les arts semblent, eux-mêmes, avoir une valeur cognitive. C'est cette idée qu'interroge la troisième partie de l'ouvrage.

Le premier article, signé par Derek Matravers, s'intéresse à la question des fictions. Sont-elles en mesure de nous apprendre quoi que ce soit ? Le propos n'est pas de nous demander si elles peuvent nous donner une connaissance morale, une compréhension de la condition humaine ou nous faire connaître l'effet de certaines expériences. Il s'agit de savoir si elles peuvent nous en apprendre sur les faits ordinaires. Pour l'auteur, rien n'est moins sûr. Tout d'abord, parce qu'une croyance formée à partir de la lecture d'une fiction est toujours incertaine : elle peut nous mener à tenir pour vrai de fausses propositions. Ensuite, parce qu'une fiction ne peut conduire un lecteur à présumer que son auteur croit les propositions qu'il affirme ; contrairement aux propositions non fictionnelles. Reste maintenant à comprendre pourquoi, dans certaines occasions, il nous semble que des propositions fictionnelles sont vraies. La réponse de l'auteur est celle-ci : nous développons une sensibilité – ou une compétence – nous permettant de distinguer, selon les cas, celles que nous pouvons tenir pour vraies.

Pour être appréhendée, la signification d'une œuvre d'art nécessite une activité interprétative. Pendant longtemps, l'interprétation a été considérée équivoque, dénuée de rigueur et trop sujette aux controverses pour reposer – et pouvoir délivrer – de véritables connaissances. L'article de Julia Beauquel cherche à questionner cette idée. Son but est de mettre l'accent sur la dimension cognitive de l'interprétation et sur son rôle dans la vie épistémique. Et cela, malgré quatre difficultés. L'interprétation est un processus inachevé qui ne peut déboucher sur aucune preuve de ce qui est affirmé. Elle est, tout autant qu'un témoignage singulier, un processus irrémédiablement subjectif. Elle ne semble alors mener à aucune vérité. Et plus encore, on ne voit pas sur quelle règle précise elle pourrait reposer. Cependant, ces difficultés trahissent une conception trop restrictive de l'interprétation. Ce n'est pas en cherchant des conditions et des méthodes pour une interprétation correcte que nous comprendrons qu'elle joue un rôle important dans notre vie épistémique. L'auteure cherche à remplacer cette conception déontologique par une « éthique du sage interprète » dont le résultat n'est pas une connaissance au sens strict. L'interprète prudent cherche des relations entre des éléments isolés d'une œuvre. Et, ce faisant, il parvient à une meilleure compréhension du monde objectif.

La notion de « compréhension » est centrale dans l'approche goodmanienne. Elle a été définie par Nelson Goodman et Catherine Z. Elgin dans un livre de 1988, intitulé *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*. Dans l'article proposé ici, Catherine Z. Elgin se demande comment des symboles qui ne prétendent pas être vrais peuvent pourtant nous appor-

ter de la compréhension. Si l'art peut avoir une valeur cognitive, c'est parce que les œuvres d'art fonctionnent d'une manière qui leur est propre : elles sont ouvertes à une multitude d'interprétations. Cette particularité n'est pas un défaut épistémique, bien au contraire. Elle permet de mettre en lumière certains aspects de l'œuvre qui avaient pu être délaissés, ou d'en masquer d'autres qui pourraient nous détourner de sa signification principale. L'indétermination de l'interprétation permet donc de mettre en défaut nos lectures traditionnelles en multipliant les perspectives. Les œuvres d'art apportent de la compréhension, et elles le font par le biais de symboles sujets à une pluralité d'interprétations. L'épistémologie de l'esthétique est la branche de l'épistémologie qui prend précisément ce phénomène pour objet.

Percevoir une œuvre d'art, c'est mettre en œuvre des compétences et faire usage de catégories de l'art pour en appréhender la signification. Ainsi conçue, l'épistémologie de l'esthétique peut donner des outils pour comprendre, concrètement, le fonctionnement des différentes pratiques artistiques. La dernière partie de l'ouvrage traite de ces perspectives d'application.

Le premier article est de Sandrine Darsel et porte sur l'art conceptuel. Ce mouvement, qui date du milieu des années 1960, incarne un projet intellectualiste où les œuvres sont pensées comme les supports contingents d'une idée que l'artiste voudrait faire passer. Que dit, précisément, l'art conceptuel ? Pour l'auteure, son apport cognitif repose sur trois aspects distincts : l'appel à une inflexion du regard de l'observateur, l'appel à un changement de façon de concevoir la création artistique et l'importance donnée au contexte de la réception. Cependant, la philosophie de l'art qu'il présuppose n'est pas sans poser de problèmes. L'article en conteste le présupposé intellectualiste. La valeur cognitive de l'art n'est pas, selon l'auteure, à penser en termes de contenu propositionnel : l'art n'augmente pas notre connaissance. Mais il est une dimension essentielle de notre vie épistémique. Son rôle est d'entraîner, exercer et développer nos facultés – ou nos « vertus » – intellectuelles.

Le texte d'Hervé Gaff porte sur l'architecture. En comparaison avec le domaine de la musique, de la littérature ou de la peinture, l'architecture est demeurée à la marge des préoccupations des esthéticiens. Le but est ici de combler ce manque. Il s'agit d'offrir un certain nombre de considérations épistémologiques – dix-sept au total – préalables à l'établissement d'une philosophie de l'architecture. La filiation avec l'approche goodmanienne est explicitement revendiquée. Certaines de ces considérations examinent la difficulté à caractériser la notion même d'architecture et interrogent l'unité des « objets architecturaux » en dépit de la pluralité des usages. D'autres étudient le mode de réception de ces objets, et notent que leur compréhension repose sur des considérations liées à leur conception et



à leur production – ils engagent donc l’observateur dans une démarche résolument cognitive. L’objectif est d’identifier, à grands traits, les concepts problématiques et les idées nécessaires qu’une « philosophie de l’architecture » devrait prendre en compte.

Parmi les objets encore peu étudiés par les esthéticiens, nous trouvons également les jeux vidéo. L’article d’Alexandre Declos cherche à montrer qu’il est pertinent de les étudier à la lumière de l’esthétique goodmanienne. L’auteur s’interroge d’abord sur leur spécificité par rapport aux jeux ordinaires : ils utilisent la simulation informatique d’éléments visuels. Ils ne sont pas une fiction au sens classique du terme, car le joueur est invité à élaborer, au moins en partie, le contenu du monde dans lequel le jeu lui permet d’évoluer. Mais alors, comment penser l’identité d’un jeu à travers ses multiples instanciations ? Les jeux vidéo permettent de questionner les notions traditionnelles utilisées en ontologie de l’art. Ils mènent également à traiter la question épineuse – et très actuelle – de leur valeur cognitive. Or, selon l’auteur, celle-ci est indéniable. D’une part, parce que ces jeux nécessitent la mise en œuvre de compétences variées. D’autre part, parce qu’il y a des raisons de penser qu’eux aussi peuvent nous apporter de la « compréhension », au sens goodmanien du terme.

Le dernier article, écrit par Vincent Granata, porte sur l’expressivité du blues. Il met en question les conclusions des « histoires révisionnistes » qui se développent depuis le milieu des années 2000. Ces études tentent de déconstruire les stéréotypes romantiques selon lesquels le blues est la musique de l’homme mélancolique qui aurait renoncé au succès commercial et choisi une vie rurale et solitaire. Que le blues fasse l’objet d’une mythologie parmi ses amateurs, cela est indéniable. En témoigne l’abondance des termes psychologiques que l’on trouve dans les énoncés qui le décrivent. Cependant, il est problématique d’en conclure que ces descriptions sont dépourvues de valeur cognitive. Déjà, parce qu’elles sont un mode de compréhension de la musique dont il serait dommage de se priver. Les énoncés psychologiques permettent, en effet, de grouper des propriétés formelles de la structure sonore. Elles peuvent alors faire apparaître des qualités insoupçonnées de la musique. Mais plus encore, que peut-on comprendre du blues si l’on ne parle pas de mélancolie, de frustration ou de résignation ? Voilà un type de description dont il semble difficile de pouvoir se passer.

L’épistémologie de l’esthétique, dont la voie a été ouverte par l’approche goodmanienne, permet d’interroger les pratiques artistiques de façon concrète. Elle donne des outils pour mieux comprendre le fonctionnement des œuvres, leur réception par un observateur compétent ainsi que leur intérêt dans la vie épistémique en général. Elle permet également de poser des questions méta-esthétiques sur ce qu’est ou doit être une philosophie de l’art. Les auteurs de ce volume n’ont pas eu pour but de défendre, ensemble, une doctrine épistémologique. L’ouvrage trouve son unité dans



une préoccupation commune, épistémologique, au sujet de l'activité d'attribuer des propriétés esthétiques, de comprendre et d'apprécier des œuvres d'art. Les pistes qu'il propose, nous l'espérons, apporteront une contribution notable à un domaine de recherche qui se développera sans doute encore considérablement dans les années à venir. Nous laissons à présent le lecteur juger du résultat.

## BIBLIOGRAPHIE

- CHÂTEAU D., 2000, *Épistémologie de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique ».
- COMETTI J.-P., 2002, *Art, représentation, expression*, Paris, PUF, coll. « Philosophies ».
- COMETTI J.-P., 2009, *La force d'un malentendu : essai sur l'art et la philosophie de l'art*, Paris, Questions théoriques.
- COMETTI J.-P., POUIVET R. et MORIZOT J., 2000, *Questions d'esthétique*, Paris, PUF, coll. « Premier cycle ».
- COMETTI J.-P., POUIVET R. et MORIZOT J., 2005, *Esthétique contemporaine*, Paris, Vrin.
- ELGIN C. Z., 1993, « Relocating Aesthetics: Goodman's epistemic turn », *Revue internationale de philosophie*, n° 2-3.
- ENGEL P., 2007, *Va savoir! De la connaissance en général*, Paris, Hermann.
- GOODMAN N., 1990, *Langages de l'art*, Paris, Hachette.
- GOODMAN N., 1997, « Some reflections on my philosophies », *Philosophia Scientiae*, vol. 2.
- GOODMAN N., 2006, *Manières de faire des mondes*, trad. M.-D. Popelard, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- GOODMAN N., 2009, *L'art en théorie et en action*, trad. J.-P. Cometti et R. Pouivet, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- GOODMAN N. et ELGIN C. Z., 1990, *Esthétique et connaissance : pour changer de sujet*, trad. R. Pouivet, Paris, L'Éclat.
- GOODMAN N. et ELGIN C. Z., 1994, *Reconceptions en philosophie : dans d'autres arts et dans d'autres sciences*, trad. J.-P. Cometti et R. Pouivet, Paris, PUF.
- MORIZOT J., 2005, *Qu'est-ce qu'une image?*, Paris, Vrin, coll. « Chemins philosophiques ».
- MORIZOT J., 2012, *Goodman : modèles de la symbolisation avant la philosophie de l'art*, Paris, Vrin.
- MORIZOT J. (dir.), 2014, *Naturaliser l'esthétique?*, Rennes, PUR, coll. « Æsthetica ».
- MORIZOT J. et POUIVET R., 2011, *La philosophie de Nelson Goodman*, Paris, Vrin, coll. « Repères philosophiques ».
- POUIVET R., 1996, *Esthétique et logique*, Liège, Mardaga, coll. « Philosophie & Langage ».
- POUIVET R., 2000, *L'ontologie de l'œuvre d'art*, Nîmes, J. Chambon, coll. « Rayon Art ».
- POUIVET R., 2014, « Goodman et la reconception de l'esthétique », *Rue Descartes*, n° 80, 2014/1.

- POUVET R. et MORIZOT J., 2007, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin.
- SCHAEFFER J.-M., 1996, *Les célibataires de l'art : pour une esthétique sans mythe*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais ».
- SCHAEFFER J.-M., 2015, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais ».