

# LE MONDE EN PROJETS

*UNE LECTURE DE LA  
THÉORIE DES SYMBOLES  
DE NELSON GOODMAN*

Alexis Anne-Braun

Contenu de ce document:  
Chapitre 2. Ways of wrongmaking  
ISBN : 979-10-231-3657-9





PHILOSOPHIES

Qu'est-ce qu'une image réaliste ?

Qu'est-ce qu'une prédiction valide ?

Pourquoi existe-t-il de bons et de mauvais échantillons d'un motif de tissu ?

Ces questions sont fondamentalement traversées par une même inquiétude, une même exigence d'objectivité : lorsque nous opérons avec des symboles, si nous voulons être compris et faire que nos symboles soient utilisables, nous ne pouvons pas faire n'importe quoi. Il y a même bien des façons correctes ou incorrectes de représenter le monde. Pourtant qu'en est-il de cette normativité, du moment où l'on affirme que le monde qui se trouve devant nous est aussi le résultat de nos constructions et représentations ? Puisque le concept d'un monde déjà fait, auquel il ne resterait plus qu'à mesurer notre langage, est inutilisable, comment faire droit aux contraintes que le réel fait peser sur nos opérations symboliques ?

À travers cet essai, qui se veut une introduction à l'un des auteurs les plus originaux et fascinants de la philosophie américaine, Alexis Anne-Braun veut relever le défi posé. Il démontre comment la théorie des symboles de Nelson Goodman est capable de répondre à une telle demande réaliste, quand bien même elle aurait fait le deuil de la notion de Monde.

Il y va donc aussi de la manière dont nous comprenons le Monde, car la philosophie de Goodman, plus qu'aucune autre, nous invite à nous interroger sur les mondes qui existent, ou plus exactement que nous faisons exister par nos opérations symboliques.

Agrégé de philosophie, ancien élève de l'École normale supérieure de Lyon, Alexis Anne-Braun a soutenu en 2016 sa thèse, dirigée par Jocelyn Benoist : « How does it work ? Une lecture de la théorie des symboles de Nelson Goodman ». Écrivain, son premier récit, *L'Approximation des choses*, a paru en 2018 chez Fayard.

Presses de l'université Paris-Sorbonne  
<http://pups.paris-sorbonne.fr>

# LE MONDE EN PROJETS



PHILOSOPHIES

Collection « Philosophies »

Fondée et dirigée par Marwan Rashed

*La Jeune Fille et la Sphère. Études sur Empédocle*  
Marwan Rashed

# LE MONDE EN PROJETS

*UNE LECTURE DE LA  
THÉORIE DES SYMBOLES  
DE NELSON GOODMAN*

Alexis Anne-Braun



Ouvrage publié avec le concours de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

Sorbonne Université Presses est un service général  
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2018

© Sorbonne Université Presses, 2023

ISBN de l'édition papier : 979-10-2310-584-1

Maquette et réalisation : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac)  
d'après le graphisme de Patrick VAN DIEREN

**SUP**

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

## ABRÉVIATIONS

Pour les ouvrages de Nelson Goodman, les références sont données sous forme abrégée, suivi du folio. Ces abréviations renvoient aux éditions suivantes :

- SQ *A Study of Qualities* [these de doctorat sous la dir. de Clarence Irving Lewis, Harvard University, 1941], New York, Garland, « Harvard Dissertations in Philosophy Series », 1990.
- SA *La Structure de l'apparence* [*The Structure of Appearance*, 1951], Paris, trad. et éd. Jean-Baptiste Rauzy, Vrin, coll. « Analyse et philosophie », 2004.
- FFF *Faits, Fictions et prédictions* [*Fact, Fiction, & Forecast*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1954], trad. Pierre Jacob, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1985.
- LA *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles* [*Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, 1968], trad. et éd. Jacques Morizot, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2011.
- PP *Problem and Project*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1972.
- WoW *Manières de faire des mondes* [*Ways of Worldmaking*, 1978], trad. Marie-Dominique Popelard, Paris, Gallimard, coll. « Folio . Essais », 2006.
- MoM *Of Mind and Other Matters*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1984.
- ATA *L'Art en théorie et en action* [trad. des deux premiers chapitres de *Of Mind and Other Matters*, 1984], trad. et éd. Jean-Pierre Cometti & Roger Pouivet, Paris, Gallimard, coll. « Folio . Essais », 2009.
- EC *Esthétique et connaissance. Pour changer de sujet* [trad. de cinq articles], trad. Roger Pouivet, Paris, Éditions de l'éclat, 1990.
- RP avec Catherine Z. Elgin, *Reconceptions en philosophie dans d'autres arts et dans d'autres sciences* [*Reconceptions in philosophy and other arts and sciences*, 1987], trad. Jean-Pierre Cometti & Roger Pouivet, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 1994.



PREMIÈRE PARTIE

*Epic fail*



## WAYS OF WRONGMAKING

Les familles heureuses se ressemblent toutes ;  
les familles malheureuses sont malheureuses  
chacune à leur façon.

Léon Tolstoï, *Anna Karénine*

Goodman a indiqué dans *Manières de faire des mondes* les procédés et opérations symboliques les plus généraux, impliqués dans la fabrication de monde. On insiste d'ordinaire très peu sur le versant critique de cette présentation : toutes les versions du monde que nous fabriquons ne sont pas au même titre, et dans tous les contextes, utilisables ; et puisqu'il existe différentes façons de faire des mondes, il existe également différentes façons de rater quelque chose dans les versions du monde que nous fabriquons. Nous nous proposons ici d'exposer quelques-unes de ces versions ratées ou « familles malheureuses ».

## LA FAMILLE TRICIAS

Making the natural (the experience) itself  
normative.

Jocelyn Benoist, « A Plea for Examples »

Le point de vue de l'erreur que je choisis d'adopter ici afin de satisfaire à une demande réaliste, pourrait être porté par l'unique exemple de Mary Tricias dont Goodman relate l'histoire dans *Manières de faire des mondes*. Ce ratage concerne un cas de mauvais échantillonnage qui occasionne pour Mary Tricias des complications pratiques extraordinaires :

Mme Mary Tricias, après avoir étudié tel livre d'échantillons et fait son choix, commande à son magasin de textile préféré suffisamment de tissu

pour recouvrir ses chaises et son canapé – en insistant sur le fait que le tissu devra être exactement comme l'échantillon. Le paquet arrive ; impatiente, elle l'ouvre et est consternée de voir tourbillonner sur le sol plusieurs centaines de morceaux de six centimètres sur dix, aux bords coupés avec des ciseaux crantés, exactement comme l'échantillon. Elle appelle alors la boutique et proteste vigoureusement ; le propriétaire lui répond, offensé et las : – Mais, madame Tricias, vous avez dit que le tissu devait être exactement comme l'échantillon. Quand il est arrivé hier de la fabrique, j'ai gardé mes assistants ici la moitié de la nuit pour le couper afin qu'il soit comme l'échantillon<sup>1</sup>.

40

Voilà sans doute un bon exemple d'infélicité. Il se trouve en effet qu'un échantillon n'exemplifie pas l'ensemble des propriétés qu'il possède. Savoir auxquelles de ces propriétés il est fait référence est donc une affaire de bonne pratique, qui engage à chaque instant des décisions normatives : « pour identifier les propriétés [qu'un échantillon] exemplifie, nous devons connaître le système auquel il appartient<sup>2</sup> ».

Dans le cadre de la théorie de la référence proposée par Goodman, l'exemplification prend une direction opposée à celle de la dénotation. Un échantillon ne dénote pas, à la manière d'une étiquette, un objet auquel il se réfère. Un échantillon fait en réalité exactement l'inverse ; c'est-à-dire qu'il fait référence à une propriété qu'il possède et que dénote l'étiquette de laquelle il est un échantillon (**fig. 1**).

Prenons comme exemple une tache de couleur rouge. Cette tache ne dénote pas la couleur rouge, mais est bien plutôt dénotée par l'étiquette rouge. Elle est un échantillon de rouge si elle fait en plus référence à la propriété de couleur que l'étiquette « rouge » dénote.

Il est très clair alors que, si tant est qu'il existe un problème relatif à l'exemplification, il regarde la signification du syntagme « faire référence<sup>3</sup> ». En effet, si un échantillon possède un nombre important

---

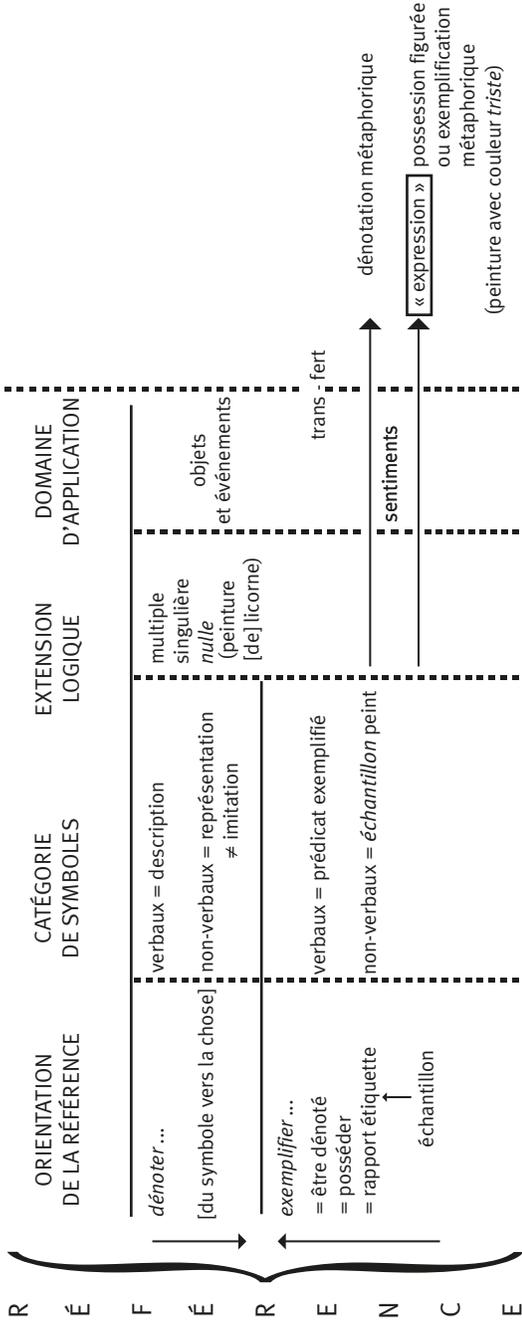
1 WoW 95.

2 RP 20.

3 Jocelyn Benoist repère un problème identique concernant la notion kantienne de *Darstellung*, plus exactement lorsqu'il s'agit de comprendre de quelle règle (concept) une application particulière est en fait l'exemple. La question

APPLICATION LITTÉRALE  
D'UN SYMBOLE

APPLICATION MÉTAPHORIQUE  
D'UN SYMBOLE



1. Les voies de la référence d'après Paul Ricoeur (*La Métaphore vive*, « Sixième étude », Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points . Essais », 1997)

de propriétés – et en droit il en possède une infinité – à laquelle de ses propriétés *se réfère-t-il* précisément ? Puisque l'exemplification est « sélective<sup>4</sup> », tout le problème est donc de comprendre quel est le procès de sélection qui détermine de quoi un exemple est en fait l'exemple.

Les liasses de petits morceaux d'étoffe que possède un tailleur fonctionnent comme échantillons, comme symboles qui exemplifient certaines propriétés. Mais un tel spécimen n'exemplifie pas toutes ses propriétés, c'est un échantillon de la couleur, du tissage, de la texture, et de l'impression, mais non de la taille, de la forme, du poids spécifique et de la valeur. Et il n'exemplifie pas même toutes les propriétés – comme d'avoir été achevé un mardi – qu'il partage avec son lot ou la série de fabrication. L'exemplification, c'est la possession plus la référence<sup>5</sup>.

42

---

de l'application de nos concepts, examinée par Kant dans le chapitre sur le schématisme, est en effet interprétée par Benoist sur le modèle d'une logique de l'exemplification : « Ce dont Kant parle ici, même s'il n'emploie pas ces termes là, c'est bien d'une logique de l'exemplification : il ne s'agit pas de la simple application d'un concept à un donné externe qui peut y répondre ou non, mais une intuition se voit littéralement produite comme exemple, ostension de ce qui est visé par un concept » (Jocelyn Benoist, « Appliquer ses concepts », dans Jean-Marie Vaysse (dir.), *Kant*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Les cahiers d'histoire de la philosophie », 2008, p. 114). Or, puisqu'une intuition particulière se voit construite (Benoist insiste sur cette dimension de construction) comme l'exemple d'un concept donné, le problème de l'application est bien une affaire de référence. Il s'agit de comprendre en quel sens l'exemple fait signe vers quelque règle ou concept donné, puisque là aussi la possession de quelque chose en commun entre le concept et l'intuition ne suffit pas à déterminer une application adéquate du concept. Voir « Appliquer ses concepts », p. 124 : « Un exemple n'est jamais un exemple par lui-même. Il ne le devient qu'en tant qu'il est signe de la règle qu'il exemplifie, et ceci suppose qu'il soit pris dans une forme de construction. » La différence entre les deux perspectives, celle de Kant et celle de Goodman, repose sans doute sur le fait que pour Goodman, contrairement à ce qui se passe dans le schématisme kantien, la logique de l'exemplification est fortement contextuelle. C'est un point que remarque d'ailleurs Benoist, qui parle d'acontextualisme kantien.

- 4 RP 70 : « L'exemplification inverse la direction de la dénotation ; revenant de l'instance vers l'étiquette, elle est sélective. »
- 5 LA 87. Catherine Z. Elgin résume cette double contrainte de possession et de référence dans la formule élégante de « *telling instance* », que l'on pourrait traduire par « exemple parlant », c'est-à-dire un exemple d'une chose qui manifeste de quelle propriété exactement de la chose il est un exemple...! Pour

Pour Nelson Goodman, l'exemplification, c'est donc la possession plus la référence. Prenons les choses dans l'ordre : qu'est-ce que la possession, et en quoi la relation de possession distingue-t-elle l'exemplification de la dénotation ? Posséder une propriété c'est tout simplement l'avoir. Un échantillon de rouge doit au minimum être rouge, ce qui – il faut le remarquer – n'est pas un réquisit universel de la référence. Une étiquette peut bien dénoter le rouge, sans être elle-même rouge, à la manière du mot de cinq lettres « rouge » qui en français compose ce nom de couleur, bien qu'il soit de couleur noire. Parce que l'exemplification implique la possession, elle est de quelque façon plus intimement accrochée à ce qu'elle symbolise qu'une dénotation. Goodman en parle d'ailleurs comme d'une relation « intrinsèque<sup>6</sup> », soit un mode de symbolisation en fait motivé. Genette montre ainsi que la relation d'exemplification semble remplir chez Goodman la fonction dévolue aux signes iconiques chez Peirce, c'est-à-dire des signes davantage motivés que les symboles, ou signes conventionnels<sup>7</sup>. Dans l'exemplification, la possession rapproche donc le symbole de ce à quoi il se réfère d'une manière qui semble tout d'abord la distinguer de la dénotation. Cela signifie-t-il que l'exemplification soit une relation plus aisée à interpréter que la dénotation, parce qu'essentiellement motivée ?

Que la possession ne suffise pas, à elle seule, pour fixer la référence, comme l'illustre le cas de Mary Tricias, montre cependant que l'exemplification est une relation symbolique comme une autre, et que la référence ne peut être fixée que par un certain nombre de décisions normatives. Avec les exemplifications ratées, c'est ainsi la dimension normative de bon nombre de nos opérations symboliques qui se trouve mise au jour. Il reste bien sûr à expliquer les ressorts d'une normativité

---

cette discussion sur les « *telling instance* », voir Catherine Z. Elgin, *Considered Judgement*, Princeton, Princeton University Press, 1996, p. 174 ; je renvoie également à son article consacré à l'exemplification, « Making Manifest: the Role of Exemplification in the Sciences and the Arts », *Principia*, vol. 15, n° 3, 2011.

6 LA 87.

7 Gérard Genette, *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architecte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points . Essais », 2004, p. 184-185.

impliquée dans des opérations référentielles décrites au départ comme intrinsèquement déterminées par ce qu'elles symbolisent.

Cette normativité doit en premier lieu être comprise du point de vue des contraintes exercées sur l'usage d'un symbole par le contexte d'une opération symbolique donnée. Aussi pour Genette l'exemplification est-elle une « référence *ad lib* » qui doit être spécifiée par son contexte<sup>8</sup>. En bref, un exemple est un symbole qui a besoin d'être interprété, et cette interprétation est sensible au contexte. La mise au jour de ces contraintes contextuelles a des conséquences importantes concernant l'utilisation que l'on *peut* faire de l'exemplification en sciences et dans les arts. Pour le dire autrement, la valeur épistémique de nos exemplifications (échantillonnages scientifiques, exemples moraux, expressions artistiques) est fonction des jugements d'arrière-plan à l'œuvre dans le procès d'interprétation<sup>9</sup>.

44

Certes, dans le cas de l'exemplification imagée et plus spécifiquement des œuvres d'art, il n'est pas toujours aisé de distinguer entre simple possession et exemplification. Est-ce dire que, lorsque nous sommes confrontés à des œuvres d'art, les contraintes normatives qui s'imposent à nos opérations symboliques se font moins sentir ? Ou, comme le pense Jean-Marie Schaeffer, que toutes les propriétés d'une œuvre d'art ne sont pas des propriétés sémiotiques, *i.e.* des symboles à interpréter<sup>10</sup> ? Ainsi des couleurs d'une représentation artistique.

Normalement la fonction d'un tableau n'est pas de nous apprendre par la voie de l'exemplification monnatrice ce que dénotent les prédicats ou les termes de couleur : la capacité d'identifier les couleurs fait partie des compétences que le peintre présuppose chez son spectateur, plutôt que des enjeux de son acte créateur<sup>11</sup>.

---

8 *Ibid.* Voir aussi Jacques Morizot, *Goodman : modèles de la symbolisation avant la philosophie de l'art*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2012 p. 225. Pour Morizot, nous sommes conduits dans l'exemplification « à donner à des éléments d'ordre contextuel une part prépondérante et rarement explicitée ».

9 Catherine Z. Elgin, « Making Manifeste », art. cit. Elgin illustre ce point par les interprétations que l'on peut faire d'un motif à chevron [*herringbone pattern*].

10 Jean-Marie Schaeffer, *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1996, p. 311-312.

11 *Ibid.*, p. 323.

Sont concernées ici toutes les propriétés de facture d'un tableau qui ne sont pas immédiatement pensables en termes de propriété sémiotique ou de fonctionnement symbolique. Dans ce genre de cas, peut-être que la fonction référentielle de l'exemplification pourrait être éliminée au bénéfice d'une unique relation physique de possession de propriété, qui n'exigerait pas de la part du spectateur la maîtrise de compétences spécifiques. Faut-il cependant affirmer, comme le fait Jean-Marie Schaeffer, qu'avec l'exemplification « nous naviguons en eaux troubles<sup>12</sup> » ?

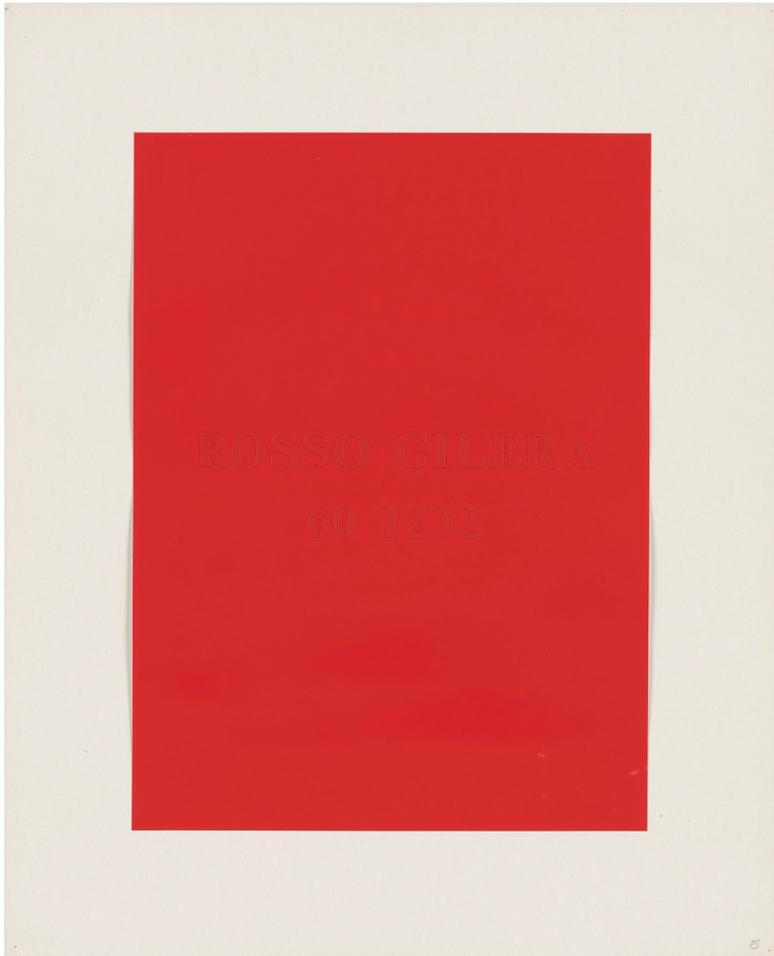
En substance, le problème de l'exemplification est le suivant : le réquisit de possession semble parfois entraîner la relation d'exemplification du côté d'une relation d'instanciation, qui ne doit pas être interprétée alors comme une relation symbolique ou sémiotique, mais comme une propriété physique. Pourtant nous pouvons sans doute faire un constat quelque peu différent : si en effet une œuvre n'exemplifie pas dans n'importe quel contexte toutes les propriétés qu'elle possède, pourquoi s'inquiéter qu'elle puisse simplement posséder des propriétés de couleur sans s'y référer ? Cela n'annule en rien le fait qu'une œuvre d'art conceptuel peut, dans un contexte tout à fait particulier, nous rendre attentifs à la fonction sémiotique que peuvent aussi avoir ces propriétés physiques de couleur, comme de renvoyer à l'imaginaire associé à la couleur industrielle de certaines marchandises. Ainsi de l'œuvre du peintre italien Alighiero e Boetti *Rosso Gilera, Rosso Guzzi*<sup>13</sup> (fig. 2).

Il est vrai, en revanche, que la spécification de la référence par le contexte dont parle Genette n'est pas toujours aisée. Et en effet, la détermination de la référence dans l'exemplification « pose souvent des problèmes<sup>14</sup> ». Mais est-ce là des problèmes qui ne se posent que pour l'exemplification ? La stratégie de Goodman vise en fait à montrer que si des difficultés d'interprétation se posent pour l'exemplification, il

12 *Ibid.*

13 Je renvoie à l'analyse que Remei Capdevila-Werning fait du tableau du peintre italien Alighiero e Boetti. Cette analyse est commentée par Catherine Z. Elgin (« Making Manifest », art. cit.).

14 Gérard Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 185.



2. Alighiero Boetti, *Rosso Gilera*, dans la série *Insicuro Noncurante*, New York, Museum of Modern Art, 1966-1975, inv. 898.2010.6

reste que la dénotation n'en est pas exempte – comme le montrent, par exemple, les difficultés inhérentes à toute définition ostensive<sup>15</sup>. Mais que des difficultés particulières se posent n'indique pas qu'elles ne puissent être résolues. Au demeurant, les cas de Gavagai (indétermination de la dénotation) et l'affaire Mary Tricias (indétermination de l'exemplification) sont heureusement assez rares.

En bref, dans le cas d'une exemplification, une double contrainte s'exerce sur la référence, et qui en assure en fait bien plus la détermination que l'indétermination<sup>16</sup> : d'une part celles qui sont liées à la possession, et qui ne se posent pas dans la dénotation, où n'importe quoi peut faire référence à n'importe quoi ; d'autre part celles qui ont trait à ce « plus » de la référence, et qui doivent être rapportées à des décisions normatives et à des contraintes contextuelles (au titre desquelles il faut bien sûr compter l'intention représentative réalisée dans une exemplification donnée<sup>17</sup>), comme lorsque je décide dans des circonstances extraordinaires, de faire référence avec un échantillon de tissu, non au tissu, mais à la forme de l'échantillon.

Aussi, ce qu'un échantillon de tissu exemplifie comme propriété est-il spécifié par un ensemble de décisions, qui ne sont d'ailleurs pas thématiques dans chacune de nos opérations symboliques d'échantillonnage, et qui fixent, pour un utilisateur « averti » (*knowledgeable consumer*<sup>18</sup>) à quoi doit ressembler le tissu auquel se réfère un de ses échantillons, c'est à dire de quoi l'échantillon est le « type », de quoi il est mandataire (*proxy*). Car, dans une exemplification, il s'agit bien toujours d'une relation symbolique qui assure le passage de l'instance (que la propriété possédée le soit littéralement ou métaphoriquement) au type. Ainsi de la compréhension que Nelson Goodman donne de l'expression dans les arts, comme un cas particulier d'exemplification :

15 Il faut remarquer qu'on peut se référer par ostension, en dénotant quelque chose « Ceci est un lapin », ou en exemplifiant quelque chose « Faites ceci ».

16 LA 119.

17 Je renvoie au chapitre 6 pour une discussion plus complète de ce point, ainsi qu'à l'article de Mark Textor « Samples as symbols », *Ratio (nexus series)*, n° 3, 2008.

18 Catherine Z. Elgin parle ainsi d'un « *knowledgeable consumer* » qui sait à quoi s'attendre avec un échantillon de tissu (« Making Manifest », art. cit.).

Les propriétés exprimées [l'expression étant une forme métaphorique de l'exemplification] ne sont pas seulement métaphoriquement possédées, mais on y fait également référence, on les exhibe, on leur donne une *valeur typique*<sup>19</sup>.

48

En dernière analyse, ces décisions normatives doivent être rapportées à la façon dont nous faisons réellement usage de l'échantillon en question. Ce que montre alors Goodman, pour la référence exemplificationnelle, c'est qu'une détermination de la référence ne peut faire l'économie de la notion d'usage ou, dans un vocabulaire davantage goodmanien, de la notion de *faire*: « l'usage de symbole, c'est-à-dire la fabrication, l'application et l'interprétation<sup>20</sup> ». Il y a un *sense-making* comme il y a un *world-making*<sup>21</sup>. Un échantillon n'est un véritable échantillon que du moment où l'on sait l'utiliser, et où l'on en fait un usage déterminé. De façon générale, un exemple n'est parlant [*telling instance*<sup>22</sup>] que du moment où l'on en fait un usage déterminé dans des contextes théoriques et pratiques que nous devons connaître et maîtriser. C'est, comme je l'ai dit, le contexte qui fait parler l'exemple, et qui nous dit de quoi l'exemple exactement est un exemple. Déterminer ce contexte, en particulier lorsque nous avons affaire à des exemplifications imaginées ou artistiques, peut exiger de la part de l'interprète, « une sensibilité maximale et interminable<sup>23</sup> ». Il est clair que moins l'exemplification est enrégimentée par des pratiques normatives – comme dans le cas de l'échantillon de tissu commercial –, plus la fonction de détermination de la référence par le contexte s'intensifie – comme dans l'interprétation de l'œuvre d'Alighiero e Boetti.

---

19 LA 117.

20 RP 175.

21 Pour la notion de *sense-making*, rapportée cette fois à la problématique du *Tractatus*, mais éclairante pour comprendre une problématique comme celle de l'échantillonnage, voir Elie Friedlander, *Signs of Sense*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 2001, p. 99-100.

22 Catherine Z. Elgin, *Considered judgment*, *op. cit.*, p. 174: « *What is wanted then is not just an instance or an obvious instance but a telling instance – one that reveals, discloses, conveys aspects of itself* ».

23 LA 279.

Dans le salon d'exposition et de vente d'un tapissier, savoir à quoi se réfère un échantillon, revient à maîtriser un système symbolique sanctionné par une longue histoire. C'est ce que remarque Jacques Morizot, commentant le cas de Mary Tricias : « l'usage *légitime* d'un échantillon n'est pas dissociable d'un ensemble de règles techniques et de traditions collectives en dehors duquel il devient indéterminé voire *déviant*<sup>24</sup> ». En rendant ainsi explicite la dimension publique et collective de l'interprétation d'un symbole, on se dirige sans doute aussi du côté d'une interprétation wittgensteinienne du problème posé par l'exemplification. Wittgenstein n'a-t-il pas en effet vu avec quelque pertinence, qu'un échantillon n'est un échantillon de quelque chose de réel, que du fait de son appartenance à un langage ? En d'autres termes, le fait que l'échantillon dût posséder physiquement ou réellement une certaine propriété, pour en être un exemple, ne nous fait absolument pas sortir d'une réflexion de type symbolique<sup>25</sup>. La logique de l'exemplification est tout sauf un cas de retour du refoulé au sein du paradigme symbolique : comme si quelque chose de réel, qui soit indépendant de nos opérations symboliques – une propriété physique de possession ou d'instanciation – vint en dernière analyse assurer notre référence.

Si l'on suit cette piste interprétative alors, dans le petit récit qui ouvre ces considérations, la charge du ratage revient sans aucun doute à l'utilisation que Mary Tricias fait de l'adverbe « exactement ». En effet, l'adverbe « exactement » ne fait pas partie du « jeu de langage » de l'échantillonnage avec des morceaux de tissu. Dans un tel système symbolique, un tissu n'est jamais *exactement* identique à l'échantillon, mais il lui ressemble *suffisamment* eu égard aux propriétés qu'il possède et qui importent dans le jeu social ici en question : que l'échantillon soit l'échantillon d'une couleur, d'un motif, et d'une texture, qu'il en soit

---

24 Jacques Morizot, *Goodman : modèles de la symbolisation avant la philosophie de l'art*, op. cit., p. 82.

25 Voir sur ce point Jocelyn Benoist, *L'Adresse du réel*, Paris, Vrin, coll. « Moments philosophiques », 2017, p. 135 et sq.

un « type », au sens où l'entend Austin<sup>26</sup>. Que la forme de la découpe dans une liasse d'échantillons soit d'une nature particulière, faite avec des ciseaux crantés, et toujours la même, ne compte pas : ce n'est pas un trait pertinent dans le jeu social de l'échantillonnage ; ou disons plutôt c'est un trait qui exemplifie non pas le fait que ce morceau de tissu soit un échantillon de tel tissu, mais qu'il soit un échantillon de tissu tout court<sup>27</sup>. Or le plus souvent, la valeur de l'échantillon, « c'est précisément de représenter la chose même » – dans l'exemple proposé par Goodman de représenter tel tissu particulier –, et « non de représenter la chose comme échantillon d'elle-même<sup>28</sup> ». Demander que le tissu soit *exactement* le même qu'un échantillon, conduit donc ici au ratage : il eût fallu que Mary Tricias demande tout simplement la longueur désirée d'un échantillon de tissu<sup>29</sup>. Toutefois, si l'on veut dédouaner Mary Tricias de la charge de l'erreur, on peut sans doute aussi s'étonner que le marchand ait pris à ce point au mot sa cliente. Faisons-nous en

50

---

26 Pour John L. Austin : « *Est du même type* signifie *ressemble suffisamment à ces états de chose standards avec lesquels*. Ainsi, pour qu'une affirmation soit vraie, un état de chose doit *ressembler* à d'autres, ce qui est une relation naturelle, mais il doit également y *ressembler suffisamment* pour mériter la même *description*, ce qui n'est plus une relation naturelle » (*Écrits philosophiques [Philosophical Papers]*, trad. Lou Aubert & Anne-Lise Hacker, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 1994.). Pour un commentaire de ce passage, qui est aussi un plaidoyer pour l'exemplification, je renvoie à l'article de Jocelyn Benoist, « A Plea for Examples: Phenomenology as Sensitive Ontology », dans Mitsuhiro Okada (dir.), *Ontology and Phenomenology*, Tokyo, Publications of Keio University, 2009, p. 25-41.

27 « Bien que l'échantillon du tapissier soit normalement un échantillon de sa texture, etc., mais non de sa forme ou de sa taille, si je vous le montre en réponse à question "qu'est-ce qu'un échantillon de tapissier?", il ne fonctionnera pas comme un échantillon du tissu, mais comme échantillon d'un échantillon de tapissier, de telle façon que sa taille et sa forme feront alors partie des propriétés dont il est un échantillon » (WoW 97). Voir aussi LA 87. Pour Goodman c'est un argument de plus en faveur de l'aspect hautement contextuel de l'exemplification.

28 Jocelyn Benoist, *Éléments de philosophie réaliste : réflexions sur ce que l'on a*, Paris, Vrin, coll. « Moments philosophiques », 2011, p. 25.

29 Sur ce point, voir Elie Friedlander, *Signs of Sense, op. cit.*, p. 100, n. 11 : « To arrive at a derminate sense does not mean to add all the dimensions that seem to belong to the general concept of that kind of object, it means expressing what is implicit in a specific attempts to make sense. »

effet toujours les choses « exactement » ? et n'est-ce pas une parodie que de faire les choses si « exactement » ?

Nous sommes alors à même aussi de comprendre les problèmes qui se posent pour l'ostension en général, y compris dans ses modalités dénotatives. Sans usage déterminé, *i.e.* en l'absence de décisions normatives, une définition ostensive n'est précisément aucunement déterminée. Ce qui compte dans le concept de définition ostensive c'est bien davantage encore le premier terme que le second : qu'il s'agisse bien en effet d'une définition, que dans le *jeu de langage* de la définition on nous demande de faire une chose bien particulière, et qu'en général nous sachions très bien le faire : rapporter une étiquette au bon format de l'objet, et non pas à certaines de ses dimensions qui ne seraient pas pertinentes dans tel ou tel contexte déterminé. Cela vaut aussi du problème, certes très éloigné du nôtre, de l'analyse de la proposition dans le *Tractatus*<sup>30</sup>. Tomber sur le bon format de l'objet, l'élément inanalysable, ne peut se faire en dehors de considérations sur l'usage que l'on fait de cet objet, dans tel ou tel contexte bien défini. Une proposition comme « le livre est sur la table » peut être analysée différemment en fonction du contexte. Dans la plupart des situations, le terme « livre » sera l'objet dernier de l'analyse. Et en fonction du contexte ce ne sera pas toutes les dimensions de l'objet qui seront déterminantes de son sens : non pas la couleur, ou la taille de l'objet, mais sa forme socialisée « livre ».

Pour en revenir alors au problème posé par l'exemplification, il convient de remarquer que dès qu'une chose est utilisée comme exemple de quelque chose d'autre (un autre objet, une performance, des propriétés), il importe au premier chef de savoir de quelle mêmeté il est en réalité question. Je prends la discussion sur la notion de représentation qui ouvre *Éléments de philosophie réaliste*, en particulier les analyses très efficaces de Jocelyn Benoist relatives au studio des Wright à Oak Park, comme une parfaite illustration de ce type de problématique :

30 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico Philosophicus*, trad. Gilles-Gaston Granger, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », 1993.

L'ipséité de ce que nous appelons chose même a un caractère perspectival. À vrai dire, face à toute donnée, lorsque nous commençons à poser un problème, la question fondamentale est de savoir ce que nous comptons comme le même ou non<sup>31</sup>.

Dans le cas commenté par Jocelyn Benoist il s'agit d'une exemplification d'une nature particulière. Un intérieur est donné comme étant l'exemple ou la représentation de l'intérieur authentique de la famille Wright lorsqu'elle était encore en vie et habitait Oak Park. Aussi l'intérieur est-il présenté non seulement comme exemplifiant certaines propriétés de l'intérieur authentique des Wright, et donc comme y ressemblant par certains aspects jugés pertinents, mais comme cet intérieur même.

52

Ce à quoi réfère la représentation ici, dans le studio de Wright, qui est un musée, mais aussi un lieu de souvenir, c'est à cette identité même, qu'elle n'est pas, mais dont elle tient lieu<sup>32</sup>.

Toutefois, même dans ce genre de situation, où une chose est donnée comme son propre échantillon, la question de la mêmeté et, en fait, de la référence continue de se poser. Il y a donc bien une différence à faire entre être un exemple, y compris de soi-même, et être une pure instance. Peut-être que cette distance qui sépare irréductiblement l'exemple de l'instance nous offre également une version de la différence qu'il y a entre une philosophie recherchant l'adresse du réel, même lorsqu'elle le construit, et une philosophie qui prétend l'avoir toujours déjà trouvée, au risque de se rendre elle-même inutile.

En effet, la visite du studio et de l'intérieur des Wright n'est pas sans soulever certaines perplexités quant aux choix représentationnels et muséographiques qui ont été faits. De quoi l'intérieur en question est-il véritablement l'exemple, l'exemple même? De l'intérieur de la maison au moment de la mort de Wright? Au moment où la maison a été construite? Tel qu'il aurait été si les Wright avaient continué d'y habiter? Telle que la maison aurait été si les voisins n'avaient pas fait

---

31 Jocelyn Benoist, *Éléments de philosophie réaliste*, op. cit., p. 21.

32 *Ibid.*, p. 22.

construire à côté une maison qui répugnait à la sensibilité de Wright ? Une infinité d'autres questions se posent pour chaque objet, disparu, retrouvé, remplacé ou reconstitué. La visite nous montre qu'en réalité si l'intérieur ainsi reconstitué est un échantillon de l'intérieur des Wright, cette représentation engage toute une série de choix qui portent sur des problèmes de référence<sup>33</sup>.

À cet égard, je me permets d'ajouter ma propre expérience de la visite du studio de Wright à celle de Jocelyn Benoist. En visitant la grande pièce de jeu au premier étage, je regardais les livres mis en évidence dans la petite bibliothèque. Alors que le guide, ayant fini de relater la longue histoire de reconstitution d'un landau, retrouvé abîmé dans une ville éloignée – conformément à la manie antiquaire que décrit justement Benoist –, demande si un visiteur aurait éventuellement une dernière question, je souhaite naïvement savoir si les livres exposés sont dans l'ordre où Wright avait laissé sa bibliothèque. Contre toutes mes attentes, j'apprends que ces livres n'appartenaient pas à la famille Wright et qu'ils ont été disposés de la sorte pour « faire vrai », sans aucune considération relative aux lectures que Wright aurait lui-même pu faire. Encore que cela puisse « faire vrai », sans doute est-ce une décision muséographique quelque peu inappropriée. C'est donc un problème hautement référentiel (qui implique des décisions parfois étonnantes) que de savoir de quoi un intérieur est en effet l'exemple, et quelles sont les propriétés de l'exemple qui sont ainsi rendues projectibles : l'authenticité du landau et pas celle des livres de la bibliothèque. Il faudrait peut-être parler d'un procès normatif qui vient dialectiser l'idée même d'instanciation : c'est cette idée qui sera développée plus loin sous le concept « de décision projective ».

Évoquons, comme pendant au studio-musée des Wright à Oak Park, le cas de l'Atelier Brancusi. L'atelier-musée est une reconstitution authentique de l'atelier de l'artiste (fig. 3a), à condition seulement

---

33 Ce qui ne veut pas dire non plus qu'il ne s'agisse ici que de problèmes de référence. La transformation du garage en boutique de musée répond non pas tant à des problèmes concernant l'exemplification, qu'à des stratégies évidentes de marchandisation.

qu'il soit un exemple de l'œuvre d'art totale qu'était par ailleurs cet atelier – ce qui implique bien sûr de prendre toutes sortes de décisions muséographiques eu égard aux positions relatives des sculptures ou « groupes mobiles », des outils et de la lumière<sup>34</sup>. Relativement à ces traits de l'œuvre, l'Atelier Brancusi est en fait un exemple réussi de l'atelier de Brancusi (fig. 3b), bien qu'il n'en soit pas une instanciation physique, puisqu'il a été déplacé géographiquement de l'impasse Ronsin au musée national d'Art moderne, et de l'avenue du Président-Wilson à la Piazza Beaubourg. Il reste que cette réussite référentielle s'est réalisée en deux temps. Et en effet, sa première installation au sous-sol du musée d'Art moderne en était une reconstitution très approximative, eu égard à certaines propriétés pertinentes de l'œuvre : la taille de *Colonnes sans fin* (n° VII sur la fig. 3c) raccourcie pour la faire entrer dans le musée, et la lumière qui en raison de l'emplacement de l'atelier dans la scénographie du lieu, arrivait du *mauvais* côté.

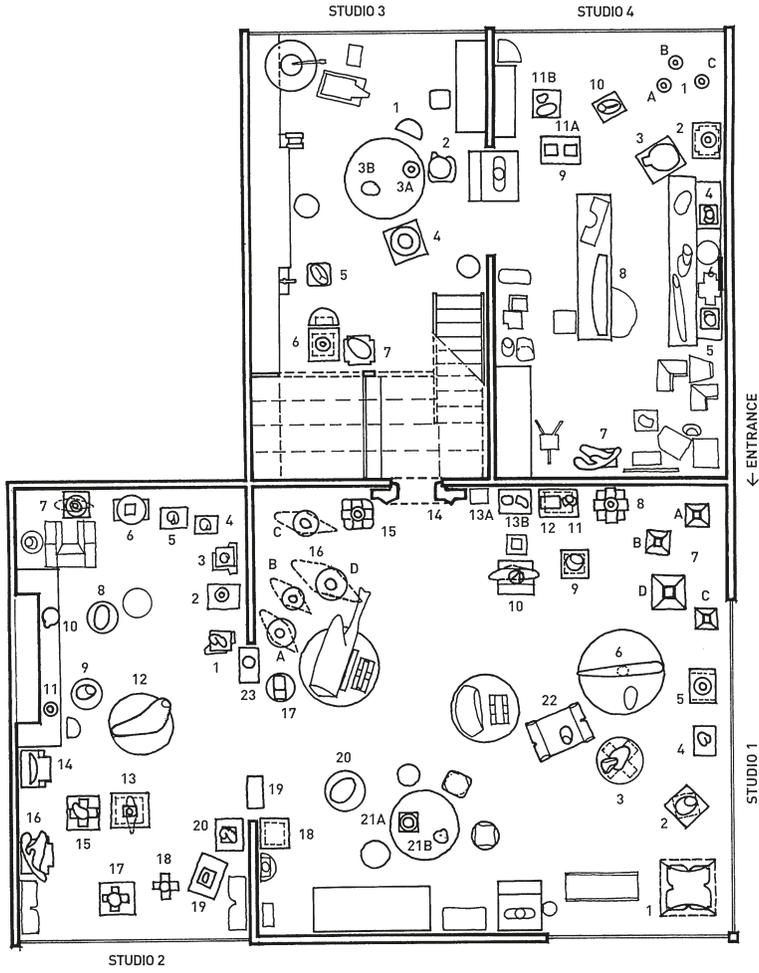
54

Pour en revenir au cas de Mary Tricias, il apparaît très clairement que l'échantillon incorrect est un échantillon qui n'exemplifie pas les bons prédicats eu égard à un contexte qui impose certaines contraintes dans la manière de faire référence : le fait que la bonne pratique d'échantillonnage dans le cas des tissus soit celle qui fait attention aux motifs du tissu et non à sa découpe. Si l'on considère maintenant un jeu d'échantillons de couleurs de peinture, un autre « jeu de langage » nous est proposé. Dans ce « jeu de langage », que généralement nous maîtrisons tout aussi facilement, on ne regarde pas, *i.e.* ne comptent pas comme traits pertinents, les motifs, mais seulement la couleur et son éclat<sup>35</sup>. Pour les échantillons de peinture également nous avons affaire à une pratique fortement enrégimentée, simplement elle possède d'autres règles.

---

34 C'est un désir exprimé par l'artiste : « Ce legs est fait à charge par l'État Français de reconstituer de préférence dans les locaux du musée national d'Art moderne, un atelier contenant mes œuvres, ébauches, établis, outils, meubles. » La série de photographies de Brancusi « Vue de l'Atelier », au même titre que l'atelier placé sous scellé, ont servi de normes référentielles pour cette opération d'exemplification.

35 RP 20.



3a. Plan de l'Atelier Brancusi, Paris, musée national d'Art moderne



3b. Constantin Brancusi, Le Baiser, pilastre (v. 1919), La Colonne sans fin I (v. 1925),  
L'Oiseau dans l'espace, marbre blanc (1925), Colonne du Baiser (1916-1917),  
dans l'Atelier de Constantin Brancusi, Paris, n.d.



3c. Constantin Brancusi, Colonne sans fin III, Centre Georges Pompidou, Paris

Une fois caractérisés les traits qui importent dans un contexte donné, un échantillon peut ensuite être incorrect pour d'autres raisons. En particulier, l'échantillon de tissu peut être incorrect parce que ce qu'il montre du tissu n'est pas précisément judicieux : il ne montre pas tout le motif, ne permet pas de le projeter<sup>36</sup> sur une plus grande surface, est trop vieux et représente mal la texture ou la couleur. En d'autres termes, bien que l'échantillon de tissu soit un échantillon des bonnes propriétés dans tel jeu de langage spécifié par le contexte, il en est un mauvais échantillon :

58

Dans le parler commun, nous distinguons effectivement entre n'être-pas-un-échantillon-d'une-certaine caractéristique et être-un-échantillon-mais-pas-un-bon-échantillon. Un morceau coupé dans une pièce de tissu et utilisé comme échantillon n'est pas toujours un bon échantillon<sup>37</sup>.

Ces mesures de correction qui visent l'adéquation de l'échantillon à ce qu'il est censé représenter et montrer, à une intention représentative (*purpose*), opèrent dans un second temps.

Nous regardons alors un mode d'ajustement aux faits, une fois que sont réglées les questions relatives à la détermination de la référence elle-même. Là encore, le texte de Jocelyn Benoist sur « La représentation » s'avère particulièrement éclairant :

En tant qu'elle représente l'objet comme porteur de cette propriété, une fois de plus, la représentation est correcte ou incorrecte. Ce nouveau type de correction et d'incorrection [est] strictement corrélatif d'une intention représentative qui cette fois porte sur le fait que l'objet ait ladite propriété<sup>38</sup>.

---

36 WoW 186-187. Le problème de la projection apparaît dans la discussion sur l'échantillonnage. Parce qu'elle fait intervenir des problèmes techniques concernant la projectibilité, nous traitons de ce problème surtout dans la seconde partie.

37 WoW 184. Et pour une représentation de mauvais échantillons, voir la figure 5, p.185.

38 Jocelyn Benoist, *Éléments de philosophie réaliste*, op. cit., p. 37.

Il s'agit tout simplement de savoir si l'échantillon exemplifie correctement la propriété sélectionnée. Nous avons alors affaire à une norme de correction de second niveau, et qui peut s'avérer cruciale dans les cas d'exemplification métaphorique.

Prenons la série de « para-photographies » de Robert Heinecken, *Lessons in Posing Subjects*. Il s'agit de planches de polaroïds, en fait des photographies de photographies tirées de magazines publicitaires. Certaines planches présentent des séries de positions corporelles et d'expressions faciales, sélectionnées par Robert Heinecken en fonction de leur adéquation à des visées symboliques fortement normatives (fig. 4). Certains sourires ou positions des bras et des jambes expriment cependant plus ou moins bien les sentiments d'aisance [*quiet repose*] censés être véhiculés par les photographies. Non pas que ces positions corporelles n'exemplifient pas les bonnes propriétés (littéralement et métaphoriquement), mais parce qu'à partir des images ratées, il est en fait difficile de projeter cesdites propriétés. C'en sont de mauvais exemples, qui ironiquement mettent en lumière le caractère fortement standardisé et normatif des visées représentatives à l'œuvre dans ces images publicitaires :

L'exemple #7 (robe jaune) produit de manière flagrante un effet incorrect en raison de la position trop basse de ses mains. L'exemple #8 croise les doigts d'une façon telle à produire de la tension plutôt que du repos, et perdant avec cela la forme victorieuse du V [« V » shape concept<sup>39</sup>].

Cette série d'images montre qu'il y a toutes sortes de raisons pour lesquelles un échantillon peut se révéler à l'usage un mauvais échantillon. Ici, comme on le voit, il ne s'agit pas d'un problème d'indétermination de la référence, mais d'un problème de correction d'un second niveau, et qui implique à un premier niveau la notion de projection, et la recherche d'une adéquation avec une certaine intention représentative.

---

39 Robert Heinecken, *Robert Heinecken. Lessons in posing Subjects*, Bruxelles, Wiels Museum/Triangle Books, 2014.



This pose is often used to create a sense of quiet repose. The thumb and index finger gently grasp the ends of the fingers of the other hand. The hands are positioned at the waist of the body, somewhat below waist level (and the wrists are bent slightly, creating the desired V-shape). # 7 (yellow dress) illustrates an incorrect and # 8 (red dress) illustrates a correct pose. # 8 has the hands placed too low, which produces tension rather than repose, and additionally, loses the "V" shape concept.



4. Robert E. Heinecken, *Lesson in posing subjects [1981-1982]*. Archives Robert E. Heinecken, Center for Creative Photography

Dans les jeux de langage conventionnels, la bonne pratique peut être rapportée à la familiarité avec un certain mode de symbolisation, à une maîtrise des connaissances d'arrière-plan qui sont engagées dans tel ou tel échantillonnage<sup>40</sup>. Toutefois, toutes les pratiques d'échantillonnage ne sont pas aussi aisées à maîtriser que celles standardisées des gammes de couleurs, des livres d'échantillons ou des photographies publicitaires, qui sont d'ailleurs toutes façonnées à des fins d'utilisation commerciale et pratique<sup>41</sup>. Nous ne pouvons donc pas toujours aussi facilement mesurer l'exactitude entre un échantillon et ce dont il est l'échantillon. L'exemple des morceaux de tissu pourrait s'avérer trompeur si l'on définissait à partir de lui les standards de correction de toute exemplification, et le type d'adéquation qui est attendu en général entre un échantillon et ce à quoi il se réfère. Aussi Goodman donne-t-il d'autres exemples d'échantillonnage. Ainsi des mesures qualitatives d'un volume donné. Ici nous ne pouvons mesurer l'échantillon correct à la façon dont il représente fidèlement ou non le motif, car ce motif n'est jamais donné.

En effet, lorsque nous faisons un échantillonnage d'un volume, nous ne savons pas quel motif est censé être rendu visible pour des utilisations futures. L'échantillonnage fonctionne alors comme une mesure à l'aveugle, mais qui reçoit par là une fonction hautement informative. L'on doit alors attendre d'un tel échantillonnage que le prélèvement réalisé soit « correct » et « représentatif ».

Quand on prend des échantillons d'eau de mer ou d'eau potable, on ne peut pas savoir que les échantillons sont bons au premier sens [bon au sens défini pour les échantillons de tissu], on compte sur ce qu'on considère comme la bonne manière de prélever des échantillons, et c'est notre base pour supposer que les échantillons reflètent fidèlement le mélange dans le port ou dans le réservoir<sup>42</sup>.

---

40 Catherine Z. Elgin, *Considered Judgment*, *op. cit.*, p. 177.

41 « The commercial paint samples are designed to supply easy epistemic access to house paint » (*ibid.*). Elgin remarque que, pour cette raison même, ce type d'échantillonnage n'est pas *exemplaire* de toutes les pratiques d'échantillonnage.

42 WoW 186.

Aussi, la définition de ce qu'est un échantillon « représentatif » (*fair sample*<sup>43</sup>) y est-elle solidaire de décisions normatives, et sensibles aux circonstances de l'échantillonnage, ainsi qu'au type de jeu de langage dans lequel la symbolisation par exemplification appartient. Un échantillon est représentatif ou au contraire ne l'est pas, que du moment où une norme de ce que serait une représentation correcte pour la chose dont il est l'échantillon est en même temps visée. Cette norme peut être à l'œuvre à même la technique utilisée pour obtenir un échantillonnage équitable.

62

En ce qui concerne les symboles par exemplification qui sont plus « difficiles à interpréter<sup>44</sup> », il est clair qu'ils ressemblent davantage à des techniques d'échantillonnage qu'à des phénomènes plus neutres d'instanciation. Ainsi des pratiques exemplificationnelles dans les arts, où la contrainte contextuelle joue à plein, et où une recherche d'opacité dans la référence est parfois visée à des fins esthétiques<sup>45</sup>.

Dire ce qu'une image exemplifie est l'équivalent d'effectuer une mesure avec des tolérances non fixées. [...] Ce qu'un caractère d'image exemplifie ou exprime dépend non seulement des propriétés qu'il a, mais de celles d'entre elles qu'il symbolise, à savoir qui fonctionnent comme échantillon de lui-même ; ceci est souvent beaucoup moins clair que dans le cas d'une liasse de tailleur. Les systèmes picturaux d'exemplification sont loin d'être aussi normalisés que la plupart de nos systèmes pratiques d'échantillonnage, de jauge ou de mesure<sup>46</sup>.

De fait, l'exemplification joue un rôle différent dans les arts et en sciences<sup>47</sup>. Alors que dans les arts la fonction exemplificationnelle est souvent associée à une saturation du symbole – toutes les propriétés

---

43 Il me semble que pour cette notion de « *fair sample* », jusque dans les exemples dont il se sert, Goodman est redevable à la théorie de Peirce. Voir par exemple le texte de 1878 « Deduction, Induction, Hypothesis », ou encore le texte de 1883 « The general theory of probable inference », dans *Philosophical writings of Peirce.*, New York, Dover, 1955.

44 RP 20.

45 WoW 103.

46 LA 279.

47 Catherine Z. Elgin, « Making Manifest », *art. cit.*

physiques instanciées pouvant en droit être comptées comme des propriétés sémiotiques –, quitte à ce que, comme le remarque Schaeffer, mais en un sens différent, il ne soit plus exactement possible de distinguer, sans force interprétation, entre une propriété qui est exemplifiée et une propriété qui est seulement possédée. Dans les sciences et dans nos pratiques standardisées d'échantillonnages, on recherche au contraire la clarté. Les procédés d'exemplification à l'œuvre dans les expérimentations scientifiques – puisque l'expérimentation y est pensée comme la mise à l'épreuve d'une hypothèse dont elle est justement un exemple – cherchent bien plutôt à neutraliser toute forme de saturation, en simplifiant au maximum le nombre de propriétés engagées, et qui pourraient ainsi intervenir dans l'interprétation. La clause *ceteris paribus* repose sur un tel procédé de simplification ou de dé-saturation.

Pour les arts donc, il faut se rappeler que le moment de l'interprétation, qui comprend la spécification du contexte, est définitionnel de l'opération même de symbolisation. Ainsi de la Colored-Surface Painting. Les peintures abstraites en champs de couleurs de Paul Klee semblent tout d'abord fonctionner comme des échantillons de surfaces colorées, à la manière des échantillons de commerce. Pourtant les propriétés qui sont par là exemplifiées ne sont pas des propriétés de couleurs projetables dans notre intérieur. Ces peintures expriment, c'est-à-dire exemplifient métaphoriquement<sup>48</sup>, par un arrangement étudié des couleurs étalées sur la surface de la peinture, des types de propriétés que n'expriment pas les échantillons de commerce. Dans *Bildarchitecture rot gelb blau* (1923, Zentrum Paul Klee, Bern – **fig. 5**), Paul Klee se réfère ironiquement aux principes d'abstraction prônés par le groupe d'artistes hollandais De Stijl, alors que les gradations chromatiques expriment les accords mineurs et majeurs de la musique, et sont un souvenir des expériences visuelles de Klee lors de ses voyages en Afrique du Nord<sup>49</sup>. Cette ironie nous donne à voir quel usage rhétorique l'on peut aussi faire d'un ratage.

48 LA 116-127.

49 Voir Christine Hopengart & Michael Baumgartner, *Paul Klee. Vie et Œuvre*, Malakoff/Berne, Hazan/Zentrum Paul Klee, 2012.



5. Paul Klee, *Bildarchitektur rot gelb blau*, 1923, Berne, Zentrum Paul Klee

Klee relativise les principes De Stijl en les réduisant à une version excessivement rigide des lieux communs de la théorie des couleurs. Mais le plus important réside dans ce que nous montre le tableau proprement dit : selon les critères De Stijl *Bildarchitectuur rot gelb blau*, est un échec lamentable. L'un des principes fondamentaux de la peinture De Stijl, mis en œuvre de manière très rigoureuse par Mondrian, est l'élimination de toutes illusions de profondeur, jusqu'au moindre élément né de la superposition d'un plan à un autre [...], dans l'œuvre de Klee, les petits rectangles aux vives couleurs primaires du titre, rassemblés pour la plupart au centre du tableau ressortent par leur éclat sur les rectangles bruns qui les entourent et s'éloignent vers le fond. Non seulement l'illusion de la profondeur s'en trouve rétablie au sein d'un langage voué à la destruction, mais ce rétablissement se fait par des moyens [l'emploi de la sauce brune si bien caractérisé par Gombrich] décriés par les adeptes de De Stijl et dont l'abandon avait servi depuis des générations à définir la peinture moderniste en tant que telle, à exprimer sa différence vis-à-vis de la peinture académique [...] C'est plus probablement par goût du sabotage que par incompetence que Klee a réintroduit ce jeu de profondeur et de premier plan, tout en imitant un mode pictural né de la volonté d'éliminer ce jeu<sup>50</sup>.

L'échantillonnage est donc toujours la mise en jeu d'un concept, c'est à dire d'une pratique normative d'identification (qu'est-ce qui est un exemple de quoi?), sur laquelle pèsent des contraintes fortes. C'est un point qu'a pour sa part bien vu Jocelyn Benoist lorsqu'il se réfère à la notion goodmanienne d'échantillon. Demander, comme Mary Tricias le fait, qu'une chose soit *exactement* ressemblante à son échantillon – ou interpréter à la lettre cette demande – témoigne d'un côté ou de l'autre, de ce que cet aspect normatif et de ce fait sélectif, n'a pas été correctement saisi. Par ailleurs, la référence par exemplification, parce que pèse sur elle une double contrainte, celle de la possession et celle plus générale et toujours normative de la

---

50 Angela Lampe, *Paul Klee. L'Ironie à l'œuvre*, Paris, Centre Pompidou, 2016, p. 135, cat. exp. : Paris, Centre Pompidou, 6 avril-1<sup>er</sup> août 2016.

référence, démontre encore une fois, et de façon exemplaire dans le cas de Mary Tricias, que lorsque nous produisons des versions du monde à l'aide de symboles, une liberté sans contraintes n'a pas de sens. Parce que toute référence est normative (même si la spécification de cette normativité ou l'interprétation, ou la réponse fournie à la question « à quoi réfère-t-on » ne sont pas toujours aisées), fait partie de sa définition, qu'elle puisse précisément être manquée. Bien sûr, avec la fiction Tricias, il s'agit de repérer des contraintes qui s'exercent ailleurs sur des opérations symboliques appartenant à une beaucoup plus vaste famille : exemplifications littérales et métaphoriques (phénomènes expressifs), échantillonnages commerciaux et scientifiques, styles artistiques et genres littéraires. Le cas de Mary Tricias est en ce sens exemplaire !

#### VÉRITÉ ET FAUSSETÉ MÉTAPHORIQUE

Un ratage symbolique est une référence manquée au réel, ainsi de l'échec de Mary Tricias dans sa transaction commerciale. Une question différente semble se poser lorsque nous utilisons des étiquettes non pas pour dénoter des *faits*, mais en tant que *figures*. Existe-t-il pour la métaphore des critères de correction comme il en existe pour d'autres types d'activités symboliques qui se réfèrent au réel ? J'ai évoqué plus haut le cas de para-photographies de Robert Heineken, en montrant qu'elles étaient sélectionnées sur des critères expressifs. Mais puisque l'expression est une forme métaphorique de l'exemplification, il restait bien sûr encore à démontrer qu'une expression de « quiétude » pouvait être correcte d'une quelconque façon.

Du point de vue du danger que présente pour ceux qui la comprennent mal la philosophie de Goodman – l'autorisation d'une forme de relativisme où tout est permis – la métaphore pose, il est vrai, un problème particulier. Selon une interprétation maintenant classique en philosophie, il semble que la métaphore soit l'ouverture d'un domaine de la fiction, où de référence au réel, il n'est, en fait, jamais question. Au risque sinon de déréaliser l'idée du *worldmaking*, il faut donc régler le problème de la métaphore, régler le problème posé par son absence de

dénotation<sup>51</sup>. Une théorie du fonctionnement symbolique ne peut tout simplement pas accepter l'idée d'une référence sans contrainte.

Une interprétation de la métaphore pour laquelle « *anything goes* » est certes tout aussi peu satisfaisante qu'une version en quelque sorte inverse pour laquelle, systématiquement, il y aurait avec la métaphore quelque chose qui ne marcherait pas. Alors la métaphore ne serait pas comprise du point de vue de ce régime particulier de sens qu'est la connotation, c'est-à-dire d'un sens décroché de toute référence, mais comprise plutôt sur le plan d'une dénotation... quoique toujours manquée. Ramenée à son sens littéral, parce qu'à celui-là seulement est accordée une signification quelconque, et avec cela la possibilité que des significations puissent être ou vraies ou fausses, la métaphore s'avérerait en réalité toujours fausse. C'est ainsi que Donald Davidson règle le problème de la référence métaphorique. Ce qui revient bien sûr à affirmer que les métaphores n'ont en fait pas d'autre sens que leur sens littéral :

Cet essai porte sur ce que les métaphores signifient, et la thèse qu'il défend est que les métaphores signifient ce que les mots, dans leur interprétation la plus littérale, signifient, et rien de plus<sup>52</sup>.

Le prix à payer pour ce sauvetage peut certes sembler exorbitant : nos métaphores, ou plutôt les phrases qui en contiennent sont en réalité toutes fausses<sup>53</sup>. Les métaphores n'ont-elles cependant aucun contenu cognitif ? Pour Davidson, le pouvoir cognitif attribué aux métaphores

51 Gottlob Frege, « Sens et Référence », dans *Écrits logiques et philosophiques*, trad. et intro. Claude Imbert, Paris, Éditions du Seuil, 1994, coll. « Point . Essais », p. 108-109.

52 Donald Davidson, *Enquêtes sur la vérité et l'interprétation*, trad. Pascal Engel, Nîmes, J. Chambon, coll. « Rayon philo », 1993. Pour une présentation plus détaillée du programme davidsonien d'une sémantique des langues naturelles, voir Pascal Engel, *La Norme du vrai. Philosophie de la logique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1989, p.144-157. Cette sémantique, comme le remarque Engel, est une théorie modeste de la signification, incommodée par le fait que les termes puissent avoir une connotation à côté de leur dénotation.

53 Ce qui pose d'ailleurs un problème pour les métaphores qui sont des négations de métaphores (« la vie n'est pas un long fleuve tranquille »), qui sont littéralement vraies. Sur ce point voir Monroe C. Beardley, « Problèmes anciens, nouvelles perspectives », dans Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot & Roger

est relatif à l'usage que nous en faisons dans le langage, et non à leur signification. Si on laisse ici de côté cette distinction, que l'on peut penser artificielle, entre un sens littéral qui serait indépendant de tout usage, et par ailleurs un usage qui viendrait donner aux métaphores une fonction cognitive que ne leur donne pas leur sens, il est remarquable que la thèse de Davidson affirme exactement l'inverse de l'interprétation déconstructiviste de la position frégréenne : d'un côté la licence la plus totale, et la contamination à tout le langage d'une métaphore à laquelle l'on ne peut demander ni d'être vraie ni d'être fausse, et de l'autre côté l'intégration de la métaphore au langage ordinaire à condition d'accepter qu'elles soient toutes fausses.

68

Nous retrouvons ainsi avec la référence métaphorique, cette ambivalence exactement, qui caractérise l'irréalisme goodmanien : interprété tantôt comme un relativisme incapable de discriminer entre les bonnes et les mauvaises versions du monde, tantôt comme un scepticisme pour lequel toutes nos versions du monde sont dès le départ injustifiables. Le problème de la référence métaphorique offre ainsi une image des difficultés auxquelles se confronte toute théorie du fonctionnement symbolique. Comment en effet une version du monde fonctionne-t-elle ? Car ce n'est pas fonctionner que de fonctionner toujours, sans contrainte aucune, ou de ne fonctionner jamais.

L'originalité de la perspective de Goodman dans *Langages de l'art* est d'intégrer le problème de la métaphore à une théorie générale de la référence pour laquelle la dénotation est le modèle, et de telle sorte que la question d'une certaine adéquation de la métaphore à ce qu'elle dénote puisse quand même y être posée. Rappelons que la dénotation désigne pour Goodman le rapport entre une certaine étiquette (verbale ou non) et ce qu'elle dénote. Une dénotation peut être littérale ou métaphorique, il n'en demeure pas moins que la métaphore est pensée sous le régime de la dénotation<sup>54</sup>. Tandis que le littéral est un certain type de relation

---

Pouivet (dir.), *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, Paris, Vrin, coll. « Textes clés », 2005, p. 60.

54 Une exemplification peut bien sûr être métaphorique. Mais je rappelle qu'une exemplification, bien qu'elle prenne une direction inverse de la dénotation, continue d'être pensée sur le modèle général fourni par la dénotation.

entre une étiquette et ce qu'elle dénote, la métaphore est comprise par Goodman comme un transfert d'étiquette : une étiquette est métaphorique lorsqu'elle est appliquée à un objet d'un règne différent.

Il faut sans doute procéder à quelques éclaircissements de vocabulaire. Pour Goodman, une étiquette ne fonctionne pas isolément, mais dans son appartenance à une famille d'étiquettes, qu'il appelle *schème*<sup>55</sup>. Chaque étiquette d'un schème s'applique correctement ou non à un certain nombre d'objets, de telle façon qu'ici, comme chez Frege, la question de l'adéquation de l'étiquette à la chose dénotée puisse y être posée. Le *règne* désigne alors l'ensemble des objets que le schème explore à travers ses différentes étiquettes. Dès lors la métaphore va y être définie comme le transfert d'une étiquette d'un règne à un autre, autrement dit comme un changement de règne ou de grammaire ; par exemple, la transposition du schème des couleurs à des sons. Une telle façon de concevoir la métaphore permet de comprendre que la signification métaphorique est maintenue par Goodman dans le cadre d'une théorie générale de la référence, qui ne dédouble ni la signification ni la référence. La métaphore y est comprise comme une certaine façon d'user des étiquettes pour catégoriser le monde, qui est par rapport à la façon littérale, moins usuelle<sup>56</sup>.

Par ailleurs, Goodman ne tombe pas dans le travers inverse qui consiste à assimiler la métaphore à sa seule signification littérale, et qui partant ferait de la métaphore une machine à produire des phrases fausses. Ce que la métaphore conserve du sens littéral, c'est la façon qu'a une étiquette de trier des objets dans son règne d'origine. Il n'y a pas dédoublement de sens, mais déplacement d'une certaine façon d'organiser le monde qui implique une réorganisation du règne d'arrivée. Si, en cela, l'interprétation qu'il propose de la métaphore pourrait sembler proche de celle avancée par Davidson, dans la mesure où c'est bien du sens littéral qu'il est toujours question dans la métaphore – c'est-à-dire, pour

---

55 LA 103.

56 Ricœur remarque ainsi que Goodman parvient à sortir de l'opposition frégréenne entre dénotation et connotation en pensant la métaphore dans le cadre « d'une théorie franchement dénotative de la référence ». (Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1970, p. 290.)

Goodman, de la façon dont un emploi métaphorique reflète son emploi littéral dans la réorganisation du monde qu'il propose – les restrictions nominalistes imposées à l'idée de référence (qui l'amènent à parler d'étiquette, et de transfert d'étiquette) préservent pourtant sa théorie d'une conception en réalité problématique du sens littéral, comme une sorte de signification réelle indépendante de tout usage. Il n'y a de référence pour Goodman qu'en tant qu'on fait usage de certaines étiquettes, que ce soit dans leur règne d'origine ou dans un nouveau règne. La distinction opérée par Davidson n'est pas selon lui requise, et s'il l'utilise c'est pour en donner un tout autre sens. La théorie de la métaphore de Goodman évite ainsi les difficultés et de la thèse de Davidson qui ramène toute métaphore à un simple énoncé faux, et la thèse, assimilable à la Déconstruction, pour laquelle la métaphore aurait une signification spéciale, privée, ouverte à l'interprétation, et donc pour laquelle au fond « *anything goes* ».

Toute la force de l'argument de Goodman est de pointer le fait qu'il existe des métaphores fausses, reconnues comme fausses dans une sphère publique qui est celle de toute référence. En fait, du point de vue de la théorie de la référence proposée par Goodman, une conception libérale du sens métaphorique est le résultat du manque d'attention accordée au fait qu'il existe bel et bien des métaphores ratées. C'est un point, que pour sa part, a très bien vu Jocelyn Benoist :

Il n'est pas vrai, de ce point de vue, que *anything goes*. Il y a des métaphores ratées, c'est-à-dire qui ne fonctionnent pas comme métaphores, ce qui renvoie de toute évidence à quelque chose comme un code (ou plutôt des codes) derrière les métaphores, y compris là où elles sont créatives<sup>57</sup>.

De cette attention renouvelée aux échecs de la référence découle une théorie de la métaphore dans son fonctionnement.

Il y a donc deux arguments importants dans le chapitre de *Langages de l'art* consacré à la métaphore : tout d'abord la distinction entre fait et figure, comme variétés de la dénotation, par laquelle Goodman inscrit le

<sup>57</sup> Jocelyn Benoist, « Les métaphores sont des expressions comme les autres », *Archives de philosophie*, vol. 70, n° 4, décembre 2007, p. 576.

problème de la métaphore au sein d'une théorie générale de la référence, et refuse dès lors « d'exclure le métaphorique du domaine du réel<sup>58</sup> » ; ensuite la distinction qu'il fait entre ce qui est métaphoriquement vrai (quoique littéralement faux) de ce qui métaphoriquement faux<sup>59</sup> :

D'une cathédrale gothique dont on dit qu'elle s'élançe et qu'elle chante, on ne peut pas dire qu'elle s'affaisse et qu'elle murmure. Bien que les deux descriptions soient littéralement fausses, seule la première, et pas la seconde, est métaphoriquement vraie<sup>60</sup>.

Qu'il y ait des métaphores qui soient fausses indique aussi qu'elles ne le sont pas toutes ; mais qu'elles soient réussies ou ratées, les métaphores nous disent de toute façon quelque chose sur le monde. Toute référence métaphorique est contrainte par des raisons publiques et ce sont ces raisons que le point de vue de l'erreur permet de mettre au jour. Qu'est-ce donc alors qu'une métaphore ratée par rapport à un énoncé simplement faux ? Et quelles sont « ces contraintes imposées à toute organisation du monde<sup>61</sup> », fût-elle métaphorique ?

L'étiquette transférée dans un nouveau règne emporte avec elle le type de distinction qu'elle est susceptible de faire dans son règne d'origine. Ces découpages antérieurs sont les contraintes qui viennent s'exercer sur nos constructions métaphoriques. Comme le dit Goodman, « c'est la pratique antécédente qui prépare le terrain pour l'application des étiquettes<sup>62</sup> ». Cette pratique antécédente ou « précédent opératoire » est décrite comme l'extension d'un terme établie au départ par habitude, et qui correspond par conséquent à sa dénotation littérale. En général, lorsqu'une métaphore est ratée, on s'aperçoit qu'insuffisamment d'attention a été accordée à des découpages hérités du passé, soit au sens

58 LA 100.

59 Cette distinction est faite à propos d'une image qu'on dit joyeuse, alors qu'elle est triste. Dire de cette image grise qu'elle est jaune est tout simplement faux, mais dire qu'elle est joyeuse alors qu'elle est triste est littéralement et métaphoriquement faux (LA 101).

60 RP 40.

61 LA 106.

62 LA 106.

littéral de l'expression. Jocelyn Benoist qualifie ainsi la voie sémantique empruntée par la métaphore lorsqu'il remarque qu'« une métaphore brode, sur des codes et des routines sémantiques déjà installés<sup>63</sup> ». Cette routine peut désigner ou bien le type de classement « habituel » qu'opère une étiquette utilisée dans son règne d'origine, ou bien comme Benoist y insiste, le classement métaphorique lui-même, lorsque la métaphore est lexicalisée, c'est-à-dire déjà intégrée à notre vocabulaire, comme une signification prête à l'emploi. Dans les deux cas, de la métaphore originale ou de la métaphore lexicalisée, le chemin de la référence est tracé par une façon de dénoter qui au départ est littérale. Dès lors, c'est bien du littéral, en tant que pratique antécédente que dépend la correction métaphorique, dans la mesure où l'application métaphorique « est faite d'après le modèle de l'application littérale<sup>64</sup> ». C'est ce qui distingue d'ailleurs la métaphore de la simple ambiguïté. Alors que dans une ambiguïté nous avons une étiquette qui a une double signification, dans une métaphore, lexicalisée ou non, l'application métaphorique est calquée sur, et non séparée de l'usage littéral<sup>65</sup>. Il faudrait ainsi dire de la métaphore, ce que parfois Goodman dit du *worldmaking* en général : les nouvelles versions du monde sont élaborées à partir d'anciennes versions du monde déjà à notre disposition.

Le cactus dans son domaine d'application habituelle – la botanique – désigne des plantes à épines et dont la floraison rare est cependant époustouflante. Par transfert de règne, et donc de domaine d'application, je peux attribuer métaphoriquement l'étiquette « cactus » à un certain type d'individus, réservés ou spontanément hostiles, mais ayant par exemple « un bon fond » ; au contraire des plantes vénéneuses qui, d'après la logique de ce transfert de schème, vont plutôt désigner des individus agréables d'apparence, mais dont il faut se méfier. Comme le remarque Elgin, « une fois que l'usage métaphorique de cactus est proposé », c'est à dire une fois le transfert d'étiquettes proposé, « nous avons peu de

63 Jocelyn Benoist, « Les métaphores sont des expressions comme les autres », art. cit., p. 565.

64 LA 107.

65 Catherine Z. Elgin, *Considered Judgment*, op. cit., p. 198.

difficultés pour identifier les gens auxquels on l'applique<sup>66</sup> », puisqu'alors nous sommes guidés par l'usage littéral et antécédent de l'étiquette cactus, et parce que nous pouvons facilement identifier les traits humains qu'une telle étiquette peut métaphoriquement dénoter. De la sorte, bien qu'il soit littéralement faux de dire que Cécil est un cactus, parce qu'il ne réalise pas de photosynthèse, il est pourtant métaphoriquement vrai de le caractériser comme tel, s'il présente réellement un certain nombre de traits que dénote métaphoriquement l'étiquette « cactus ».

Il est intéressant de remarquer qu'une métaphore fait en général l'objet d'un consensus et d'un accord intersubjectif, et pour cette raison n'a absolument rien de privé<sup>67</sup>. On le voit avec l'exemple du classement métaphorique des gens avec des termes de botanique. Une fois que nous opérons une réorganisation des caractères moraux à partir d'un ensemble d'étiquettes comme « cactus » ou « plante vénéneuse », nous n'avons d'ordinaire pas plus de difficultés à tomber d'accord sur l'application des étiquettes métaphoriques que si nous devons appliquer des étiquettes littérales comme « généreux », « discret » ou « mesquin ». Cela est particulièrement vrai des métaphores lexicalisées qui, à cet égard, fonctionnent tout à fait comme des étiquettes littérales. Avec les métaphores lexicalisées en effet, est déjà rendu explicite par une histoire antécédente le type de classement du monde qu'elles proposent. De ce point de vue, la métaphore est un puissant outil pour augmenter les capacités de discrimination de notre langage (son pouvoir de classement), qui n'en augmente pas le vocabulaire.

L'application métaphorique, une fois définie la forme du réglage qui lui sert de modèle, n'est en aucun cas arbitraire et dépend seulement, comme il en va d'ailleurs pour l'application littérale, du type de traits que possède l'objet dénoté, et auxquels dans un contexte donné nous

66 RP 17.

67 Catherine Z. Elgin, *Considered Judgment*, *op. cit.*, p. 197. Nous renvoyons également à l'article déjà cité de Jocelyn Benoist, « Les métaphores sont des expressions comme les autres », p. 565 : « Ce qui compte dans la métaphore ce n'est pas tant l'intention du locuteur, car après tout celui-ci peut bien avoir les intentions qu'il veut, mais son extériorisation, la façon particulière dont les mots sont utilisés. Il n'y a de métaphore qu'au dehors, et non au dedans. »

faisons référence. C'est ensuite un problème cosmologique – du point de vue de la théorie des symboles de Goodman, un faux problème – que de rechercher pourquoi les choses ont les propriétés métaphoriques qu'elles ont<sup>68</sup>. C'est une question qui pour Goodman n'est en fait pas différente de la question de savoir pourquoi les choses ont les propriétés littérales qu'elles ont.

Il semblerait que ce soit cependant un problème sérieux pour Ricœur. Le refus exprimé par Goodman de s'engager dans cette voie cosmologique est pour lui la preuve qu'il faille introduire *in fine* des considérations sur la teneur eidétique de notre expérience du monde :

74

Le caractère « approprié » de l'application métaphorique aussi bien que littérale d'un prédicat n'est pas pleinement justifié dans une conception purement nominaliste du langage. Si une telle conception n'a aucune peine à rendre compte de la danse des étiquettes, aucune essence n'offrant de résistance au ré-étiquetage, en revanche elle rend plus difficilement compte de la sorte de *justesse* que semblent comporter certaines trouvailles du langage et des arts. [...] La « convenance », le caractère « approprié » de certains prédicats verbaux ne sont-ils pas l'indice que le langage a non seulement organisé autrement la réalité, mais qu'il a rendu manifeste une manière d'être des choses qui, à la faveur de l'innovation sémantique est portée au langage<sup>69</sup>?

Lorsqu'il souligne des termes comme « justesse », « convenance », « caractère approprié », Ricœur remarque que l'application métaphorique a bien ses normes de correction, et qu'elle n'aurait aucun sens s'il n'était pas toujours question à propos de la métaphore, d'une certaine forme d'adéquation au réel. Du point de vue du projet

---

68 LA 109. J'emploie ici le terme de propriété comme Goodman le fait lui-même. Il est important cependant de signaler qu'un traitement entièrement extensionnaliste du problème de la métaphore est possible, et qui implique de ne faire aucun usage d'une notion comme celle de propriété. Je renvoie au dernier chapitre pour une plus ample discussion de ce problème. Pour ce qui regarde le débat ontologique sur la notion de propriété esthétique, voir l'essai de Roger Pouivet, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2010 [2<sup>e</sup> éd.], chapitre IV.

69 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 301.

même de Goodman – de réinscrire la métaphore dans le cadre d’une théorie générale de la référence dont la dénotation sert de modèle –, l’impossibilité d’offrir une raison au fait que certaines choses aient certaines applications métaphoriques, serait ainsi une difficulté insurmontable du nominalisme. Faut-il alors, à la manière de Ricœur, embrasser une nouvelle forme de cosmologie, orientée du côté des propriétés eidétiques du monde, cette « transcendance tombée dans l’immanence<sup>70</sup> » dont parle Sartre à propos du sens ?

Sans doute convient-il de distinguer le problème du fonctionnement symbolique d’une part, qui regarde la façon dont une étiquette, ou un ensemble d’étiquettes propose une certaine organisation du monde, que l’on peut juger pertinente eu égard à certaines fins pratiques ou théoriques et qui, ce faisant, a des raisons et des critères de correction que l’on peut formuler ; un problème plus métaphysique d’autre part, qui essaye de raccrocher chaque version métaphorique, à une teneur réelle, quoique mystérieuse, de l’expérience – tout du moins à un monde qui lui-même n’en serait pas une version. Conclure du fait que nous pouvons appliquer avec *justesse* certaines étiquettes, à l’existence de propriétés eidétiques, d’un monde que nous n’aurions pas inventé et indépendant de nos diverses projections, étiquetages et organisations, c’est, me semble-t-il, ramener avec quelque force l’enquête sur le fonctionnement symbolique à une question métaphysique, dont on peut se demander avec raison si elle a encore un sens dans ce cadre.

Ricœur trouve beaucoup d’attrait à la formule proposée par Goodman pour désigner la métaphore : une « idylle entre un prédicat qui a un passé et un objet qui cède tout en protestant<sup>71</sup> ». Il y voit la tension constitutive de la métaphore, d’un usage certes contre-indiqué – dans la mesure où l’application métaphorique d’une étiquette résulte d’un transfert de règne, pensé dans les termes d’une « erreur de catégorie » –, mais d’un usage réussi cependant puisque dans une métaphore *juste*, l’objet finit toujours par céder. Il semble pourtant que Ricœur attribue

70 Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, coll. « Œuvres complètes de Jean Genet », 1952 [3<sup>e</sup> éd.], p. 283.

71 LA 109.

cette réussite à quelque chose qui serait vrai du monde indépendamment de la façon dont on s'y réfère. Partant, Ricœur attribue cette réussite à autre chose qu'au seul fonctionnement du langage. Goodman ne semble faire dépendre cette justesse que de ce qu'un certain étiquetage littéral ou métaphorique nous permet de faire et de voir, sans qu'il y ait besoin pour cela de faire sortir le monde du langage, pour faire se tenir le monde devant le langage comme sa norme externe. C'est répéter, *in abstracto*, tout ce qui oppose la démarche sémiotique de Goodman, et la quête référentielle dans laquelle s'est embarqué, peut-être à l'aveugle, Ricœur. De ce point de vue, est assez juste la remarque que fait Genette dans *Fiction et Diction*, à propos de l'absence de justification que Goodman oppose à une certaine façon de poser la question de la réussite métaphorique :

La sémiotique n'est pas chargée de *fonder* les rapports de signification, mais seulement de les décrire tels qu'ils fonctionnent effectivement ou hypothétiquement. Si la tristesse du gris ou la majesté d'un majeur ne sont que des illusions ou des idées reçues, cela n'empêche pas ces valeurs d'avoir cours<sup>72</sup>.

Encore convient-il de remarquer qu'en détachant la question du fonctionnement de celle du fondement nul n'est rendu sourd – bien au contraire – à l'appel de la normativité contenue en ces termes : « convenance », « approprié », « justesse ». Par ailleurs, une théorie du fonctionnement symbolique ne perd pas de vue ce qu'il peut y avoir de réel et de réussi dans une métaphore. Il doit en fait être possible de reformuler la question de Ricœur concernant la *justesse* de la métaphore, en des termes qui ne recourent pas à une mythologie du monde, mais au seul fonctionnement de nos opérations symbolique. Évidemment,

72 Gérard Genette, *Fiction et diction*, *op. cit.*, p. 186. Il n'en demeure pas moins que la sémiotique de Genette est subjectiviste. Voir à ce sujet l'article de Jean-Pierre Cometti, « Activating Art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 58, n° 3, 2000, p. 237-243 et Roger Pouivet, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, *op. cit.*, p.123-126. Pouivet parle de la position anti-réaliste et non-cognitviste de Genette. La différence entre Goodman et Genette serait donc à propos du rôle joué par la cognition.

cela implique de bien voir que l'attention la plus fine aux détails du réel est à l'œuvre dans une théorie du fonctionnement symbolique. Il s'agit bel et bien de troquer la quête du Monde pour le sol réel de nos pratiques référentielles.

Il est vrai que le problème de la *justesse* ou de la *convenance* est décisif dans la discussion par Goodman de la métaphore. Pourtant, plutôt que de réintroduire ici une question métaphysique, il semble que le problème de la justesse puisse être abordé dans le cadre d'une théorie des symboles et de leur fonctionnement. En effet, la correction métaphorique ne dépend pas d'un guidage aveugle de l'application métaphorique sur son application littérale. C'est-à-dire que la correction métaphorique ne dépend d'un tel guidage que dans la mesure où ce guidage n'est pas aveugle au monde. Une analyse contextuelle doit ainsi se substituer à une réflexion cosmologique. Si l'on ne saurait se demander pour quelle raison une chose a les propriétés métaphoriques qu'elle a, il est bien sûr hautement contextuel de savoir quelles sont les propriétés d'un objet dénoté métaphoriquement, auxquelles se réfère l'étiquette utilisée de façon ainsi métaphorique.

C'est d'ailleurs le plus souvent un manque d'attention au contexte qui rend une métaphore peu pertinente ou pire, tout à fait fausse. À côté du guidage opéré par la pratique antécédente et qui fournit de premières contraintes sur le type d'application métaphorique que l'on peut faire d'une étiquette, apparaissent donc de nouvelles contraintes, attachées à ce qu'on pourrait qualifier d'attention contextuelle<sup>73</sup>. Or ce sont ces dernières contraintes qui autorisent précisément que l'on puisse parler à propos d'une métaphore de *justesse* et de *convenance*. C'est en fait le contexte défini par le changement de règne qui indique à quelle propriété de l'objet du nouveau règne être attentif, lorsque nous lui attribuons une étiquette qui a un certain pouvoir d'organisation dans son règne d'origine. De même, c'est le contexte réel d'un certain dire qui nous montre ce qu'il faut retenir du sens littéral d'une étiquette

73 Pour une approche contextualiste de la métaphore, voir Israel Scheffler, *Beyond the Letter. A Philosophical Inquiry into Ambiguity, Vagueness and Metaphor in Language*, London, Routledge, coll. « Routledge revivals », 1979, p. 118-131.

lorsque celle-ci est utilisée de façon inhabituelle. Et en cela Jocelyn Benoist a raison de soutenir que la métaphore est une « expression comme les autres », car une telle attention contextuelle est tout autant attendu de l'application littérale d'un terme que de son application métaphorique. Ce que la métaphore a de particulier cependant, c'est une « intensification du contexte », car dans la réorganisation du monde qu'elle propose, la métaphore nous rend attentifs à des détails du réel qui sinon ne seraient pas aperçus.

Dans son article « Les métaphores sont des expressions comme les autres », Benoist discute une phrase de Hugo, qui lui-même commente le Duc de Saint-Simon :

78

L'historien veut et doit raconter qu'un personnage de peu de mérite a été fait inopinément et sans droit officier général, que ce fut une improvisation brusque et violente, que cela porta un coup, que cela fit un bruit affreux, que cela blessa beaucoup de personnes, que cette faveur fut une agression pour d'autres, que cet homme fut en quelque sorte lancé irrésistiblement de bas en haut par une force qui triomphe de tout, qu'on en resta stupéfait et effrayé, que cela parût menacer en quelque façon la tête et l'existence de tout le monde. Le duc de Saint-Simon veut dire tout cela, et il est dans sa nature de le dire d'un mot ; il écrit : « on le bombarda maître-de-camp<sup>74</sup> ».

L'emploi du verbe « bombarder » par Saint-Simon témoigne de l'intensification du contexte qui se fait jour dans l'application métaphorique d'un terme. Il nous demande de regarder dans la situation dénotée par la métaphore, et décrite dans la longue paraphrase hugolienne, sur quel trait du réel, porte la dénotation métaphorique, c'est-à-dire sur quelle propriété de la chose dénotée métaphoriquement, fonctionne le guidage d'après le sens littéral du verbe « bombarder ». C'est cette attention contextuelle qu'offre de façon économique la formule de Saint-Simon, et de façon plus développée et impressionnante

---

74 Victor Hugo, « Les tas de pierres », *Œuvres Complètes*, Paris, Pauvert, 1963, p. 1530, texte cité par Jocelyn Benoist, dans « Les métaphores sont des expressions comme les autres ».

la paraphrase de Hugo. Aussi le commentaire de Victor Hugo est-il une parfaite illustration du caractère en réalité toujours motivé, bien que contre-indiqué d'une application métaphorique.

Le contexte permet en général de décider sur quelle propriété de la chose dénotée porte la référence métaphorique, et comment nous pouvons rapporter ces propriétés au genre de choses que dénote habituellement l'étiquette dans son domaine d'origine. En plus du guidage par la pratique antécédente, « des conditions de pertinence très contraignantes<sup>75</sup> », définies par le contexte, s'imposent ainsi lorsque nous faisons une métaphore. Plutôt, comme le remarque avec beaucoup de justesse Israel Scheffler, c'est le contexte lui-même qui indique de quelle façon il faut comprendre le sens littéral qui doit servir de guide à l'application métaphorique :

L'application littérale guide l'interprétation de la métaphore, lorsqu'elle est correctement complétée par une compréhension du contexte<sup>76</sup>.

De même que ce ne sont pas n'importe quels traits de la chose dénotée métaphoriquement et auxquels se réfèrent d'autres prédicats, qui comptent pour la métaphore, de même ce ne sont pas n'importe quels autres prédicats attachés au sens littéral d'une l'étiquette qui sont importés dans un nouveau règne, mais seulement ceux qui sont importants, relativement à un contexte. Scheffler parle d'une mention-*sélective* de prédicats<sup>77</sup>. Toute paraphrase réussie d'une métaphore le montre avec une certaine forme d'élégance, comme la paraphrase de Victor Hugo commentée par Benoist, ou celle de Scheffler à propos de la « jeune pousse<sup>78</sup> ».

75 Jocelyn Benoist, « Les métaphores sont des expressions comme les autres », art. cit., p. 571.

76 Israel Scheffler, *Beyond the Letter*, op. cit., p. 128.

77 *Ibid.*, p. 31 et sq. Ou aussi Israel Scheffler, « Rituel et Référence », dans Roger Pouivet (dir.), *Lire Goodman. Les voies de la référence*, Combas, Éditions de l'Éclat, coll. « Lire les philosophies », 1992, p. 80 : « Un terme est employé de façon caractéristique non seulement pour dénoter mais aussi pour mentionner sélectivement, c'est à dire pour choisir des mentions appropriées. »

78 *Ibid.*, p. 126. Il est intéressant que Scheffler propose une paraphrase d'une comparaison et non d'une métaphore. En réalité il en va pour l'une comme pour

Par conséquent, spécifier le contexte est décisif non seulement pour produire la métaphore, mais encore pour la justifier, car c'est le guidage sur le sens littéral qui, dans une situation contextuelle, permet de distinguer la métaphore de la simple ambiguïté. Une telle conception contextualiste de la métaphore, telle que Scheffler la voit à l'œuvre chez Goodman, permet de répondre pour partie à l'inquiétude de Ricœur au sujet de la « justesse » des métaphores et de l'absence de justification qu'il en trouve dans *Langages de l'art*. La question posée par Ricœur peut en effet être reformulée comme une question normative. Une métaphore, contrairement à une ambiguïté, ne fait pas seulement juxtaposer deux extensions pour une même étiquette, mais se rapporte à son sens littéral d'une manière en fait déterminée. La prise en compte du contexte permet alors d'expliquer le travail que fait le sens littéral, comme elle permet de mettre au jour les différents chemins qui relient une application métaphorique à un passé littéral<sup>79</sup>.

Ce sont donc les conditions de pertinence définies par un contexte qui expliquent pourquoi nous pouvons rater une métaphore, c'est-à-dire en faire une d'inappropriée, de maladroite, d'usée ou de gratuite : autant de variétés de ratage symbolique qui permettent de comprendre comment une métaphore peut être incorrecte, sans que soit posée la question de sa vérité ou fausseté littérale. Le point de vue de l'erreur permet de remarquer, une nouvelle fois, qu'à côté de la simple vérité littérale, il y a de multiples façons de manquer le réel. Le cas de la métaphore le met particulièrement bien en évidence dans la mesure où avec elle, il

---

l'autre, car la métaphore n'est qu'une forme elliptique de comparaison. Plus intéressant sans doute que de remarquer le caractère elliptique de la métaphore sur la comparaison, est de remarquer que comparaison et métaphore sont toutes deux elliptiques par rapport à leur paraphrase. C'est à l'esprit que revient la tâche de compléter cette ellipse, en mettant au jour quels traits pertinents de l'objet dénoté littéralement et de l'objet dénoté métaphoriquement doivent être rapprochés.

79 Un éclairage contextuel qui peut certes se faire de concert avec une philosophie des formes symboliques, ou une psychologie du développement mais qui de toute façon ne peut pas être annulée, même dans une perspective comme celle de Cassirer qui fait appel à l'animisme indigène.

n'est en fait jamais question de vérité littérale<sup>80</sup>. Puisqu'une métaphore propose une réorganisation du monde, une nouvelle catégorisation, celle-ci, envisagée d'un point de vue cognitif, définit ses propres critères de correction. Une métaphore peut en un sens être adéquate à l'objet dénoté, sans que cette métaphore soit informative ou intéressante : ainsi d'une métaphore gratuite ou usée.

La correction de la catégorisation métaphorique dépend de facteurs tels que les suivants : que l'ordre rendu possible par l'application métaphorique soit utile, éclairant et informatif ; que les affinités qu'il met en lumière entre les référents métaphoriques et littéraux de ses termes soient intéressantes, importantes ou, pour le moins, qu'elles soient intelligentes<sup>81</sup>.

Pour comprendre qu'une métaphore puisse être correcte ou incorrecte, sans être ni tout à fait vraie, ni tout à fait fausse, il convient donc de penser la métaphore à nouveaux frais, en relation à ce qu'elle peut faire, et ce qu'elle nous montre de ce réel qu'elle contribue aussi à façonner. Ce niveau cognitif, où la correction métaphorique est envisagée du point de vue de l'intelligence et de la pertinence de la version du monde qu'elle propose, est bien sûr également celui où se fait jour la sensibilité de la métaphore au contexte où elle s'énonce, et dans laquelle certains aspects du réel sont visés de façon motivée.

En se rendant ainsi attentif à la défaite toujours possible de nos actes de référence, Goodman adopte à propos de la métaphore une forme de faillibilisme qui vaut en fait pour toute activité référentielle. En effet, puisque « nos normes de vérité sont révisables<sup>82</sup> », la métaphore n'est pas davantage protégée qu'une dénotation littérale, d'un problème d'étiquetage :

---

80 Ce qui est bien différent que de dire que le sens littéral n'y joue aucun rôle, bien au contraire.

81 RP 17.

82 LA 109.

Les normes de vérité sont à peu près les mêmes, que le schème utilisé soit ou non transféré. Dans l'un et l'autre cas, l'application d'un terme est faillible, et donc sujette à correction<sup>83</sup>.

Bien sûr, nous pouvons faire de mauvaises métaphores pour diverses raisons ayant trait à leur manque de pertinence, mais nous pouvons aussi tout simplement nous tromper en appliquant l'étiquette « triste » à une peinture, quand bien même cette métaphore serait une bonne métaphore pour caractériser des choses non douées de sensibilité, comme des peintures.

82

S'agissait-il, par là, d'en revenir à une forme d'adéquation au réel dont le modèle serait donné par la vérité factuelle et littérale? N'est-ce pas un même manquement, si j'applique l'étiquette rouge à une peinture grise ou si j'applique l'étiquette joyeuse à une peinture triste? Non, car il y a des énoncés, et parmi ceux-ci de nombreuses métaphores, pour lesquels c'est une entreprise vaine que de vouloir leur attribuer strictement une valeur de vérité. Plutôt, s'agit-il d'affirmer qu'il y a certaines métaphores, en particulier celles qui sont fortement lexicalisées, pour lesquelles la question de la vérité peut se poser exactement de la même façon que pour des énoncés littéraux? C'est d'ailleurs aussi ce qu'observe Jocelyn Benoist :

Il faudra remarquer qu'en dépit des tentatives maladroites de discrimination d'une certaine analyse philosophique, il est indubitable que, dans de nombreux cas, les métaphores prétendent à une vérité au sens le plus standard du terme<sup>84</sup>.

Pour reprendre l'exemple donné par Benoist, si je dis qu'une fille est une sorcière, l'on peut tout à fait me rétorquer « Mais non c'est un ange! Elle est adorable », et m'en fournir des raisons. Que fournir des raisons puisse être une affaire compliquée, n'empêche pas que quelqu'un qui utiliserait des étiquettes comme « sorcière » ou « ange » et quelqu'un

---

83 LA 109.

84 Jocelyn Benoist, « Les métaphores sont des expressions comme les autres », art. cit., p. 573.

qui utiliserait des étiquettes comme « méchante » ou « adorable » ne se retrouvent en fait exactement dans la même situation épistémique – celle décrite par Goodman lorsqu’il parle de faillibilisme. Remarquer qu’une métaphore puisse être fautive en un sens très commun ne nous engage donc pas à ramener tout énoncé métaphorique à un énoncé pour lequel il y aurait un sens à dire qu’il est ou vrai ou faux. Plus simplement, il s’agit de remarquer que « les difficultés à déterminer la vérité ne sont en aucune façon l’apanage de la métaphore<sup>85</sup>. » À cet égard encore, les métaphores sont bien des expressions comme les autres. Elles ont des critères de pertinence, des normes de correction, et ne sont réussies qu’à la condition qu’une attention suffisante soit accordée aux détails du réel, laquelle doit pouvoir elle-même être éprouvée. Comme le rappelle Goodman, lorsqu’on applique une étiquette, que ce soit de façon littérale ou métaphorique, on peut soumettre son jugement à des tests : comparer avec d’autres jugements, rechercher des jugements qui corroborent ou infirment, examiner les circonstances concomitantes, enfin « regarder de nouveau<sup>86</sup> » ce à quoi l’on se réfère.

Voilà donc ce qu’on peut dire de la référence métaphorique : loin que toutes nos métaphores ne soient fautes, elles essaient toutes de saisir quelque aspect du réel, et y parviennent avec plus ou moins de réussite. Nous pouvons nous tromper en appliquant une étiquette, ou en choisir une d’inappropriée, de peu de pertinence dans tel contexte que spécifie l’énoncé. Nous pouvons également opérer un reclassement étrange du monde qui ne tient pas assez compte du type d’opération que l’étiquette réalise dans son domaine d’origine. Le risque alors c’est de n’être pas compris. Aussi existe-t-il diverses façons pour une métaphore de rater ou de manquer sa cible. Mais une telle faillite possible du fonctionnement métaphorique indique surtout que la métaphore est inscrite par Goodman dans le cadre d’une théorie dénotative de la référence, pour laquelle la question de l’adéquation à certaines visées représentatives est à chaque fois posée. Loin d’ouvrir la porte à un relativisme pour lequel

---

85 LA 110.

86 LA 110.

tout se vaut, à une sphère privée de la référence où l'on n'échange pas de raisons, à une déconstruction si radicale du sens que plus aucun jugement ne serait même formulable, la référence métaphorique ne fait que rendre plus évidents encore les types de contraintes qui s'exercent sur la dénotation en particulier, et sur nos divers actes symboliques en général. Entrent en compte comme critères de correction de nos références métaphoriques, d'une part le rôle conservateur joué par l'application littérale sur l'application métaphorique ; d'autre part la nouveauté introduite par une réorganisation du monde qui intensifie la dimension contextuelle de toutes nos références, et augmente les contraintes de pertinence.

84

#### IDENTITÉ, FAUSSETÉ ET FAUSSAIRE

L'illusion est ici plus parfaite mais elle n'est pas indécélable, et en tout état de cause, l'important n'est pas que le truquage soit invisible, mais qu'il y ait ou non truquage, de même la beauté d'un faux Vermeer ne peut prévaloir contre son inauthenticité.

André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*

Le risque que la métaphore ne mette le langage hors du réel est maintenant écarté. La métaphore se trouve en effet réinscrite dans le cadre d'analyse très général offert par la dénotation. Qu'en est-il maintenant pour les opérations de symbolisation qui ne sont pas verbales ? Est-ce que la théorie des symboles peut prendre en charge également le genre de normativité attaché à la production, à la présentation et à la conservation des œuvres ? Sans doute est-ce là un des enjeux de la réflexion de Goodman à propos de l'authenticité des œuvres. Il s'agit en effet de décider quand une œuvre est fausse, *i.e.* contrefaite. Or comme le montre d'une manière très originale Nelson Goodman, ces décisions sont sous la dépendance de l'analyse syntaxique des symboles en jeu.

Il est important pour Goodman que les critères d'identité syntaxique qui définissent l'authenticité d'une œuvre valent quels que soient par

ailleurs les autres critères de correction qui puissent être formulés relativement au mérite esthétique d'une œuvre, à sa façon d'être exécutée, activée, exposée, ou de se référer au réel. D'une certaine façon, il est vrai que Nelson Goodman inaugure une nouvelle façon de faire de l'esthétique, plaçant au second plan la question du mérite artistique des œuvres d'art. La définition du beau est dans *Langages de l'Art* tout simplement introuvable ! Pourtant, l'efficacité de son analyse syntaxique des œuvres ne se trouve pas pour cela annulée.

L'un des grands mérites de cette théorie des symboles, c'est d'avoir mis au jour la différence qui existe entre différents régimes syntaxiques des œuvres d'art. Cette différence a partie liée avec la réflexion de Goodman sur l'authenticité. Et en effet, n'être pas authentique, pour une exécution musicale ou pour une peinture, est une chose bien différente. Alors que le critère d'authentification pour une exécution musicale est la conformité avec la partition, une conformité qui est évaluée en fonction de critères d'abord syntaxiques ou orthographiques, la « correspondance exacte quant aux séquences de lettres, aux espacements et aux signes de ponctuation<sup>87</sup> », dans le cas d'une peinture il en va autrement. Il se peut en effet que deux tableaux soient superficiellement identiques, c'est-à-dire impossible à distinguer au simple regard, et cependant nous n'admettons pas qu'il s'agisse de la même œuvre. Nous sommes plutôt habitués à considérer l'un comme l'original, et le second comme sa contrefaçon. La contrefaçon est donc un type de fausseté qui menace certaines formes artistiques seulement, comme la peinture, la sculpture ou la gravure. Pour des œuvres, dont le critère d'identité est fixé par une notation (partition ou alphabet), c'est-à-dire la combinaison ordonnée de certains signes ou caractères, il n'y a pas de sens à vouloir les contrefaire. Jouer exactement la partition de *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*, ce n'est pas la contrefaire, c'est l'exécuter, que ce soit devant un public ou comme bande musicale d'une œuvre cinématographique. En musique, « on ne rencontre rien de tel qu'une contrefaçon d'une œuvre connue<sup>88</sup> ».

---

87 LA 149.

88 LA 146.

Ce qui définit l'identité d'une œuvre partitionnable dépend de ses propriétés constitutives<sup>89</sup>. Toutes ces propriétés constitutives n'ont pas immédiatement un sens esthétique. Elles sont formelles et dépendent d'une sémiotique logique. Les œuvres qu'on « ne peut pas contrefaire » sont donc des œuvres pour lesquelles l'histoire de leur production n'entre pas comme critère d'identité. L'identité de l'œuvre y est plutôt définie comme une relation de concordance entre les différents exemples de l'œuvre, fixée par une notation (la partition pour une œuvre musicale, une chorégraphie ou toute œuvre partitionnable, l'identité orthographique pour une œuvre littéraire). Le modèle de ces arts que Goodman nomme « allographiques » est l'œuvre musicale, authentique dans toutes les versions écrites et exécutions qui satisfont aux réquisits orthographiques et syntaxiques de la partition. Certes, une composition musicale peut aussi être mal attribuée. On peut très bien imaginer un faussaire qui écrirait une symphonie en l'attribuant faussement à Schönberg ; ou tout simplement se référer au quatuor « Sérénade », attribué à Jean-Sébastien Bach, alors qu'il a été composé par Hoffstetter. Le point cependant pour Goodman est de distinguer entre certains arts partitionnables, dont les œuvres admettent un nombre en droit ouvert d'exécutions ou de répliques, et d'autres formes artistiques dont les propriétés esthétiques reposent sur le caractère en un sens non reproductible de l'œuvre.

Au contraire des arts allographiques, les arts autographiques font ainsi entrer comme critère d'identité des œuvres, l'histoire originale de leur production. Cette définition historique de l'identité partage une commune intuition avec la théorie causale de la référence que formule

---

89 LA 150. Sur la distinction entre propriété constitutive et propriété contingente d'une œuvre, voir Roger Pouivet, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 209 : « L'identité est assurée par les propriétés constitutives de la chose dans le système symbolique, notationnel ou non, auquel elle appartient. » Pouivet parle d'une différence entre propriétés formelles et propriétés fonctionnelles : ainsi, lorsqu'il examine l'analyse faite par Goodman de la variation, p. 84-85. Les propriétés fonctionnelles d'une œuvre sont les propriétés contextuelles qui interviennent dès que des décisions projectives doivent en fait être prises. Je renvoie bien sûr ici au problème rencontré par Mary Tricias.

Kripke dans *La Logique des noms propres*<sup>90</sup>. En effet pour Kripke, la référence est assurée par l'histoire d'un nom qui se transmet de proche en proche, sur le modèle du baptême. Pour Pouivet, il s'agit là d'un critère d'identité quasi généalogique, qui s'applique d'ailleurs à d'autres choses que les œuvres d'art, et en particulier à « toutes les choses dont l'identité suppose qu'on s'assure de l'origine [...] ». Ainsi, « pour savoir si le *Linceul de Turin* est bien la toile qui a enveloppé le Christ enseveli, il faut remonter jusqu'à ce moment, s'assurer qu'il a bien été enseveli dans cette toile et de son histoire jusqu'à aujourd'hui<sup>91</sup> ». C'est très exactement la logique que Kripke voit à l'œuvre dans les désignateurs rigides, et qui en histoire de l'art se manifeste matériellement et socialement par des actes d'authentification et d'attribution<sup>92</sup>. Pour les œuvres d'art autographiques, discriminer les propriétés constitutives des propriétés contingentes est bel et bien impossible : tous les traits de l'œuvre comptent en quelque sorte au titre de l'identité de l'œuvre, si bien que l'on est obligé de mettre en œuvre un critère d'individuation très fin. Ce que Jean-Pierre Cometti désigne d'ailleurs comme le problème de la « porte étroite<sup>93</sup> ». Pour ces œuvres, en effet, dont l'identité est assortie à l'histoire de leur production – éventuellement discontinuée –, des décisions doivent souvent être prises pour régler des problèmes d'authentification (enjeu historique et économique des attributions), ou

90 Saul A. Kripke, *La Logique des noms propres* [*Naming and Necessity*], trad. Pierre Jacob & François Recanati, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1982.

91 Roger Pouivet, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, *op.cit.*, p. 202-203

92 Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, La Découverte, coll. « Laboratoire des sciences sociales », 2015, chapitre 5, « Authentification, attribution » : « L'attribution consiste, pour un historien d'art ou un expert indépendant, à accorder la paternité d'une œuvre donnée à un artiste singulier. » Le sel de l'analyse de Lahire consiste à montrer que ce désir de vérité de l'attributionnisme doit être compris dans un horizon lui-même social. « L'authentification repose sur un désir de vérité entièrement guidé par les nécessités de la magie sociale de l'œuvre d'art » (*ibid.*, p. 277).

93 Voir à ce sujet l'excellent livre de Jean-Pierre Cometti, *Conserver/Restaurer. L'œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2016. Je renvoie en particulier au deuxième chapitre, « Identité, intégrité, authenticité : la porte étroite ».

de conservation des œuvres (que faut-il conserver de l'œuvre? qu'est-ce qui compte pour une propriété essentielle de l'œuvre?).

En bref un type de fausseté défini par la contrefaçon existe, qui n'a trait qu'aux seuls arts autographiques, pour lesquels l'histoire de la production compte comme norme de correction de l'œuvre. Plus encore, la possibilité d'être contrefait est, pour Goodman, définitionnelle des arts autographiques : une œuvre est autographique si et seulement si la distinction entre l'original et une contrefaçon a pour elle un sens<sup>94</sup>.

Pour les œuvres allographiques, le respect formel de la notation sert de norme de correction d'une nature particulière, parce qu'explicite :

88

Vérifier l'orthographe ou épeler correctement, voilà tout ce qui est requis pour identifier un exemple de l'œuvre ou en produire un nouvel exemple<sup>95</sup>.

Selon ce second standard de correction, l'exécution d'une composition musicale, quels que soient les mérites de son exécution<sup>96</sup>, ne pourra pas être qualifiée d'exécution réussie (ni même d'ailleurs d'exécution ratée), si une seule note jouée n'est pas conforme à ce que la partition prescrit. Comme le remarque très justement Pouivet, « le constructionnalisme de Goodman est articulé à la recherche d'un critère efficace d'identité », et semble faire peu de cas de la recherche de critères qualitatifs. Bien que cette norme d'identification pour les arts allographiques soit très stricte, elle a en même temps quelque chose de novateur, en ceci que l'identité des œuvres se trouve libérée de l'histoire de leur production, de leur « aura<sup>97</sup> ». L'intérêt

---

94 LA 147.

95 LA 150.

96 Roger Pouivet, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 209. Un critère différent d'identité, qui tient compte de la qualité, de l'intention de l'œuvre et du contexte musico-historique de l'œuvre, est proposé par Jerrold Levinson, « Ce qu'est une œuvre musicale », dans *Essai de philosophie de la musique*, trad. et intro. Clément Cannone & Pierre Saint Germier, Paris, Vrin, coll. « MusicologieS », 2015.

97 Je renvoie ici bien sûr au texte de Walter Benjamin sur la disparition de l'aura, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, dans *Écrits Français*, éd. et intro. Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2003. C'est ce concept d'aura, ou de « magie sociale de l'œuvre », qui se trouve au cœur de l'analyse sociologique et critique proposée par Bernard Lahire dans *Ceci n'est pas qu'un tableau*, op. cit.

de Goodman pour les arts allographiques témoigne doublement de ce qu'il peut y avoir d'émancipateur dans le concept d'un art reproductible, détaché de la personnalité de son producteur, et de sa préférence pour les analyses de type syntaxique, et plus généralement du privilège que reçoit, dans sa théorie des symboles, la logique sur l'histoire<sup>98</sup>.

Il reste que d'autres aspects d'une œuvre allographique, par exemple d'une exécution musicale, qui n'ont pas exactement trait à la notation elle-même, ou qui en sont des à-côtés, peuvent également entrer en compte dans un jugement relatif à sa réussite : ainsi de tous les aspects et sentiments que l'œuvre exprime et exemplifie, ou de ce qu'avant l'époque romantique, on désignait par l'ornementation de l'œuvre. C'est là aussi toute la richesse et la complexité de l'analyse symbolique proposée par Goodman. Il convient en fait de tenir compte à la fois des propriétés fonctionnelles et des propriétés constitutives d'une œuvre, sachant que cette frontière est elle-même mobile – quel que soit le régime, autographe ou allographique, de l'œuvre<sup>99</sup>.

- 
- 98 À ce sujet voir la critique de W. J. T. Mitchell, « Realism, Irrealism, and Ideology: A Critique of Nelson Goodman », *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 25, n° 1, 1991, p. 23-35 ; *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 53 et sq. Mitchell remarque ainsi (p. 153) la très grande formalité du concept goodmanien d'histoire, facilement assimilable à un critère en fait syntaxique : la différence entre allo et autographie.
- 99 Jean-Pierre Cometti remarque ainsi que certaines propriétés fonctionnelles d'une œuvre d'art autographe (en particulier celles qui regardent leur activation) peuvent contextuellement compter comme des propriétés constitutives de l'œuvre, ce qui bien sûr a des conséquences sur la manière de les exposer et conserver. À tel point que certaines œuvres de l'art conceptuel, dont les propriétés fonctionnelles (activations, protocoles d'expositions) prennent le dessus sur les propriétés dites constitutives, peuvent ainsi être mieux comprises en tant qu'œuvres allographiques. La frontière même entre les arts autographiques et allographique doit donc sans cesse être questionnée. À vrai dire, la notion de syntaxe doit être complètement détachée de la matérialité des œuvres : il y a des œuvres d'art plastique partitionnables, et des œuvres d'art musicales qui peut-être ne le sont pas (ainsi des improvisations). Sur l'importance des partitions dans l'art conceptuel, je renvoie à l'article d'Ivan Clouteau, « Activation des œuvres d'art contemporain et prescriptions auctoriales », *Culture et Musées*, 2004-3, « Les médiations de l'art contemporain », p. 23-44.

Une telle complexité doit par conséquent nous inviter à la plus grande prudence, y compris lorsque nous sommes en possession d'un « critère efficace d'identité ».

Une exécution musicale exemplifie et exprime aussi normalement bien des à-côtés de l'œuvre ou de la partition [...] Les propriétés exemplifiées non prescrites par la partition ne sont pas constitutives et peuvent varier librement d'une exécution à l'autre sans affecter le statut d'aucune exécution, quelle qu'elle soit en tant qu'exemple authentique (même s'il est condamnable) de l'œuvre. Que nous puissions avoir une exécution molle d'une œuvre héroïque est par trop évident<sup>100</sup>.

90

Certes, le problème n'est plus alors celui de l'identité de l'œuvre exécutée, mais de la détermination de certaines normes de justesse. Nous sommes en effet capables de discriminer entre des exécutions authentiques qui, sans être pour cela particulièrement *réussies*, possèdent néanmoins toutes les propriétés constitutives de son identité, et d'autres exécutions qui, exemplifiant ou exprimant certaines autres propriétés esthétiques bien que non constitutives de l'œuvre, atteindraient pour cela quelque justesse supplémentaire. En revanche, il est tout à fait envisageable d'annexer certaines de ces propriétés contingentes ou fonctionnelles aux propriétés constitutives de l'œuvre; comme le préconisent d'ailleurs certaines théories musicales. C'est une autre dimension de la porosité de la frontière entre propriétés constitutives et fonctionnelles de l'œuvre (expressives, contingentes, d'exécution, etc.<sup>101</sup>). Des solutions d'écriture musicale peuvent ainsi être envisagées afin de déterminer les moyens d'exécution d'une œuvre et de compter ses aspects expressifs comme partie de son identité syntaxique, et de réduire ainsi le nombre de propriétés contingentes qui sont prises en compte dans nos jugements

---

<sup>100</sup> LA 280.

<sup>101</sup> Pour une discussion de ce problème – en fait, une discussion d'ontologie de l'œuvre musicale –, je renvoie au texte de présentation de Clément Canonne & Pierre Saint-Germier, « Qu'est-ce qu'être fidèle à une œuvre musicale ? », dans Jerrold Levison, *Essais de philosophie de la musique*, op. cit. Voir aussi Stephen Davies, *Musical Works & Performances. A Philosophical Exploration*, New-York, Oxford Clarendon Press, 2001.

sur l'interprétation de l'œuvre (ainsi des indications du rythme, du tempo ou du caractère musical : piano ou allegro pour le *tempo*, *con fuoco*, *con grazie*, *furioso* ou *rustico* pour le caractère). Quels que soient les critères adoptés, il est important pour une œuvre allographique que ses propriétés soient définies à partir d'une notation seulement. C'est à cette condition seulement qu'il y a des exemples de l'œuvre, bien qu'il n'y ait pas de contrefaçon possible.

Une œuvre allographique est toujours en ce sens « partitionnable », et c'est cela qui définit son identité en tant qu'œuvre. On pourrait ainsi imaginer une partition de musique idéale qui inscrirait à titre de propriétés constitutives toutes les propriétés fonctionnelles de l'œuvre : indication de tempo, de rythme, des interprètes et du lieu d'exécution<sup>102</sup>. Il s'agirait en quelque sorte d'accomplir pour l'identité de l'œuvre musicale, ce que Frege visait pour l'identité des pensées, puisque « la simple lettre parfois ne suffit pas à l'expression de la pensée<sup>103</sup> ». Toutefois une difficulté évidente se pose : ces propriétés contextuelles, qui contribuent souvent à la justesse de l'exécution, à la *Werktreue*, ne sont en fait jamais éliminables complètement.

La partition, en tant qu'abstraction symbolique, reste lacunaire et ne peut prétendre rendre compte de toutes les propriétés de l'œuvre. Il y a toujours une sous-détermination de la partition par rapport aux propriétés constitutives de l'œuvre<sup>104</sup>.

Il n'est pas possible de factoriser à l'infini toutes les propriétés fonctionnelles d'une œuvre, comme il n'est pas possible de réduire

<sup>102</sup> On peut cependant remarquer que la modernité musicale ne va pas forcément dans ce sens, accordant de plus en plus d'importance à l'improvisation musicale, jouant sur l'indétermination de l'écriture musicale et favorisant des interprétations de plus en plus ouvertes des œuvres. Voir Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte [Opera aperta]*, trad. Chantal Roux de Bézieux, Éditions du Seuil, coll. « Points / Sciences humaines », 1979.

<sup>103</sup> Gottlob Frege, « La pensée », dans *Écrits logiques et philosophiques*, trad. et intro. Claude Imbert, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points . Essais », 1994.

<sup>104</sup> Clément Canone & Pierre Saint-Germier, « Qu'est-ce qu'être fidèle à une œuvre musicale ? », dans Jerrold Levison, *Essais de philosophie de la musique*, op. cit., p. 206.

la métaphore à son seul sens littéral<sup>105</sup>. Goodman en est conscient, et c'est bien pour cette raison que sa théorie de l'art est tout à la fois conditionnelle et contextualiste<sup>106</sup>. Certes la partition infinie est un idéal logique, en revanche la signification d'une métaphore, ce qu'exemplifie un échantillon, comme la justesse d'une exécution musicale, se décide en contexte<sup>107</sup>.

En dernière analyse, c'est bien encore un certain point de vue adopté sur le faux, qui permet de mettre au jour quelles sont les normes de correction attendues d'une œuvre eu égard à son identité ou à l'authenticité de son exécution, et plus encore qui indique la voie du second parcours d'investigation de *Langages de l'art*, et de la théorie des systèmes symboliques qui lui est attachée. La réflexion de Goodman sur le problème du faux parfait et son corollaire (l'impossibilité de contrefaire certaines œuvres) définit ainsi les termes d'un premier niveau du programme esthétique de Goodman – la théorie de la notationalité – qui fonde ce que Morizot appelle une « typologie des modes sémiotiques à la base de leur identification<sup>108</sup> ». Cette typologie des modes sémiotiques est bien de part en part normative.

92

---

105 Il n'est pas non plus possible de réduire toutes les versions du monde à un Monde unique. Sur ce terrain épistémologique et métaphysique, Goodman est particulièrement explicite: « Il n'est pas question de mettre en facteur les multiples systèmes afin de découvrir les caractéristiques communes qui leur servent de base » (RP 50).

106 Je renvoie au chapitre VI de ce livre pour un exposé plus détaillé de cette approche contextualiste.

107 On peut commencer par souligner le fait que l'exigence d'authenticité, en terme de fidélité parfaite à l'œuvre, et à sa partition, est un concept historiquement situé. Voir Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An essay in the philosophy of music*, Oxford, OUP, 1992, chap. 4, « Musical Production without the Work-Concept ». Dans l'histoire récente, ce modèle de fidélité presque infinie à la partition a été encouragé par certains mouvements musicaux, comme le *Early Music Movement*, mais il est loin d'être mis en avant par toutes les expérimentations musicales modernistes.

108 Roger Pouivet (dir.), *Lire Goodman, op. cit.*, p. 27. Les deux autres niveaux de la construction – qui ne correspondent pas à l'ordre de présentation du livre lui-même – portent sur les opérations symboliques de la référence (dénoter, exemplifier, exprimer, dépeindre), et sur l'interprétation des œuvres en fonction de leur coordonnées intentionnelles, et leur contexte.

En revanche, s'il s'agit bien avec la réflexion sur les contrefaçons de s'engager sur la voie d'une typologie des modes sémiotique, il reste que le problème de l'identité des œuvres n'est pas un problème seulement formel et engage également certaines attitudes cognitives, pour l'auditeur de musique comme pour l'amateur de tableau. C'est un nouvel exemple de la manière dont Goodman reconduit le projet épistémologique. En quel sens alors notre compréhension se trouve-t-elle engagée par ce problème doublement pratique et formel de l'identification des œuvres? Le défi pour les œuvres autographiques sera par exemple de savoir s'il existe des différences esthétiques entre une œuvre et sa contrefaçon parfaite. Supposons par exemple que par des moyens radiographiques élaborés on soit parvenu à montrer que telle peinture attribuée à Vermeer n'en est pas une, en quoi notre appréciation de l'œuvre s'en trouve-t-elle affectée? C'est que la perception que l'on peut avoir d'une œuvre est modifiée par la connaissance des œuvres qui la contrefont. Ainsi, pour les arts autographiques, l'identification d'une œuvre est bien solidaire de son appréciation – appréciation économique aussi bien que cognitive. Quand bien même un tableau authentique de Vermeer et sa contrefaçon seraient indiscernables « au simple regard » – et même au regard avisé qui reconnaît le blanc de céruse – notre perception des œuvres s'en trouve renouvelée, du moment où l'on sait lequel des deux tableaux est un faux. D'où le peu de sens qu'il y a à parler d'un regard qui serait « simple » ou « innocent ». Notre perception est bien plutôt construite par les concepts qui sont à notre disposition. Sitôt que l'on possède un concept pour les œuvres de Vermeer, et un nouveau concept pour les faux Vermeer, nous sommes à même de nous rendre attentifs à de petites différences qui, jusqu'alors, étaient passées inaperçues. L'expert (bien que lui-même puisse également se tromper) est ainsi celui qui a exercé son œil pour discerner ce genre de différences, qui dans la peinture font une différence – et encore plus sur le marché de l'art. Ou plutôt, faudrait-il dire, le plus souvent l'expert est celui qui a l'autorité requise pour nous rendre attentifs à ce genre de différences.

L'affaire Van Meegeren l'illustre de façon paradoxale, puisque l'expert, en possession d'un faux concept de la « manière Vermeer », parasité par une série de fausses attributions, qui en avaient modifié les

caractéristiques, en était réduit au simple regard de l'amateur (fig. 6a). Sitôt que la supercherie fut révélée par le faussaire, le regard sur les faux Vermeer qu'il avait produits changea. Ce n'est qu'à la condition de posséder un concept différencié pour les tableaux de Vermeer et pour ceux de Van Meegeren, que l'œil devient capable de faire des discriminations (fig. 6b), qu'il n'était pas possible de faire quand les Van Meegeren étaient eux-mêmes comptés comme des exemples de l'art de Vermeer. L'argument de l'indiscernabilité perceptuelle, commun à Arthur Danto<sup>109</sup> et à Nelson Goodman, est chez ce dernier mis à l'épreuve d'une histoire cognitive réelle.

94

Une meilleure information à présent facilite la discrimination. En présence d'un unique tableau peu familier, l'expert avait à décider s'il ressemblait *suffisamment* aux Vermeer connus pour être du même artiste. Et toutes les fois qu'un Van Meegeren était ajouté au corpus des tableaux acceptés comme des Vermeer, les critères d'acceptation se trouvaient modifiés d'autant<sup>110</sup>.

La connaissance du faux a donc bien ici, dans cette affaire, le pouvoir de nous rendre attentifs à certains traits de l'œuvre qui peuvent contribuer, par la suite, à fixer des normes de correction et d'authentification : les aspects de l'œuvre ou de son style, liés à l'histoire de sa production et de sa réception. L'anecdote à propos du faussaire Van Meegeren nous indique aussi que la notion de ressemblance, qui entre dans la définition de l'identité d'une œuvre ou d'un style, c'est-à-dire la classe des exemples d'une œuvre, n'a pas de fondement naturel, mais est une notion en réalité normative, ou comme l'écrit Wittgenstein « une balance d'un type

---

109 Arthur Danto, *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, trad. Claude Hary-Shaefter, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 86-87. Danto a raison de dire que le problème qu'il pose est exactement inverse à celui que pose Nelson Goodman. La possibilité de l'indiscernabilité – fût-elle seulement fictive – est pour Danto une condition même d'un renouvellement de l'esthétique; pour Goodman l'indiscernabilité est une conséquence d'un manque d'attention accordé à certains traits stylistiques.

110 LA 145.

insolite<sup>111</sup> ». Il s'agit bien pour l'expert de savoir si une peinture ressemble *suffisamment* à la « classe-de-précédents<sup>112</sup> » de Vermeer pour être rangée comme exemple de l'art de Vermeer. Or cette décision implique des normes qui ont des conséquences pour l'identification de l'œuvre, sa catégorisation, et la façon de l'évaluer sur le marché de l'art. En bref, l'histoire de l'œuvre, pour les arts autographiques, inclut l'histoire de leur production comme elle inclut aussi celle de leur attribution. Le loup du relativisme n'en est pas pour cela introduit dans la bergerie de l'art. Il est en fait plus intéressant, comme le suggère de Goodman, de s'intéresser à ce qui cognitivement change dans notre regard sur l'œuvre, plutôt qu'au problème de l'absoluité ou de la relativité des œuvres et de leur mérite. Historiquement d'ailleurs, le problème de l'authentification est bien solidaire d'un progrès de notre compréhension de l'art, et d'une attention renouvelée pour les détails et les propriétés de facture des œuvres.

Lorsque les experts sont conduits par les nécessités des institutions à chercher les preuves tangibles de la présence du singulier, ils investissent avec passion l'étude des détails<sup>113</sup>.

Alors que pour les arts allographiques, c'est d'abord la maîtrise de la syntaxe qui permet de discriminer entre les bons et les mauvais exemples d'une œuvre, dans la mesure où la notation fixe d'avance

111 Ludwig Wittgenstein, *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, suivies de *Conférences sur l'éthique* [*Lectures and Conversations / Lectures on Ethics*], éd. Cyril Barrett, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1992.

112 LA 145. Pour la façon dont la notion de ressemblance se fixe normativement, je renvoie au chapitre 4, « Le Vleu hors les murs », p. XXX ; à John L. Austin, « *Est du même type signifie ressemble suffisamment à ces états de chose standards avec lesquels* » (« La vérité », dans *Écrits philosophiques*, op. cit., p. 98) ; ainsi qu'à Jocelyno Benoist, « A Plea for Example », art. cit., p. 10-11.

113 Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau*, op. cit., p. 305. Que l'on pense aux techniques d'investigations de l'historien d'art Giovanni Morelli, étudiées par Carlo Ginzburg dans *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, trad. Monique Aymard, Chritian Paoloni, Elsa Bonan et al., Lagrasse, Verdier, 2010. Sans doute est-ce cette part cognitive de l'esthétique qu'oblitére une approche trop radicale, et essentiellement fictive, de l'indiscernabilité.



6a. Dirk Hannema, directeur du musée Boijmans, & Netty Pappenheim-Luitwieler, dans l'atelier de Luitwieler, observant les *Pèlerins d'Emmaüs*, que le musée vient d'acquérir pensant qu'il s'agit d'une œuvre de Vermeer, 1938 (Musée Boijmans)



6b. Des experts examinent la *Cène* de Van Meegeren  
lors de sa vente aux enchères à Rotterdam, le 31 août 1984  
(Archives nationales des Pays-Bas)

quels traits de la syntaxe sont significatifs, font une différence ; pour les arts autographiques, ce pouvoir de discrimination s'opère au contact des œuvres et par des décisions normatives, comme celle d'accepter une peinture comme exemple d'une œuvre. Ces décisions, qui ne sont pas non plus arbitraires, bien que mêlant inextricablement des expertises scientifiques et des logiques sociales, exercent par la suite une influence sur notre regard. En fait, pour le cas des arts autographiques, le pouvoir de discrimination n'est pas tributaire d'une notation et de sa maîtrise, mais d'un travail du regard, d'un perfectionnement de notre compréhension des œuvres et de la manière dont elles fonctionnent en tant que symboles saturés où la moindre différence peut faire une différence. Il est clair que pour ce genre d'expertise, comme pour juger de la conformité d'une exécution à sa partition, aucune formule relativiste ne saurait être recevable.

#### MAUVAIS COMPAGNONNAGE, COMMUNAUTÉ MALHEUREUSE ET CARTE FALLACIEUSE

*La Structure de l'apparence* est conçue tout à la fois comme une introduction à la théorie des systèmes constructionnels et comme l'essai d'une construction du monde des apparences qui s'appuie sur un nouveau langage logique, hautement formalisé. Pour cette raison, *La Structure de l'apparence* possède une technicité que n'ont pas les autres textes publiés de Goodman. Une présentation des cas de dysfonctionnement à l'œuvre dans les systèmes constructionnels suppose donc d'entrer, par moments, dans des considérations techniques. Toutefois, il s'agirait de garder à l'esprit que Nelson Goodman est avant tout un philosophe et que si nous entrons dans certains détails techniques, c'est toujours pour des raisons qui, en dernier ressort, sont philosophiques.

*La Structure de l'apparence* se présente comme une révision de la théorie de la constitution élaborée par Carnap quelques années auparavant dans *l'Aufbau*<sup>114</sup>. Puisque *l'Aufbau* est une façon de se référer au réel qui en

<sup>114</sup> Rudolf Carnap, *La Construction logique du monde* [*Der logische Aufbau der Welt*], trad. Thierry Rivain, intro. et éd. Élisabeth Schwartz, Paris, Vrin, 2002, p. 47.

propose une construction logique et puisque cette construction est par endroit défectueuse, nous pourrions peut-être trouver dans les défauts de *l'Aufbau* un modèle de ce qui peut constituer un ratage symbolique, un modèle de ce que Goodman nommera par la suite une version ratée du monde. Encore s'agirait-il de comprendre ce qu'est un système constructionnel, et en quel sens un système constructionnel peut être une version, réussie ou ratée, du monde? C'est donc maintenant qu'il s'agit d'entrer dans certains des détails techniques de la première philosophie de Nelson Goodman.

Carnap présente dans *l'Aufbau* une théorie de la construction, assortie d'un essai de construction du monde qui en est l'illustration. La logique de cette construction est la suivante : à partir d'une base prélogique – les éléments de vécu ou erlebs (*Elementarerlebniss*) qui sont des coupes de notre flux de vécu – et d'un ensemble défini de relations logiques, construire, afin qu'ils puissent être réduits aux éléments de la base, des ensembles d'objets de plus en plus vastes, des plus petits objets physiques aux ensembles culturels<sup>115</sup>. Ce projet répond à la philosophie constructionnaliste ainsi qu'Hacking la définit : « montrer comment ou prouver que, des entités importantes et variées, des concepts, des mondes, ou quoi que ce soit d'autre peuvent être construits à partir de matériaux différents<sup>116</sup> », *i.e.* établir des « routes de construction »,

115 Pour une présentation plus détaillée de *l'Aufbau*, et plus exactement de la lecture qu'en fait Goodman, voir Jules Vuillemin, *La Logique et le monde sensible. Étude sur les théories contemporaines de l'abstraction*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1971; Roger Pouivet, « Goodman dans les années 30, reconstruire *l'Aufbau* », dans Frédéric Nef & Denis Vernant (dir.), *Le Formalisme en question: le tournant des années trente*, Paris, Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 1998, p. 337-359; Johanna Seibt, « The "Umbau". From Constitution Theory to Constructional Ontology », *History of Philosophy Quarterly*, vol. 14, n° 3, juillet 1997, p. 305-348.

116 Ian Hacking, *Entre science et réalité: la construction sociale de quoi? [The Social Construction of what?]*, trad. Baudouin Jurdant, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui. Anthropologie des sciences et des techniques », 2001, p. 73. Pour Hacking un tel type de constructionnalisme caractérise les projets de Russell, Carnap, Goodman et Quine. Il s'agit d'une famille constructionniste « à l'intérieur de la maison de Kant » (*ibid.*, p. 72).

une fois explicités certains « termes primitifs<sup>117</sup> ». La question qui se pose alors est de savoir comment de telles constructions sont possibles, et sous quel régime de normativité elles s'inscrivent, puisqu'il est clair que construire ainsi un monde dont on ne serait que faire, n'aurait pas véritablement de sens.

100

Dans le système constructionnel de Carnap, les termes primitifs sont identifiés comme nos plus petits vécus autopsychiques, les *erlebs*. Un problème se pose d'emblée. En effet, autant pour des raisons logiques (ils constituent la base du système), que pour des raisons que Carnap rapporte aux développements de la *Gestalt Psychologie*, c'est à dire la mise en avant d'une priorité de la forme sur ses éléments décomposés, Carnap affirme que ces termes sont inanalysables. Pour parvenir à abstraire les concepts empiriques que sont les qualités sensibles à partir d'une base de vécu, il faut donc recourir à une sorte de fiction philosophique: la notion de *quasi-analyse*. Par ce geste qui mime l'analyse, des quasi-composantes d'*erlebs* sont mises au jour, auxquelles correspondent les « qualités » dans le langage ordinaire (nos catégories de couleurs par exemple<sup>118</sup>). Aux fins de la démonstration, il va donc s'agir de faire *comme si* on pouvait analyser un *erleb* en ses différents constituants qualitatifs (couleur,

---

117 PP 29.

118 La version la plus sophistiquée de la méthode de la quasi-analyse a été donnée par Carnap dans un manuscrit non publié, datant de 1923, *Die Quasizerlegung*. La quasi analyse y est ainsi définie: « [...] on sait, pour chaque élément d'une classe donnée, quels sont les autres éléments avec lesquels il est apparenté. On cherche une description de cette classe qui n'utiliserait que ces données, mais qui associerait à ses éléments des quasi-composantes (*Quasi-bestandteile*) ou quasi-trait (*Quasi-merkmale*), et telle qu'il serait possible de traiter chaque élément pour soi, sans référence aux autres, sur la base des quasi-composantes » (*Die Quasizerlegung. Ein Verfahren zur Ordnung nichthomogener Mengen mit den Mitteln der Beziehungslehre*, p. 4, en ligne: <http://digital2.library.pitt.edu/islandora/object/pitt%3A31735061847822/viewer#page/4/mode/2up>, consulté le 1<sup>er</sup> février 2018). La traduction reproduite ici est de Jean Baptiste Rauzy qui commente ce nouveau matériel dans un texte non publié « *Zu meiner Uberraschung*. Carnap et la Quasi-Analyse dans le manuscrit de 1923 ». Il apparaît dans cette version que certaines des difficultés mises en avant par Goodman auraient en fait déjà été résolues. Ainsi de la difficulté de compagnonnage réglée par le théorème n° 7 du manuscrit de 1923.

odeur, place), en comparant ses parties avec des parties d'autres *erlebs*. Cette comparaison repose sur une relation logique de « rappel de ressemblance ». Il s'agit, pour reprendre l'expression employée par Jean-Baptiste Rauzy, d'une « émulation » ou imitation de l'analyse dans un cadre structural donné par les différentes relations de « rappel de ressemblance<sup>119</sup> ». Ainsi, à partir de l'analyse de plusieurs *erlebs* et des relations qu'ils entretiennent entre eux, l'on parvient à extraire lesdites qualités abstraites comme classes (cercle de ressemblance) de tous les *erlebs* qui ont telle ou telle qualité en commun. À partir des cercles de ressemblance entre *erlebs*, sont construites toutes nos qualités sensibles : ils sont la représentation extensionnelle des qualités constituées.

La méthode de construction par abstraction des dites qualités s'appuie sur la relation logique de « ressemblance partielle » (c'est-à-dire la notion carnapienne de rappel de ressemblance) entre *erlebs*. Par exemple deux *erlebs* e1 et e2 seront dits partiellement se ressembler s'ils ont une « quasi » partie constituante en commun. Cette méthode est ainsi résumée par Carnap dans la préface qu'il rédige à la seconde édition de *l'Aufbau* :

Le système établi dans ce livre prend les vécus élémentaires pour éléments fondamentaux (§ 67). Il n'utilise qu'un seul concept fondamental, une relation particulière entre les vécus élémentaires<sup>120</sup>.

Dans *l'Aufbau*, Carnap poursuit son analyse à partir de l'exemple de la couleur. Par cette méthode de quasi-analyse, on parvient, dans l'idéal, à abstraire les différents ensembles de couleur (rouge, bleu, jaune, etc.) à partir de la comparaison des différents *erlebs*.

Afin de constituer ces classes en utilisant la comparaison des listes de paires d'*erlebs* et la relation primitive de ressemblance, il faut ajouter deux règles logiques formulées par Carnap au § 70 de *l'Aufbau* :

---

119 *Ibid.*, p. 7.

120 Rudolf Carnap, *La Construction logique du monde*, *op. cit.*, p. 47.

Les membres d'une classe de couleur pris par paires doivent toujours être parents selon la couleur [A]. Aucune chose en dehors de la classe ne peut avoir une parenté de couleur avec toutes les choses de la classe [B]<sup>121</sup>.

Avec ces deux règles, A et B, il devient dès lors possible de « découvrir des classes de couleur *authentiques* sur la base d'une liste qui nous a seulement indiqué quelles sont les paires composées de deux choses ayant quelque unité en commun<sup>122</sup> ». Au §70, Carnap donne un exemple de construction par abstraction qu'il présente comme une sorte de modèle de *l'Aufbau*<sup>123</sup>. En lieu et place des *erlebs*, nous avons une liste d'expériences ou de choses colorées, que Goodman reproduit dans *La Structure de l'apparence*, V, 3. Nous est donnée une liste nommant chaque paire formée de choses qui possèdent quelque couleur (ou quelque lettre) en commun<sup>124</sup>.

À partir de cette liste, et des deux règles formulées supra, on parvient à abstraire lesdites qualités comme classes d'*erlebs*. Par exemple, la classe des *erlebs* 1, 2, 3, 6 prise dans une liste de six *erlebs* qui partagent tous la lettre *b* est étiquetée K1. En bref, et conformément à une logique constructionnelle, une qualité a été abstraite à partir d'une base de vécu et d'une relation logique de ressemblance. L'intuition de Carnap, c'est que les objets – quelle que soit leur taille – peuvent être obtenus par des procédés similaires de construction.

Le problème d'une telle construction, remarque Goodman, est qu'elle présuppose des « circonstances favorables » à l'analyse : qu'il n'existe pas, par exemple, de qualité qui se trouverait en accompagner une autre dans toutes nos expériences phénoménales et qui cependant serait différente. Goodman appelle « difficulté de compagnonnage », l'inconvient qui résulterait de telles circonstances. Carnap lui-même avait repéré cette

121 *Ibid.* ; SA 148.

122 Rudolf Carnap, *La Construction logique du monde*, *op. cit.*, § 70 ; SA 150.

123 Il faut à ce titre rappeler, que *l'Aufbau* est d'abord une théorie de la constitution, et non un essai de constitution en bonne et due forme. Les exemples de construction que Carnap donne sont donnés à titre illustratif. Voir Rudolf Carnap, *La Construction logique du monde*, *op. cit.*, § 106 ; Johanna Seibt, « The "Umbau" », *art. cit.*, p. 307.

124 Rudolf Carnap, *La Construction logique du monde*, *op. cit.*, p. 149.

difficulté dès le *Manuscrit de 1923*, et c'est ainsi qu'il la présente dans l'*Aufbau*:

Pourtant si les choses de l'ensemble d'origine avaient été telles que certaines circonstances défavorables s'étaient présentées, la méthode n'aurait pas abouti. S'il arrivait, par exemple, qu'une certaine couleur, disons r, ne se présente que dans les choses dans lesquelles b se présente aussi, on n'aurait pas pu construire deux classes de couleurs séparées pour r et b<sup>125</sup>.

Ainsi, la difficulté du compagnonnage décrit la configuration malencontreuse où deux couleurs qui se retrouvent à chaque fois exactement dans les mêmes *erlebs*, qui servent de base à la construction logique, sont définies comme indiscernables à l'intérieur dudit système constructionnel. C'est une pareille configuration qu'imagine Goodman dans la Table IV<sup>126</sup>. Dans ce cas une décision doit être prise : retenir la couleur qui apparaît dans le plus grand nombre de concrets phénoménaux, la couleur dite la plus « sociale<sup>127</sup> », et éliminer son compagnon.

Toutefois, il résulte de cet inconvénient de construction, une sorte d'appauvrissement du réel, dans la mesure où au moins une couleur que nous sommes normalement capables de discerner<sup>128</sup>, n'est pas comptée comme étant une couleur. Nous pouvons par exemple imaginer une situation où une tache jaune apparaîtrait dans le coin supérieur gauche de mon champ de vision, en même temps, et dans tous les mêmes *erlebs* qu'une tache rouge qui apparaîtrait dans le coin inférieur droit. Si une

125 *Ibid.*, § 70; SA 150.

126 SA 150.

127 Joëlle Proust, *Questions de forme: logique et propositions analytiques de Kant à Carnap*, Paris, Fayard, 1986, p. 310.

128 Évidemment un problème, et ce sera un argument dans la défense par Carnap de la quasi-analyse, est de pouvoir définir ce qu'est la discernabilité phénoménale dans un cadre constructionnel. Si par l'analyse des relations, deux qualités sont rendues indiscernables, c'est peut-être bien qu'elles ne le peuvent être d'un point de vue phénoménal également, car ce sont des comptes rendus phénoménaux qui permettent au premier chef de faire une analyse de type relationnelle.

telle difficulté n'intervient qu'en cas de « circonstances défavorables », elle est cependant gênante, dans la mesure où pour l'éliminer il s'agit de recourir à ce que Goodman appelle des suppositions extrasystématiques :

Si une circonstance défavorable de ce genre se produit (si une certaine couleur ne se présente que comme compagnon d'une autre, n'apparaissant que dans les choses où l'autre apparaît aussi) la méthode d'analyse proposée échouera. Nous devons donc *supposer* que la condition défavorable ne se produit pas. Cette supposition est justifiée par le fait que la probabilité pour qu'une condition défavorable se produise est d'autant plus petite que les choses sont plus nombreuses<sup>129</sup>.

104

Carnap met ainsi en œuvre une forme de raison probabilitaire : si l'on tient compte de suffisamment *d'erlebs*, il est très peu probable que cette circonstance malheureuse ne se produise. Pourtant se trouvent introduites des hypothèses empiriques qui annulent la réussite du projet constructionnel, en présupposant, de manière *ad hoc*, quelque chose du monde, que le système vise dans le même temps à construire logiquement.

Selon Carnap, le problème du compagnonnage n'est pourtant pas un problème qui concerne la quasi-analyse elle-même, mais un problème de discernabilité qui se joue au niveau de notre expérience du monde. Aussi, Carnap essaye-t-il de disculper la méthode de la quasi-analyse, du type d'anormalité qu'elle peut être forcée de construire sur une base extensionnelle de vécus.

La construction vise seulement à donner une reconstruction rationnelle de ce qui se passe effectivement dans le développement de notre connaissance perceptive, et si certaines configurations défavorables de l'expérience se trouvent avoir lieu, la personne en question en viendrait aussi dans la réalité à des résultats *incorrects*, c'est-à-dire à des systèmes de qualité différents des systèmes *normaux*<sup>130</sup>.

---

129 SA 151.

130 Lettre du 28 janvier 1938 de Carnap à Goodman. Sur cette correspondance encore inédite, nous renvoyons à l'excellent article de Johanna Seibt, « The "Umbau" », art. cit. Il faut également rappeler que des éléments de réponse au problème

Si donc le but de la quasi-analyse est d'offrir une reconstruction logique des concepts empiriques d'observateurs en situation, et que ces observateurs voient, en raison de certaines circonstances défavorables, deux couleurs comme étant toujours accompagnées, alors il n'y aurait pas de raison de vouloir les distinguer dans le système constructionnel<sup>131</sup>. Il n'y a donc qu'à la condition d'admettre, *par ailleurs*, un ordre *normal* des couleurs, un ordre presque divin<sup>132</sup>, qu'il est raisonnable d'appeler difficulté ou « incorrection » ce qui se présente autrement dans la construction logique. En somme, la quasi-analyse interdit tout point de vue latéral sur la construction, point de vue seulement à partir duquel une notion comme celle de « résultat incorrect » pourrait avoir un sens. Il est de ce point de vue particulièrement intéressant que Carnap et Goodman cherchent à se renvoyer chacun « l'objection » des hypothèses extralogiques.

Quand bien même la quasi-analyse serait requalifiée comme une procédure imparfaite, il reste que la construction réelle de Carnap est défectueuse. Autrement dit, il ne suffit pas d'appeler ces raisons « externes » au projet de construction logique pour les éliminer tout court. D'ailleurs, si Carnap utilise lui-même des notions comme « incorrection », « systèmes *normaux* » ou « couleurs *authentiques* », c'est bien qu'il envisage un problème de normativité qui est indépendant de la procédure logique de la quasi-analyse *stricto sensu*. Plus exactement, Carnap formule « des conditions d'adéquation » qui engagent une distance minimale entre les concepts empiriques qu'il faut construire et le système constructionnel lui-même. C'est ainsi que la question des « circonstances défavorables » peut même, seulement, avoir un sens. Il est à ce titre remarquable que Carnap qualifie de « défavorables » de telles circonstances dans la mesure où l'adjectif vient qualifier une

---

soulevé par Goodman avaient été avancés dès le manuscrit de 1923 sur la quasi-analyse.

131 Rudolf Carnap, *La Construction logique du monde*, *op. cit.*, § 81; Johanna Seibt, « The "Umbau" », *art. cit.*, p. 314.

132 Joëlle Proust, *Question de forme*, *op. cit.*, p. 314; Brice Halimi, « Boa Constructeur », dans Sandra Laugier (dir.), *Carnap et La Construction logique du monde*, Paris, Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 2001.

circonstance qui ne *devrait* pas se produire. Certes, affirme Joëlle Proust, c'est dans un second temps seulement que nous comparons le système obtenu par construction logique à partir d'une base extensionnelle de vécus, avec d'autres formes d'accès au monde, et de façon privilégiée celui des sciences empiriques. Par là, le procédé de la quasi-analyse serait sauvé puisque ce n'est pas à lui de « se prononcer sur le caractère normal ou anormal de ses résultats<sup>133</sup> ». En somme, l'important pour Proust c'est de sauvegarder la possibilité théorique d'une distinction entre l'analytique et le synthétique.

Le prix à payer pour sauvegarder cette distinction est cependant bien élevé. En effet, il pourrait se faire qu'en cas de circonstances défavorables, certains concepts empiriques – ceux qui figurent dans nos énoncés scientifiques –, ne puissent jamais être construits. Dès lors, nous serions en possession de moins de concepts ou de qualités abstraites dans le système constructionnel, que dans le monde que l'on cherchait au départ à construire. La difficulté de compagnonnage, puisqu'elle menace l'isomorphisme recherché entre le monde et la *structure de l'apparence* est ainsi perçue par Goodman, non pas comme une situation défavorable qui ne serait *que* relative à une procédure logique (et donc extérieure à toute considération normative), mais comme un problème beaucoup plus général, ayant trait à ce que Rauzy appelle « les artefacts de la représentation<sup>134</sup> », c'est-à-dire un artefact ou un dysfonctionnement symbolique à part entière.

Et en effet, il est important pour Goodman qu'un système constructionnel conserve une certaine isomorphie extensionnelle avec le monde qu'il vise à construire. Pour le dire autrement, et comme réponse à l'objection de Carnap, l'on voit mal pourquoi l'on ne pourrait pas repérer une difficulté à l'aune de ce point de vue dit « extérieur » – qui n'est pas forcément le point de vue de Dieu, qui de toute façon n'est pas le seul point de vue possible, enfin qui est le point de vue que

133 Voir à ce sujet les formules employées par Joëlle Proust dans *Questions de forme*, *op. cit.*, p. 315 : « Il n'entre pas dans la responsabilité de la quasi-analyse de sélectionner une bonne image du monde. [...] La quasi-analyse n'a pas à se prononcer sur le caractère normal ou anormal de ses résultats. »

134 Jean-Baptiste Rauzy, « *Zu meiner Überraschung* », *art. cit.*, p. 7, 11.

précisément l'on cherche à reconstruire –, et essayer de revoir de façon interne la construction, comme le fait Goodman, en modifiant la base atomique (qualia) et la relation logique fondamentale (chevauchement). L'on voit mal en fait, comment éviter que ne soit posées des questions de normativité dans la construction elle-même, sous prétexte qu'il faudrait disculper, et prémunir de l'erreur, le niveau de l'analyse formelle. De fait, le critère d'isomorphie extensionnelle proposé par Goodman entre le système et le monde sert en quelque sorte à internaliser des normes de corrections, considérées par Proust, et dans une certaine mesure par Carnap, comme externes.

D'une façon plus générale encore, l'objection de latéralité n'est peut-être pas une objection qui puisse recevoir un sens du point de vue d'une théorie de l'échec. En effet, tout échec, même un échec de type constructionnel, suppose un écart entre la construction et ce qu'il y a à construire. Sans cet écart, sans considération au sujet de ce qu'il y a à construire, un tel discours est impossible, et l'analyse constructionnelle court le risque d'être une version sans dehors, et pour cette raison absolue. Il n'en reste pas moins que cette latéralité ne doit pas être un pas de côté métaphysique, mais engager au contraire des considérations internes au système. Ainsi des décisions constructionnelles relatives à ce qui compte comme relations pertinentes dans le monde des apparences, des relations que par la suite la construction logique doit pouvoir restituer. Et alors, le problème n'est pas celui de l'introduction d'un point de vue métaphysique au sujet de l'ordre supposé réel des couleurs, mais simplement un soupçon jeté sur la méthode d'abstraction proposée par Carnap, que permet d'éviter, dans *La Structure de l'apparence*, la substitution d'une base réaliste à une base particulariste<sup>135</sup>. L'essentiel est

135 Pour ces distinctions, voir SA 136-138. Sans doute est-ce la raison pour laquelle le système de Goodman n'est pas réductible à un système particulariste et matérialiste, ainsi que le prétend Michael Dummett, dans son article de 1957, « Nominalism » (dans Catherine Z. Elgin, *The Philosophy of Nelson Goodman*, New-York/London, Garland, vol. 1, 1997, p. 46-47). Par ailleurs comprendre que le critère de l'isomorphisme extensionnel puisse être interprété comme une tentative pour internaliser des contraintes en apparence extérieures au système, permet de comprendre son utilité plus générale. Là encore je ne souscris pas à la

de trouver une position qui soit capable de rendre apparente la différence entre le correct et l'incorrect, sans que cette position ne soit déplacée par rapport à nos pratiques symboliques, comme c'est le cas dans toute forme de réalisme métaphysique. Ainsi, la discussion entre Carnap et Goodman à propos de la difficulté de compagnonnage est décisive si l'on veut pouvoir donner sens à un dysfonctionnement symbolique dans un cadre constructionnel.

108

La méthode d'abstraction préconisée par Carnap se heurte à une seconde difficulté, qui concerne la définition de la relation logique de ressemblance. Parce que toute l'analyse de Carnap repose sur une telle relation, cette difficulté pourrait « être désastreuse pour la construction proposée<sup>136</sup> ». Le problème, comme Peirce l'avait une première fois remarqué, c'est que deux choses se ressemblent toujours entre elles sous quelque aspect<sup>137</sup>. Rapporté à la méthode de construction proposée par Carnap au § 70, le problème logique de la ressemblance prend la forme de la « communauté imparfaite ». Une communauté est imparfaite lorsque les individus qui la composent ne présentent pas de qualité en commun.

Dans un ensemble comme celui-ci, bien que toutes les choses prises deux à deux aient une qualité en commun, aucune qualité n'est commune à toutes les choses de l'ensemble<sup>138</sup>.

Dans la construction logique proposée par Carnap, le problème que pose la ressemblance est en fait celui du passage de la ressemblance dyadique, c'est-à-dire la ressemblance entre deux concrets phénoménaux, à la ressemblance qui regroupe un certain nombre de

---

critique qu'en fait Dummett, dans son article de 1956, « Constructionalism » (dans Catherine Z. Elgin, *The Philosophy of Nelson Goodman*, op. cit., p. 29).

<sup>136</sup> SA 152.

<sup>137</sup> Voir l'article « Seven Stricture on Similarity », dans PP 437-448. Voir aussi Charles Sanders Peirce, « Illustrations of the logic of science », no VI, « Deduction, induction and Hypothesis », *Popular Science Monthly*, vol. 3, août 1878, en ligne : [https://en.wikisource.org/wiki/Popular\\_Science\\_Monthly/Volume\\_13/August\\_1878/Illustrations\\_of\\_the\\_Logic\\_of\\_Science\\_VI](https://en.wikisource.org/wiki/Popular_Science_Monthly/Volume_13/August_1878/Illustrations_of_the_Logic_of_Science_VI), consulté le 9 mars 2018.

<sup>138</sup> Cet ensemble est donné par exemple par les paires d'origine : 1.br ; 2.rg ; 3.gb.

ces concepts phénoménaux sous une même classe<sup>139</sup>. Seule en effet une ressemblance qui est commune à tous les éléments d'une classe, permet d'obtenir un concept comme celui de qualité ou d'espèce. Or la construction de Carnap repose uniquement sur une relation dyadique: le rappel de ressemblance.

Dans son commentaire de *l'Aufbau*, Goodman imagine ainsi un cas de figure où aucune qualité réelle ne parvient à être construite par la procédure logique recommandée par Carnap. Soit la liste de vécus phénoménaux présentée dans la Table VI de *La Structure de l'apparence*: 1.bg; 2.rg; 3.br, 4.r; 5.b; 6.g. En suivant les deux règles de construction [A] et [B], nous obtenons la classe {1, 2, 3}. Et pourtant, aucune qualité n'est en fait commune à ces trois vécus phénoménaux.

Quelle est la couleur commune à 1, 2 et 3? *Il n'y en a pas*. Bien que la circonstance défavorable discutée en premier lieu ne soit pas là pour nous gêner, nos règles ont donc totalement échoué<sup>140</sup>.

La « difficulté de la communauté imparfaite » désigne précisément ce défaut, plus désastreux sans aucun doute pour le système de *l'Aufbau* que semble ne le penser Carnap lorsqu'il évoque la possibilité que ne se forment des cercles de ressemblance accidentels<sup>141</sup>. En un sens, cette difficulté dans la construction de Carnap est précisément aggravée du fait qu'aucun appel à des circonstances favorables ne peut ici la résoudre. Ce sont là, sans équivoque possible, *les règles qui échouent* à faire le travail de l'abstraction. En adoptant cette méthode de construction, nous obtenons plus de classes qu'il n'y a de qualités. Pour le dire encore autrement, nous obtenons des qualités qui tout simplement n'existent pas, qui sont « fallacieuses » (*spurious*).

139 PP 443.

140 SA 152.

141 Il n'est pas exactement certain que cette difficulté n'ait pas en fait été vue dès le début des années 1920 par Carnap au moment où il discutait du projet de *l'Aufbau* avec les autres membres du cercle de Vienne. Sur cette histoire, qui a son intérêt, mais qui nous emmènerait trop loin, voir l'excellente mise au point de Johanna Seibt, « The "Umbau" », art. cit., p. 314, n. 22.

Contrairement à la difficulté de compagnonnage, un changement de base n'évite pas qu'une telle difficulté ne se produise à nouveau. Ainsi, une version différente de la communauté imparfaite apparaît, lorsqu'il s'agit comme propose de le faire Nelson Goodman, de définir les concrets en tant que conjonction de certains qualia, par exemple des qualia de temps, de lieu, de couleur.

La notion de conjonctivité globale de trois qualia ou plus était provisoirement conçue comme signifiant que chacun d'eux était conjoint avec chacun des autres, mais on se trouve devant un fait simple et embarrassant : un groupe de qualia reliés de cette manière peut néanmoins n'appartenir à aucun concret. Supposons que la couleur  $c$  intervient dans la place  $d$ , que  $c$  intervient dans le temps  $f$ , et que  $d$  intervient en  $f$ ; supposons donc que :  $\text{Wh } c,d. \text{ Wh } c,f. \text{ Wh } d,f$ . Il se peut encore que  $c$ ,  $d$  et  $f$  n'appartiennent à aucun concret<sup>142</sup>.

Goodman illustre ce point par l'analogie suivante : un vétérán qui dirait « J'étais avec l'U.S. Army à Pearl Harbor, et au moment de l'attaque japonaise », pourrait très bien avoir été avec l'U.S. Army à Pocatello au moment de l'attaque japonaise, et à l'U.S. Army à Pearl Harbor en 1945<sup>143</sup>. Le problème reste donc entier de savoir comment obtenir des ensembles corrects dans une base réaliste. La solution consiste pour Goodman à opérer une « révision » de la relation logique retenue, et passer de la conjonctivité simple (Wh) à la conjonctivité globale (W) qui n'opère plus seulement entre deux qualia, mais aussi sur des sommes de qualia, par exemple une relation de conjonctivité entre le quale ( $c$ ) et la somme de qualia ( $d+f$ ) ; suivant en cela une intuition du langage ordinaire qui distingue entre les deux formules « être en cette place et être en ce temps » et être « *en cette place en ce temps* ». Seule dans la seconde formule apparaît une notion de somme.

Puisque la distinction entre classe réelle et cercle de ressemblance accidentel est l'introduction, de fait, d'un point de vue normatif dans un cadre constructionnel, à *quel titre* et sur quel critère opérons-nous une

---

142 SA 187.

143 SA 188.

telle distinction ? Pour le dire autrement, qu'y a-t-il de nécessairement gênant à la constitution d'une mauvaise classe de qualité ? En un sens, Jules Vuillemin a raison de remarquer que « la communauté imparfaite » n'est une objection recevable que si l'on postule « qu'une classe de qualité *doit* correspondre à un élément commun<sup>144</sup> ». Apparaît ainsi une forme de dissociation entre deux définitions d'une classe de qualité, selon des usages très différents : un usage linguistique qui a sa normativité propre (notre grammaire des couleurs par exemple), et un usage logique, qui en l'absence de ce premier usage, demeure indéterminé<sup>145</sup>.

Pourtant il n'y a pas besoin de sortir d'un cadre constructionnel pour adresser un problème comme celui de la mauvaise ressemblance, ou de la communauté imparfaite. Comme nous l'avons remarqué plus haut, par cette méthode de construction abstractive nous obtenons plus de classes qu'il n'y a en fait de qualités. La difficulté de la communauté imparfaite est donc la conséquence d'une définition trop vague de la notion même de qualité. Dans le système de l'*Aufbau*, la qualité y est définie « comme toute classe de choses qui se ressemblent l'une l'autre<sup>146</sup> ». Or, munie d'une pareille définition, nous pouvons former une infinité de classes, en comptant toutes les choses qui se ressemblent deux à deux. Eu égard au critère d'isomorphisme extensionnel préconisé par Goodman, toute communauté imparfaite introduit bien un dysfonctionnement symbolique : « puisqu'il y aurait plus de classes satisfaisant le *definiens* qu'il n'y a de qualités, le réquisit de l'isomorphisme serait violé<sup>147</sup> ». Et c'est pour cette raison qu'une classe de qualité *doit* correspondre à un élément en commun. En réalité, la construction de Carnap échoue pour des raisons qui sont strictement constructionnelles. Des raisons qui ont

144 Jules Vuillemin, *La Logique et le monde sensible*, op. cit.

145 Sur ce problème voir Alberto Raggio, « Family resemblance predicates – Modalités et réductionnisme », dans *Wittgenstein et le problème d'une philosophie de la science*, Paris, CNRS éditions, 1970, p. 204 : « La similitude avec les prédicats de ressemblance de famille est évidente : les éléments d'un ensemble qui devraient être associés à un certain prédicat, d'après l'usage linguistique selon Wittgenstein, et d'après une certaine construction logique selon Carnap n'ont rien en commun. »

146 SA 140.

147 SA 140.

trait à la manière dont est définie, dès le départ, la notion de qualité dans un contexte qui est celui du problème de l'abstraction<sup>148</sup>.

Remarquer cela permet par suite de comprendre que la difficulté de la communauté imparfaite est l'illustration d'un problème plus général concernant la relation de ressemblance. Pour le dire autrement, le problème n'est pas tant celui de la constitution de mauvaises classes de ressemblance, que l'indétermination essentielle de la notion logique de ressemblance<sup>149</sup>. Comme l'avait remarqué une première fois Peirce, deux choses se ressemblent toujours d'une quelconque façon. Par conséquent, il est inévitable de renforcer la notion logique de ressemblance par les concepts que nous avons par ailleurs à notre disposition, et qui lui fournissent un contenu de l'extérieur. Par exemple des « classes de choses qui, dans le langage ordinaire, ont une qualité donnée en commun<sup>150</sup> ». C'est en raison même du déficit de contenu logique de la notion de ressemblance qu'un point de vue latéral sur la construction est rendu nécessaire. Il nous semble alors que ce serait, une nouvelle fois, manquer sa cible, que de reprocher à Goodman d'adopter un point de vue dit « externe » sur la construction, quand cette construction est de toute façon bancale sans cet écart ou cette distance<sup>151</sup>.

Il est intéressant d'ailleurs que le point de vue latéral incriminé ne soit pas le point de vue de Dieu, mais celui fourni par notre langage ordinaire. En effet, c'est bien d'une grammaire des couleurs qu'il s'agit, qui est déjà en notre possession, et qui fixe pour nous certaines des distinctions et différences qu'il nous importe de conserver dans une reconstruction

---

148 Pour le critère de l'isomorphisme et quelques-unes de ses conséquences, en particulier la notion d'exactitude, voir SA 38-39. Sans doute une analyse identique pourrait être faite de la notion de compagnonnage, où le critère d'isomorphisme extensionnel n'est pas non plus satisfait mais cette fois dans l'autre sens.

149 Ce second problème apparaît avec plus de netteté dans des textes ultérieurs de Goodman. Ainsi dans FFF ou PP, « Seven Stricture on Similarity », art. cit.

150 SA 140.

151 On retrouve une objection semblable dans l'article que Dummett consacre au projet constructionnel de Goodman. Dummett remarque ainsi l'usage équivoque que Goodman fait du pronom « nous », qui désigne tantôt le locuteur d'une langue de qualia, tantôt son lecteur qui maîtrise une autre langue : celle, par exemple, de la grammaire ordinaire ou physique des couleurs. Voir Michael Dummett, « Constructionalism », art. cit., p. 25-26.

logique<sup>152</sup>. C'est donc en raison même de l'indétermination logique du concept de ressemblance que nous devons faire appel à un autre concept de la ressemblance, hérité de notre langage, et à l'aune duquel vont pouvoir être distinguées une bonne et une mauvaise ressemblance. Il est clair que la solution que Goodman apportera plus tard à la nouvelle énigme de l'induction est de cette veine-là!

Réapparaît ainsi avec la difficulté de la communauté imparfaite, le problème auparavant posé au sujet de la difficulté de compagnonnage, de la place qu'il faut ménager dans une optique constructionnelle au réel qu'il s'agit précisément de construire (cette fois désignée par notre grammaire ordinaire des catégories de couleurs). Il me semble que c'est cette distance entre le réel à construire (et qui n'en est pas pour cela un monde réel qui serait lui-même indépendant de toute construction) et le système constructionnel lui-même, qui ouvre la démarche constructionnelle à des considérations normatives : qu'est-ce qu'une bonne construction logique ? comment une construction peut-elle être défectueuse ? ou ratée d'une quelconque autre façon ? quel trait du monde importe, que nous voulons conserver dans notre système constructionnel ?

Sans doute faudrait-il alors rapporter la recherche d'une forme de correction qui soit tout à la fois interne au système, et en même temps définie en fonction du monde que l'on cherche à construire, aux notions d'exactitude (*accuracy*) et de convenance qui sont centrales dans la théorie du *worldmaking*. Du reste, elles l'étaient déjà dans *La Structure de l'apparence*, comme l'indique l'élaboration par Goodman de la notion d'isomorphisme extensionnel. Plus encore, ces notions ne sont pas étrangères au projet constructionnel de Carnap, du moins tel qu'il avait été explicité dans le manuscrit de la *Quasi-Zerlegung*. Dans ce manuscrit, qui introduit au concept et aux procédures de la Quasi-Analyse, Carnap énumère les différents types de contraintes susceptibles de s'exercer sur nos procédures constructionnelles. Ainsi des notions « d'approximation de la relation de ressemblance », ou encore de « conditions d'adéquation » qui viennent s'ajouter, en tant que contraintes normatives, aux éléments

---

152 SA 39.

et à la relation de base. Ne s'agissait-il pas pour Carnap de définir une normativité que Goodman essaye de ressaisir d'une autre façon avec le critère d'isomorphisme? Dans ce contexte (qui sans doute n'était pas suffisamment explicité dans l'échantillon de quasi-analyse proposé dans l'*Aufbau*), la recherche d'une adéquation se fait bien d'un point de vue qui est interne au système et non en recourant à des procédures extrasystématiques. Il reste que Goodman, contrairement à Carnap, a travaillé dans le sens d'une élimination de ces difficultés de construction en proposant une révision du système de l'*Aufbau*<sup>153</sup>.

114

Tout système constructionnel est atteint par des difficultés regardant les rapports qui existent entre ses constructions logiques, et le monde des apparences phénoménales qu'il vise à construire. Un écart se creuse entre le symbole et le monde auquel il se réfère quand, quelque chose du monde phénoménal est passé sous silence (difficulté de compagnonnage), ou lorsque deux façons de s'y référer impliquent des définitions concurrentes de la ressemblance (difficulté de la communauté imparfaite). Un système constructionnel est correct, si cet écart, comme celui qu'il y a entre *definiens* et *definiendum*, d'après le critère de l'isomorphisme extensionnel, n'est pas celui d'une différence relativement aux choses qui nous importent. Je propose d'appeler dysfonctionnement symbolique l'écart entre un symbole et une intention représentative, ce qui se passe lorsque quelque chose qui nous importe devrait être représenté par une opération symbolique, et ne l'est pas.

Ce type de dysfonctionnement symbolique est rendu particulièrement manifeste lorsqu'on passe du niveau de l'analyse formelle à celui de la représentation cartographique. Il est question au dixième chapitre de *La Structure de l'apparence* d'une « topologie de la qualité ». Dans le vocabulaire des systèmes constructionnels, la topologie concerne la mise en ordre des qualités par le moyen de représentations graphiques. Il s'agit

---

153 Il est vrai que Carnap considérait la quasi-analyse comme un exercice d'abord formel, et qu'il attachait peu d'importance à l'essai de construction réelle qu'il propose dans l'*Aufbau*. Goodman y cherchait au contraire un moyen de produire des définitions. Sans doute est-ce là la différence principale entre Carnap et Goodman, voir sur ce point Johanna Seibt, « The "Umbau" » art. cit., p. 318.

d'un problème qui est « en premier lieu mathématique »<sup>154</sup>, et qui est abordé de façon tout à fait indépendante de la reprise par Goodman de certaines difficultés de construction présentes dans l'*Aufbau*<sup>155</sup>.

Le problème central consiste à construire pour chaque catégorie de qualia, une carte qui assignera à chaque quale dans la catégorie une position unique et représentera la similitude relative des qualia par une proximité relative de la position<sup>156</sup>.

Les qualia ne parvenant pas soigneusement étiquetés et différenciés, la topologie doit procéder ici également par construction logique. En dressant des cartes qualitatives, on procède à la construction logique d'un ordre de qualité. Les principes de cette construction sont les suivants : sur la base de toutes les informations que nous avons à notre disposition, c'est-à-dire l'ensemble des descriptions de qualia (description 1 : couleur-de-la-tache-ronde-qui-se-trouve-maintenant-à-tel-endroit-de-mon-champ-de-vision ; description 2 : couleur-de-la, etc.) et, à partir de certaines relations logiques qui mesurent la proximité entre qualia, *construire une carte* qui assigne une position à chacun des qualia décrits. La proximité entre qualia est définie à partir d'une relation logique d'appariement [*matching*]. Deux qualia sont identiques s'ils sont appariés exactement aux mêmes qualia, deux qualia sont proches s'ils sont appariés à un grand nombre de qualia, deux qualia se côtoient s'il n'existe pas de qualia intercalés entre eux. Sur la base des informations que nous avons à notre disposition pour une certaine catégorie de qualia,

154 SA 240, 263 : « Le constructionnisme est contraint d'affronter des aspects du problème qui d'ordinaire ne se situent pas dans le champ de la philosophie. Il doit non seulement définir les prédicats d'ordre élémentaires au moyen d'un prédicat primitif choisi, mais il doit aussi découvrir pour lui-même comment construire des arrangements complets au moyen de ces prédicats d'ordre. Le dernier problème est plus proprement mathématique. »

155 SA 239 : « Du problème séculaire de la relation entre les qualités et le concret nous passons maintenant à un problème beaucoup plus récent. Les problèmes de l'abstraction et de la concrétion, bien qu'ils puissent se présenter sur un mode logique moderne, ont une généalogie claire qui remonte aux Grecs. Le problème de l'ordre n'hérite pas d'une telle prétention au respect philosophique. »

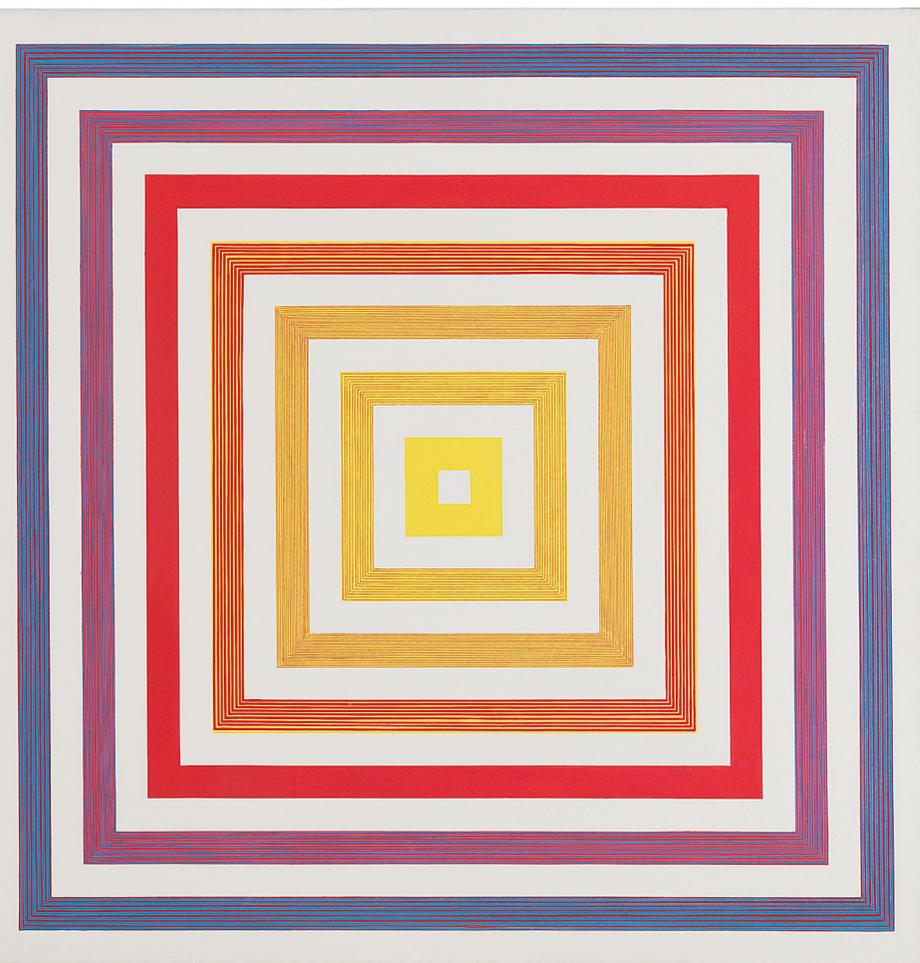
156 SA 240.



7. François Morellet, *Du jaune au violet*, 1956, huile sur toile,  
110,3 x 215,8 cm, musée national d'Art moderne, inv. AM 1982-15

L'œuvre *Du jaune au violet* de François Morellet montre de manière sensible deux types d'ordonnement régulier et linéaire des qualités de couleur. Dans les deux transitions proposées, la distance entre le jaune et le violet est maintenue identique.

Cette œuvre d'art est une illustration opportune des recherches topographiques entreprises par Goodman dans *La Structure de l'apparence*.



et avec ces quelques relations logiques il est ainsi possible d'ordonner un règne c'est-à-dire de le cartographier (fig. 7). Il s'agit seulement de donner un sens spatial et cartographique (en formulant certaines conventions cartographiques<sup>157</sup>) aux mesures de proximité relative entre qualia au sein d'une catégorie, obtenues ailleurs par la mesure du degré d'appariement<sup>158</sup>.

Il existe différents types d'arrangements spatiaux qui sont fonction et d'un respect de règles de base (qui concernent les définitions du côtoiemment et de l'intercalarité) et des conventions cartographiques de la représentation<sup>159</sup>. L'arrangement linéaire ouvert désigne un arrangement simple des qualités où deux qualités se côtoient, qui sont appariées, et qui n'ont pas d'éléments entre eux. Dans les arrangements linéaires, les qualia sont enchaînés, de telles façons à ce que les qualia en bout de chaîne ne soient appariés qu'à un seul autre quale. Ainsi d'un arrangement de crayons de couleur dans une boîte. Les arrangements polygonaux sont des arrangements linéaires clos. Ainsi de la sphère des couleurs.

Pour ordonner une certaine catégorie de qualia où les rapports d'appariement sont plus nombreux et non linéaires (autrement dit, où la notion de voisinage immédiat ne peut être déduite de façon univoque de celle de côtoiemment parce qu'un élément peut avoir plus de deux voisins), des arrangements plus complexes peuvent être mobilisés, qui font apparaître des cartes en volume (cubique ou tétraédrale), des arrangements en cellules carrées ou en cellules triangulaires<sup>160</sup>. Une telle

118

---

157 On décide de relier les voisins immédiats par un segment, par une lettre les éléments identifiés.

158 Pour un aperçu de la mesure de l'appariement, voir SA 263-275. Pour une présentation plus générale de la notion d'appariement, voir PP 423-424, « Order from Indifference », § 1, « Basis ». Il n'est pas exclu que cette mesure soit obtenue par des tests d'ordre psychologique. La question psychologique ou phénoménologique concernant cette mesure est posée dans un article non publié de Jérôme Dokic & Paul Égré, « L'identité des *qualia* et le critère de Goodman », en ligne : [http://paulegre.free.fr/Papers/goodman\\_de1.pdf](http://paulegre.free.fr/Papers/goodman_de1.pdf), consulté le 12 mars 2018. Les deux auteurs se posent en particulier des questions concernant le problème relatif à l'idée de discriminabilité indirecte, c'est-à-dire une discriminabilité qui serait fondée sur des critères d'abord logiques.

159 SA 280-281.

160 SA 282-283.

entreprise cartographique offre, par l'artifice de la construction d'un ordre au sein de chaque catégorie de qualia, de faire apparaître certains types de relations, qui seraient sinon passées inaperçues. Il s'agit bien de réaliser des progrès dans la définition des prédicats de forme et de mesure<sup>161</sup>, et d'en éprouver la fécondité de façon pragmatique. Une carte, à condition de fonctionner correctement, est ainsi mesurée aux différents services qu'elle peut rendre. Qu'est-ce alors que fonctionner pour une carte? Une analyse des cas d'échecs cartographiques permet de facilement mettre au jour les contraintes logiques qui s'exercent sur nos essais de construction, lorsque nous obtenons des cartes incorrectes ou ce que Goodman nomme des « cartes fallacieuses ».

L'entreprise cartographique offre en fait différentes occasions de dysfonctionnement symbolique, lorsque les cartes obtenues reflètent mal ou incorrectement les relations de côtoiements entre les qualités (cartes fallacieuses) ou lorsque l'ordre y est irrégulier (carte irrégulière). Un problème se pose tout d'abord à propos des arrangements linéaires qui ont des *anomalies*. Un exemple d'arrangement linéaire irrégulier est un ensemble d'éléments X, Y, Z, T, R, S ayant pour quale  $x, y, z, t, r, s$  (chaque élément désigne un quale et son fief est l'ensemble des qualia auxquels un quale est apparenté). L'anomalie dans cet arrangement (représenté par la **figure 8**) vient de que deux qualia dans l'ensemble linéaire sont appariés à r, et ne sont pas appariés à s, qui côtoie r.

$$X = x + y + z$$

$$Y = x + y + z + t$$

$$Z = x + y + z + t + r$$

$$T = y + z + t + r$$

$$R = z + t + r + s$$

$$S = r + s$$

#### 8. Ordre irrégulier

<sup>161</sup> SA 239. Pour un usage de la notion de cartographie en dehors du projet constructionnel défini dans *La Structure de l'apparence*, voir Jérôme Dokic & Paul Égré, « L'identité des qualia et le critère de Goodman », art. cit. Ils font un usage des définitions goodmaniennes dans le champ de l'histoire naturelle en dressant une carte des relations de proximité entre différentes populations de salamandres.

L'ordre linéaire des qualia qui en résulte, est une carte *xyztrs*. Cet ordre respecte la condition [1], qui entre dans la définition du côtoïement : aucun intervalle entre éléments non appariés n'est inclus dans un intervalle entre éléments appariés ; toutefois il contrevient à une règle plus forte [2], qui entre également dans la définition : l'intervalle entre deux éléments appariés quelconque est moindre qu'entre deux intervalles non appariés quelconques<sup>162</sup>. La carte est irrégulière puisqu'elle n'est pas en conformité avec la règle cartographique la plus forte. C'est la définition que Goodman retient pour la régularité dans ce contexte topologique<sup>163</sup>. Il convient cependant de remarquer que d'un point de vue pratique, et plus seulement formel, les arrangements irréguliers présentent d'autres conséquences indésirables : produisant une asymétrie dans la relation de « différence juste perceptible<sup>164</sup> ». En bref, il se peut qu'un quale *z* puisse être le plus proche parent d'un autre quale *s* (sa plus petite différence), sans que ce quale *s*, n'ait le quale *z* comme plus proche parent.

Une proposition cartographique alternative permet cependant de rectifier cette irrégularité. Alors, en procédant à une *rectification* de la carte, l'on peut faire en sorte que la carte respecte la règle de base la plus forte et la plus contraignante [2]<sup>165</sup> :

En composant un arrangement, nous pouvons compenser les irrégularités en faisant par des espacements les ajustements appropriés, c'est à dire en incluant dans notre carte certaines positions auxquelles nous n'affectons aucun quale. En utilisant ainsi plus de positions qu'il n'y a de qualia à cartographier, et en sélectionnant judicieusement les

162 SA 267-268 ; et la formule logique en langage nominaliste D10.02, qui utilise la notion logique de fief (= ensemble des qualia appariés à un quale). Cette formule sera complexifiée pour les arrangements non linéaires, puisque pour ces arrangements, le côtoïement ne garantit pas le voisinage immédiat. Il faut alors ajouter à la notion de fief, celle de baronnie (voir SA 286-288).

163 L'irrégularité doit être définie par rapport à la notion de régularité, ainsi définie par Goodman : « Conformité avec la règle cartographique la plus forte » (SA 299).

164 Il s'agit d'un problème qui a beaucoup préoccupé Goodman, et qui a peut-être été à l'origine de la présentation du problème de la topologie dans *La Structure de l'apparence* ; voir aussi PP 51-52.

165 SA 277-279 ; PP 428-431.

positions qu'il faut laisser vacantes, nous pouvons satisfaire la règle la plus forte et réparer les anomalies de la différence juste perceptible<sup>166</sup>.

Dans l'exemple donné supra, il nous faudrait rajouter une position vacante *v* de telle sorte à combler un vide entre les qualia *r* et *s*. Une telle rectification est philosophiquement intéressante : elle montre une certaine forme de liberté prise par le système constructionnel sur le monde phénoménal, dans la mesure où le système invente une place dans la carte à laquelle n'est rattaché aucun moment de l'expérience. Il en va de ce que j'appellerais bien volontiers une forme de pragmatisme constructionnel<sup>167</sup>. Cette rectification imaginative est justifiée afin de faire face à des anomalies qui se présentent sinon dans l'ordre établi des qualia, et dans la compréhension de la notion de différence juste perceptible. En un sens, le problème des cartes est presque inverse à celui identifié à propos de la difficulté de compagnonnage : ici on invente un quale pour obtenir un classement sans anomalies, qui offre une bonne compréhension de la notion de différence juste perceptible, et qui est conforme aux règles logiques, là-bas on essaye de sauver un quale que la construction pouvait manquer de reconnaître ; ici l'apparence est forcée par la structure, là-bas l'apparence exerce une pression sur la structure. Telles sont les ambiguïtés de *La Structure de l'apparence* qui en disent beaucoup sur le type d'accroche avec le réel qui est attendu d'une version du monde : parfois cette accroche regarde du côté de l'apparence phénoménale, d'autre fois, comme lorsque nous traçons une courbe de points en physique, la simplicité de la construction prévaut sur l'exactitude empirique. Ce sont ces considérations, en fait pragmatiques, qui justifient la tournure prise par la dernière philosophie de Goodman.

---

<sup>166</sup> SA 277.

<sup>167</sup> Dokic et Égré n'ont pas particulièrement pris la mesure de ce pragmatisme constructionnel, qui n'est pourtant pas tellement distinct de la notion qu'ils développent, en l'attribuant à De Clercq et Horsten, « d'approximation de la relation d'identité », par ajout d'un chemin entre des positions cependant non appariés. Voir Rafael De Clercq & Leon Horsten, « Closer », *Synthese*, vol. 146, n° 3, 2005, p. 371-393.

Au § 11 de *La Structure de l'apparence*, Goodman présente d'autres cas de ratages cartographiques qu'il appelle « cartes fallacieuses » et qui ont trait aux conventions que nous avons adoptées pour la cartographie. Ces cartes sont de trois sortes.

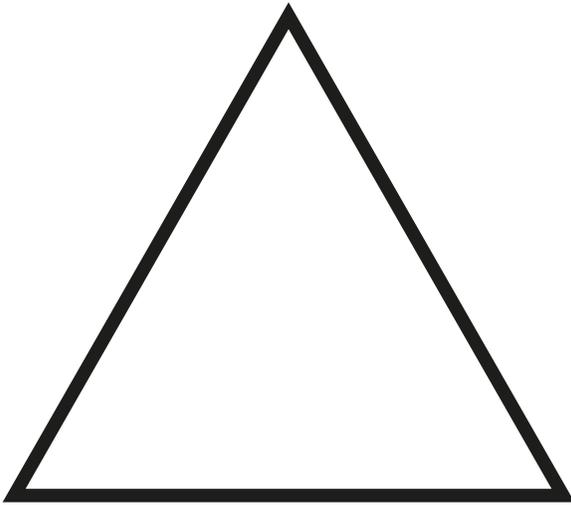
(1) Cas des ces cartes fallacieuses quel que soit l'intervalle-M retenu comme pertinente pour la mesure de l'appariement. L'intervalle-M est défini comme la distance maximale de tous les éléments appariés à un élément donné, il mesure en quelque sorte la finesse de grain de la carte. Un exemple de carte fallacieuse (1) est donné par un unique triangle isolé (fig. 9). Soit ce triangle représente trois qualia également appariés, et donc qui possèdent le même fief, et par conséquent sont identiques et devraient n'avoir qu'une seule position ; soit il représente des qualia qui ne s'apparient pas, et par conséquent ne sauraient être des voisins immédiats<sup>168</sup>. Une telle carte est, si l'on veut, une contradiction logique. Formulé autrement, selon les conventions cartographiques adoptées, une telle carte assigne plus d'une position à un unique élément. Au-delà même du problème relatif au pouvoir représentationnel de la carte (ce que ce triangle représente : par exemple certaines relations entre qualia), la carte est fautive en vertu des conventions cartographiques sur lesquelles nous nous sommes au départ accordées.

(2) Cas des cartes rendues fallacieuses par le choix malheureux de l'intervalle-M. Un carré isolé est une « carte authentique<sup>169</sup> » d'un ensemble de quatre éléments si l'intervalle-M est 1, mais non si cet intervalle est de 2, car alors l'on se retrouve dans la situation précédemment décrite du triangle isolé. On peut ramener tout exemple de carte (2) à un cas de carte (1) pour un intervalle-M suffisamment grand, c'est à dire en diminuant suffisamment la finesse de grain de la carte. Dans chacune de ces situations topographiques, la carte assigne plus d'une position à un unique élément, défini par l'identité de son fief. Pour le dire autrement, deux éléments représentés sur la carte comme séparés, ont en réalité des fiefs identiques, ce qui est contradictoire.

---

168 SA 290.

169 SA 291.



9. Carte fallacieuse quel que soit l'intervalle-M considéré

(3) Cas des cartes fallacieuses, où des relations semblables entre différents éléments « ne sont pas représentées de manière *consistante* sur la carte<sup>170</sup> ». La transformation d'une carte en polygone plat par un double tétraèdre régulier illustre ce rétablissement d'une consistance constructionnelle. Sur la carte fallacieuse (le polygone), il semblait en effet qu'un point *a* soit plus éloigné d'un point *c* que d'un point *b*, alors que rien dans la liste des données, dressée à partir de l'observation de la carte, et si l'on retient comme intervalle-M 2, ne le justifie. La carte modifiée (fig. 10) rétablit l'équidistance de toutes les positions d'un quale avec tous les autres, sauf un (le quale *f* pour le quale *a*), qui constitue la pointe opposée de la figure en double tétraèdre.

124

Un aspect intéressant des remarques de Goodman sur les cartes fallacieuses consiste dans la méthode rectificative employée par Goodman : l'observation d'une carte donnée, en raison des conventions cartographiques acceptées, indique des relations entre qualia dont on peut faire une liste. Par la suite un examen de cette liste de qualia à partir de laquelle on suppose que la carte a été obtenue selon nos définitions topologiques, engage une rectification de la carte qui s'avère fallacieuse, soit que la carte se présente comme une contradiction logique (1) ou (2), soit qu'elle présente trop ou trop peu de relations de voisinage (3).

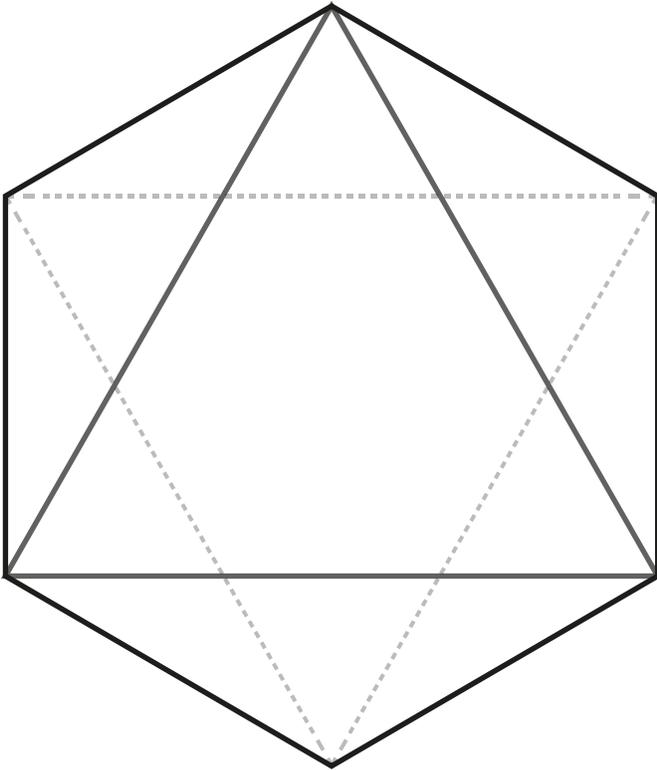
Dans tous les cas qui viennent d'être mentionnés, nous avons rejeté certaines cartes qui se proposaient à nous et préféré d'autres cartes qui se conformaient à nos définitions [du côtoïement]<sup>171</sup>.

Ainsi de la carte du double tétraèdre, davantage consistante, parce qu'elle se conforme mieux à la définition avancée du côtoïement où les mêmes fiefs, pour un intervalle-M donné, sont présentés de la même façon. Lorsque la production d'une carte en accord avec nos définitions est possible, il faut donc préserver la définition et modifier la carte (cas des cartes rectifiées et des cartes fallacieuses envisagées supra), lorsqu'il n'existe aucune carte qui soit compatible avec nos définitions de la relation de proximité, alors c'est cette relation-là qu'il est nécessaire de

---

170 SA 291.

171 SA 292.



10. Le polygone (hexagone, en noir) et une carte corrigée (tétraèdre, en pointillés)

modifier, comme le montre la redéfinition de la notion de côtoiement pour les arrangements irréguliers. Une autre possibilité encore est de modifier les conventions cartographiques adoptées si celles-ci sont sources d'anomalies trop nombreuses.

126

Aussi, la normativité qui est à l'œuvre dans la production d'un ordre des qualités est-elle indiquée au dixième chapitre de *La Structure de l'apparence* par le vocabulaire utilisé par Goodman et par l'ambition de *rectifier* une *irrégularité* ou une *anomalie*, de *modifier* des représentations *fautives*, *d'augmenter* des cartes à *problème*. Encore une fois, la portée normative de toute activité symbolique apparaît en négatif dans une réflexion sur les différents cas de dysfonctionnement symbolique que repère Goodman (ordre irrégulier, cartes fallacieuses, et l'on pourrait ajouter à cette liste le cas des arbres à problème). Il est vrai qu'une recherche de la bonne représentation cartographique, de la bonne symbolisation, prend un sens particulier dans le cadre des systèmes constructionnels, où l'on ne résonne pas à partir d'un ordre réel des qualités, ou un ensemble de *definiens* à construire. La topologie se heurte immédiatement à des ratages inhérents au fonctionnement interne des cartes : conventions cartographiques et définitions adoptées. C'est ce qu'indique Jean-Baptiste Rauzy en présentant les cartes fallacieuses comme un exemple « d'illusion représentationnelle ».

Dans un cas d'illusion représentationnelle, le symbole est déclaré illusoire indépendamment de ce dont il est la représentation :

On peut faire voir une anomalie lorsqu'on considère les cartes attentivement en procédant de manière interne, sans aller chercher les traits de ce qui est représenté en dehors de la représentation elle-même. Les cartes fallacieuses ne sont pas illusoire dans leur correspondance à la réalité, mais relativement à leur prétention de représentation ou ce qu'on a appelé leur pouvoir représentatif<sup>172</sup>.

C'est parce qu'elle présente des relations qui ne sont pas consistantes entre elles qu'une carte fallacieuse rate sa visée. Autrement dit, l'erreur

---

172 Jean-Baptiste Rauzy, « Les illusions représentationnelles », *Cahiers Philosophiques de Strasbourg*, 2005, § 5, « Les cartes trompeuses de Goodman », p. 25.

est le fait de ce que Rauzy appelle « la structure d'accueil », la structure représentationnelle. Il n'y est pas question d'un rapport au-dehors. Sans doute est-ce ce qui justifie la liberté que Goodman prend avec le monde phénoménal dans le cadre du pragmatisme constructionnel qu'il adopte en contexte topologique. De fait, si un arrangement linéaire non régulier doit être rectifié c'est, comme on l'a vu, afin de préserver les vertus de la régularité pour nos définitions et mesures de l'ordre. Il s'agit donc, là aussi, d'une négociation jouée entre cartes et définitions (parfois gagnée contre le monde phénoménal lui-même : dans les cartes rectifiées, on invente une position à laquelle n'est assigné aucun quale), qui n'implique aucun point de vue extérieur à la construction.

Dans ce contexte, le problème asémantique ou métaphysique de la latéralité n'a ainsi pas besoin d'être posé. Ces considérations topologiques offrent en fait à Goodman l'occasion de radicaliser une intuition qui était déjà à l'œuvre dans les premiers chapitres de *La Structure de l'apparence* : il convient bel et bien de circonscrire la normativité à l'échelle du symbole lui-même, dans son pouvoir de symbolisation. Il me semble donc que ce critère alternatif de normativité, qui ne s'en remet pas à la recherche d'une adéquation entre le langage et du donné (une réalité indépendante du langage, au point de vue de laquelle on essaierait, latéralement, de se placer), est central pour comprendre ce qui sera plus tard en jeu dans la notion de projection. La notion d'isomorphisme, comme critère de correction de nos définitions, trouve également là sa justification, puisqu'il s'agit d'un critère qui vient contrôler les fonctions représentationnelles internes au système.

À condition d'entrer dans le détail des analyses constructionnelles, il apparaît ainsi que certains procédés de construction logique sont disqualifiés, et que la relativité des systèmes constructionnels que Goodman défend est solidaire de contraintes fortes qui s'exercent sur le type de reconstruction que l'on est en droit ou non de faire ; en un sens, peut-être, si fortes qu'il n'est pas sûr qu'un autre système que celui que propose Goodman, dans *La Structure de l'apparence*, est même formulable. Vuillemin soulignait d'ailleurs que, réagissant aux difficultés

de l'*Aufbau*, « Goodman abandonne le principe de tolérance<sup>173</sup> ». À côté des révisions cartographiques locales, est à l'œuvre dans *La Structure de l'apparence* une révision plus fondamentale qui concerne le rapport que le système de Goodman entretient avec l'*Aufbau* de Carnap. En introduisant une nouvelle méthode de calcul (calcul des individus), et en substituant le problème de la concrétion à celui de l'abstraction, il importe pour l'héritier de Carnap de surmonter les difficultés du compagnonnage et de la communauté imparfaite. La discussion qui s'en suit du principe de tolérance en est bien sûr solidaire. À la tolérance carnapienne<sup>174</sup> sans doute s'agissait-il pour Goodman d'opposer l'intolérance du langage dans ses pouvoirs représentationnels.

---

173 Jules Vuillemin, *La Logique et le monde sensible, op. cit.*, p. 305.

174 Rudolf Carnap, *The Logical Syntax of Language*, London, Kegan Paul, coll. « International library of psychology, philosophy and scientific method », 1937.





# Glossaire

## EXTENSIONNALISME

Une approche extensionnelle en philosophie du langage cherche à définir le sens d'un mot uniquement à partir de son extension, c'est-à-dire l'ensemble des objets que l'étiquette dénote. Une approche extensionnelle s'oppose donc à une approche intensionnelle qui place la signification derrière nos mots au niveau des intentions sémantiques ou pensées, comprises parfois comme une interface entre le langage et le monde. L'extensionnalisme est souvent solidaire d'une perspective nominaliste.

*Voir les chapitres 5 et 6.*

322

## PROJECTIBILITÉ

La projectibilité d'un symbole désigne son utilisabilité dans de nouveaux contextes : soit dans le cadre de nos prédictions et inférences inductives (« Toutes les émeraudes sont vertes. »), soit dans le cadre de notre emploi plus ordinaire des symboles, verbaux ou non verbaux. La projectibilité d'un symbole n'est pas mesurable exactement, mais elle dépend de critères variés comme l'habitude, la simplicité, la corroboration empirique.

*Voir les chapitres 3, 4 et 5.*

## DÉCISION PROJECTIVE

Dans la philosophie des symboles de Nelson Goodman, les décisions projectives désignent l'ensemble des décisions que nous prenons lorsque nous nous engageons dans une activité référentielle et que nous utilisons des symboles : de quoi un exemple est l'exemple, quelles sont les marques physiques d'un symbole qui en déterminent la signification, etc. Nelson Goodman montre que de telles décisions sont impliquées dans chaque opération symbolique, soit de manière explicite, en sciences par exemple, soit de manière tacite.

*Voir les chapitres 4 et 5.*

## IMPLANTATION

L'implantation d'un prédicat renvoie à l'utilisation passée de ce prédicat, c'est-à-dire à l'histoire effective de ses projections passées. La notion d'implantation est parfois utilisée par Goodman comme un synonyme d'habitude, de coutume ou de pratique. En réalité la notion d'implantation diffère de ces autres notions en raison de son absence apparente de contenu psychologique ou anthropologique.

*Voir les chapitres 5 et 6.*

## NOTATION

Ensemble de marques physiques qui sont associées à des caractères syntaxiques et sémantiques. L'alphabet est une notation qui contient des ambiguïtés sémantiques. Une partition de musique est une notation désambiguïsée aussi bien sur le plan syntaxique que sémantique.

*Voir les chapitres 2 et 4.*



# Bibliographie



- ABEL, Günter & CONANT, James, *Rethinking Epistemology*, Berlin, De Gruyter, coll. « Berlin studies in knowledge research », 2012.
- AGAMBEN, Giorgio, *L'Usage des corps*, trad. Joël Gayraud, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2015.
- ALBERTI, Leon Battista, *De la peinture*, trad. Jean-Louis Scherer, Paris, Macula/Dédale, 1992.
- ARNHEIM, Rudolf, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye the new Version*, Berkeley, University of California Press, 1965.
- AUSTIN, John L., *Quand dire, c'est faire [How to do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955, 1962]*, intro., trad. et éd. Gilles Lane, Paris, Édition du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1970.
- , *Écrits philosophiques [Philosophical Papers, 1979]*, trad. Lou Aubert & Anne-Lise Hacker, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 1994.
- BACHELARD, Gaston, *Le Nouvel Esprit scientifique*, Paris, PUF, 1934.
- BELL, David, « The Art of Judgment », *Mind* [new series], vol. 96, n° 382, 1987.
- BENJAMIN, Walter, *Écrits Français*, éd. et intro. Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2003.
- BENOIST, Jocelyn, « Le naturalisme, avec ou sans le scepticisme ? », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 2, juin 2003, p. 127-144.
- , *Les Limites de l'intentionnalité. Recherches phénoménologiques et analytiques*, Paris, Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 2005.
- , *L'Adresse du réel*, Paris, Vrin, coll. « Moments philosophiques », 2017.
- , *Le Bruit du sensible*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2013.
- , « Les métaphores sont des expressions comme les autres », *Archives de Philosophie*, vol. 70, n° 4, décembre 2007, p. 559-578.
- , « Appliquer ses concepts », dans VAYSSE, Jean-Marie (dir.), *Kant*, Paris, éd. du Cerf, coll. « Les cahiers d'histoire de la philosophie », 2008.
- , « A Plea for Examples: Phenomenology as Sensitive Ontology », dans OKADA, Mitsuhiro (dir.), *Ontology and Phenomenology*, Tokyo, Publications of Keio University, 2009.
- , *Sens et sensibilité. L'intentionnalité en contexte*, Paris, éd. du Cerf, coll. « Passages », 2009.
- , *Concepts. Introduction à l'analyse*, Paris, éd. du Cerf, coll. « Passages », 2010.

- , *Éléments de philosophie réaliste. Réflexions sur ce que l'on a*, Paris, Vrin, coll. « Moments philosophiques », 2011.
- & MERLINI, Fabrice, *Spatialité et historicité. Le problème de l'espace dans la pensée contemporaine*, Paris, Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 2002.
- BERGMAN, Gustav, *The Metaphysics of Logical Positivism*, Westport, Connecticut, 1954.
- BERGSON, Henri, « Sur le pragmatisme de William James », dans *La Pensée et le mouvant* [1934], Paris, PUF, 2009.
- BLANC-BENON, Laure, *La Question du réalisme en peinture. Approches contemporaines*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2009.
- BLOCK, Ned, « The Photographic Fallacy », *Noûs*, vol. 17, n° 4, novembre 1983, p. 651-661.
- BOGHOSSIAN, Paul, *La Peur du savoir. Sur le relativisme et le constructivisme de la connaissance* [*Fear of Knowledge. Against Relativism and Constructivism*, 2006], trad. Jean-Jacques Rosat, Marseille, Agône, coll. « Banc d'essais », 2009.
- BONNET, Christian & WAGNER, Pierre, *L'Âge d'or de l'empirisme logique : Vienne, Berlin, Prague (1929-1936). Textes de philosophie des sciences*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2006.
- BORGES, Jorge Luis, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2010.
- BOUVERESSE, Jacques, « Que veut dire faire la même chose? », *Archives de philosophie*, 2001/3.
- , « Fait, fiction et diction », *Les cahiers du musée d'Art moderne*, n° 41, « Nelson Goodman et les langages de l'art », 1992.
- BRUNER, Jerome Seymour, *Logique et perception*, Paris, PUF, coll. « Études d'épistémologie génétique », 1958.
- & ANGLIN, Jeremy M., *Beyond the Information given. Studies in the Psychology of Knowing*, New York, Norton, 1973.
- , *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1986.
- CARLSON, Allen, *Aesthetics and the Environment*, London, Routledge, 2000.
- CARNAP, Rudolf, *La Construction logique du monde* [*Der logische Aufbau der Welt*, 1928], trad. Thierry Rivain, intro. et éd. Élisabeth Schwartz, Paris, Vrin, coll. « Mathesis », 2002.
- , *The Logical Syntax of Language*, New York, Harcourt/Brace, 1937.

- , *Signification et nécessité. Une recherche en sémantique et en logique modale* [1947], trad. François Rivenc & Philippe de Rouilhan, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », 1997.
- , « On the Application of Inductive Logic », *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 8, n° 1, septembre 1947.
- *et al.*, *Manifeste du Cercle de Vienne et autres écrits : Carnap, Hahn, Neurath, Schlick, Waismann sur Wittgenstein*, éd. Antonia Soulez, trad. Barbara Cassin, Christiane Chauviré, Anne Guitard & Jean Sebestik, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2010.
- CASSIRER, ERNST, *Philosophie des formes symboliques*, trad. Jean Lacoste & Ole Hansen-Love, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1985.
- CAVELL, Stanley, *Dire et vouloir dire [Must we mean what we say?]*, 1969], trad. Christian Fournier & Sandra Laugier, Paris, Éditions du Seuil, 2009.
- , *Les voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie [The Claim of Reason]*, 1979], trad. Sandra Laugier & Nicole Balso, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 275.
- , *À la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage* [1981], trad. Christian Fournier & Sandra Laugier, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « essais », 1993.
- , *Qu'est-ce que la philosophie américaine ? [This New Yet Unapproachable America]*, 1988 ; *Conditions Handsome and Unhandsome*, 1990 ; *Emerson's Transcendental Etudes*, 2003], trad. Christian Fournier & Sandra Laugier, Paris, Gallimard, 2009.
- CHAUVIER, ERIC, *Anthropologie de l'ordinaire*, Toulouse, Anacharsis, 2011.
- CHAUVIRE, Christiane, « Vérifier ou falsifier. De Peirce à Popper », *Les Études philosophiques*, 1981, p. 257-278.
- , OGIEN, Albert & QUERE, Louis (dir.), *Dynamiques de l'erreur*, Paris, éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, coll. « Raisons pratiques », 2009.
- CLOUTEAU, Ivan, « Activation des œuvres d'art contemporain et prescriptions autoriales », *Culture et Musées*, vol. 3, « Les médiations de l'art contemporain », 2004, p. 23-44, en ligne : [https://www.persee.fr/doc/pumus\\_1766-2923\\_2004\\_num\\_3\\_1\\_1186](https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2004_num_3_1_1186), consulté le 27 mars 2018.
- COHNITZ, Daniel & ROSSBERG, Marcus, *Nelson Goodman*, Chesham/Bucks, Acumen, coll. « Philosophy now », 2006.

- COMETTI, Jean-Pierre, « Activating Art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 58, n° 3, 2000, p. 237-243.
- , *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2010.
- , *Conserver/Restaurer. L'œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2016.
- , MORIZOT, Jacques & POUIVET, Roger (dir.), *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, Paris, Vrin, coll. « Textes clés », 2005.
- CONANT, James, « Two Varieties of Skepticism », dans *Varieties of Skepticism, Essays after Kant, Wittgenstein and Cavell*, Berlin, De Gruyter, 2014.
- DANTO, Arthur, *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, trad. Claude Hary-Shaeffer, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1989.
- DAVIES, Stephen, *Musical Works & Performances. A Philosophical Exploration*, New York, Oxford, Clarendon Press, 2001.
- DAVIDSON, Donald, *Enquêtes sur la vérité et l'interprétation*, trad. Pascal Engel, Nîmes, J. Chambon, coll. « Rayon philo », 1993.
- DE CLERQ, Rafael & HORSTEN, Leon, « Closer », *Synthese*, vol. 146, n° 3, 2005.
- DELEUZE, Gilles, *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1993.
- DIAMOND, Cora, *L'Esprit réaliste. Wittgenstein, la philosophie et l'esprit*, trad. Emmanuel Hallais & Jean-Yves Mondon, Paris, PUF, coll. « Science, histoire et société », 2004.
- DOKICS, Jérôme & EGRÉ, Paul, « L'identité des qualia et le critère de Goodman » (à paraître; en ligne : [http://paulegre.free.fr/Papers/goodman\\_de1.pdf](http://paulegre.free.fr/Papers/goodman_de1.pdf)).
- DOUGLAS, Mary & HULL, David L. (dir.), *How classification works. Nelson Goodman among the social sciences*, Edinburgh, Edinburgh UP, 1992.
- DRETSKE, Fred I., *Knowledge and the Flow of Information*, Stanford, CSLI, 1999.
- DUMMETT, Michael, *Philosophie de la logique*, trad. Fabrice Pautaut, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1991.
- DÜRER, Albrecht, *Géométrie*, trad. Jeanne Peiffer, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Sources du savoir », 1995.
- ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte [Opera aperta]*, trad. Chantal Roux de Bézieux, Éditions du Seuil, coll. « Points. Sciences humaines », 1979.
- , *Les Limites de l'interprétation*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992.

- EDGERTON, S. Y. JR., *The Heritage of Giotto's Geometry*, Cornell, Cornell UP, 1991.
- ELGIN, Catherine Z., *With reference to reference*, Indianapolis, Hackett, 1983.
- , « Scheffler's Symbols », *Synthese*, vol. 94, n° 1, janvier 1993, p. 3-12.
- , *Considered judgment*, Princeton, Princeton UP, 1996.
- , *The Philosophy of Nelson Goodman, Selected Essays*, vol. 1-4, New York/London, Garland Publishing, 1997.
- , « The Power of Parsimony », *Philosophia Scientia*, vol. 2, 1997, p. 89-104.
- , « Making manifest: the role of exemplification in the Sciences and in the Arts », *Principia*, vol. 15, n° 3, 2011.
- ENGEL, Pascal, *La Norme du vrai. Philosophie de la logique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1989.
- ERNST, Gerhard, STEINBRENNER, Jakob & SCHOLZ, Oliver R., *From Logic to Art. Themes from Nelson Goodman*, Frankfurt, Ontos, 2009.
- FREGE, Gottlob, *Écrits logiques et philosophiques*, trad. et intro. Claude Imbert, Paris, Éditions du Seuil, 1994, coll. « Point. Essais », p. 108-109.
- FRIEDLANDER, Eli, *Signs of Sense*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 2001.
- FRIEDMAN, Michael, « Carnap's Aufbau Reconsidered », *Noûs*, 1987.
- GABRIEL, Markus, *Pourquoi le monde n'existe pas [Warum es die Welt nicht gibt]*, trad. Georges Sturm, Paris, J.C. Lattès, 2014.
- , *Fields of Sense. A new realist ontology*, Edinburg, Edinburg University Press, 2015.
- GARFINKEL, Harold, *Recherches en ethnométhodologie*, éd. et trad. Michel Barthélémy & Louis Quéré, Paris, PUF, coll. « Quadrige. Grands textes », 2007.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points . Essais », 2004.
- , *L'Œuvre de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2010.
- GIBSON, James Jerome, « Pictures, Perspective, and Perception. », *Daedalus*, vol. 89, 1960, p. 216-227.
- GINZBURG, Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, trad. Monique Aymard, Chritian Paoloni, Elsa Bonan *et al.*, Lagrasse, Verdier, 2010.

- GOEHR, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, OUP, 1992.
- GOMBRICH, Ernst Hans, *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, trad. Guy Durand, Paris, Gallimard, 1971.
- , *The Image and the Eye*, Oxford, Phaidon, 1982.
- GUSTAFSSON, Martin et SØRLI Richard (dir.), *The Philosophy of J.L. Austin*, Oxford/New York, OUP, 2011.
- HACKING, Ian, *Concevoir et expérimenter: thèmes introductifs à la philosophie des sciences expérimentales*, trad. Bernard Ducrest, Paris, Christian Bourgois, 1989.
- , « A tradition of natural kinds », *Philosophical Studies*, vol. 61, n° 1-2, 1991, p. 109-126.
- , *Le Plus Pur Nominalisme. L'énigme de Goodman, vœu et usage du vœu*, trad. Roger Pouivet, Combas, Édition de l'Éclat, coll. « Tiré à part », 1993.
- , *Entre science et réalité: la construction sociale de quoi?*, trad. Baudouin Jurdant, Paris, La Découverte, 2001.
- , *Historical Ontology*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 2002.
- HALIMI, Brice, « Boa Constructeur », *Critique*, n° 666, 2002, p. 896-912.
- HARMAN, Gilbert H., « The inference to the best explanation », *The Philosophical Review*, vol. 74, n° 1, 1965.
- HEINECKEN, Robert, *Lessons in posing Subjects*, texte de Devrim Bayar, Bruxelles, Wiels Museum/Triangle Books, 2014.
- HEMPEL, Carl Gustav, *Aspects of scientific Explanation, and other Essays in the Philosophy of Science*, New York, The Free Press, 1965.
- HIRSCH, Eli, *Dividing Reality*, New York, OUP, 1993.
- HOPENGART, Christine & BAUMGARTNER, Michael, *Paul Klee. Vie et Oeuvre*, Malakoff/Berne, Hazan/Zentrum Paul Klee, 2012.
- HUME, David, *Traité de la nature humaine*, Livre I, Partie 3, Section XIV, trad. Philippe Baranger & Philippe Saltel, Paris, Flammarion, coll. « GF-Flammarion », 1995.
- JACOB, Pierre, *L'Empirisme logique: ses antécédents, ses critiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- JAMES, William, *Le Pragmatisme. Un nouveau nom pour d'anciennes manières de penser* [1907], trad. Nathalie Ferron, Paris, Flammarion, 2007.

JONES, Rebecca K., REED, Edward S. & HAGEN, Margaret A., « A Three Point Perspective on Pictorial Representation : Wartofsky, Goodman and Gibson on Seeing Pictures », *Erkenntnis*, vol. 15, n° 1, 1980, p. 55-64.

KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure* [1781 ; 2e éd., 1787], trad. André Tremesaygues & Bernard Pacaud, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012.

—, *Anthropologie d'un point de vue pragmatique* [1798], trad. Michel Foucault, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2008.

KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne*, trad. Pierre-Henri Gonthier, Paris, Denoël, 1964.

KOLERS, Paul A., *Aspects of Motion Perception*, Oxford, Pergamon Press, 1972.

KRIPKE, Saul A., *La Logique des noms propres* [*Naming and Necessity*], trad. Pierre Jacob & François Recanati, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1982.

—, *Règles et langage privé. Introduction au paradoxe de Wittgenstein*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1996.

KUHN, Thomas S., *La Structure des révolutions scientifiques* [1962], trad. Laure Meyer, Paris, Flammarion, coll. « Champs. Sciences », 2008.

—, *La Tension essentielle*, trad. Michel Biezunski, Pierre Jacob, Andrée Lyotard-May & Gilbert Voyat, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1990.

—, « What are scientific revolutions? », *Center for Cognitive Science, Occasional Paper*, vol. 18, n° 18, 1981.

LABBÉ, Mickaël, *Philosophie de l'architecture : formes, fonctions et significations*, Paris, Vrin, coll. « Textes clefs », 2017.

LAHIRE, Bernard, *L'Homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris, Nathan, coll. « Essais & Recherches », 1998.

—, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, La Découverte, coll. « Laboratoire des sciences sociales », 2015.

LAKATOS, Imre, *Histoire et méthodologie des sciences : programmes de recherche et reconstruction rationnelle*, trad. Catherine Malamoud & Jean-Fabien Spitz sous la dir. de Luce Giard, intro. Luce Giard, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque d'histoire des sciences », 1994.

- LAMPE, Angela (dir. et éd.), *Paul Klee. L'Ironie à l'oeuvre*, Paris, Centre Pompidou, 2016, p. 135, cat. exp. : Paris, Centre Pompidou, 6 avril-1<sup>er</sup> août 2016.
- LAUGIER, Sandra (dir.), *Carnap et la construction logique du monde*, Paris, Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 2001.
- , *Wittgenstein. Les Sens de l'usage*, Paris, Vrin, coll. « Moments philosophiques », 2009.
- & AL-SALEH, Christophe (dir.), *John L. Austin et la philosophie du langage ordinaire*, vol. 1, Hildesheim, G. Olms, coll. « Europaea memoria », 2011.
- LE JALLÉ, Éléonore, *Hume et la philosophie contemporaine*, Paris, Vrin, coll. « Analyse et philosophie », 2014.
- LEROUX, Emmanuel, *Le Pragmatisme américain et anglais : étude historique et critique*, Paris, Alcan, 1922.
- LEVINSON, Jerrold, *Music, Art, and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*, Ithaca/New York, Cornell UP, 1990.
- , *Essais de philosophie de la musique. Définition, ontologie, interprétation*, trad. et intro. Clément Canonne & Pierre Saint-Germier, Paris, Vrin, coll. « MusicologieS », 2015.
- LEWIS Clarence Irving, *Mind and the world-order; outline of a theory of knowledge*, New York, Dover, 1956.
- , *Collected papers*, Stanford, Stanford UP, 1970.
- LEWIS, David Kellogg, *Counterfactuals*, Oxford, Basil Blackwell, 1973.
- , « New Work for a theory of universals », *Australasian Journal of Philosophy*, vol. 61, n° 4, 1981, p. 343-377.
- , *Philosophical papers*, New York/Oxford, OUP, 1983.
- , *De la pluralité des mondes*, trad. Marjorie Caveribère & Jean-Pierre Cometti, Paris/Tel-Aviv, Éditions de l'Éclat, coll. « Tiré à part », 2007.
- LOPÈS, Dominic McIver, « Le réalisme iconique », dans COMETTI, Jean-Pierre, MORIZOT, Jacques & POUIVET, Roger (dir.), *Esthétique Contemporaine*, Paris, Vrin, coll. « Textes clefs », 2005.
- , *Comprendre les images. Une théorie de la représentation iconique* [2006], trad. et éd. Laure Blanc-Benon, PUR, coll. « Æsthetica », 2014.
- MALHERBE, Michel, *Kant ou Hume ou La raison et le sensible*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 1980.

- MC CORMICK, Peter, *Starmaking. Realism, Anti-Realism, and Irrealism*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1996.
- MEILLASSOUX, Quentin, *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 2005.
- MISAK, C. J., *The American pragmatists*, Oxford, OUP, coll. « Oxford History of Philosophy », 2013.
- MITCHELL, W. J. Thomas, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- , « Irrealism, and Ideology: A Critique of Nelson Goodman », *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 25, n° 1, 1991, p. 23-35.
- MORIZOT, Jacques, « Phenomenalism in Epistemology, Physicalism in Aesthetics », *Principia*, vol. 15, n° 3, 2011.
- , *Goodman: modèles de la symbolisation avant la philosophie de l'art*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2012.
- & POUIVET, Roger, *La Philosophie de Nelson Goodman*, Paris, Vrin, coll. « Repères philosophiques », 2011.
- NARBOUX, Jean-Philippe, « Incommensurabilité et exemplarité. Aliénation et problème des universaux. », *Archives de Philosophie*, vol. 66, n° 4, 2003, p. 437-447.
- , « Absorption et Picturalité », dans ROMAND, Claude (dir.), *Wittgenstein*, Paris, éd. du Cerf, coll. « Les cahiers d'histoire de la philosophie », 2012.
- NEF, Frédéric, « Survenance humienne, physique et métaphysique: Disposition, structure et connexion », *Klesis*, vol. 24, 2012.
- & VERNANT, Denis (dir.), *Le Formalisme en question. Le tournant des années trente*, Paris, Vrin, coll. « Problèmes et controverses » 1998.
- PANOFSKY, Erwin, *La Perspective comme forme symbolique* [1924], trad. Guy Ballangé, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1975.
- PAPINEAU, David, *Reality and Representation*, Oxford, Blackwell, coll. « Philosophical theory », 1987.
- PEIRCE, Charles S., BUCHLER, Justus (dir.), *Philosophical writings of Peirce*, New York, Dover, 1955.
- PIATELLI-PALMARINI, Massimo (éd.), *Théories du langage, théories de l'apprentissage. Le débat entre Jean Piaget et Noam Chomsky*, Paris/Asnières-

sur-Oise, Éditions du Seuil/Centre Royaumont pour une science de l'homme, 1979.

POLANY, Michael, « The Logic of Tacit Inference », *Philosophy*, vol. 41, n° 155, janvier 1966, p. 1-18.

POPPER, Karl Raimund, *La Logique de la découverte scientifique*, trad. Nicole Thyssen-Rutten & Philippe Devaux, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1973.

POUVET, Roger (dir.), *Lire Goodman. Les Voies de la référence*, Combas, Éditions de l'Éclat, coll. « Lire les philosophies », 1992.

—, *Esthétique et logique*, Bruxelles, Mardaga, 1996.

—, « L'irréalisme : deux réticences », *Philosophia Scientia*, vol. 2, n° 2, 1997, p. 179-195.

—, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2010.

—, MORIZOT, Jacques & COMETTI, Jean-Pierre, *Questions d'esthétique*, Paris, PUF, 2000.

PROUST, Joëlle, *Questions de forme. Logique et proposition analytique de Kant à Carnap*, Paris, Fayard, 1986.

PROUST, Marcel, *Le Côté de Guermantes*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. II, 1988.

PUTNAM, Hilary Whitehall, *Mind, Language and Reality*, Cambridge/London/ New York, CUP, 1975.

—, *Raison, vérité et histoire*, trad. Abel Gerschenfeld, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1984.

—, *Représentation et réalité*, trad. Claudine Tiercelin, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1990.

—, *Le Réalisme à visage humain*, trad. Claudine Tiercelin, Paris, Gallimard, 2011, coll. « Tel ».

—, *L'Éthique sans ontologie*, trad. Raphaël Ehrsam, Pierre Fasula *et al.*, Paris, éd. du Cerf, coll. « Passages », 2013.

QUINE, Willard Van Orman, « Main Trends in Recent Philosophy: Two Dogmas of Empiricism », *The Philosophical Review*, vol. 60, n° 1, janvier 1951, p. 20-43.

—, *The Web of Belief*, New York, Random House, 1970.

- , *Le Mot et la chose*, trad. Joseph Dopp & Paul Gochet, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1977.
- , *From stimulus to science*, London, Harvard UP, 1995.
- , *Relativité de l'ontologie*, trad. Jean Largeault, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Analyse et raison », 2008.
- , *Les Voies du paradoxe et autres essais*, trad. Serge Bozon & Sabine Plaud, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèques des textes philosophiques », 2011.

RAGGIO, André R., « *Family resemblance predicates – Modalités et réductionnisme* », dans (coll.) *Wittgenstein et le problème d'une philosophie de la science*, Paris, éd. du CNRS, 1970.

RAUZY, Jean-Baptiste, « Les illusions représentationnelles », *Cahiers Philosophiques de Strasbourg*, 2005.

—, « *Zu meiner Überraschung*. Carnap et la Quasi-Analyse dans le manuscrit de 1923 » (à paraître).

READ, Rupert J., *Practices without Foundations? Sceptical Readings of Wittgenstein and Goodman: An Investigation into The Description and Justification of Induction and Meaning at the Intersection of Kripke's « Wittgenstein on rules and private language » and Goodman's « Fact, fiction and forecast »*, Ann Arbor, Mich, UMI, 1997.

— & RICHMAN, Kenneth A., *The New Hume Debate*, London/New York, Routledge, 2007.

RECŒUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1970.

RODRIGUEZ-PEREYRA, Gonzalo, « Resemblance Nominalism and the Imperfect Community », *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 59, n° 4, 1999.

—, *Resemblance Nominalism: A Solution of the Problem of Universals*, Oxford, OUP, 2002.

RUDNER, Richard S. & SCHEFFLER, Israel, *Logic & Art. Essays in Honor of Nelson Goodman*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1972.

RUSSEL, Bertrand, *Problèmes de philosophie* [1912], trad. Solange-Marie Guillemin, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1989.

—, *La Méthode scientifique en philosophie. Notre connaissance du monde extérieur* [1914], trad. Philippe Devaux, Paris, Payot, 2002.

- SARTRE, Jean-Paul, *Saint Genet. Comédien et martyr*, dans GENET, Jean, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1952.
- SARTWELL, Crispin, « What Pictorial Realism Is », *The British Journal of Aesthetics*, n° 34, 1994, p. 2-12.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Les Célébataires de l'art*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1996.
- SCHEFFLER, Israel, « An Inscriptural Approach to Indirect Quotation », *Analysis*, 1954.
- , « On Justification and Commitment », *The Journal of Philosophy*, vol. 51, n° 6, 1954, p. 180-190.
- , *Anatomie de la science. Étude philosophique de l'explication et de la confirmation*, trad. Pierre Thuillier, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Science ouverte » 1966.
- , *Four pragmatists*, New York, Humanity Press, 1974.
- , *Beyond the Letter. A Philosophical Inquiry into Ambiguity, Vagueness and Metaphor in Language*, London, Routledge, coll. « Routledge revivals », 1979.
- , *Symbolic worlds. Art, Science, Language, Ritual*, Cambridge, CUP, 1997.
- , « A Plea for Pluralism », *Erkenntnis*, vol. 52, n° 2, janvier 2000, p. 161-173.
- SCHIER, Flint, *Deeper into Pictures. An Essay on Pictorial Representation*, Cambridge, CUP, 1986
- SCHLIPP, Paul Arthur, *The philosophy of Rudolf Carnap*, La Salle, Open Court, 1963.
- SCHWARTZ Robert, « The Power of Picture », *The Journal of Philosophy*, vol. 82, n° 12, 1985, p. 711-720.
- , *Visual Version*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2006.
- , « Goodman and the demise of syntactic and semantic models », dans GABBAY, Dove M., HARTMANN, Stephan & WOODS, John (dir.), *Handbook of the History of Logic*, Amsterdam/Boston, Elsevier, 2009.
- SEARLE, John Rogers, *La Construction de la réalité sociale*, trad. Claudine Tiercelin, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1998.
- SEIBT, Johanna, « The Umbau, from Constitution Theory to Constructional Ontology », *History of Philosophy Quarterly*, vol. 14, n° 3, 1997, p. 305-348.
- SELLARS, Wilfrid, *Empirisme et philosophie de l'esprit*, trad. Fabien Cayla, Paris/Tel-Aviv, Édition de l'Éclat, 1992.

STALKER, Douglas Frank, *Grue! The New Riddle of Induction*, Chicago, Open Court, 1994.

STERN, Robert A. M., *Architecture on The Edge of Postmodernism. Collected Essays (1964-1988)*, New Haven/London, Yale UP, 2009.

STROUD Barry, *Hume*, London, Routledge, 1977.

TEXTOR, Mark, « Samples as symbols », *Ratio (nex series)*, n° 3, 2008.

THOMAS FOGIEL, Isabelle, *Le Lieu de l'universel. Impasses du réalisme dans la philosophie contemporaine*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2015.

TIERCELIN, Claudine, *Le Ciment des choses. Petit traité de métaphysique scientifique réaliste*, Paris, Ithaque, coll. « Science et Métaphysique », 2011.

TRILLING, Julia, « Architecture as Politics », *Atlantic Monthly*, 1985.

VAX Louis, *L'Empirisme logique: de Bertrand Russell à Nelson Goodman*, Paris, PUF, 1970.

VUILLEMIN, Jules, *La Logique et le monde sensible. Étude sur les théories contemporaines de l'abstraction*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1971.

WAHL, Jean, *Les Philosophies pluralistes d'Angleterre et d'Amérique*, Paris, Éditions du Seuil, « Les empêcheurs de penser en rond », 2005.

WAISMANN, Friedrich, « La vérifiabilité », dans *Philosophie des sciences*, vol. 1, éd et trad. Sandra Laugier & Pierre Wagner, Paris, Vrin, coll. « Textes clefs », 2004.

WARTOFSKY, Marx W., « Rules and representation: The virtues of constancy and fidelity put in perspective », *Erkenntnis*, vol. 12, 1978, p. 17-36.

WHITE, John, *Birth and Rebirth of Pictorial Space*, New York, Thomas Yoseloff, 1958.

WHITE, Roger, « Explanation as a Guide to Induction », *Philosophers' Imprint*, vol. 5, n° 2, Michigan Publishing, 2005.

WIESING, Lambert, *La Visibilité de l'image. Histoire et perspective de l'esthétique formelle*, trad. Carole Maigné, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2014.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, suivies de *Conférences sur l'éthique*, éd. Cyril Barrett, Paris, Gallimard, coll. « Folio . Essais », 1992.

—, *Tractatus Logico Philosophicus*, trad. Gilles-Gaston Granger, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », 1993.

—, *Recherches philosophiques*, trad. Françoise Dastur, Maurice Élie, Jean-Luc Gautero *et al.*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2005.

WOLLHEIM, Richard, *Painting as an Art*, Princeton, Princeton UP, 1987.

[coll.], *Probing into Reconceptions*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, coll. « Sythèse », 1993.

[coll.], *Actes du colloque international Nelson Goodman*, Pont-à-Mousson, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1997.

340

#### RÉFÉRENCES EN EXERGUE

MICHON, Pierre, « Vies des frères Bakroot », dans *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984, p. 127-128.

DÜRRENMATT, Friedrich, *La Panne*, trad. Armel Guerne, Paris, Albin Michel, coll. « Le Livre de Poche Biblio », 1988, p.12-13.

BENOIST, Jocelyn, « A Plea for Examples : Phenomenology as Sensitive Ontology », dans Mitsuhiro Okada (dir.), *Ontology and Phenomenology*, Publications of Keio University, 2009, p. 25-41.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7aRT », 2011, p. 54.

PUTNAM, Hilary, *Réalisme à visage humain*, trad. Claudine Tiercelin, Paris, Gallimard, 2011, p. 526.

MILLER, Henry, *Sexus*, trad. George Belmont, Paris, Christian Bourgois, 1996, p. 28.

LEIRIS, Michel, « Notes pour *Le sacré dans la vie quotidienne* ou *L'homme sans honneur* », dans « Appendices » à *La Règle du Jeu*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2003, p 1126-1127.

—, *Biffures*, dans *La Règle du Jeu*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2003, p. 5-6.

- SÉNAC, Jean, *Pour une terre possible*, éd. et intro. Hamid Nacer-Khodja, Paris, Points, coll. « Poésies », 2013, p. 59.
- LAFAYETTE, Madame de, *La Princesse de Clèves*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2014, p. 350-351.
- ROUBAUD, Jacques, *Je suis un crabe ponctuel. Anthologie personnelle (1967-2014)* [repris de *La Pluralité des mondes de Lewis*, XXI, « que faire d'un monde », 1991], Paris, Gallimard, 2016, p. 77-78.
- KEROUAC, Jack, *The Dharma Bums*, New York, The Viking Press, 1958.
- BRETON, André, *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.
- HOUELLEBECQ, Michel, *La Carte et le Territoire*, Paris, Flammarion, 2010 : « La carte est plus intéressante que le territoire » est le titre donné à la première exposition du personnage principal, Jed Martin.
- CIORAN, Emil, propos attribué par Emmanuel Macron dans une interview avec Michel Houellebecq pour *Les Inrockuptibles*, le 21 juin 2016.
- TOLSTOÏ, Leon, *Anna Karénine*, trad. Henri Mongault, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1994.



# Index nominum

- ARNHEIM, Rudolf 231, 236.  
 AUSTIN, John Langshaw 16, 24-38, 50,  
 95, 273, 297.  
 BACH, Jean-Sébastien 86.  
 BACHELARD, Gaston 207.  
 BEARDSLEY, Monroe Curtis 67, 227.  
 BENJAMIN, Walter 88.  
 BENOIST, Jocelyn 11, 22, 26-27, 33-34,  
 39, 40, 42, 49-53, 58, 65, 70-73,  
 78-79, 82, 95, 279, 307, 311.  
 BLOCK, Ned 257.  
 BOETTI, Alighiero 45-48.  
 BORGES, Jorge Luis 253, 272-273.  
 BOULEZ, Pierre 272.  
 BRANCUSI, Constantin 53-57.  
 BRUNER, Jérôme Seymour 166, 229.  
 CARLSON, Allen 266-267, 272.  
 CARNAP, Rudolf 15, 98-111, 128, 135,  
 140-145, 154 166-168, 173, 177, 220,  
 244-249, 252, 294, 297-299.  
 CASSIRER, Ernst 12, 80, 185.  
 CAVELL, Stanley Louis 10, 159, 198, 214-  
 216, 292, 305.  
 CLÉMENT, Gilles 267.  
 CHOMSKY, Noam 174, 183.  
 COMETTI, Jean-Pierre 7, 16, 67, 76,  
 87-89, 227, 233, 241-242, 261-265,  
 274, 280, 282, 310.  
 CONSTABLE, John 234.  
 DAVIDSON, Donald 67-70, 295-299.  
 DANTO, Arthur Coleman 94, 273.  
 DECLOS, Alexandre 137, 158, 247.  
 DELEUZE, Gilles 157, 288, 294.  
 DRETSKE, Frederick Irwin, *dit* Fred 201-  
 202, 257.  
 DUMMETT, Michael 107, 112.  
 ECO, Umberto 12, 91, 184, 272.  
 ELGIN, Catherine Z. 12, 42-48, 61-62,  
 72-73, 276, 279-282, 317-318.  
 ENGEL, Pascal 67.  
 ERNST, Gerhard 176, 208-211.  
 FREGE, Friedrich Ludwig Gottlob 37,  
 67-69, 91, 240, 260, 310.  
 FRIEDLANDER, Eli 48-50.  
 GABRIEL, Markus 148-149, 185.  
 GARFINKEL, Harold 30-31.  
 GENETTE, Gérard 12, 43-45, 76, 198,  
 261-263, 276, 279.  
 GIBSON, James Jerome 229-230.  
 GINZBURG, Carlo 95.  
 GOMBRICH, Ernst Hans 65, 229-230,  
 232, 238, 258.  
 GOEHR, Lydia 92.  
 GRICE, Herbert Paul 241.  
 HACKING, Ian 99, 158-160, 166, 178-181,  
 186-188, 303-306.  
 HEINECKEN, Robert 59-60, 66.  
 HEMPEL, Carl Gustav 131, 135, 141-145,  
 170-171.  
 HOFFSTETTER, Roman 86.  
 HOLBEIN, Hans, *dit* le Jeune 258-259.  
 HUGO, Victor 78-79.  
 HUME, David 130-134, 145, 154-156,  
 180, 186, 188, 284-305.  
 HUSSERL, Edmund 297.  
 JAMES, William 188, 226.  
 KANT, Emmanuel 12, 40, 42, 99, 185-  
 189, 210-211, 284-294, 31.  
 KLEE, Paul 63-65, 231.  
 KRIPKE, Saul Aaron 13, 87, 148-155,  
 165-166, 176, 208-211, 300-305.  
 KUHN, Thomas Samuel 181, 195, 207,  
 295.  
 LAHIRE, Bernard 87-88, 95.  
 LAUGIER, Sandra 36, 175, 215.  
 LEVINSON, Jerrold 88, 242-243, 272-  
 273.  
 LEWIS, David Kellogg 220, 283.  
 LEWIS, Clarence Irving 12, 185-188, 291.  
 LOCKE, John 178.  
 LOPES, McIver Dominic : 229, 233, 236,  
 238, 255-258.

- MITCHELL, William John Thomas, *dit* W.J.T. 12, 89, 281.
- MORELLI, Giovanni 113.
- MORIZOT, Jacques 44, 49, 92, 158, 199, 225, 241-242, 280, 310.
- NARBOUX, Jean-Philippe 28, 167, 175, 177, 184.
- NOUVEL, Jean 267.
- OROZCO, Gabriel 262-264.
- PANOFSKY, Erwin 231.
- PAPINEAU, David 21-25.
- PEIRCE, Charles Sanders 11, 43, 62, 108, 112.
- PIAGET, Jean 166, 174.
- PICASSO, Pablo Ruiz y, *dit* Pablo 255, 276.
- POPPER, Karl Raimund : 134, 141-145.
- POUVET, Roger 74, 76, 86-88, 99, 225, 248, 262-263, 279, 284, 309.
- PROUST, Joëlle 103-107.
- PROUST, Marcel 235-236.
- PUTNAM, Hilary Whitehall 22, 129, 185, 226, 295-297, 303, 310.
- QUINE, Willard Van Orman, *dit* Willard 99, 137, 170-179, 183, 190, 284, 294-295, 299.
- RAUZY, Jean-Baptiste 100-101, 106, 126, 249, 252.
- READ, Rupert 285.
- RENOIR, Pierre Auguste 235.
- RICŒUR, Paul 41, 69, 74-80.
- RUSSELL, Bertrand 99.
- SARTRE, Jean-Paul 75.
- SCHEFFLER, Israel 12, 28, 77-80, 131, 142-144, 309.
- SCHAEFFER, Jean-Marie 44-45, 63, 196.
- SCHÖNBERG, Arnold 86.
- SCHWARTZ, Robert 220, 238, 255.
- SEIBT, Johanna 99-109, 114, 246-248, 288.
- SERRA, Richard 266-268.
- STAMITZ, Johann 272.
- STERN, Robert Arthur Morton 267, 272.
- STROUD, Barry 287.
- TEXTOR, Mark 47, 241-244.
- TRICIAS, Mary 25, 39-54, 65-66, 86, 193, 216, 260, 282, 307-308, 316.
- TRILLING, Julia 266.
- VAN MEEGEREN, Henricus Antonius, *dit* Han 93-97, 197, 281.
- VERMEER, Jan 84, 93-97, 197, 281.
- VUILLEMIN, Jules 99, 110-111, 127, 246.
- WAISMANN, Friedrich 212, 245.
- WITTGENSTEIN, Ludwig Josef 13-15, 22, 26, 49-51, 94-95, 111, 148-154, 159, 165, 176, 182-184, 194, 211, 214-215, 292, 297, 301-302.
- WRIGHT, Frank Lloyd 51-53.



## CRÉDITS ICONOGRAPHIQUES

Fig. 1. © Paul Ricoeur/Éditions du Seuil, 1975, « Points Essais », 1997/avec la collaboration de l'agence La Collection — Fig. 2. © Alighiero Boetti / MoMA / dist. Scala — Fig. 3a. © Centre Pompidou — Fig. 3b. © Constantin Brancusi/Centre Pompidou, MNAM-CCI, dist. Rmn-GP/Jacques Faujour — Fig. 3c. © Constantin Brancusi/Centre Pompidou, MNAM-CCI, dist. Rmn-GP/Bertrand Prévost/avec la participation de l'agence La Collection — Fig. 4. © The Robert Heineken Trust/avec l'aimable autorisation du Center for Creative Photography, University of Arizona/avec la collaboration de l'agence La Collection — Fig. 5. © Zentrum Paul Klee, Bern/avec la collaboration de l'agence La Collection — Fig. 6a. © Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam/A. Boersma Archives/avec la collaboration de l'agence La Collection — Fig. 6b. © R.C. Croes/Nationaal Archief NL/Anefo, CCO/avec la collaboration de l'agence La Collection — Fig. 7. © François Morellet/Centre Pompidou, MNAM-CCI, dist. Rmn-GP/Georges Meguerditchian — Fig. 8, 9, 10. © PUPS/Sorbonne Université — Fig. 11. © musée du quai Branly - Jacques Chirac, dist. Rmn-GP — Fig. 12. © Archives Alinari, Florence, dist. Rmn-GP/Alessandro Vasari — Fig. 13. © avec l'aimable autorisation de Gabriel Orozco, Leeum Samsung Museum of Art, Seoul and Kurimanzutto, Mexico City/avec la collaboration de l'agence La Collection — Fig. 14. © Richard Serra/David Aschkenas/avec la collaboration de l'agence La Collection — Fig. 15. © Willy Ronis/ministère de la Culture, médiathèque du Patrimoine, dist. Rmn-GP — Fig. 16. © arch. opéra Bastille Carlos Ott/Roger-Viollet

© Adagp, Paris, 2018 ; fig. 2, 7, 14

© Succession Brancusi - All rights reserved (Adagp), 2018 : fig. 3b, 3c



## REMERCIEMENTS

Le présent essai étant une suite donnée à mon travail de doctorat, je tiens à remercier tout d'abord Jocelyn Benoist qui l'a dirigé activement, ainsi que Jean-Baptiste Rauzy qui a, par ses conseils et par son énergie, beaucoup contribué à rendre cette publication possible. Mes remerciements vont également à Sébastien Porte qui le premier a eu l'idée de publier cet essai dans la nouvelle collection de Philosophie des PUPS, ainsi qu'à Guillaume Boulord qui en a assuré l'édition et la relecture. Je remercie enfin mon camarade de promotion Alexandre Declos, qui a débuté en même temps que moi une thèse sur la métaphysique de Nelson Goodman, avec qui nous avons découvert *Manières de faire des mondes*, alors que nous passions le concours de l'agrégation, et qui a été mon « Monsieur Goodman » durant ces années de recherche.



## TABLE DES MATIÈRES

Abréviations .....	7
Introduction .....	9

### PREMIÈRE PARTIE *EPIC FAIL*

Chapitre 1. La fonction philosophique de l'erreur .....	21
Et si tout marchait bien? .....	21
Austin et la doctrine des échecs .....	26
Reconcevoir l'épistémologie plutôt que la rendre inutile .....	34
Chapitre 2. <i>Ways of wrongmaking</i> .....	39
La famille Tricias .....	39
Vérité et fausseté métaphorique .....	66
Identité, fausseté et faussaire .....	84
Mauvais compagnonnage, communauté malheureuse et carte fallacieuse .....	98
Chapitre 3. <i>Grue in progress</i> .....	129
Le vleur dans le Projet 1953 : une introduction du problème et de sa solution .....	130
Histoires et mécaniques projectives .....	137
Prolongation du doute .....	147
Le format du Vleur .....	155

### SECONDE PARTIE LA PROJECTION DU MONDE

Chapitre 4. Le vleur hors les murs .....	165
Nouveaux compagnonnages .....	166
Re-projeter l'espace des qualités : de l'instinct au symbole .....	170
La taille du monde .....	178
Les décisions projectives de la théorie des symboles .....	189

L'induction cachée : l'exemplification dans les sciences et dans les arts.....	193
La traduction inductive .....	199
Projeter la projection.....	206
<b>Chapitre 5. Félicités. Ébauche d'une théorie du fonctionnement</b>	
symbolique .....	219
Implantation (1) : règles de projectibilité en contexte extensionnel .....	219
Implantation (2) : le cas de la dépicition .....	226
Engagements .....	239
Contexte .....	260
<b>Chapitre 6. Une métaphysique inductive.....</b>	
Hume et Kant.....	284
Une sortie hors de l'empirisme?.....	293
À propos d'un scepticisme goodmanien.....	299
Réalisme et irréalisme .....	306
Dernier étiquetage en guise de conclusion .....	312
Glossaire.....	321
Bibliographie .....	325
Index nominum.....	343
Crédits iconographiques .....	349
Remerciements.....	349
Table des matières .....	351