

LE MONDE EN PROJETS

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

Alexis Anne-Braun

Contenu de ce document :

Chapitre 5. Félicités. Ébauche d'une théorie du fonctionnement symbolique

ISBN : 979-10-231-3660-9





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.

SECONDE PARTIE

La projection du monde

FÉLICITÉS. ÉBAUCHE D'UNE THÉORIE DU FONCTIONNEMENT SYMBOLIQUE

Pourquoi, enfant, je fus si ému en apprenant qu'on ne dit pas « reusement » mais « heureusement ».

Le mot « reusement », jusqu'alors personnel et fermé, s'ouvrait en « heureusement », inséré dans tout un cycle sémantique, partagé, socialisé.

Michel Leiris, *Biffures*

IMPLANTATION (1) : RÈGLES DE PROJECTIBILITÉ EN CONTEXTE EXTENSIONNEL

Il humanisera l'objet et ses frivoles défaites, il rendra aux lèvres chétives, le moteur du pain, les saisons de l'eau, il ouvrira les paupières aux zodiaques de l'amour. Quotidiennement il justifiera l'évidence. Mais dans l'ordre de la beauté, il préférera toujours un visage à son poème le plus digne. Au midi de la justice, il saluera la feuille blanche comme plus HAUTE que lui. Cerner, chaque jour davantage, l'honneur de ce combattant exemplaire.

Jean Sénac, *Pour une terre possible*,
« Ce jardin du tricheur qui bêche la vérité »

Si le vleu est un prédicat très anormal, et s'il n'est pas, en raison de son anormalité, projectible, la normalité du vert est certainement une donnée qu'il faut prendre en compte, si l'on veut offrir une raison de sa projectibilité. L'implantation est un nom offert à cet étrange pouvoir

de la normalité, à « notre usage passé de la langue ». Sans doute une théorie du fonctionnement symbolique et un hommage rendu à la félicité, engagent l'explicitation d'une si forte et si radicale intuition. C'est évidemment aussi le rapport de Goodman à l'empirisme humien qui devra être par là élucidé. Une réflexion sur l'usage philosophique de la notion d'habitude y est de fait engagée.

220

Dans un article extrêmement clair, « Goodman and the demise of syntactic and semantic models¹ », Robert Schwartz montre que la possibilité d'un recours philosophique à la notion d'implantation émerge naturellement de l'impossibilité de résoudre l'énigme de l'induction sur un plan ou strictement syntaxique ou strictement sémantique. Sur un plan strictement syntaxique d'abord, il est difficile d'établir le type de relation que l'on souhaiterait entre des données ou cas de base d'un côté et des hypothèses ou prédictions de l'autre. C'est une conséquence de la mise en échec des théories syntaxiques de la confirmation par l'introduction du prédicat « vleu ». Par ailleurs, nul recours à des propriétés du monde – ce que Schwartz appelle propriétés « sémantiques » – n'offre de faire convenablement le job. *Comme* l'a très bien vu Schwartz, aucune explication ne parvient à mettre au jour une asymétrie entre les prédicats « vert » et « vleu », qui puisse à elle seule rendre compte de la légitimité du vert. On ne résout pas le problème en se plaçant tout simplement sur un terrain sémantique. L'inutilité d'une réponse à la Lewis (classes d'élite) ou à la Carnap (non-positionalité du vert) en est certainement une conséquence. L'interprétation sceptique de l'énigme a tiré toutes les conséquences de cette formidable symétrie entre le vert et le vleu.

Il n'empêche que toutes les informations que nous avons à notre disposition ne sont pas également illégitimes. Pour expliquer quelle relation peut s'établir entre certains faits et certaines prédictions, l'on peut également compter sur notre pratique, et plus précisément sur nos projections passées.

1 Robert Schwartz, « Goodman and the demise of syntactic and semantic models », dans Dove Gabbay, Stephan Hartmann & Johns Woods (dir.), *Handbook of the History of Logic*, vol. 10, *Inductive Logic*, Oxford/Amsterdam, North-Holland, 2009.

Autrement dit, bien que la confirmation soit effectivement une relation entre les preuves et l'hypothèse, il n'en découle pas que la définition de cette relation ne doit faire appel qu'à ces deux éléments. En fait, chaque fois que nous tentons d'établir la validité d'une certaine projection à partir de certains éléments de base, nous disposons et faisons usage de connaissances pertinentes supplémentaires. Il n'est pas question ici de preuves supplémentaires, mais plutôt des prédictions faites dans le passé et de leur résultat que nous avons consignés (fût-ce informellement²).

Goodman affirme ainsi que les projections que nous avons faites dans le passé sont « des sources d'information légitimes ». C'est bien un appel au passé et à notre pratique qui se trouve ainsi légitimé.

Dès lors, la prise en compte de cette nouvelle source d'information implique une réorientation du problème de l'induction :

Nous devons considérer que nous ne nous attaquons pas au problème les mains vides, mais plutôt avec un arsenal de connaissances, d'énoncés déjà acceptés, dont l'usage est légitime dans la recherche d'une solution³.

Il est important que la prise en compte de ces énoncés déjà acceptés soit d'emblée mise en regard avec la recherche d'une solution. Avec cette nouvelle source d'information, le problème de la symétrie, qui constituait le nœud du problème de l'induction, se voit par là, au moins dans certains cas (par exemple, pour les prédicats « vert » et « vleur »), défait. L'impossibilité de fournir une solution à l'énigme qui soit syntaxique ou sémantique doit ainsi être confrontée à la possibilité de formuler une solution à cette énigme, qui, trouvant sa source de légitimité dans notre pratique, soit en son fond pragmatique.

Il n'est plus question de déterminer une règle générale qui puisse assurer en chaque occasion une relation légitime entre faits et prédictions. Bien plutôt, il s'agit de déterminer quelles sont les projections valides à partir des projections réelles, à savoir, les projections que nous faisons réellement. Autrement dit, de définir le prédicat « projectible » à partir

2 FFF 97.

3 FFF 97.

des cas manifestes, que nous connaissons de prédicats projetés. De ce point de vue, le traitement par Goodman du problème de l'induction est de même nature que son traitement des prédicats dispositionnels. La mise au jour de la pratique passée se comprend ainsi du point de vue d'une théorie actualiste des concepts dispositionnels : le repli du possible sur l'actuel.

222

Pour avoir une théorie de la projection, qui fasse un sort aux hypothèses projetées, partant, à leur implantation, il faut donc commencer par définir ce qu'est une projection réelle. Dans le cadre des inférences inductives, une hypothèse réellement projetée est une hypothèse adoptée, qui demeure inviolée par l'ensemble des preuves empiriques (qui donc a passé les tests empiriques), et au sujet de laquelle il reste des cas indéterminés, une hypothèse qui donc n'est pas « exhaustivement parcourue ».

Selon la terminologie que j'emploie, l'adoption d'une hypothèse ne constitue une projection réelle que si, au moment en question, cette hypothèse comporte des cas positifs et des cas indéterminés, sans aucun cas négatif⁴.

La mise en échec d'une hypothèse par des preuves empiriques constitue donc un premier mécanisme correctif, visant à régler un esprit « qui projette des régularités tous azimuts » sur le monde. Toutefois, le seul critère de l'invocabilité ne permet pas de résoudre des conflits entre des hypothèses qui sont également corroborées par les faits, comme le sont l'hypothèse (A) « toutes les émeraudes sont vertes » et l'hypothèse (B) « toutes les émeraudes sont bleues ». Parmi les informations qui sont à notre disposition il y a donc : (1) des hypothèses exhaustivement parcourues, et qui donc ne sont plus jamais projetées ; (2) des hypothèses qui sont violées par les faits, et qui sont donc fausses ; (3) des hypothèses étranges ne se rapportant pas du tout aux faits ; (4) des hypothèses corroborées par les faits mais qui sont en conflit les unes avec les autres (les deux hypothèses A et B) ; (5) le tableau des projections passées. C'est là tout ce dont nous avons besoin pour une définition de la projectibilité.

4 FFF 101.

La tâche d'une théorie de la projectibilité consiste alors à assigner un degré de projectibilité à ces différentes hypothèses, afin qu'en cas de conflit, on puisse distinguer entre les hypothèses projectibles et improjectibles. Qu'il y ait un conflit signifie que l'on ne puisse projeter à la fois les deux hypothèses contradictoires : il existe au moins une émeraude non observée après t pour laquelle ce n'est pas la même chose de projeter l'hypothèse A et l'hypothèse B. Et pour décider parmi deux hypothèses en conflit, laquelle est en fait projectible, il faut regarder le dossier des projections consignées des prédicats contenus dans les hypothèses rivales. L'implantation d'un prédicat (*entrenchment*) est extensionnellement définie par le nombre et l'antériorité de ses projections... par ce que Goodman appelle sa « biographie⁵ ». C'est bien ici une solution pragmatique. Comme le rappelle Goodman, la différence du vert et du vbleu « n'apparaît que lorsqu'on considère les occasions où chaque prédicat a été réellement projeté⁶ ».

Dans la solution que propose Goodman, est *décisif* un « principe d'élimination⁷ » des hypothèses qualifiées d'« improjectibles » :

Une projection est à rejeter si elle est incompatible avec une autre portant sur un prédicat mieux implanté. [...] L'utilisation de ce principe présuppose l'existence d'une différence marquée dans la valeur de l'implantation des prédicats. C'est cette différence que nous devons rechercher dans le choix d'un couple de prédicats.

Une hypothèse H' moins bien implantée qu'une autre hypothèse H, comme l'est l'hypothèse (B) par rapport à l'hypothèse (A) sera alors dite *supplantée* par H'. L'hypothèse H sera donc projectible si elle supplante toutes les autres hypothèses concernées par le même recueil de faits empiriques. À partir de ces différentes considérations, il est possible dès lors de formuler une règle de projectibilité :

Une hypothèse est dite projectible si elle supprime toutes les hypothèses qui lui sont conflictuelles, improjectible si elle est supplantée, et non

5 FFF 104.

6 FFF 105.

7 FFF 105.

projectible s'il est impossible de déterminer laquelle des deux hypothèses en conflit supplante l'autre⁸.

224

Dans sa première formulation, il convient de mesurer la portée relativement limitée de ces règles de projectibilité, et de la notion d'implantation qui leur est attachée. (a) Elles ne s'appliquent que pour des hypothèses simples de la forme $(x) (Px \supset Qx)$ ⁹. (b) Le couple vérité/fausseté semble opérer un premier travail d'élimination des hypothèses projetées par l'esprit. (c) L'implantation apparaît comme un critère, parmi d'autres (spécificité, simplicité de l'hypothèse, soutien empirique), qui contribue à la projectibilité d'une hypothèse. (d) Ce critère n'est pris en compte de manière *décisive* qu'en cas de conflit. Toutes choses étant égales par ailleurs (le soutien empirique, la spécificité, la simplicité), l'implantation a une fonction *décisive* quoique non exclusive : c'est un facteur qui permet de trancher dans la pratique, c'est-à-dire un facteur qui permet d'introduire de l'asymétrie dans une symétrie, sinon *indécidable*.

Ces restrictions permettent de comprendre un aspect souvent négligé de l'argument de Goodman : il est important, en effet, que l'on puisse projeter de nouveaux prédicats, si les hypothèses ainsi formées n'entrent en conflit avec aucune autre hypothèse mieux implantée et également inviolée. C'est ce qui autorise la formation et la projection de nouveaux prédicats en sciences.

Conformément à notre règle, nous ne nous prononçons contre les prédicats que pour autant que leurs projections entrent en conflit avec celles des prédicats mieux implantés. L'élimination porte sur l'hypothèse projetée, non sur le prédicat ; dans chaque cas, on élimine une hypothèse après comparaison spécifique avec une hypothèse supérieure¹⁰.

Par ailleurs, les règles de projectibilité, ainsi que la notion d'implantation qui leur est attachée, reçoivent une signification extensionnelle. L'implantation d'un prédicat bénéficie du coup à tous les prédicats

8 FFF 109-110.

9 FFF 103.

10 FFF 106.

qui lui sont extensionnellement attachés, autrement dit à l'ensemble des prédicats qui possèdent la même extension. De la même façon, l'implantation d'un prédicat bénéficie de celle de tous les prédicats qui lui sont coextensifs. Cette traduction extensionnelle de la notion d'implantation est d'autant plus forte que Goodman a une conception élargie de l'extensionnalité, et qu'il imagine pour chaque terme une extension primaire (l'ensemble des objets auquel il s'applique) et une extension secondaire (les prédicats composés, de type *image-de*, *description-de*¹¹). La projectibilité peut également s'hériter de prédicats qui ne sont pas à strictement parler coextensifs, mais parents. Il se peut, par exemple, que deux hypothèses aient une implantation directe également négligeable. Imaginons par exemple deux prédicats « bille dans le sac S » et « bille dans le zig A ». Nous n'avons encore projeté aucune hypothèse dans laquelle un de ces deux prédicats (sac S et zig A) figure comme antécédent. Pourtant, le premier prédicat est « mieux logé par héritage », dans la mesure où il possède un prédicat parent¹², « sac rempli de billes », qui est très bien implanté, en particulier dans les jeux de l'enfance. Il devient alors possible d'appliquer les règles de projectibilité énoncées plus haut, en comparant les parents les mieux implantés de chaque côté, alors qu'aucun des prédicats ne bénéficie au départ d'une quelconque implantation. C'est une autre manière encore de dire la double ouverture et intolérance du langage.

Ces complexifications de la règle de projectibilité (extensionnalisme, implantation héritée) permettent, chacune, de relativiser une conséquence indésirable de la théorie de l'implantation. Si, en effet, seuls les prédicats fortement implantés étaient réellement projectibles, la théorie de la projectibilité de Goodman impliquerait une forme de conservatisme. Or, comme je l'ai indiqué plus haut, l'implantation n'entre comme critère de correction que pour les hypothèses en conflit. Rien ne nous empêche donc tout d'abord de projeter des hypothèses,

11 Pour une mise au point rapide de la notion d'extensionnalité, voir Jacques Morizot & Roger Pouivet, *La Philosophie de Nelson Goodman*, Paris, Vrin, coll. « Repères philosophiques », 2011, p. 29-30 ; ainsi que le chapitre 6 de ce livre.

12 FFF 114.

faisant intervenir des prédicats peu familiers, qui ne sont pas en conflit avec d'autres hypothèses ; ensuite de faire bénéficier ces prédicats de la projectibilité d'autres prédicats qui leur sont parents, coextensifs. Ce faisant, la notion d'implantation héritée, par l'intermédiaire des prédicats parents ou coextensifs, montre que l'on peut projeter un prédicat qui bénéficie lui-même d'un faible degré d'implantation – comme chez James, « l'esprit s'élargit par tâches à partir du déjà connu¹³ ». La fonction de justification du passé se trouve par là garantie, sans que le chemin de l'innovation ne se trouve barré.

IMPLANTATION (2) : LE CAS DE LA DÉPICTION

Que Goodman écrive sur l'art ou sur l'induction, il prend toujours la conformité avec les pratiques effectives qui se sont développées au cours de l'histoire.

Hilary Putnam, *Le Réalisme à visage humain*

Un peu comme la théorie de la projection en vient à désigner une figure de pensée de la théorie goodmanienne des symboles (pour penser l'induction, la métaphore, les systèmes notationnels, l'apprentissage de la langue), la notion d'implantation est réutilisée par Goodman afin de briser, lorsqu'une explication est attendue, une certaine forme d'arbitraire emportée par sa conception du fonctionnement symbolique. Comme je l'ai d'ailleurs remarqué au quatrième chapitre, la notion d'implantation intervient au titre d'un moment de cette figure de pensée qui en compte trois : (1) la mise en évidence d'une symétrie ; (2) l'appel à l'usage passé ; (3) la dépendance de la notion de projectibilité par rapport à celle d'implantation. La discussion du réalisme pictural dans *Langages de l'Art* présente ainsi un cas intéressant d'usage de la notion technique d'implantation, en dehors du cadre fourni par l'énigme de l'induction.

13 William James, *Le Pragmatisme. Un nouveau nom pour d'anciennes manières de penser* [1907], trad. Émile Le Brun, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2007, p. 202.

Il existe en effet une parenté entre induction et dépicition, une parenté qui concerne et la désignation d'une difficulté, et sa résolution dans une théorie du fonctionnement symbolique.

L'essentiel du débat contemporain sur le réalisme pictural s'est cristallisé autour de la question de savoir si une théorie de la perception est à même de rendre compte, par elle seule, de la nature représentative des images, ou bien si, au contraire, notre compréhension des images est dépendante d'une théorie du fonctionnement symbolique. Le premier chapitre de *Langages de l'Art* a en grande partie défini les termes de ce débat¹⁴. Selon la première approche, notre manière ordinaire de comprendre des images est sous la dépendance d'une théorie de la perception. Cette théorie connaît plusieurs formulations différentes, qui toutes se rejoignent dans l'idée que ce qui fonde la nature représentationnelle d'une image est un « processus physique de reflet¹⁵ ». Une telle théorie perceptuelle de la représentation embrasse donc pour partie l'idée que l'image ressemble à ce qu'elle représente et que ce qui fonde cette ressemblance nous est donné par les lois de l'optique. L'image est ainsi comprise comme une section plane du cône optique qui, dans une situation perceptuelle spécifiée, relie notre œil à l'objet perçu. La perspective n'est qu'un cas

14 Il est clair que cette critique eut une influence considérable dans le champ de la philosophie contemporaine de l'art, et qu'elle contribua à reformuler le problème posé par la dépicition. C'est ce dont témoigne par exemple la propre évolution de Beardsley sur ces questions : « Il devenait évident que l'analyse proposée du concept le plus important et le plus difficile, celui de dépicition, exigeait un émondage radical pour rendre compte d'une manière adéquate d'un certain nombre de points : par exemple le fait de distinguer entre dépeindre une image et simplement la copier ; ou que deux impressions tirées successivement d'une même plaque gravée, en dépit de leurs similitudes, ne se dépeignent pas l'une l'autre ; ou que des objets et des états de choses qui n'ont jamais existé puissent être dépeints et même d'une façon très réaliste ; ou que des caricatures et des fantaisies cubistes puissent représenter. [...] Les problèmes liés à la représentation culminèrent lors de la publication du livre de Nelson Goodman *Langages de l'art*, qui a vivement récusé l'hypothèse prédominante – je devrais dire, en fait, universelle – selon laquelle la représentation picturale implique nécessairement une ressemblance » (Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot & Roger Pouivet, *Esthétique contemporaine*, Paris, Vrin, 2005, coll. « Textes clés », p. 61-62).

15 LA 67.

particulier d'une théorie plus générale de l'illusion, qui vient fonder une telle approche. L'idée centrale de l'illusionnisme consiste à démontrer que les images produisent certains types d'illusion perceptuelle de natures diverses qui déclenchent chez les spectateurs des expériences visuelles non véridiques, dont la recherche est le résultat de techniques de représentation.

Prenant le contre-pied d'une telle approche, Goodman affirme dans *Langages de l'Art*, que ce qui constitue le cœur de la dépicition ou représentation picturale n'est pas la ressemblance, mais la référence. Une image n'est pas moins qu'un énoncé un symbole. Aussi une opération symbolique représentationnelle¹⁶ engage-t-elle également toutes sortes de projections.

228

Le fait est qu'une image, pour représenter un objet, doit en être un symbole, valoir pour lui, y faire référence ; mais aucun degré de ressemblance ne suffit à établir le rapport requis de référence. La ressemblance n'est d'ailleurs nullement nécessaire pour la référence ; presque tout peut valoir pour presque n'importe quoi d'autre. Une image qui représente un objet – ou une page qui le décrit – y fait référence et, plus particulièrement, le dénote. La dénotation est le cœur de la représentation et elle est indépendante de la ressemblance¹⁷.

Autrement dit, la dépicition doit être comprise comme une forme de dénotation d'une nature particulière, appartenant à un système syntaxique dense¹⁸. Description et dépicition sont deux formes différentes de dénotation, et en tant que telles, elles sont relatives et « des produits de la stipulation¹⁹ » : une image, comme une description valent pour l'objet représenté, sont avec lui dans un rapport de lieutenance. Goodman insiste sur le fait que ce rapport lui-même, dans le cas de la dénotation, n'a pas d'abord une base perceptuelle. Dans notre compréhension des images, toutes sortes de décisions projectives sont donc effectivement

16 Goodman distingue les systèmes discursifs et les systèmes représentationnels.

17 LA 35.

18 LA 269 *et sq.*

19 LA 65.

engagées. Une histoire de l'œil²⁰ vient alors prendre la place dévolue dans *Faits, fictions et prédictions* à une histoire du langage.

Goodman s'appuie ainsi sur les observations de Gombrich pour expliquer que chaque image appartient à « un système de représentation » particulier et que, de ce point de vue, les relations de similarité, qui peuvent exister entre l'image et son sujet, sont sous la dépendance d'un système donné de représentation, et des besoins et des préjugés d'un œil averti²¹. La critique de la notion de ressemblance, qui s'est tout d'abord formulée sur un terrain logique et épistémologique (*La Structure de la ressemblance; Faits, fictions et prédictions*) se déploie par suite sur un terrain qui, d'après les indications de Gombrich et de la nouvelle psychologie américaine (Bruner²², Gibson²³), est surtout psychologique. Plus encore, puisque la perception est sous la dépendance d'une activité conceptuelle ou cognitive qui fournit à l'œil son histoire²⁴, il n'y a pas davantage d'objets, non qualifiés, dont une représentation pourrait être la copie conforme. Ces différentes remarques peuvent être résumées en trois thèses. (1) Notre façon d'appréhender une image et de la comprendre est dépendante du système de représentation de l'image, ce qui explique jusqu'à un certain point le problème de la diversité des styles iconiques²⁵. (2) Il n'y a pas d'innocence de l'œil et notre perception peut être assimilée à un système symbolique²⁶. (3) Il n'y a pas de sens à représenter une chose *tout simplement*, dans la mesure

20 LA 37-38.

21 Quand bien même l'image en perspective respecterait les lois de l'optique géométrique, Goodman s'efforce de montrer que les conditions d'observation qui doivent être celles du spectateur pour que l'image peinte corresponde à l'objet que l'image dépeint sont en réalité des conditions très anormales.

22 Jerome S. Bruner & Jeremy M. Anglin, *Beyond the Information given. Studies in the Psychology of Knowing*, New York, Norton, 1973.

23 James J. Gibson, « Pictures, Perspective, and Perception. », *Daedalus*, vol. 89, 1960, p. 216-227.

24 LA 36-37, PP 142, WoW 22.

25 Ce que Lopes appelle « la contrainte de diversité », voir Dominic McIver Lopes, *Comprendre les images. Une théorie de la représentation iconique* [2006], trad. et éd. Laure Blanc-Benon, PUR, 2014, coll. « *Æsthetica* », p. 54-55.

26 C'est ce qui permet par exemple de comprendre les déclarations de Goodman dans l'avant-propos de *Manières de faire des mondes*.

où cette chose pourrait bien être introuvable. En effet, une opération picturale, comme n'importe quelle opération, engage toutes sortes de décisions ou intentions représentatives. Dans une lettre adressée à Gombrich, en 1979, se donne à lire toute la radicalité de la position de Goodman, et en particulier la façon dont sa conception projective de la dépeintion se distingue de toute entreprise visant à réintroduire une forme d'objectivité dans la représentation picturale.

Dans sa longue investigation d'une théorie adéquate de la perception picturale, James J. Gibson a montré une aptitude exceptionnelle à modifier nos convictions, y compris les plus basiques, et à mettre au jour de nouvelles évidences empiriques. Mais je ne suis pas Gibson dans ses positions les plus récentes. Les *invariants*, qui sont dorénavant placés au centre de son analyse, sont, dit-il, sans forme, et sans nom. Je le suspecte d'affirmer que l'on perçoit des choses-en-soi, peuplant un monde neutre qui demeure lorsque l'on en a retiré tout ce qui est l'œuvre des diverses versions que nous nous en faisons. Un tel monde, de telles choses-en-soi, s'avèrent – comme le montre mon dernier essai, *Manières de faire des mondes* – n'avoir aucun contenu du tout, aucune forme, aucun nom, et aucun intérêt²⁷.

Pour Goodman, les images forment ainsi un système composé par un ensemble de marques qui, comme les mots de notre langage, sont corrélées à des objets du monde. Un système de représentation organise la corrélation entre certaines marques ou images et les objets qu'elles dépeignent. De même que nous devons apprendre la signification des mots des langages que nous parlons, nous devons apprendre à lire les images. À cet égard les images faites selon les règles de la perspective, loin de reproduire de façon exacte le type de stimulation perceptuelle que nous aurions eu devant l'objet dépeint, loin donc d'être naturelles,

27 Sur ce débat voir James J. Gibson, « Pictures, Perspective, and Perception », art. cit., p. 216-227 ; Rebecca K. Jones, Edward S. Reed & Margaret A. Hagen, « A Three Point Perspective on Pictorial Representation : Wartofsky, Goodman and Gibson on Seeing Pictures », *Erkenntnis*, vol. 15, n° 1, 1980, p. 55-64.

doivent être interprétées. Ce à quoi Paul Klee nous rend manifeste, en présentant des images peintes en perspective *psycho-logiquement* fausse²⁸.

Les images en perspective, comme n'importe quelles autres, doivent être lues ; et la capacité de lire s'acquiert²⁹.

Aussi, lorsqu'un artiste veut représenter un objet essaye-t-il de saisir une ressemblance, et non de reproduire fidèlement le réel, et pour ce faire il opère une forme de traduction de la situation qu'il cherche à dépeindre dans certaines circonstances bien particulières³⁰ ; traduction qui effectue le passage de la perception vers l'idiome d'un certain système donné de représentation. À ce titre, l'ensemble des images peintes en perspective albertienne forme un système donné de représentation, parmi d'autres également possibles. Pour le dire dans les termes de Panofsky, duquel Goodman s'inspire pour élaborer sa propre théorie de la dépicition³¹, la perspective est « une forme symbolique³² » et ne saurait être interprétée comme la manière naturelle ou absolue de représenter le monde sur des surfaces planes. Maîtriser un système symbolique, c'est-à-dire pouvoir assurer la traduction d'un idiome vers l'autre, (voir dans des images les objets monde ; ou dépeindre une circonstance perceptuelle et cognitive particulière) implique ainsi beaucoup de facteurs, au nombre desquels figure notre familiarité avec le système donné de représentation³³.

C'est là justement le cœur de l'explication donnée par Goodman du réalisme pictural. Dans *Langages de l'art*, le problème du réalisme pictural concerne la justification de nos jugements spontanés. Comment

28 Paul Klee, « Esquisses pédagogiques », n° 20, « De nouveau la verticale », discussion sur la fig. 44, dans *Théorie de l'art moderne [Das bildnerische Denken]*, trad. Pierre-Henri Gonthier, Paris, Denoël, 1964, p. 106.

29 LA 42.

30 PP 142.

31 LA 72. Nelson Goodman cite également l'ouvrage de Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, Berkeley, University of California Press, 1965 et celui de John White, *Birth and Rebirth of Pictorial Space*, New York, Thomas Yoseloff, 1958.

32 Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique* [1924], trad. Guy Ballangé, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1975.

33 LA 42 : « La meilleure façon de mener [cette traduction] à bien dépend de facteurs nombreux et variables, dont les moindres ne sont pas les habitudes particulières du voir et du représenter enracinées chez les spectateurs. »

rendre compte du fait que nous comparons les images entre elles en fonction de leur plus ou moins haut degré de réalisme, quand aucun type de ressemblance objective ne saurait fonder la relation de dépeintion? Comment expliquer le littéralisme de certaines de nos représentations picturales? Il est clair qu'une théorie perceptuelle de la représentation n'a, semble-t-il, aucun problème pour rendre compte de ces jugements spontanés. Gombrich – qui bien sûr n'est pas si « conventionnaliste » que Goodman –, soutient par exemple que les images que nous qualifions de réalistes sont celles qui parviennent à nous tromper, en d'autres termes à produire illusoirement le type d'information visuelle que nous récolterions devant l'objet ainsi dépeint³⁴. Cette première réponse en termes d'illusion est solidaire d'une seconde réponse formulée en terme d'informativité de l'image³⁵. Certes il existe différents systèmes de représentation. Toutefois, les images qui nous paraissent réalistes, quel que soit le système adopté, sont les images qui fournissent le plus d'informations sur le monde; et qui pour cette raison peuvent le plus facilement nous tromper. Une image qui nous fournirait une information complète sur l'objet qu'elle dépeint pourrait ainsi être comprise comme une image qui nous fournirait exactement la même information que l'objet, vu dans les conditions perceptuelles particulières, qui sont celles que l'artiste a choisi d'adopter pour représenter ledit objet.

Dire qu'un dessin est une vue correcte du Tivoli [...] signifie que ceux qui en comprennent la notion ne peuvent tirer aucune information fautive dudit dessin... Un portrait parfait serait celui duquel on pourrait, se tenant à la place de l'artiste, tirer autant d'informations correctes que si, depuis le même endroit, on regardait la chose même³⁶.

34 La thèse illusionniste trouve dans l'exclamation de Boccace à propos des peintures de Giotto, sa propre formule : « Il n'est rien que Giotto ne soit capable de peindre, de telle manière que les yeux pourraient s'y tromper. » La phrase de Boccace est citée par Gombrich dans Ernst Gombrich, *L'Art et l'illusion* [1960], trad. Guy Durand, Paris, Gallimard, 1971.

35 LA 60 : « Dans la ligne de ces considérations, on est conduit à suggérer que l'image la plus réaliste est celle qui fournit la plus grande quantité d'information pertinente. »

36 PP 144.

Il reste qu'une telle théorie ne résiste³⁷ pas au contre-argument imaginé par Goodman des « images équivalentes³⁸ ». Ce dernier est une vleurification du problème posé par le réalisme pictural. Soit une série d'images (Sa) ; il est toujours possible de concevoir une série d'images (Sb) (*upside-down pictures*³⁹, images peintes selon une perspective inversée ou selon des couleurs complémentaires) qui, bien que possédant un degré égal d'information aux images de la série Sa, de sorte à en être des « contreparties⁴⁰ » exactes, ne nous paraissent pas pour autant réalistes. Cette liste n'est d'ailleurs pas exhaustive, et « on peut imaginer un nombre indéfini, d'autres transformations radicales qui conservent l'information⁴¹ », ainsi du rapport qui se joue entre une photographie et son négatif.

La stratégie de Goodman consiste ainsi à dissocier niveau d'information et impression de réalisme.

À l'évidence, des images réalistes [Sa] et des images irréalistes [Sb] peuvent apporter une information égale ; le rendement informationnel ne fournit pas un test de réalisme⁴².

La série Sb d'images reçoit ainsi une fonction argumentative équivalente au prédicat « vleur ». Dans les deux cas, il s'agit de mettre en avant une forme de symétrie qui nous oblige à recourir à une solution de type pragmatique pour rendre raison du fait que certains prédicats et images seulement nous paraissent normaux.

Les deux images que nous venons de décrire sont au même titre correctes, au même titre fidèles à ce qu'elles représentent, fournissent la même information, qui est en conséquence au même titre vraies ; cependant, elles ne sont pas au même titre réalistes ou littérales.

37 LA 60: « On peut réfuter rapidement et complètement cette hypothèse. »

38 Dominic McIver Lopes, « Le réalisme iconique », dans Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot & Roger Pouivet, *Esthétique contemporaine*, op. cit., p. 300.

39 PP 145.

40 Dominic McIver Lopes, « Le réalisme iconique », art. cit., p. 301.

41 LA 61.

42 LA 61.

Dans le cadre du problème posé par le réalisme pictural, la normativité se lit à même cette littéralité. Cette dépendance à l'usage de ladite littéralité est en réalité formulée pour la première fois dans *La Structure de l'apparence*.

Les corrélations que nous tenons pour les plus naturelles sont en général précisément celles qui retiennent le plus aisément notre confiance. [...] En outre, *ce qui est le plus naturel ou le plus régulier peut difficilement être déterminé objectivement mais varie avec les personnes et même selon les états d'esprit*⁴³.

234

Relire le débat sur la dépeintion à la lumière de la théorie des systèmes constructionnels permet ainsi de comprendre pourquoi un paysage de Constable peut difficilement dépeindre pour nous un éléphant rose. Un tel système de corrélation, bien que concevable, serait tout compte fait « impraticable⁴⁴ ». On trouve donc dès les premiers textes de Goodman un argument clair pour disqualifier tout système de corrélation qui ne serait pas suffisamment naturel, sans qu'il n'y ait besoin d'avoir, pour cela, recourt à une conception métaphysique du réalisme ou de la théorie de la vérité-correspondance.

C'est parce que nous sommes familiers du système de représentation de type albertien, comme nous pouvons d'ailleurs l'être d'autres systèmes (ainsi des images publicitaires, des caricatures, de la photographie, du cinéma) qu'une image donnée nous paraît réaliste. Aussi n'est-ce pas la quantité d'information véhiculée par une image, mais la facilité avec laquelle cette information est par nous traitée, qui fournit le critère du réalisme⁴⁵. Et cette facilité est fonction de notre degré de familiarité avec le système de représentation auquel appartient l'image en question.

Le réalisme semble être plus une affaire de familiarité que d'exactitude. Sont considérées comme réalistes les images faites selon le mode standard de représentation, celui dont nous avons l'habitude et pas les images faites dans des styles qui ne nous sont pas familiers. Le réalisme

43 SA 41. Je souligne.

44 SA 42.

45 LA 61.

est un type de correction parce que nous sommes si habitués à un certain style de représentation que l'interprétation des œuvres de ce style est immédiate⁴⁶.

Le degré de réalisme d'une représentation est donc requalifié par Goodman comme une « affaire d'habitude ».

Lorsque nous maîtrisons un système de représentation picturale, c'est-à-dire lorsqu'étant donné un système de corrélation, nous pouvons identifier les formes représentées à des objets ordinaires, alors ce système est pour nous projectible. Cette application aux images de la théorie de la projectibilité a une conséquence importante du point de vue de la théorie de la cognition que soutient Goodman. Maîtriser un système donné de représentation équivaut non seulement à pouvoir reconnaître toutes sortes de choses dans ces images, y compris des choses pour lesquelles nous n'avions jusque là eu aucune représentation imagée dans ce système, mais également pouvoir projeter ce système, c'est-à-dire savoir comment appliquer les catégories du système ailleurs.

Ainsi la maîtrise d'un système cubiste ne suppose pas seulement qu'on sache comment comprendre des œuvres cubistes, mais aussi comment appliquer les catégories du système ailleurs, ce qui transforme notre expérience visuelle en images faites de lignes et de plans qui se coupent en angles bizarres et présentent plusieurs faces à la fois⁴⁷.

C'est une chose que Proust avait très bien identifiée à propos du système de représentation inventé par un Renoir :

Des femmes passent dans la rue, différentes de celles d'autrefois, puisque ce sont des Renoir, ces Renoir où nous nous refusions jadis à voir des femmes. Les voitures aussi sont des Renoir, et l'eau, et le ciel : nous avons envie de nous promener dans la forêt pareille à celle qui le premier jour nous semblait tout excepté une forêt, et par exemple une

46 RP 18-19.

47 RP 18-19.

tapisserie aux nuances nombreuses mais où manquaient justement les nuances propres aux forêts⁴⁸.

236

Si, par après, certaines images nous paraissent artificielles, et si nous pensons que les systèmes auxquels nous sommes habitués, et que pour cette raison nous sommes capables de projeter ont pour eux un fondement de type perceptuel (ainsi de la photographie), si certains standards de représentation proposent un système de corrélation qui, en raison de ce dit « fondement perceptuel », a pour lui une validité absolue, c'est parce que nous omettons de spécifier que lesdites images appartiennent à un système de représentation, qui ne se donne pas sans qu'il n'ait fallu, précisément, apprendre à le maîtriser, à travers « une constellation complexe de capacités acquises⁴⁹ ». D'où l'idée que notre aveuglement à reconnaître le réalisme de certaines images, pour nous exotiques, résulte d'une forme « d'ellipse égocentrique⁵⁰ ».

On en vient ainsi souvent à utiliser « réalisme » comme le nom d'un style ou d'un système de représentation particulier. De même que sur cette planète, nous considérons habituellement comme fixes les objets qui sont dans une position constante par rapport à la Terre, de même, à cette époque et en ce lieu, nous considérons d'ordinaire comme littérales ou réalistes des peintures qui appartiennent à un style de représentation européen traditionnel. Mais une telle ellipse égocentrique ne doit pas nous induire à conclure que ces objets sont fixes en un sens absolu, ou que de telles peintures (ou n'importe quelle autre) sont réalistes en un sens absolu⁵¹.

48 Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, La Pléiade, t. II, 1988, p. 327.

49 LA 121.

50 Cette forme d'ethnocentrisme en esthétique a été sévèrement remis en cause par les recherches ethnographiques réalisées au ^{xx}e siècle et qui ont démontré que pour certaines sociétés non familiarisées à l'art occidental, nos peintures en perspective, ou nos photographies n'avaient rien de réaliste. Sur ce sujet, voir Dominic McIver Lopes, « Le réalisme iconique », art. cit., p. 297; Samuel Y. Edgerton, *The Heritage of Giotto's Geometry. Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution*, Ithaca, Cornell UP, 1991, p. 258; LA 72.

51 LA 62; Rudolf Arnheim, *Art and visual perception*, op. cit., p. 94.

Il apparaît très clairement que la notion de familiarité joue du point de vue du problème général posé par la dépicition, une fonction argumentative identique à celle d'implantation [*entrenchment*] dans la nouvelle énigme de l'induction. Dans les deux cas, à partir du constat d'une certaine forme de symétrie, qui rend impossible tout recours à une solution de type syntaxique et/ou sémantique (concernant l'information véhiculée par tel prédicat ou telle image⁵²), une solution pragmatiste est formulée qui fait appel à notre pratique passée.

Comme la projectibilité des prédicats, le réalisme de la représentation est alors une question d'habitude⁵³.

Certes, il n'est pas étonnant que l'implantation intervienne à titre d'explication du fonctionnement de la dépicition, si comme l'affirme Goodman il faut traiter les dépicitions comme des formes particulières de descriptions, c'est-à-dire comme des conventions d'une nature particulière⁵⁴. En bref, si des contraintes perceptuelles sont engagées dans un système symbolique représentationnel, elles ne sauraient expliquer la référence en elle-même, qui n'est déterminée que sous la condition d'une stipulation, *i.e.* d'une ou plusieurs décisions projectives. Dans ce cadre explicatif, la perception est ramenée tout au plus à un véhicule de la dépicition. C'est sur le fond d'un tel renversement théorique, qui offre un nouveau terrain au motif philosophique de la projectibilité, que Goodman résout le problème particulier posé par le réalisme pictural.

Ainsi, qu'il s'agisse du problème de l'induction ou du problème de la dépicition, Goodman nous rend attentifs à ce que nous pouvons philosophiquement faire de la notion de ressemblance. La théorie symbolique de la dépicition, comme l'explication fournie de la réussite inductive, sont dirigées en partie contre une entente naïve de la notion de ressemblance ; d'où l'irréductibilité de l'esthétique de Goodman à

52 RP 124-125 : « Les deux théories qui subordonnent la compétence linguistique à des règles et la compétence picturale à la ressemblance considèrent la compétence en question comme une aptitude générale à comprendre les symboles d'une espèce donnée sur la seule base de leur syntaxe et de leur sémantique. »

53 RP 19.

54 PP 30.

la thèse illusionniste défendue par Gombrich ; d'où l'impossibilité de rabattre la notion de projectibilité sur un certain sens inné que nous avons de la similarité. En revanche, il faut bien faire droit à un sens non épistémique de la ressemblance, c'est-à-dire à une ressemblance de second degré, produite par nos diverses formes de références au monde, qu'elles soient descriptives ou picturales⁵⁵.

Les habitudes de représentation qui gouvernent le réalisme tendent également à engendrer la ressemblance. [...] La ressemblance et la possibilité d'être trompé, loin d'être des sources et des critères constants et indépendants de la pratique représentationnelle, en sont à un certain degré des produits⁵⁶.

238

De sorte que, bien souvent, plutôt que les images ne ressemblent à leur sujet, c'est ces images qui *font* les sujets leur ressembler, en exerçant « une influence sur ce qui constitue la ressemblance des objets entre eux⁵⁷ ».

Par suite, comme il en était pour le cas des inférences inductives, le cas du réalisme pictural peut être rapporté à la problématique du *worldmaking*. La sélection d'un certain lexique de prédicats éveille notre attention à une certaine aspectualité du monde, c'est-à-dire, en effectue une « pondération ». De même, des systèmes particuliers de représentation (la peinture impressionniste ou des fresques égyptiennes), nous rendent sensibles à des aspects différents du monde et des objets du monde auxquels ces systèmes font référence : « les propriétés éphémères et visibles des surfaces onduyantes » ou « l'ordre inaltérable de la nature⁵⁸ ».

55 En ce sens, la thèse défendue par Goodman est moins incompatible qu'on ne le présente parfois avec certaines théories contemporaines de la dépicition, qui n'identifient pas une norme particulière ou absolue de réalisme, et qui ne pensent pas la ressemblance comme une relation objective. Voir par exemple Dominic McIver Lopes, « Le réalisme iconique », art. cit. p. 296 ; Flint Schier, *Deeper into Pictures: An Essay on Pictorial Representation*, Cambridge/New York, CUP, 1986.

56 LA 64, voir aussi la note 31 qui accompagne ce passage.

57 RP 130 ; Robert Schwartz, *Visual Version*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2006.

58 RP 119.

Avec le changement des intérêts et la nouveauté des visions, change la *pondération visuelle* des caractéristiques de masse, de ligne, de position ou de lumière, et le monde ordinaire d'hier paraît étrangement perverti. [...] Plusieurs portraits d'un même sujet peuvent le situer selon différents schémas catégoriels. À la façon d'une émeraude verte et d'une vbleue, même s'il s'agit de la même émeraude, un *Christ* de Pierro della Francesca et un *Christ* de Rembrandt appartiennent à des mondes qui sont organisés selon des genres différents⁵⁹.

ENGAGEMENTS

La carte est plus intéressante que le territoire.

Jed Martin

Un symbole (une carte, une image, une description, etc.) est correct au regard des engagements qu'il prend dans le cadre d'une activité référentielle donnée. Qu'il y ait par exemple de bons et de mauvais échantillons s'explique à l'aune de l'ajustement de ces derniers aux propriétés visées dans le cadre d'une pratique donnée d'échantillonnage, c'est-à-dire aux propriétés à l'égard desquels un engagement a été pris... aux propriétés exemplifiées. Un échantillon peut ainsi être incorrect, soit parce qu'il n'exemplifie pas les bonnes propriétés, soit parce qu'il exemplifie mal les propriétés en vertu desquelles il est engagé. Dans un système constructionnel également, des engagements sont pris quant à l'existence de certaines entités; par suite nos définitions sont correctes si l'ensemble des engagements qui ont été pris est tenu. Bien qu'il n'y ait pas d'engagement ontologique absolu concernant le type d'entités qui existent dans le monde, chaque système constructionnel s'engage ontologiquement par rapport aux entités qui sont intégrées à sa base. Cela vaut également de nos références verbales ou picturales. Une description peut être vraie ou fausse seulement en ce qui concerne les

59 WoW 29.

faits qui y sont décrits, et qui définissent ce sur quoi elle s'engage. Ainsi, l'énoncé « Le chat sur est le paillason » s'engage à l'égard *du fait que* le chat est sur le paillason et non à l'égard d'une infinité d'autres faits que nous pouvons au même moment tout aussi bien constater ou observer (il y a un morceau de viande sur le paillason ; à côté du chat, une lampe est renversée par terre ; le chat est roux ; etc.). Il en va exactement ainsi pour les images qui ne s'engagent qu'à l'égard de certains aspects du monde qu'elles représentent. Au cinéma par exemple, ces engagements sont pris doublement et par le scénario et par le cadrage. De tels engagements dessinent le contour de n'importe quelle forme de normativité.

240

Leur nature doit bien sûr être rapportée aux divers desseins théoriques et pratiques de nos activités symboliques. Il n'y a d'engagement de pris que relativement à un dessein (*design*) particulier ; ce que j'appellerais ici, en suivant Frege, une intention représentative⁶⁰. C'est un point en effet que Frege avait remarqué au sujet de la référence par dépicition. Une image ne peut être vraie ou fausse que relativement à une intention particulière, identifiable dans la perspective frégréenne à un contenu propositionnel⁶¹. Représenter le Parthénon peut dans certains contextes (une reproduction exacte, un dessin d'architecte, une maquette archéologique) signifier le représenter avec un nombre donné de piliers – ce qui vaut aussi bien sûr des contraintes réglant sa reproduction matérielle, ainsi du Parthénon de Nashville. Alors, une image (ou une réplique) qui ne représenterait pas le Parthénon avec le bon nombre de piliers pourrait être à bon droit qualifiée d'incorrecte. Dans beaucoup d'autres contextes (qui comprennent notre perception ordinaire), le nombre exact de piliers n'importe pas. Une peinture impressionniste

60 Cette notion d'intention doit immédiatement être distinguée du concept d'intention artistique convoquée par les théories subjectivistes de l'art, et qui sont directement visées par l'approche extensionnaliste de Goodman, au même titre d'ailleurs que la notion d'auteur dans le contexte de la philosophie contemporaine française. En fait, l'idée d'intention doit être rapportée à une philosophie de l'action ou de l'opération, et donc à une sorte de pragmatisme beaucoup plus compatible avec l'orientation générale prise par la théorie des symboles de Nelson Goodman.

61 Gottlob Frege, *Écrits logiques et philosophiques*, trad. et intro. Claude Imbert, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1994, p. 172.

de la cathédrale d'Abbeville ne s'engage pas à l'égard de telles propriétés de construction, mais à l'égard de propriétés perceptives autrement fines, ainsi de certains contrastes de couleurs davantage fidèles à notre expérience optique réelle. Une caricature de Daumier s'engage en revanche doublement, mais sélectivement, à l'égard des qualités morales et physiques de ce qu'elle représente. D'où le fait que ses engagements soient plus métaphoriques que littéraux. De ce fait, la caricature ou le portrait flatteur (peinture officielle) ne peuvent ainsi être qualifiés de corrects ou d'incorrects qu'une fois considérés les engagements qu'ils prennent.

Introduire une notion d'engagement ou « d'intention représentative » (*purpose* ou *design*) ne signifie pas non plus, dans une philosophie à caractère extensionnaliste, réintroduire un niveau fantôme où il y aurait, en un sens métaphysiquement chargé, des significations et des intentions. C'est, je crois, une des difficultés qu'affronte l'interprétation que Mark Textor fait de la référence par exemplification. Le recours à cette notion d'*intention-dependance*, que Textor trouve dans la philosophie de Paul Grice, risque de réintroduire une forme d'intentionnalisme incompatible avec la stratégie hyperextensionnaliste de Goodman – sauf bien sûr à prendre la notion d'intention en un sens philosophiquement plus allégé, *i.e.* défendre « un intentionnalisme modéré pour lequel l'expérience esthétique suppose la maîtrise de systèmes symboliques, un *savoir faire* fonctionner⁶² ». Il s'agirait dans ce cas de rappeler que toute théorie de la référence, sensible à des variations contextuelles, doit précisément s'intéresser au contexte de la référence. Il me semble que la force de la théorie du fonctionnement symbolique est de comprendre que la prise en compte d'une intention représentative est une dimension essentielle de l'ajustement [fitness] recherché dans toute référence, que seule une analyse contextuelle permet de déterminer plus en avant.

62 Voir Roger Pouivet, Jacques Morizot & Jean-Pierre Cometti, *Questions d'esthétique*, Paris, PUF, 2000, p. 102; Mark Textor, « Samples as symbols », *Ratio*, vol. 21, n° 3, 2008, en ligne: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-9329.2008.00406.x/full>, consulté le 4 février 2017.

Si je souscris avec la présentation formelle que fait Textor⁶³ de la relation d'exemplification, je ne crois pas que celle de Goodman soit défectueuse, ni que la mise au jour de cette « intention-dépendance » puisse se déterminer hors contexte. Il convient ainsi de remarquer que la prise en compte d'une intentionnalité minimale de nos opérations symboliques, que l'on pourrait aisément retraduire comme une forme de pragmatisme, n'implique nullement de recourir à des entités mentales. L'intention à laquelle on se réfère n'est pas une entité mentale privée, mais l'ensemble des conditions – le plus souvent sociales – qui ont contribué à la production d'un symbole donné, et les attentes auxquels ce symbole répond. Ces intentions sont dans une théorie des symboles, plutôt qu'un Référent fantôme, la référence elle-même, l'acte de référence ou de symboliser – en tant qu'on distingue par exemple, parmi toutes les propriétés qu'un symbole possède, celles auxquelles également il *fait* référence. Comme l'a bien remarqué Jacques Morizot, toute symbolisation est de nature opératoire, et nécessite pour cette raison, la prise en compte d'un contexte de symbolisation. Or cette prise en compte ne devrait pas nous engager du côté d'une théorie intentionnaliste au sens fort⁶⁴. Considérer quelles sont les intentions particulières d'une activité symbolique, c'est-à-dire considérer la nature des engagements qui y sont pris, ne signifie pas introduire de l'intentionnalité dans une philosophie qui y est par nature réfractaire, mais expliciter certaines des formules de Goodman (faire référence, tenir-pour, stipuler) ; ainsi qu'offrir une nouvelle explication de la sensibilité au contexte de la plupart de nos références.

À cet égard, la distinction introduite dans un contexte musical par Jerrold Levinson entre type implicite et type initié pourrait s'avérer

63 Mark Textor « Samples as symbols », art. cit. :
 « (EX) Someone *S* exemplifies a property *F*-ness by using (exhibiting) an object *x* in context *c* for *A* iff
 (i) *x* possesses (literally or metaphorically) *F*-ness according to the standards of *c*,
 (ii) *S* uses *x* in *c* intending that *A* becomes aware of *F*-ness,
 (iii) because *A* recognises that (i) and that (ii). »

64 Roger Pouivet, Jacques Morizot & Jean-Pierre Cometti, *Questions d'esthétique*, *op. cit.*, p. 67.

éclairante. Pour Levinson en effet il faut distinguer entre un type implicite, qui désigne une structure pure de propriétés – sonores comme pour la musique, ou de toute autre nature que ce soit – et un type initié, qui n'est pas une structure seulement possible, mais une structure déterminée dans le cadre d'une pratique et « construite » par cette pratique⁶⁵ ; ainsi pour Levinson d'une œuvre musicale, qui est bien plus que sa partition, c'est-à-dire une « espèce normative⁶⁶ ». À la différence des types implicites, « c'est seulement quand ils sont initiés par un acte intentionnel humain d'un genre particulier que les types initiés commencent à exister⁶⁷ ». D'après cette distinction, un échantillon – comme une carte, une image, un système constructionnel – doit se comprendre comme un type *initié*, en ceci que le genre de propriétés qu'il exemplifie doit être indiqué dans un contexte particulier, et initié par une pratique symbolique déterminée qui le rend ainsi normatif. Il n'y a pas d'autres manières de comprendre l'intentionnalisme de faible intensité qui gouverne la théorie des symboles de Goodman.

Il s'agirait donc de bien comprendre la position de Goodman sur cette question délicate. Un symbole ne devient un symbole et plus exactement ne *fonctionne* comme un symbole que lorsqu'il est utilisé. Cependant une étude de la syntaxe des systèmes symboliques est possible, ainsi que Goodman se propose de le faire dans plusieurs chapitres de *Langages de l'Art*, sans qu'une attention particulière ne soit en fait accordée à ces usages ou aux desseins des agents qui utilisent des symboles. D'où cette remarque de Goodman dans ses réponses de 1978 :

Puisque je suis souvent accusé de ne pas voir qu'un symbole ne réfère à ce qu'il réfère, et ne réfère tout court qu'en tant qu'il est le résultat de l'action d'un usager, je voudrais dire, encore une fois, que ma négligence est elle-même intentionnelle. Bien sûr, une marque ou une

65 Jerrold Levinson, *Essais de philosophie de la musique. Définition, ontologie, interprétation*, trad. et intro. Clément Cannone & Pierre Saint Germier, Paris, Vrin, coll. « MusicologieS », p. 173.

66 *Ibid.*, p. 175. Le concept « d'espèce normative » est emprunté à Nicholas Wolterstorff, *Works and Worlds of Art*, Oxford, Clarendon Press, 1980.

67 *Ibid.*, p. 99.

peinture ne deviennent un symbole, un morceau de bois ne devient une traverse de voie ferrée, qu'à travers un usage effectif ou supposé [...]; mais les caractéristiques et les fonctions de ces traverses peuvent être étudiées séparément⁶⁸.

244

Certes aurait-il été plus prudent d'affirmer que les caractéristiques, mais non la fonction d'un symbole, peuvent être étudiées indépendamment de ses usages, mais il serait incorrect d'affirmer que cette remarque témoigne de la cécité de Goodman à l'usage et aux intentions représentatives⁶⁹. L'orientation praxéologique de sa philosophie, qui s'affirme dans les écrits de 1970 et, plus encore, dans *Reconceptions*, vont d'ailleurs accentuer cette part de l'usage (*user's act*). Aussi, conviendrait-il de distinguer un niveau opératoire, c'est-à-dire un niveau de fonctionnement, et un niveau purement syntaxique de la théorie des symboles de Goodman. L'analyse des engagements référentiels et le contextualisme de la théorie des symboles de Nelson Goodman se comprend à un niveau opératoire.

Engagement ontologique

Que des engagements puissent être ainsi pris dans un système constructionnel a des conséquences sur la façon d'interpréter la relativité ontologique dont Goodman se fait le défenseur (en adoptant par exemple un critère relativement souple d'adéquation). Cette relativité ontologique ne saurait en fait signifier une tolérance à accepter n'importe quels types d'entités ou de définitions constructionnelles. Sans doute est-ce là une différence importante entre Carnap et Goodman. À partir des années 1930 en effet, Carnap ne va avoir de cesse de répéter que le choix d'un langage, d'une logique ou d'un schème constructionnel importe peu. C'est par là affirmer un principe de tolérance à l'égard des différentes formes de langage logique que nous pouvons adopter.

68 Nelson Goodman, « Replies », *Erkenntnis*, vol. 12, n° 2, 1978.

69 Ainsi que l'affirme par exemple Mark Textor dans « Samples as symbols », art. cit.

En logique, il n'y a pas de morale. Chacun est libre de construire sa logique, c'est-à-dire sa forme de langage, comme il l'entend⁷⁰.

Aussi, dans *Empirisme, Sémantique, Ontologie*, Carnap affirme-t-il qu'il faut distinguer en ontologie entre des questions externes et des questions internes. Les questions internes admettent une réponse, une fois spécifié le schème linguistique employé. Par exemple, la question de savoir s'il existe des licornes ou des chèvres se règle par des observations empiriques, lorsque nous avons opté pour un langage qui n'admet que des objets réels et qui déterminent les conditions d'usage et de signification des prédicats qui y figurent. En revanche, Carnap ne dit presque rien des critères qui règlent nos décisions concernant l'adoption d'un système ou schème linguistique donné. Les questions externes semblent être ainsi laissées à la relativité de nos préférences, sans qu'aucun engagement ontologique ne soit en réalité jamais pris.

Un prétendu énoncé au sujet de la réalité d'un système d'entités est un pseudo-énoncé dépourvu de contenu cognitif⁷¹.

Une telle affirmation n'est bien sûr pas étrangère au rejet de la métaphysique que Carnap avait exprimé dans ses années de jeunesse et qui est formulé explicitement dans les *Manifestes* viennois⁷².

Certes Goodman partage avec Carnap une certaine tolérance à l'égard des schèmes et des logiques que nous pouvons adopter. Il a cependant une compréhension différente de ce qu'est la relativité conceptuelle. Dans *La Structure de l'apparence*, cette relativité signifie seulement la possibilité d'adopter une base logique différente (les atomes du système). Mais cela ne signifie pas que cette différence soit indifférente.

70 Rudolf Carnap, *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.

71 Rudolf Carnap, *The Logical Syntax of Language*, London, Paul Kegan, 1937, p. 31.

72 Rudolf Carnap 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, 2010, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques ».

Ainsi, il n'y a pas de sens pour Goodman à distinguer deux niveaux ontologiques (les questions internes et questions externes) ou deux types de jugements (synthétiques ou analytiques). En effet, du choix d'un système va dépendre également le type d'entités que l'on reconnaît comme réelles et à l'égard desquels le système s'engage. En un sens on pourrait dire que la solidarité entre version et monde est plus intime pour Goodman qu'elle ne l'est pour Carnap (parce qu'il y a bien chez Carnap un monde qui de toute façon est indépendant de ses versions). Pour cette raison, Goodman va reformuler les questions qualifiées par Carnap de « métaphysiques » (les questions externes) comme des questions qui sont en fait internes à l'activité même de construction (quelle base choisir? quelle définition constructionnelle retenir?), et qui peuvent être tranchées en fonction d'un intérêt qui est cognitif. D'où le fait que ces décisions constructionnelles soient bien des engagements ayant une « signification ontologique⁷³ ».

Ce qui relève chez Carnap d'une forme de conventionnalisme, relatif aux questions externes ou « métaphysiques », est donc compris dans le projet constructionnaliste de Goodman, sur la modalité d'un engagement, qui a des conséquences sur la construction elle-même; ainsi, une réticence nominaliste à accepter des ensembles, classes ou entités platoniciennes aura pour conséquence un engagement en faveur d'une base composée d'individus⁷⁴. Comme le remarque Jules Vuillemin, « le platonisme enveloppe un engagement ontologique qui l'oppose métaphysiquement au nominalisme⁷⁵ ». Cela ne signifie pas qu'il y aurait quelques entités primitives absolues, que tout système devrait reconnaître. Il s'agit plutôt d'admettre que, quand bien même il y aurait de multiples systèmes incompatibles également possibles, chaque système s'engage bien à l'égard de certaines entités. En vertu de ces engagements, ces choix ne peuvent donc être laissés au hasard.

73 Johanna Seibt, « The Umbau, from Constitution Theory to Constructional Ontology », *History of Philosophy Quarterly*, vol. 14, n° 3, 1997, p. 320.

74 SA 48.

75 Jules Vuillemin, *La Logique et le monde sensible. Étude sur les théories contemporaines de l'abstraction*, Paris, Flammarion, 1971, p. 305.

Si donc il y a une dimension de choix dans une construction logique (et ce genre de considérations vaut également pour des activités symboliques, comme la dépicition ou l'exemplification dont j'ai montré qu'elles étaient dépendantes également de choix et de décisions), cela n'implique pas de relâcher les normes d'évaluation des systèmes et, ce faisant, d'affirmer *anything goes*.

Carnap proteste avec éloquence contre ce qu'il considère comme l'étroitesse d'esprit en philosophie, concluant avec l'exhortation suivante : « Soyons prudents dans nos assertions et critiques dans leur examen, mais tolérants dans nos choix de formes linguistiques. » [...] Aussi réticent que je puisse être à jeter une ombre sur toute cette bonté et douce lumière, il y a des limites à ma tolérance de la tolérance. J'admire l'homme d'État tolérant des opinions politiques divergentes, et la personne tolérante des différences d'origine ou d'éducation ; mais je n'admire pas le comptable qui est tolérant avec ses additions, le logicien qui est tolérant avec ses preuves, ou le musicien tolérant avec son harmonie. Dans toute activité, une performance satisfaisante requiert un soin méticuleux quant à certains aspects, et en philosophie, l'un de ces aspects est l'apparat systématique ou la « forme linguistique ». Ainsi en lieu et place de l'exhortation de Carnap, j'en propose une autre : « Soyons, en tant que philosophes, extrêmement fastidieux dans nos choix de formes linguistiques⁷⁶. »

Le caractère fastidieux de ces décisions constructionnelles est parfaitement exemplifié par les nombreux développements de *La Structure de l'apparence* relatifs au choix d'une base ou au choix d'une relation logique fondamentale. Les décisions qui sont prises, mêmes métaphysiques, le sont en considération d'intérêts pragmatiques : évaluer ce qu'un système constructionnel donné peut faire, et en particulier ce qu'il nous permet de comprendre (la notion de différence juste perceptible, de permanence, ou encore offrir une cartographie de notre espace des qualités). Johanna Seibt remarque ainsi que, en

76 PP 170. J'emprunte la traduction de ce passage à Alexandre Declos qui en fait un commentaire très riche dans sa thèse.

accord avec une position en fait pragmatique, Goodman « accepte la métaphysique au titre d'une nouvelle entreprise constructionnelle, aux enjeux également pratiques⁷⁷ ». C'est précisément parce qu'un système constructionnel s'engage par rapport à l'existence de certaines entités que des jugements relatifs à la pertinence d'un système ou à la validité de certaines définitions constructionnelles, ou encore à la simplicité d'une construction peuvent être formulés. Cette remarque est facilement transposable pour d'autres activités symboliques, ainsi de nos diverses pratiques d'échantillonnages ou de nos choix représentatifs.

Pour le dire encore autrement, la critique que Goodman adresse à Carnap dans *La Structure de l'apparence*, de même que son choix en faveur d'un système nominaliste, n'a de sens qu'à la condition de comprendre que Goodman, contrairement à Carnap, a abandonné le principe de tolérance. C'est un indice de plus en faveur de l'irréductibilité de la philosophie de Goodman au relativisme ou à une philosophie de l'indétermination. Il m'apparaît que la théorie des symboles proposée par la suite par Goodman n'a jamais abandonné ce type de considérations. Et, de fait, nos diverses références sont définies par Goodman comme des performances qui ne sont réussies qu'à la condition que certaines contraintes normatives s'y appliquent, qui regardent notre pratique, et que Goodman s'efforce dans le détail d'explicitier. Aussi ne faut-il pas craindre que Goodman, en se tournant de plus en plus vers des considérations d'ordre pragmatique, n'abandonne la tâche qu'il assignait au départ à la philosophie⁷⁸.

Cartes

Lorsque nous choisissons les entités qui composent notre base logique ou lorsque nous formulons une définition constructionnelle, nous nous

77 Johanna Seibt, « The Umbau, from Constitution Theory to Constructional Ontology », art. cit., p. 333.

78 Roger Pouivet, « L'irréalisme : deux réticences », *Philosophia Scientia*, t. 2, n° 2, 1997, p. 179-195, en ligne : http://www.numdam.org/item?id=PHSC_1997__2_2_179_0, consulté le 4 février 2017. Pouivet remarque par exemple que dans *Manières de faire des mondes* les contraintes constructionnelles sont présentées avec « moins de raffinement logique et plus d'emphase pragmatique » (p. 181).

engageons en faveur de certains types d'entités et de relations entre entités. Cet engagement peut être interprété à la lumière des décisions que nous prenons lorsque nous cartographions un espace. C'est d'ailleurs ainsi que le formule explicitement Goodman : la forme logique [=df] (pour définition constructionnelle) doit pouvoir se lire comme « est ici pour être cartographié⁷⁹ ». Ce n'est pas un hasard si *La Structure de l'apparence* consacre autant de place à un essai de topographie de l'espace des qualités. Au demeurant, l'*Aufbau* lui-même était placé par Carnap sous le signe de cette métaphore géographique. Ce qui compte en effet, ce sont les relations structurelles entre les différents éléments de la base (qui constituent les entités à l'égard desquelles le système constitutionnel s'est au départ engagé). Ces dites relations peuvent par suite être représentées de façon topographique sous la forme d'un diagramme sagittal. C'est ce qu'illustre Carnap au quatorzième paragraphe de l'*Aufbau*⁸⁰, avec l'exemple de la carte ferroviaire du réseau euroasiatique. Dans ce diagramme, les éléments correspondent à des gares, et les relations entre éléments aux voies ferroviaires. L'anonymat des points représentant les gares permet de faire jouer à plein la contrainte structurelle sous le signe de laquelle est placé le système constructionnel de l'*Aufbau*. Les informations structurelles qui peuvent se lire à même la carte sont des propriétés topologiques (nombre de lignes qui convergent en un point, nombre de nœuds sur une ligne, etc.). En revanche il n'existe pas de corrélation entre la distance géographique qui sépare deux gares du réseau et la longueur des lignes représentées sur la carte. Relativement à cet aspect, la carte est bien sûr déformée, mais, en l'absence de pareils engagements, elle ne saurait être incorrecte.

Jouant une fonction équivalente à la carte ferroviaire de la Russie, la carte des îles Marshall qui figure dans *Langages de l'Art*, représente les relations structurelles entre îles et courants, que les indigènes ont jugé

⁷⁹ PP 16.

⁸⁰ Rudolf Carnap, *La Construction logique du monde* [*Der logische Aufbau der Welt*], trad. Thierry Rivain, intro. et éd. Elisabeth Schwartz, Paris, Vrin, 2002, p. 72-74 ; voir aussi le commentaire que fait Jean-Baptiste Rauzy de ce paragraphe dans son article « Sur l'ontologie de l'*Aufbau* », dans Sandra Laugier (dir.), *Carnap et la construction logique du monde*, Paris, Vrin, 2001, p. 119 et sq.

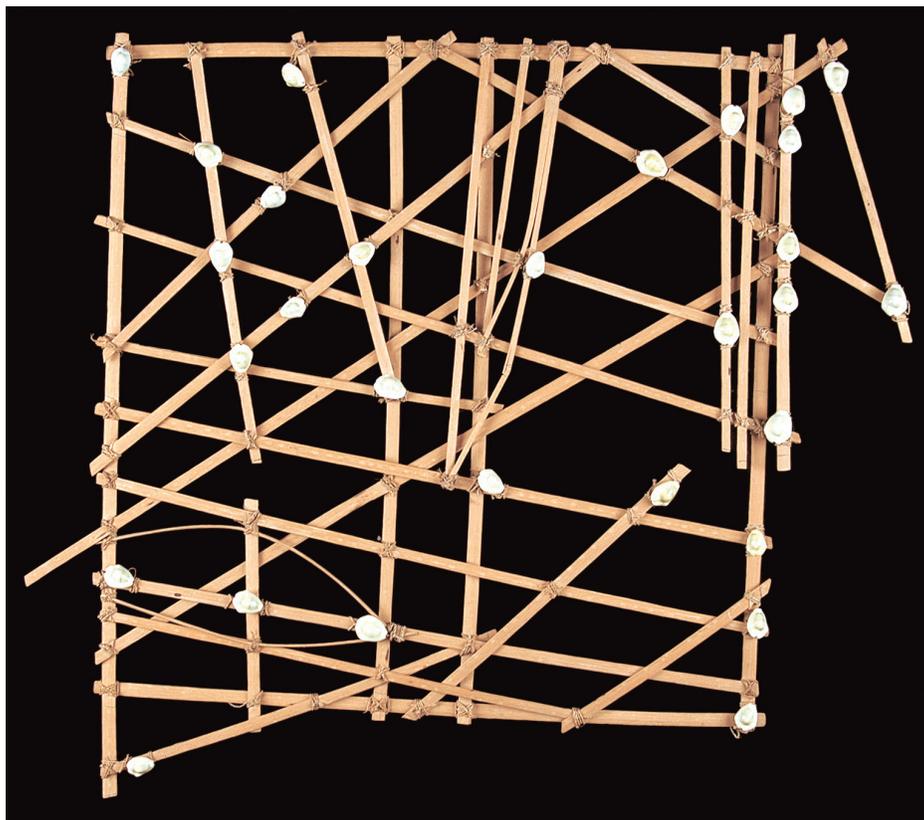
utile de symboliser. Dans cette carte, les coquillages représentent les îles, les tiges de bambou les vents et courants dominants⁸¹ (fig. 11). Il est important, du point de vue cette fois de la théorie symbolique de Goodman, que toutes les marques graphiques de la carte des îles Marshall (et cela vaut également de la carte ferroviaire) ne soient pas corrélées à des choses représentées. La courbure des bambous représente la direction des courants, et l'écartement des coquillages, les distances marines. Toutefois la couleur des bambous ou la taille des coquillages, ne sont pas des traits représentatifs dans la carte. La carte est un système symbolique mixte, c'est-à-dire tout à la fois analogique (partageant avec les images certaines propriétés de densité syntaxique) et digital (fonctionnant comme des notations). Dans un système digital, la syntaxe est relativement peu saturée, de sorte que tous les traits graphiques ne reçoivent pas une fonction représentative. Il faut savoir lire les cartes et diagrammes (et bien souvent les légendes nous servent à cela) pour comprendre envers quels types d'entités et de relations ils s'engagent, et quels sont les moyens graphiques de ces engagements.

On ne demande à de nombreux diagrammes en topologie que d'avoir le bon nombre de points ou de nœuds reliés par des lignes selon le schéma correct – la taille et la position des points, la longueur et la forme des lignes n'entrent pas en compte. Manifestement, les points et les lignes fonctionnent ici comme caractères dans un langage notationnel⁸².

La lecture de la carte des îles Marshall peut ainsi à bon droit être rapportée au problème de la référence par exemplification. De la même façon que ce ne sont pas toutes les propriétés que possède un échantillon qu'il exemplifie, de la même façon, ce ne sont pas toutes les propriétés graphiques d'une carte qui ont une fonction représentative. Une carte représente les propriétés ou aspects du monde qu'elle s'engage à représenter, et c'est à l'égard de ces aspects seulement que peut se poser la question de leur exactitude factuelle. La cartographie nous permet ainsi

81 LA 268.

82 LA 205.



11. Carte de navigation des îles Marshall, Paris, musée du quai Branly/Jacques Chirac (inv. 71.1978.71.2)
Les cartes marines des îles Marshall constituent des aide-mémoire pour les hommes partant en mer. Les coquillages fixés aux intersections des baguettes indiquent la localisation d'îles, les baguettes montrent des routes de navigation à prendre, les fibres courbes peuvent montrer les courants marins. Les cartes étaient consultées avant le voyage en mer, mais jamais emmenées à bord. Leur compréhension était réservée aux grands navigateurs, qui tiraient prestige de ces connaissances spécifiques.

de mieux saisir la nature des engagements qui sont pris par n'importe quelle opération symbolique.

Il ressort également de cette analyse que nos systèmes constructionnels, tout comme nos différentes représentations et descriptions, sont fortement aspectualisés.

Le déploiement d'une description structurale va de pair avec la mise en évidence d'une multiplicité d'aspects ou de dimensions, au point de remettre en cause l'unité initialement supposée du domaine considéré. On peut en effet considérer une ville comme une réalité à la fois spatiale et économique. Supposons qu'un géographe « soit confronté de plus en plus à des relations pertinentes dans lesquelles la dimension spatiale est devenue tout à fait secondaire. [...] Il est probable que, dans ce cas, les descriptions géographiques classiques [...] deviendront de plus en plus complexes ou peu satisfaisantes, si bien que le savant aura intérêt à distinguer plus nettement les domaines respectifs des relations spatiales et des relations économiques⁸³. »

L'aspectualité ne fait que refléter la nature de nos différents engagements : « ontologico-pragmatique » pour le cas des systèmes constructionnels, « symbolico-cognitif » pour le cas des cartes et des images. Ces engagements sont ainsi la conséquence des différents desseins, parfois en conflit, que nous suivons en proposant des versions du monde. Et en effet, comme le rappelle Goodman, « un système *conçu pour* construire des cartes routières est tout à fait différent d'un système *conçu pour* tracer des cartes topographiques⁸⁴. » Un système *conçu pour*, c'est-à-dire dans l'intention de (*purpose*) construire des cartes routières s'engagera en général sur les routes existantes, les distances, les types de voie ainsi que sur la taille des villes. Certaines cartes routières touristiques s'engageront également sur la qualité des paysages et sites touristiques. En revanche, une carte routière n'indique pas le relief du

83 Brice Halimi, « Boa Constructeur », *Critique*, n° 666, 2002, p. 896-912. Le passage cité est une citation de Jean-Baptiste Rauzy extraite de l'ouvrage collectif *Carnap et la construction logique du monde*, *op. cit.*, p. 129, et dont l'article d'Halimi est un compte-rendu.

84 RP 25.

terrain, comme s'engage à le faire une carte topographique. En vertu de ces différents desseins, des usages différents pourront être faits des cartes d'un même territoire, selon qu'on l'arpente à pied, ou selon qu'on le traverse en voiture.

Au demeurant, il est impossible de cartographier tous les aspects possibles d'un paysage, qu'ils soient géologiques, naturels ou humains, car la carte serait alors l'équivalent du territoire lui-même, et non plus une carte. Ainsi de cette carte imaginaire au format exact du paysage dans *La Chasse aux snarks*⁸⁵, dont se rappelle Goodman :

Et lorsque notre carte devient aussi large que le territoire représenté, et pareille à lui en tous points de vue, la fonction de la carte n'est plus remplie⁸⁶.

Si fonction d'un système constructionnel est de cartographier l'expérience, il n'en demeure pas moins que chaque système s'engage à l'égard de certains seulement de ses aspects. Ces engagements sont déterminés par nos visées théoriques et pratiques, *i.e.* par nos intentions représentatives. Pas plus dans les systèmes constructionnels, que dans nos actes de dépicition, dans nos pratiques d'échantillonnage ou dans nos entreprises cartographiques les plus variées, il n'y a de sens à rechercher une fidélité absolue au Monde. La fonction d'un système constructionnel n'est pas de recréer l'expérience, mais plutôt d'en cartographier les traits saillants.

Bien que la carte soit construite à partir des observations réunies sur un territoire, la carte manque les contours, les couleurs, les bruits, les odeurs et la vie du territoire. Et en matière de taille, de forme, de poids, de température et de beaucoup d'autres aspects encore, la carte peut être bien plus différente qu'on ne peut d'abord l'imaginer, de ce dont elle est pourtant une carte [...] Une carte est schématique, sélective,

85 Voir aussi l'épisode borgésien de la secte des cartographes, dans Jorge Luis Borges, *L'Auteur et autres textes*, trad. Roger Caillois, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1982, p. 199.

86 PP 16.

conventionnelle, condensée, et uniforme. Toutes ces caractéristiques sont des vertus plutôt que des défauts⁸⁷.

Ce travail de sélection, qui nous engage envers certains aspects du monde, en fonction de nos visées théoriques et pratiques, possède en effet des vertus cognitives. Il nous rend attentifs à des traits que sélectionne une représentation donnée et à côté desquels nous serions sinon sans doute passés à côté. Par ce travail de sélection, la carte est rendue plus intéressante que le territoire.

Non seulement la carte résume, clarifie et systématise, mais souvent encore, elle nous dévoile des faits que nous aurions difficilement appris au cours de nos seules explorations⁸⁸.

254

La métaphore cartographique permet alors de faire ressortir la dimension pragmatique des choix que nous faisons dans une entreprise constructionnelle donnée. La seule question qui soit pertinente au sujet d'un système ou d'une carte est celle de « savoir quels services il peut rendre et s'il est approprié à une intention donnée [*accurate in the way intended*⁸⁹] ».

Engagements picturaux

Ce que j'ai énoncé à propos de l'activité cartographique (représenter au moyen d'une carte, ou élaborer un système constructionnel) vaut en fait pour toute représentation picturale, et a fortiori pour les descriptions. C'est un fait qu'une image – même une photographie – ne représente jamais une chose comme simplement *la chose*, *i.e.* suivant la liste complète de ses propriétés. C'est là d'ailleurs un argument mobilisé par Goodman contre les théories naïves de la ressemblance

On ne représente jamais rien qui soit tout à fait dépouillé ou dans la plénitude de ses propriétés. Une image ne représente pas simplement *x*,

87 PP 15.

88 PP 15.

89 PP 16.

elle représente x en homme ou elle représente x comme une montagne ou elle représente le fait que x est un melon⁹⁰.

Par suite, deux opérations référentielles ont toujours lieu dans une dépicition (et cela vaut également de la description) : tout d'abord la dénotation de l'objet x , ensuite le classement des images elles-mêmes (ou descriptions) comme image-de-telle-chose, ou image-de-cette-chose-ayant-ces-propriétés⁹¹. Les classements des images par des étiquettes manifestent la dimension sélective, et la nature des engagements qu'une image prend avec le monde⁹². C'est ce qu'affirme Robert Schwartz en commentant le portrait de Gertrude Stein par Picasso :

Mme Stein, comme n'importe quel objet, exhibe un nombre illimité de propriétés, et les images, pas plus que les descriptions, ne peuvent toutes les prendre en charge. Par nécessité, le portrait de Picasso, discrimine entre les différents traits ou manières de voir Stein, les traits et manières qu'il met en avant et ceux et celles qu'il oblitère. Ainsi en est-il pour toute représentation. La sélection ne signifie cependant pas la liberté de représenter n'importe comment⁹³.

Les notions de pondération, d'accentuation et d'effacement, décrites par Goodman en tant qu'outils du *worldmaking*, permettent de comprendre comment s'opère cette sélection d'aspects dans une image, ou dans une description. Dans le portrait de Gertrude Stein, certains traits de Stein

90 LA 38.

91 C'est ce que Dominic McIver Lopes désigne comme la seconde thèse de la théorie symbolique de Goodman : « La dépicition est une prédication au sein d'un système symbolique iconique. Les images ne se contentent pas de dénoter, elles sont aussi des prédicats appliqués à ce que les images dénotent » (*Comprendre les images*, *op. cit.*, p. 82). Lopes fait pourtant un usage tout à fait différent de cet aspect de la théorie symbolique de Goodman. En particulier, il ne voit pas que l'idée de prédication est liée à celle de sélectivité, alors même qu'il affirme que « la prédication a à voir avec *la manière* dont une image représente son objet » (p. 85).

92 LA 48 : « Dire d'une image qu'elle représente telle ou telle chose est donc hautement ambigu : ou bien on dit ce que l'image dénote, ou bien on dit de quelle sorte d'image il s'agit. »

93 Robert Schwartz, « The Power of Picture », *The Journal of Philosophy*, vol. 82, n° 12, 1985, p. 712.

ont justement été accentués ; ainsi de la force physique du personnage, et de la puissance de son regard. Bien que Goodman ne se prononce pas sur la question du mérite esthétique, on pourrait cependant définir la justesse d'une peinture à l'aune de l'adéquation de ses moyens représentatifs à ses engagements symboliques.

Il conviendrait de faire ici une remarque relative à la syntaxe des images. Goodman affirme au premier chapitre de *Langages de l'Art* que description et dépicition sont toutes deux des stipulations, et que, ce faisant, la nature de la dépicition ne réside pas dans un quelconque fondement perceptuel. Une définition plus précise de la dépicition est néanmoins suspendue à une présentation de sa théorie de la notation, et des différents réquisits sémantiques et syntaxiques qui en dépendent⁹⁴. Dans les derniers chapitres de l'ouvrage, l'image est alors rattachée au régime analogique, c'est-à-dire un régime qui se caractérise par une syntaxe dense. Contrairement à ce qui se passe pour les diagrammes, chaque trait d'une image est significatif et participe de la représentation. Toute différence dans les propriétés du dessin d'une image produit ainsi un caractère différent dans le système symbolique⁹⁵. D'autant plus si de nombreuses propriétés de dessins ont une pertinence représentationnelle, c'est-à-dire si elle est « relativement saturée ».

256

Comparez un fragment d'électrocardiogramme avec un dessin du mont Fuji-Yama par Hokusai. Les lignes noires en zigzag sur des fonds blancs peuvent être exactement les mêmes dans les deux cas. Cependant l'un est un diagramme et l'autre une image. Qu'est-ce qui fait la différence ? [...] La différence est syntaxique : les aspects constitutifs du diagrammatique, en tant qu'on les compare avec le caractère imagé, sont l'objet d'une restriction expresse et étroite. Les seuls traits pertinents du diagramme sont l'ordonnée et l'abscisse de chacun des points que traverse le centre de la ligne. L'épaisseur de la ligne, sa couleur et son intensité, la grandeur absolue du diagramme, etc., n'importent pas [...] Ce n'est pas vrai de l'esquisse. Tout empatement ou affinement de la

94 LA 269.

95 Dominic McIver Lopes, *Comprendre les images, op.cit.*, p. 90.

ligne, sa couleur, son contraste avec le fonds; sa taille, voire les qualités du papier – rien de tout ceci n'est écarté, rien ne peut être ignoré. [...] Dans le schéma imagé, les symboles sont relativement saturés⁹⁶.

Parce qu'elle appartient à un système syntaxiquement dense, l'image serait ainsi davantage informative qu'une description⁹⁷; parce qu'elle est relativement saturée, l'image ne pourrait en fait prendre qu'un minimum d'engagements. L'analyse goodmanienne du régime analogique nous empêcherait ainsi de comprendre le caractère également aspectuel de toute dépeintion... c'est du moins la thèse défendue par Dominic McIver Lopes⁹⁸. Toutefois il me semble qu'il faille, ici encore, bien distinguer dans la théorie de Goodman entre (1) le caractère du symbole qui relève d'une analyse syntaxique et (2) la fonction de l'opération référentielle, qui relève d'une théorie du fonctionnement symbolique. Faute de faire cette distinction, on en vient à adresser des critiques, qui sans doute ne sont pas tout à fait justifiées. Que tous les traits d'une peinture soient symboliques ne signifie pas que l'image ne soit pas elle-même sélective. Et de fait, dans une image, comme dans une carte, des engagements sont effectivement pris à l'égard de ce qui est représenté.

Lopès a cependant raison de montrer qu'il existe toutes sortes d'engagements, implicites, explicites, ou encore délibérément ambigus⁹⁹. Certains engagements sont pris dès le départ, lorsqu'un médium et un système particulier de représentation sont adoptés. Par exemple, une photographie en noir et blanc ou un dessin au fusain ne sont pas engagés envers les propriétés de couleurs des objets qu'ils représentent. Certains

96 LA 273.

97 Voir Fred I. Dretske, *Knowledge and the flow of information*, Stanford (Calif.), Center for the Study of Language and Information Publications, 1999, p. 135-141.

98 Dominic McIver Lopes, *Comprendre les images*, op. cit., p. 138 et sq.

99 Lopes affirme avoir trouvé une première formulation de la notion d'engagement dans l'article de Ned Block, « The Photographic Fallacy in the Debate about Mental Imagery », *Noûs*, vol. 17, n° 4, novembre 1983, p. 651-661, en ligne: <http://www.jstor.org/stable/2215087>, consulté le 4 février 2017. Ned Block indique en effet qu'une image peut être responsable ou non (*non committal*) à l'égard de certaines propriétés de l'image représentée. En bref une image qui représente son sujet comme F ou comme non-F est engagé à l'égard de la propriété F.

engagements ou non-engagements sont davantage implicites, comme ceux qui dépendent du point de vue adopté sur l'objet représenté. Par exemple un portrait d'un homme en habit ne s'engage pas à l'égard de certaines propriétés physiques ou esthétiques de l'homme ainsi représenté. Certaines images ne s'engagent pas à l'égard de certains faits, parce qu'elles n'abordent pas ce sujet, et ce de façon explicite. Ainsi, le portrait de Henri VIII d'après Hans Holbein le Jeune (**fig. 12**) est explicitement non-engagé, concernant ce que tient Henri VIII dans sa main gauche, et explicitement engagé, concernant le gant qu'il tient dans sa main droite. Dans ce dernier exemple, c'est de façon délibérée que Holbein choisit de ne pas aborder la question de savoir ce que Henri VIII tient dans la main refermée sur elle-même. L'opère remarque encore que certaines images peuvent délibérément laisser indéterminé ce envers quoi elles s'engagent, implicitement ou explicitement. C'est ce qui se passe en particulier pour les images publicitaires¹⁰⁰. Ce jeu n'est toutefois possible que du moment où est admise la thèse de la nécessaire aspectualité ou sélectivité des images¹⁰¹. La nature de ces engagements définit par suite aussi la nature du système de depiction adoptée.

Deux systèmes d'image diffèrent informationnellement si et seulement si un système consiste en des images qui représentent des objets comme satisfaisant des propriétés différentes de celles dont l'autre système représente que les objets les satisfont¹⁰².

À partir de là, il est possible de mener une réflexion sur le degré d'ajustement de la représentation aux visées théoriques, pratiques ou esthétiques, et de restreindre nos jugements regardant l'exactitude ou la fidélité de l'information véhiculée aux propriétés seulement envers

¹⁰⁰ Dominic McIver Lopes, « Le réalisme iconique », art. cit., p. 308.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 310. La thèse de la sélectivité des images est une première fois formulée par Gombrich dans *L'Art et l'illusion*, op. cit., p. 182. Dans *Comprendre les images*, Lopes donne la définition suivante de l'aspectualité « La totalité des engagements et non-engagements d'une image constitue ce que j'appellerai l'aspect qu'elle présente de son sujet », p. 145.

¹⁰² Dominic McIver Lopes, « Le réalisme iconique », art. cit., p. 308.



12. Holbein Hans le Jeune, *Portrait d'Henri VIII, roi d'Angleterre*,
Rome, palais Barberini, galerie d'Art antique, n.d.

lesquelles l'image s'est implicitement ou explicitement engagée¹⁰³. Il est clair que certains non-engagements, le maintien ou non de certaines ambiguïtés, le choix d'un cadrage particulier, pourront s'avérer plus ou moins corrects, selon l'intention représentative. Il en va exactement de même pour nos décisions constructionnelles.

Une réflexion sur la nature des divers engagements pris par une activité symbolique donnée nous renvoie dès lors toujours du côté d'une étude des symboles en leur fonctionnement en son sens le plus pragmatique, c'est-à-dire du côté de ce que nous faisons, en utilisant et interprétant des symboles.

CONTEXTE

Nul être, nul principe, nulle idée n'est valide
en soi. N'a de validité que cette partie du réel,
Dieu inclus, qui est admise comme réalité par
l'ensemble de la communauté humaine.

Henry Miller, *Sexus*.

La détermination de la référence, même lorsque la nature des différents engagements est explicitée, est le plus souvent sensible à des contraintes de type contextuel. Ainsi, une discrimination des propriétés qu'un symbole exemplifie, parmi les diverses autres propriétés qu'il possède, ne saurait avoir lieu sans tenir compte du contexte de la référence. C'est ce que montre de façon exemplaire, c'est-à-dire ce sur quoi insiste, ce que met en avant, et rend typique, le cas de Mary Tricias. Dans ce type d'exemplification, hautement standardisé, le contexte prend la figure d'une convention. Il y a un réglage de nos diverses pratiques d'échantillonnage qui définit, pour chacune de ces pratiques et en fonction de certaines visées théoriques ou pratiques, de quoi un exemple est exactement l'exemple. Dans le cas des œuvres d'art, c'est autre chose qui est recherché. Plutôt qu'un réglage de la référence sur des pratiques hautement standardisées, est recherchée une forme d'opacité de la référence elle-même.

103 Comme je l'ai déjà dit, cette restriction était déjà formulée par Frege.

Quand on ne peut jamais préciser en présence de quel symbole d'un système on est, ou si c'est le même en une seconde occurrence, quand le référent est si insaisissable que le fait de trouver le symbole qui lui convient requiert un travail sans fin, quand les caractéristiques qui comptent pour un symbole sont plus nombreuses que rares, quand le symbole est un exemple des propriétés qu'ils symbolisent et peut remplir plusieurs fonctions référentielles interconnectées simples et complexes, dans tous ces cas, on ne peut traverser simplement le symbole pour aller à ce à quoi il réfère, comme on le fait quand on respecte les feux de signalisation routière ou qu'on lit des textes scientifiques¹⁰⁴.

Ainsi, dans les opérations littéraires, l'impossibilité de s'en remettre à une convention implique d'accorder une tout autre attention au procès de la référence – ce que Gérard Genette, dans une interprétation libre de la théorie des symboles de Goodman, appelle la « diction ». La diction se caractérise en particulier par l'être du texte, comme distinct de son dire, et par « ses capacités d'exemplification comme opposées à sa fonction dénotative¹⁰⁵ ». Par suite, bien que la détermination de la référence ne signifie pas un réglage sur des pratiques conventionnelles, c'est bien aussi une attention fine au contexte et un travail d'interprétation sans cesse recommencée qui permet de saisir les aspects référentiels d'une œuvre et de formuler des jugements corrects à son sujet. En revanche, contrairement à Genette, je ne pense pas que la prise en compte du contexte et d'un moment de l'interprétation, ou ce que Genette appelle aussi la transcendance de l'œuvre, n'implique une quelconque forme de subjectivisme, *i.e.* un intentionnalisme au sens fort. La détermination de la référence passe plutôt par ce qu'on pourrait appeler, suivant Jean-Pierre Cometti, *l'activation* du symbole¹⁰⁶.

¹⁰⁴ WoW 92.

¹⁰⁵ Gérard Genette, *Fiction et diction, précédé de Introduction à l'architecte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points . Essais », 2004, p. 111.

¹⁰⁶ Je renvoie ici à la critique que fait Jean-Pierre Cometti de l'interprétation de Genette dans « Activating Art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 58, n° 3, 2000, p. 237-243, en ligne : <http://www.jstor.org/stable/432106>, consulté le 4 février 2017.

Il est clair que c'est seulement en contexte qu'une œuvre fonctionne comme une œuvre d'art. C'est un point bien mis en évidence par des formes artistiques non figuratives de l'art contemporain. Diversement, le *Land Art*, les *ready-mades*, les installations et *performing art* montrent qu'une œuvre ne devient artistique, que si elle est symbolique (dénote, exemplifie certaines propriétés, de façon littérale ou métaphorique, symbolise par des chaînes de référence complexes), et si cette symbolisation nécessite de notre part une attention particulière, et en particulier à la manière dont l'œuvre fonctionne. Roger Pouivet montre que cette façon de caractériser l'œuvre d'art en vertu de son fonctionnement et non de sa nature, relève d'un nominalisme esthétique. En « traitant le fonctionnement des œuvres d'art de telle façon que l'idée même d'une nature de l'œuvre d'art devient inutile à la compréhension de la façon dont elle fonctionne », Goodman assume une position véritablement nominaliste¹⁰⁷.

De la même façon qu'un objet peut être un symbole – par exemple, un échantillon – à certains moments et dans certaines circonstances de même un objet peut être une œuvre d'art en certains moments et non en d'autres. À vrai dire, un objet devient précisément une œuvre d'art parce que et pendant qu'il fonctionne d'une certaine façon comme symbole. Tant qu'elle est sur une route la pierre n'est d'habitude pas une œuvre d'art, mais elle peut en devenir une quand elle est donnée à voir dans un musée d'art [...] D'un autre côté, un tableau de Rembrandt cesserait de fonctionner comme œuvre d'art si l'on s'en servait pour boucher une vitre cassée ou pour s'abriter¹⁰⁸.

Cette position « nominaliste », qui insiste sur le fonctionnement de l'œuvre en contexte, permet sans aucun doute de clarifier certaines des entreprises artistiques les plus récentes. Ainsi dans les œuvres du sculpteur mexicain Gabriel Orozco : les séries de pierres et de troncs

107 Roger Pouivet, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2010 [2^e éd.], p.79 et sq.

108 WoW 100-101.

de cactus ne se mettent à avoir de signification artistique que dans le contexte de leur exposition (fig. 13).

L'important est alors bien sûr de remplacer la question « *What is Art?* » par la question « *When is art?* ». La seconde question manifeste mieux que la première, qu'une œuvre n'est artistique que du point de vue de son fonctionnement (et non des propriétés qu'elle possède), c'est-à-dire de la manière dont elle symbolise dans certains contextes. Genette explique ainsi que la théorie esthétique de Goodman est une théorie conditionnaliste.

La théorie conditionnaliste ressemble à la réflexion goodmanienne sur le fonctionnement des œuvres : « A quelles conditions, ou dans quelles circonstances, un texte peut-il, sans modification interne, cesser d'être une œuvre ? ». On pourrait encore l'illustrer par une application de la célèbre formule de Nelson Goodman : remplacer la question *What is art?* par *When is art*¹⁰⁹ ?

Une collection de cailloux peut posséder dans le désert et dans un musée exactement les mêmes propriétés, toutefois, dans le contexte d'une installation artistique, cette montagne de cailloux n'exemplifie pas des propriétés géologiques, mais des propriétés de forme, de texture, de couleur, et éventuellement exprimer des sentiments de gravité ou de vacuité. Et la détermination de ce que cette montagne de cailloux exprime dépend de façon plus fine encore du contexte de son exposition ; elle exige que nous comprenions à côté de quelle autre œuvre elle se situe, dans le cadre de quelle exposition, quelle est non seulement son intention représentative, mais quelle est l'intention visée par son exposition dans telle ou telle circonstance. Nos jugements de correction pour les œuvres d'arts en dépendent.

L'œuvre d'art ne se distingue donc pas des *conditions* qui appartiennent à son fonctionnement¹¹⁰. Les œuvres, qu'elles appartiennent à des arts

109 Gérard Genette, *Fiction et diction, précédé de Introduction à l'architecte*, op. cit., p. 88.

110 Roger Pouivet, Jacques Morizot & Jean-Pierre Cometti, *Questions d'esthétique*, op. cit., p. 29-31 ; Jean-Pierre Cometti, « Activating Art », art. cit., p. 239. Pouivet fait une interprétation différente, presque aristotélicienne, de l'idée goodmanienne



13. Gabriel Orozco, *Working Table, Desert Samples*, Leeum, Samsung Museum, Seoul, 2010
Cladodes de figuier de barbarie ; cladodes de figuier de barbarie avec papier et encre ; racines de figuier de barbarie ; racines de bambou ; pierres volcanique ; briques ; coton ; galets de rivière ; pneu ; coulures d'aluminium ; plâtre ; cire ; graines ; crabes ; poisson-lézard ; croquis *a tempera* ; peinture acrylique en noir et blanc ; et bocaux en verre.

autographiques ou allographiques, n'existent que sous des conditions particulières d'activation (ainsi de l'exécution et de la performance pour la musique et la danse, de l'exposition pour le tableau ou de la lecture pour la littérature¹¹¹). Or pour fonctionner, une œuvre doit s'ajuster à son environnement, à son contexte d'exposition, aux desseins expressifs visés, recherchés ou obtenus. Inversement, l'ajustement correct d'une œuvre ne peut être testé que lorsque l'œuvre est activée et ce faisant fonctionne normalement. Goodman propose ainsi une théorie esthétique particulièrement sensible à ces différentes déterminations contextuelles, et aux circonstances variées qui rendent possible le fonctionnement esthétique d'une œuvre, *i.e.* son activation – que ce soit la réponse offerte par un public, les conditions d'exécution ou d'exposition de l'œuvre, son ajustement à un site particulier. Comme le rappelle très justement Cometti :

Le fonctionnement esthétique ne peut se produire que dans des circonstances particulières où un lecteur et un spectateur sont engagés – c'est-à-dire là où il y a quelqu'un qui est concerné par ces œuvres en tant que symbole¹¹².

Il est clair que la prise en compte de ce moment de l'activation, et l'attention au réel qu'une telle prise en compte engage, rend difficile une lecture qui serait subjectiviste, et donc en son fond relativiste, de l'expérience esthétique. Se rendre attentif au fonctionnement esthétique d'un symbole n'est nullement une affaire privée et nécessite que soient réunies certaines conditions perceptives, cognitives et même

d'activation, en montrant que l'activation est l'ensemble des processus grâce auxquels une œuvre en puissance est actualisée. D'où l'idée qu'il défend, que la théorie goodmanienne des symboles n'est pas irréciliable avec une enquête ontologique sur ce qu'est l'œuvre, (*L'Ontologie de l'œuvre d'art*, p. 90-94, 175-177). Cometti dans son dernier essai appelle à un changement de paradigme en esthétique, qui nous engagerait plutôt à nous débarrasser d'une ontologie de l'objet d'art et de ses propriétés (*Conserver/Restaurer. L'Œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2016, p. 31).

111 Jean-Pierre Cometti, « Activating Art », art. cit. ; *id.*, *Conserver/Restaurer. L'Œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*, *op. cit.*, p. 31 et sq.

112 Jean-Pierre Cometti, « Activating Art », art. cit., p. 237.

institutionnelles, qui vont par suite définir les critères d'ajustement de l'œuvre à un contexte particulier.

Ce contexte est défini tout d'abord par un site, lequel conditionne notre compréhension de l'œuvre, et sa réussite. D'où l'importance du site dans les sculptures de Richard Serra (fig. 14) :

Je ne fais pas des œuvres susceptibles d'être déplacées, ou modifiées. Je fais des œuvres qui prennent en charge les éléments environnementaux d'endroits donnés. L'échelle, la taille, et l'emplacement de mes œuvres sont déterminés par la topographie du lieu, elles sont *site-specific*. [...] Mes œuvres sont construits dans la structure du site et finissent par en faire partie... Déplacer *Tilted Arc*, signifierait ainsi la détruire¹¹³.

266

En raison de la taille des œuvres et de la dimension de leur site, pareilles déterminations contextuelles sont rendues particulièrement manifestes en architecture. En effet, l'architecture est la forme artistique qui est la plus directement sensible à cette dimension contextuelle, en raison des conséquences pratiques qui s'imposent immédiatement à l'homme qui habite ses œuvres.

Les jugements sur la correction d'un bâtiment en tant qu'œuvre architecturale (dans quelle mesure œuvre-t-il bien en tant qu'œuvre d'art?) sont souvent formulés dans les termes d'une forme de bonne convenance – convenance de toutes les parties ensemble, convenance du tout au contexte ou à l'environnement¹¹⁴.

Ainsi du jugement architectural de Julia Trilling¹¹⁵ à propos des deux opéras de Paris, lesquels manifestent chacun un défaut d'ajustement avec leur site respectif. L'opéra Garnier est trop large pour son emplacement,

113 Richard Serra, retranscription de l'audience de New-York [1985], cité dans Margaret P. Battin, John Fisher, Ronald Moore & Anita Silvers (dir.), *Puzzles about Art. An Aesthetics Casebook*, New York, St. Martin's Press, 1989, p. 182 ; et plus récemment par Allen Carlson, « Existence, lieu, fonction », dans Mickaël Labbé (dir.), *Philosophie de l'architecture. Formes, fonctions et significations*, trad. Alexis Anne-Braun, Paris, Vrin, 2017, p. 147.

114 RP 46.

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

et « déborde sur les côtés le cadre défini par les immeubles bordant l'avenue » (fig. 15). En ce qui regarde l'opéra Bastille, « le site correct [pour ne pas casser l'effet de fuite caractéristique de l'architecture haussmannienne] aurait été l'emplacement du canal qui suit le boulevard Richard-Lenoir¹¹⁶ » (fig. 16). Goodman montre qu'il s'agit là de défauts de convenance [*fitting*] regardant les formes exemplifiées par les bâtiments. Ainsi, l'opéra Garnier et les avenues adjacentes exemplifient des propriétés qui entrent en contradiction (la grandeur et presque la grandiloquence de Garnier et les propriétés d'ordre et d'hygiène de l'architecture haussmannienne). Parfois, le défaut d'ajustement peut porter non sur ce que le bâtiment exemplifie, mais sur ce qu'il dénote, lorsqu'il dénote. Ainsi de certaines œuvres architecturales post-modernes qui, comme le remarque Stern, ont la particularité de référer beaucoup par dénotation ou allusion et qui ce faisant peuvent être mal ajustées avec leur environnement urbain en raison de leur forme autodénotative, ou encore exemplifier certaines propriétés qui sont incorrectes du point de vue de leur fonction¹¹⁷.

Le postmodernisme de réaction, de toute évidence, porte l'essentiel de son attention à des allusions historiques et à l'ornementation, presque aux dépens de tout le reste¹¹⁸.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 33.

¹¹⁷ Le musée du quai Branly édifié par Jean Nouvel (2006) et son jardin paysagé conçu par Gilles Clément expriment une certaine primitivité dans leurs formes qui réfère de façon très littérale, respectivement à la fonction muséale du musée et à la végétation exotique des civilisations dites primitives. Voir la présentation du geste architectural qui en est fait sur le site du musée du Quai Branly (<http://www.quaibrantly.fr/fr/les-espaces/une-architecture-une-histoire/>, consulté le 12 mars 2018): « Tout est courbe, fluide, transparent, mystérieux, pour mieux servir la mission première de l'établissement: créer des ponts entre les cultures. [...] Le visiteur doit traverser, pour parvenir au musée, un jardin vallonné conçu par Gilles Clément à l'image de végétations indisciplinées et lointaines. » Une très grande littéralité peut être qualifiée de réussite ou au contraire d'échec architectural. Mais il est de toute façon essentiel que cette réussite concerne ce qu'une œuvre signifie, et comment ce qu'elle signifie s'ajuste plus ou moins correctement avec son contexte.

¹¹⁸ Pour une critique de l'architecture postmoderne eu égard au manque d'attention qu'elle accorde au site et au contexte de l'œuvre, voir Allen Carlson, « Existence,



14. Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981, New York, Federal Plaza (œuvre déplacée), photographie David Aschkenas





15. Willy Ronis, *L'opéra Garnier vu depuis le toit d'un pavillon du Louvre*, 1961,
Charenton-le-Pont, médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine



16. La colonne de Juillet, place de la Bastille, en cours de restauration, et l'opéra Bastille, Paris, février 1989

Une œuvre architecturale est correcte ou incorrecte au regard de ce qu'elle symbolise (par dénotation, exemplification, allusion), et l'ajustement particulier que l'œuvre a avec son site est condition de la détermination du symbole, ainsi que des jugements relatifs à sa bonne convenance. Sans doute, la reconnaissance de la signification artistique du site aurait dû attirer l'attention de Goodman sur le fait que l'architecture est peut-être autant un art autographique qu'allographique. C'est ce que suggère avec quelque pertinence Umberto Eco :

Goodman admet que l'on peut considérer l'architecture comme un art allographique. Étant donné un projet précis (type) de l'Empire State Building, il n'y aurait aucune différence entre une occurrence de ce type construit à Midtown Manhattan et une autre occurrence construite dans le désert du Nevada. En fait, le Parthénon Grec est « beau » non seulement par ses proportions et ses autres qualités formelles (terriblement altérées au cours des derniers deux mille ans), mais aussi en raison de son environnement naturel et culturel, de sa position élevée, de toutes les connotations littéraires et historiques qu'il suggère¹¹⁹.

Remarquer la forte dépendance au contexte de n'importe quelle forme artistique, y compris la plus partitionnable, pourrait en réalité entraîner une révision du concept même d'art allographique. Pour un philosophe comme Levinson par exemple, l'identité d'une œuvre musicale ne dépend pas seulement de sa partition, mais aussi du contexte musicohistorique plus global de l'œuvre. Ainsi une symphonie de Johann Stamitz contenant des « fusées de Mannheim » n'aurait certainement pas la même signification si elle était composée postérieurement aux aventures musicales de Pierre Boulez¹²⁰. Selon un

lieu, fonction », art. cit. Il faut en fait distinguer, comme le fait Robert A.M. Stern un postmodernisme de réaction et un postmodernisme de résistance. Le premier seulement est incorrect. Comme exemple de défaut d'ajustement, voir l'analyse qu'Allen Carlson fait du New England Life Building sur Boylston Street à Boston, de Johnson et Burgee (p. 150 et sq.).

119 Umberto Eco, *Le Travail de l'interprétation*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992, p. 189.

120 Jerrold Levinson, *Essai de philosophie de la musique*, op. cit., p. 86. Le *Don Quichotte* de Pierre Ménard, qu'évoque Borges dans ses *Fictions* fournit la

tel réquisit « d'individuation fine », il n'y a aucune œuvre musicale qui ne doive pas compter également l'histoire de sa production comme critère d'identité¹²¹. Plus précisément, une œuvre musicale doit pouvoir être comprise comme un « type » ou une partition, mais qui s'individue dans un contexte de composition et par des moyens d'exécution spécifiques, c'est-à-dire pour Levinson, un « type initié¹²² ». Ces derniers critères rapprochent la forme allographique de la musique d'autres formes artistiques plus immédiatement autographiques. La philosophie de la musique de Levinson doit dès lors se lire comme un approfondissement du contextualisme esthétique goodmanien, qui s'en remet plus explicitement à la distinction que fait Austin entre phrase et énoncé. Un peu comme un énoncé n'est porteur de vérité que dans un contexte déterminé, un *exemple* d'une œuvre musicale déterminée ne l'est qu'au regard de ses conditions d'exécution qui sont historiquement reliées au contexte plus général de sa composition¹²³.

Au regard des beaux-arts, la question de l'ajustement est redirigée plus spécifiquement vers les conditions d'exposition des œuvres. Dans les musées l'art doit, selon l'expression de Goodman, entrer en action.

version littéraire de ce débat en ontologie de la musique. Voir Jorge Luis Borges, *Fictions*, trad. Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1951, p. 49 : « Le texte de Cervantès et celui de Ménard sont verbalement identiques, mais le second est presque infiniment plus riche. (Plus ambigu, diront ses détracteurs, mais l'ambiguïté est une richesse.) » Je renvoie également à l'interprétation qu'en donne Arthur Danto dans *La transfiguration du banal*, trad. Claude Hary-Shaeffer, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », p. 82 : « L'analyse détaillée des relations que son œuvre entretient avec celle de Cervantes nous a permis de mettre en lumière les liens qui existent entre l'identité d'une œuvre et le moment, le lieu et l'origine de sa naissance. »

121 Jerrold Levinson, *Essai de philosophie de la musique*, *op. cit.*, p. 89. Voir également *id.*, « Autographic and Allographic Art Revisited », dans *Music, Art and Metaphysics. Essays on philosophical aesthetics*, Ithaca, Cornell UP, 1990, p. 89-107.

122 *Ibid.*, p. 99.

123 *Ibid.*, p. 101. D'où le fait que l'on puisse mal exécuter une œuvre musicale. Le critère d'identité proposé par Goodman, trop rigide, empêche en effet de compter comme l'une de ses exécutions, une partition mal jouée. En recontextualisant le critère d'identité pour les œuvres musicales, nous pouvons ainsi classer les performances musicales en mauvaises exécutions et exécutions correctes de l'œuvre, c'est-à-dire en mauvaises exécutions et instances de l'œuvre.

Goodman explique en effet que la principale mission d'un musée est de faire fonctionner les œuvres, c'est-à-dire de les implémenter ou de les activer¹²⁴.

Le fonctionnement d'une œuvre consiste dans la réponse d'un public ou d'un auditoire appelé à la saisir, à la comprendre et à comprendre, à travers elle, d'autres œuvres et d'autres expériences [...] Un vaste mélange bigarré de facteurs, de l'encadrement à la lumière, en passant par l'exposition, la publication, l'éducation et la publicité, peut intervenir dans la façon dont une œuvre agit¹²⁵.

274

Une œuvre fonctionne lorsqu'elle favorise une vision pénétrante du monde qui en propose une nouvelle version ; lorsque l'œuvre participe ainsi à la réorganisation de notre expérience et au *worldmaking*¹²⁶. Pour rendre un tel fonctionnement de l'œuvre possible, c'est-à-dire afin que notre perception de l'œuvre fonctionne cognitivement, il faut dès lors réfléchir les conditions d'exposition dans les musées, multiplier les comparaisons entre les œuvres, les styles, les manières différentes de représenter un même sujet. D'où l'importance du travail du commissariat et des autres fonctions muséales.

Un aspect important du fonctionnement esthétique des œuvres autographiques regarde par exemple leur éclairage et le contexte de leur exposition. D'autant plus si, comme c'est le cas de façon évidente pour les objets dits ethnographiques ou les œuvres religieuses, ces œuvres ne sont pas produites, au départ, afin d'être exposées en musée. Il est clair que certains procédés d'exposition (une trop forte lumière, une vitrine qui réfléchit la lumière, la juxtaposition des œuvres dans un même espace ou leur séparation) peuvent participer, comme y insiste Jean-Pierre Cometti, à une *mise à mort*, plutôt qu'à une activation, de leur fonction symbolique. Dans ce cas « des fonctions esthétiques peuvent s'exercer », mais à « contre-sens¹²⁷ ». La question de l'ajustement – entendu ici comme un des aspects de l'activation – devient d'autant

124 ATA 121.

125 Nelson Goodman, « L'art en action », dans Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot & Roger Pouivet (éd.), *Esthétique contemporaine*, op. cit., p. 144.

126 ATA 122.

127 Jean-Pierre Cometti, *Conserver/Restaurer*, op. cit., p. 118 et sq.

plus pressante lorsque l'œuvre fait partie d'un triptyque, d'un diptyque, est un élément décoratif d'une œuvre architecturale, d'une église ou, comme le remarque Cometti, lorsqu'il s'agit d'une œuvre attachée à certaines formes de vie particulières et qui prennent un sens par rapport aux usages qui s'y rattachent ; autrement dit, lorsque les conditions d'exposition de l'œuvre diffèrent des conditions dans lesquelles l'ajustement de l'œuvre à son environnement a été une première fois élaboré par l'artiste. Il est clair que des décisions qui concernent l'exposition, la conservation et la restauration dépendent tout à la fois de propriétés constitutives de l'œuvre (est-ce une œuvre que l'on peut sans perte reproduire ?) et de propriétés conditionnelles (dans quelle circonstance considérer une restauration comme une dégradation ou une amélioration de l'œuvre ?).

La détermination en contexte des opérations de symbolisation est en réalité un point qui essaime dans l'ensemble de la théorie goodmanienne de la référence. C'est ainsi que Goodman règle le problème de la référence métaphorique, sans avoir recours à une notion qui serait, au mauvais sens du terme, intentionnelle. La métaphore s'éclaire en effet en contexte. Pour comprendre à quelle propriété de son usage littéral fait référence un terme employé de façon métaphorique, lorsqu'il permet de classer un nouveau règne de choses, nous devons nous rendre attentifs au contexte de l'énoncé. Dès lors, le format de découpe du monde introduit par un usage métaphorique de l'étiquette « vert » sera fortement sensible au contexte de la performance linguistique que nous faisons. Dire d'un fruit qui n'est pas encore arrivé à maturité qu'il est un peu vert (même si en fait il est littéralement rouge ou jaune) renvoie à des propriétés bien définies attachées au sens littéral du mot vert – et au fait qu'en général les fruits, tout juste sortis de la fleur, sont littéralement verts. Dans un contexte où vert est utilisé métaphoriquement pour exemplifier des propriétés d'innocence, de fraîcheur ou certaines émotions négatives (« il était vert »), ce sont d'autres aspects attachés au sens littéral du prédicat « vert » qui sont convoqués. C'est donc bien une prise en compte du contexte qui permet de comprendre comment les significations littérales et métaphoriques sont à chaque fois reliées.

Il en va encore ainsi de l'indétermination attachée au concept ordinaire de ressemblance. C'est dans un système représentatif donné, eu égard à certains desseins théoriques et pratiques, que la notion de ressemblance reçoit seulement un contenu, qui est normatif. Là encore, une prise en compte du contexte de l'acte linguistique ou représentatif permet de clarifier quelles sont les propriétés exactement qui importent, et qu'il faut prendre en compte dans nos jugements d'identité et de ressemblance et dans les catégorisations du monde que nous façonnons.

Nous façonnons des systèmes de classification pour désigner des similarités qui importent. Ce qui importe est fonction de nos intérêts et ces derniers sont très variés et fluctuants¹²⁸.

« Ressembler à » ou « être un exemple de » sont des relations qui sont fortement dépendantes du contexte, c'est-à-dire de ce qui peut être visé dans un contexte épistémique ou représentatif donné. Les relations stylistiques en sont un cas particulier. Un style se caractérise en effet par un ensemble de traits esthétiques projetables que partage une classe d'œuvres. Or, une œuvre peut être classée sous toutes sortes d'étiquettes stylistiques – comme un quale peut ressembler à autant d'objets et appartenir à autant de classes qu'on voudra. Une analyse stylistique est donc toujours fonction d'une situation épistémique donnée, caractérisée par les aspects de la réalité que nous cherchons ou sommes susceptibles de mettre en avant. Aussi, l'identité stylistique d'une œuvre est-elle « déterminée par la pratique, la stipulation ou le contexte¹²⁹ ». C'est ce qu'a, pour sa part, très bien vu Gérard Genette :

Pour retourner une phrase célèbre de Lévi-Strauss, on classe toujours, mais chacun classe comme il peut, et parfois comme il veut – et Picasso doit bien avoir quelque part quelque chose d'égyptien [selon la formule du Douanier-Rousseau¹³⁰].

¹²⁸ Catherine Z. Elgin, « The Power of Parsimony », *Philosophia Scientia*, t. II, n° 11997, p. 89-104, en ligne : http://www.numdam.org/item?id=PHSC_1997__2_1_89_0, consulté le 4 février 2017.

¹²⁹ ATA 50.

¹³⁰ Gérard Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 211.

En bref, l'éclaircissement du contexte offre une détermination de la référence, un peu de la même façon qu'une décision projective, et donc un appel à la pratique, sert à trancher un phénomène d'indécidabilité. Il n'est pas étonnant alors que la pratique puisse parfois s'identifier au contexte lui-même, comme dans le cas des pratiques normées d'échantillonnage.

La dépendance au contexte de la référence est un point que met particulièrement bien en évidence le cas de la fiction, sur fond justement d'un phénomène primitif d'indécidabilité... la synonymie. Le risque de l'extensionnalisme, c'est en un sens toujours celui de découvrir des cas problématiques d'indétermination, dont la communauté imparfaite a depuis le début fourni le modèle. Si en effet la signification d'un mot est rapportée à sa seule extension – l'ensemble des choses à quoi s'applique une étiquette donnée – il est possible qu'une théorie extensionnaliste rencontre des difficultés particulières dans des situations où la dénotation est problématique, c'est-à-dire en cas de « vacance thématique¹³¹ » : c'est le cas pour les énoncés fictifs ou encore pour la métaphore¹³². Le problème a été classiquement formulé par Goodman dans un article sur la synonymie : puisqu'aucun énoncé fictif ne dénote quelque chose de réel, tous les énoncés fictifs possèdent la *même* extension, à savoir l'extension nulle. Partant, des termes comme Don Juan ou Don Quichotte se voient attribuer la même extension (nulle) et, selon les critères de définitions adoptés dans un cadre extensionnel, sont rendus ainsi synonymes. C'est un cas hyperbolique de communauté imparfaite. Le problème bien sûr, c'est que l'identité extensionnelle ne puisse plus garantir l'identité de signification.

Pourtant, une philosophie extensionnaliste possède des ressources pour traiter ce genre d'énoncés fictifs – comme il en allait pour les énoncés métaphoriques –, des ressources qui mettent précisément en jeu la puissance de détermination du contexte.

131 *Ibid.*, p. 114.

132 Voir *infra* chapitre 2.

J'ai suggéré que la reconnaissance de certains contextes, qui sont en effet non extensionnel par ce critère (critère d'extension primaire) nous permet d'expliquer la différence de signification de termes comme centaure ou licorne, sans que cela ne nous engage à adopter les stratégies les plus désespérées de l'intentionnalisme¹³³.

Il suffit pour Goodman de considérer les extensions secondaires de ces termes. Si Don Juan et Don Quichotte ont la même extension, en revanche toutes les descriptions-de-Don-Juan ne sont pas des descriptions-de-Don-Quichotte.

278

Bien que deux termes puissent avoir la même extension, certains prédicats composés en complétant de façon identique ces deux termes peuvent eux avoir des extensions différentes¹³⁴.

Et puisque des descriptions de chevaliers errants ou de chevaliers qui se battent contre des moulins à vent ne sauraient être correctement appliquées à des descriptions de séducteurs, il y a de bonnes raisons pour ne pas appliquer les étiquettes Don Juan et Don Quichotte aux mêmes individus. La synonymie, qui est une forme particulière de symétrie, se trouve ainsi brisée par la reconnaissance de la dimension fortement contextuelle de toute extensionnalité. Il en va exactement de même pour les images-de-centaures et les images-de-licornes qui ne sauraient être confondues, quand bien même les centaures et les licornes dénotent primitivement la même chose, à savoir rien du tout.

En tenant compte de l'extension secondaire des termes, nous sommes donc en possession de nouveaux critères pour définir ce qu'est « la ressemblance de signification ». Distinguer des énoncés ou représentations en fonction non pas de ce qu'ils dénotent, mais de la manière dont ils peuvent être classés comme description-de ou image-de permet ainsi de fixer contextuellement la référence. Alors que nous pensions nous référer à des entités fictives par voie dénotative ou représentative, il se trouve que nous continuons de nous référer au

133 PP 222.

134 PP 226.

monde effectif mais par d'autres voies référentielles ; par exemplification, par prédication, c'est-à-dire en classant les images et les descriptions fictives en image-de et description-de. Nos énoncés fictifs n'ont donc jamais affaire qu'à notre monde, ou plutôt à des manières de façonner des versions effectives du monde. Comme le dit très justement Goodman, « la fiction et la non-fiction concernent les choses réelles, dès qu'elles concernent quelque chose¹³⁵ ».

Ce que montre un texte de fiction, Goodman a bien raison, c'est un monde, mais non au sens d'un monde à part, qui serait distinct de notre monde et réellement détachable de lui, mais bien plutôt ce monde habituel, qui y revêt, par l'ingénierie même de la fiction, un certain aspect¹³⁶.

Comprendre une fiction ce n'est donc pas comprendre ce qu'elle dénote (parce qu'elle ne dénote rien), mais c'est comprendre quelle organisation particulière du monde est proposée à notre attention¹³⁷, quel « réel y est ainsi fictionnalisé¹³⁸ ».

Il est clair que par cette stratégie hyper-extensionnaliste, la théorie des symboles de Goodman parvient à expliquer ce qu'explique aussi une théorie réaliste la fiction, mais sans s'engager comme cette dernière auprès de la réalité de ces êtres de fiction.

Dans cette théorie rien ne manque pour expliquer que nous puissions nous tromper au sujet de Madame Bovary, des licornes et des anges gardiens et dire, à leur sujet, quelque chose de vrai ou quelque chose de faux, en tous les cas quelque chose qui nous fournit une meilleure connaissance de notre monde. Il évite ainsi toute solution qui fait le choix de la dépense ontologique en faisant des choses qui n'existent pas des êtres de pensée ou en les situant dans un monde possible¹³⁹.

135 ATA 35.

136 Jocelyn Benoist, *Les Limites de l'intentionnalité*, Paris, Vrin, 2005, p. 126.

137 Catherine Z. Elgin, « The Power of Parsimony », art. cit.

138 Gérard Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 136.

139 Roger Pouivet dans Catherine Z. Elgin (dir.), *The Philosophy of Nelson Goodman : selected essays*, vol. 4, New York, Garland, 1997, p. 114.

Plus encore, ce qui est gagné par là pour notre explication de la fiction, de la métaphore ou d'autres problèmes relatifs à la référence (connotation, citation, paraphrase), c'est une certaine flexibilité du langage. En effet, puisqu'il s'agit au fond de considérer certains types de classements et catégorisations, et que ces derniers sont fonction de nos visées théoriques et intérêts pratiques, les identités ou ressemblances de signification que nous pouvons relever seront sensibles également au contexte. Alors que dans beaucoup de contextes, on pourra appliquer l'étiquette Don Quichotte à des individus fantasques, dans d'autres contextes d'autres descriptions coextensives¹⁴⁰ de Don Quichotte (description d'homme tragique ou d'homme comique) peuvent être mises en avant. Puisque nous ne saurions appeler n'importe qui un Don Quichotte, et puisqu'il n'est pas vrai que tous les Don Quichotte sont des Don Juan, il pourrait s'avérer que, dans certaines situations très particulières, ce qui compte soit le tissu de ressemblances qu'on repère entre tel homme, Don Juan *et* Don Quichotte. En fait, selon la théorie extensionnaliste proposée par Goodman, et qui prend à rebours toute forme d'essentialisme, il n'y a pas d'identité de signification ou de synonymie. Nous pouvons toujours placer les termes dans des contextes tels que ces mots ne supportent plus la même extension. Il dépend donc des objectifs et du contexte de savoir si nous acceptons deux termes comme ayant la même signification. En bref, ce qui qualifie une description-de-Don-Juan ou une image-de-licorne comme telles, dépend de la manière dont elles fonctionnent en contexte.

Il est remarquable que cette théorie extensionnelle de la référence explique aussi pourquoi la signification d'un terme est amenée à être modifiée par et dans notre pratique, en fonction de ce que Jacques Morizot appelle des opérations de symbolisation¹⁴¹. L'analyse de la fiction offre ainsi une description de l'infinie ouverture de la langue. Il est clair que l'extension du terme de licorne dépend de toutes les

140 Il revient précisément à une analyse contextuelle de décider dans chaque situation quelles descriptions sont ou non coextensives.

141 Jacques Morizot, *Goodman. Modèles de la symbolisation*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2012 ; Roger Pouivet, Jacques Morizot & Jean-Pierre Cometti, *Questions d'esthétique*, *op. cit.*, p. 66-70.

descriptions-de-licorne et images-de-licorne que nous avons déjà à notre disposition et que nous avons utilisées par le passé. Pourtant, si l'on décide d'accepter, parce qu'elle est cohérente avec les images qui sont déjà à notre disposition, une nouvelle image comme image-de-licorne, cet ajout peut avoir des conséquences pour la signification du terme licorne, c'est-à-dire l'extension de l'ensemble des descriptions et images de licorne. C'est ce qui était précisément en jeu dans le cas Van Meegeren. Chaque nouvelle toile produite par le faussaire Van Meegeren contribue à modifier nos critères d'identification pour les peintures de Vermeer, c'est-à-dire à modifier notre concept « Vermeer ». Comme le remarque très justement Catherine Elgin, cette flexibilité est

ce qui offre aux personnages de fiction la possibilité d'évoluer dans le cours d'un roman, aux figures mythiques de changer de forme et aux scientifiques de réviser leur conception d'entités dont l'existence est encore sujette au doute¹⁴².

En somme, il est intéressant que l'esthétique de Goodman, comme la stratégie hyper-extensionnaliste qu'il adopte pour régler divers problèmes relatifs à la référence (exemplification, dépicition, identification de style, repérage de ressemblances, fiction et métaphore), soient aussi des manières de tenir compte de la flexibilité, contextualité, et sensibilité à l'usage de nos diverses activités symboliques, et peut-être de tenir compte, d'une façon inédite de leur historicité. Ce sur quoi la critique de Mitchell est peut-être passée trop vite, encore qu'il ait lui-même entrevu la profondeur d'une telle esthétique¹⁴³. Elgin remarque d'ailleurs que le bénéfice de la théorie des symboles proposée par Goodman n'est peut-être pas tant dans l'économie explicative qu'elle réalise (puisque la réduction des entités implique de toute façon une multiplication des voies de la référence), que dans la façon que cette théorie a de rendre la

¹⁴² Catherine Z. Elgin, « The Power of Parsimony », art. cit.

¹⁴³ W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 72, 153. Mitchell a été très près de reconnaître cela, affirmant dans une note (p. 71), que la substitution de la question « Quand y a-t-il art ? » à la question « Qu'est-ce que l'art ? » ouvrirait sa théorie des symboles à toutes sortes d'applications et de considérations historiques.

signification dépendante de la performance linguistique et du contexte de l'énonciation.

J'affirme que ce qui milite pour l'extensionnalisme de Goodman, ce n'est pas tant son austérité ontologique que sa flexibilité et sa sensibilité au contexte¹⁴⁴.

Le fait de déplacer l'attention, des objets qui sont les supports de nos références, aux opérations symboliques elles-mêmes, permet ainsi de davantage mettre en avant les contraintes contextuelles de toute référence.

282

La symbolisation étant d'ordre opératoire, elle comporte toujours une dimension contextuelle, en un double sens : d'une part, rien ne peut assurer qu'un rapport symbolique perdurera (d'où l'avantage de poser la question : Quand y a-t-il art ? de préférence à la question définitionnelle : Qu'est-ce que l'art ?) ; d'autre part l'environnement pragmatique fait partie intégrante des conditions de pertinence d'un acte de symbolisation, ce qu'illustre aussi bien la notion de *readymade* qu'à contrario les mésaventures de Mary Tricias avec les échantillons¹⁴⁵.

Cette présentation de l'hyper-extensionnalisme de Goodman permet dès lors de comprendre de quelle façon une orientation souterraine de la philosophie de Goodman, sa « sensibilité nominaliste », s'accorde avec la problématique du fonctionnement symbolique. Il apparaît que l'adoption de l'extensionnalisme, et ce dès les années 1950 (la méréologie, la nouvelle énigme de l'induction, le problème de la synonymie), conduit Goodman à formuler une théorie de la projectibilité qui fait jouer à plein le pouvoir de détermination de la référence par le contexte et qui adosse l'ontologie (les notions d'espèces et de qualité, de ressemblance et d'identité, le découpage des individus, la définition de l'art) à notre pratique.

144 Catherine Z. Elgin, « The Power of Parsimony », art. cit, p. 124.

145 Roger Pouivet, Jacques Morizot & Jean-Pierre Cometti, *Questions d'esthétique*, op. cit., p. 67.

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, 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).
- 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, vleur et usage du vleur*, 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^{er} 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 vleu 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 Vleu	155

SECONDE PARTIE LA PROJECTION DU MONDE

Chapitre 4. Le vleu 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
Chapitre 5. Félicités. Ébauche d'une théorie du fonctionnement	
symbolique	219
Implantation (1) : règles de projectibilité en contexte extensionnel	219
Implantation (2) : le cas de la dépicition	226
Engagements	239
Contexte	260
Chapitre 6. Une métaphysique inductive.....	
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