

LA FORCE D'UN MALENTENDU

DU MÊME AUTEUR

- Ludwig Wittgenstein et la philosophie de la psychologie: essai sur la signification de l'intériorité*, PUF, «L'Interrogation philosophique», 2004.
- Art, représentation, expression*, PUF, «Philosophies», 2002.
- Musil philosophe: l'utopie de l'essayisme*, Le Seuil, «Le Don des langues», 2001.
- Philosopher avec Wittgenstein*, PUF, 2001.
- Questions d'esthétique* (avec Jacques Morizot et Roget Pouivet), Paris, PUF, «Premier cycle», 2000.
- Art, modes d'emploi: esquisses d'une philosophie de l'usage*, Bruxelles, La Lettre volée, 2000.
- L'Art sans qualités*, Tours, Farrago, 1999.
- L'Amérique comme expérience*, Presses de l'université de Pau, 1999.
- La Maison de Wittgenstein ou les voies de l'ordinaire*, PUF, «Perspectives critiques», 1998.
- L'Homme exact*, Le Seuil, «Le Don des langues», 1997.
- Le Philosophe et la poule de Kircher: quelques contemporains*, L'Éclat, «Tiré à part», 1997.
- Robert Musil: de Törless à l'Homme sans qualités*, Bruxelles, Mardaga, 1986.
- Robert Musil ou l'alternative romanesque*, PUF, 1985.

Jean-Pierre Cometti

La force d'un malentendu
Essais sur l'art et la philosophie de l'art

préface d'Olivier Quintyn

Questions théoriques
collection SAGGIO CASINO

L'ESTHÉTIQUE MINIMALE DE JEAN-PIERRE COMETTI:
VERS UNE ANTHROPOLOGIE PRAGMATISTE DE L'USAGE

par Olivier Quintyn

Appartient-il au philosophe de définir et de fixer strictement la compréhension et l'extension de notre concept d'art, ou doit-il spécifier et limiter sa tâche à celle, plus modeste et plus rigoureuse, de rendre compte des pratiques effectives de l'art et des jeux critiques afférents¹, si bien qu'il abandonnerait les prétentions d'une ontologie définitoire (et définitive), au profit d'une clarification non normative des usages? À cette question, les textes de Jean-Pierre Cometti réunis dans ce volume, qui prolonge, en les radicalisant, les perspectives adoptées dans *L'Art sans qualités* et *Art, modes d'emploi*², répondent en plaidant pour un abandon critique des «sophismes ontologiques» qui hantent de nouveau la philosophie de l'art. Ces essais renouent, en cela, avec l'esprit post-wittgensteinien qui avait nourri les premières tentatives d'esthétique analytique comme celles de Morris

1. Ce qu'on pourrait appeler, à la suite de David Davies – tout en se séparant de son ontologie reconstructrice, et en intensifiant ce réquisit à tout discours philosophique sur l'art – la «contrainte pragmatique», qui fait de la pratique effective des arts et de la critique la pierre de touche de toute tentative de théorisation. Cf. David Davies, *Art as Performance*, Blackwell, 2004.

2. Jean-Pierre Cometti, *L'Art sans qualités*, Farrago, 1999 et *Art, modes d'emploi. Esquisses d'une philosophie de l'usage*, La Lettre volée, 2000.

Weitz³, et avec le fonctionnalisme esthétique de Nelson Goodman⁴, pour qui les conditions contextuelles d'*activation* de l'art priment sur toute tentative de saisie de propriétés intrinsèques ou essentielles. Ce moratoire définitionnel, qui trouve sa justification, chez Weitz, dans le caractère innovateur et « ouvert » des pratiques artistiques, censées échapper à toute clôture intensionnelle en termes de critères discriminants et exclusifs, et, chez Goodman, dans son refus obstiné à faire du fonctionnement esthétique des œuvres comme symboles un corrélat nécessaire d'une nature ou d'une essence formelle artistique spécifique⁵, obéit, chez Cometti, à une requalification stratégique des enjeux de l'esthétique : dissiper les troubles et éclairer les présupposés des jeux de langage dans lesquels s'inscrivent les usages du terme, les pratiques ainsi que les contextes d'action dont il est solidaire. L'art, dans cette perspective, n'est plus une classe logique figée, ni un concept identifiable, de façon naturaliste, en termes de genre et d'espèce⁶, mais un ensemble non forcément congruent d'usages anthropologiques et d'*emplois* activés dans des jeux de langage, dont l'articulation mobile et variable épouse les contours de formes de vie culturelles et sociales diverses.

Cette esthétique « sans ontologie », qui introduit, dans le champ de la philosophie de l'art francophone, un néopragmatisme conséquent, s'inscrit nettement en faux contre quatre tendances intellec-

3. Morris Weitz, « Le rôle de la théorie en esthétique », in Danielle Lories (éd. et trad.), *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, « Méridiens », 1988, p. 27-40.

4. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, tr. fr. Jacques Morizot, Jacqueline Chambon, « Rayon art », 1990, et « Quand y a-t-il art ? », in *Manières de faire des mondes*, tr. fr. Marie-Dominique Popelard, Jacqueline Chambon, « Rayon art », p. 79-95.

5. La perspective qu'il adopte est en effet celle d'une *symptomatologie* et non d'une stricte critériologie, au sens logique. Les « symptômes » de l'esthétique ne sont ni nécessaires ni suffisants pour causer un fonctionnement artistique, mais leur présence peut être tenue pour une *raison* probable de ce dernier. Ces symptômes sont encore moins applicables selon des règles que les « concepts esthétiques » au sens de Frank Sibley. Cf. « Les concepts esthétiques », in *Philosophie analytique et esthétique*, *op. cit.*, p. 41-70.

6. Sur les « concepts essentiellement contestés », voir William Gallie, « Art as an Essentially Contested Concept », *Philosophical Quarterly*, vol. 6, 1956.

tuelles majeures, qui, pour peu qu'on les envisage sous l'angle de l'essentialisme, modéré ou rigide, qu'elles partagent, dessinent assez bien le paysage de la philosophie de l'art contemporaine, et les confusions dont Cometti veut s'extraire :

1. *La naturalisation de l'esthétique*. Par là, on désigne les tentatives marquées par le développement récent de la philosophie de l'esprit et du cognitivisme, et qui tendent à internaliser les questions liées à l'art dans une table générale de facultés mentales ou de dispositions constitutives, parfois exprimées sous une forme plus modérée, comme dans l'analyse, par Jean-Marie Schaeffer⁷, des « conduites esthétiques », transhistoriques et transculturelles, caractérisées par un ensemble fini de traits fondamentaux ramenés à un fondement *psychologique* commun. On reviendra plus loin sur les impasses d'un tel naturalisme anthropologique.
2. *Le réalisme métaphysique*. Le renouveau de la métaphysique contemporaine⁸, qui ne cesse d'irriguer la philosophie de l'art, dans le prolongement, par exemple, d'Eddy Zemach ou de Nick Zangwill⁹, se trouve également, pour d'autres raisons, être une des cibles de la critique pragmatiste de Cometti, dans la mesure où le vocabulaire néoscolastique des « entités » et des « propriétés » de ces derniers est le pendant d'une *illusion* réaliste selon laquelle les œuvres d'art posséderaient constitutivement et

7. Jean-Marie Schaeffer, « Qu'est-ce qu'une conduite esthétique? », *Revue internationale de philosophie*, 1996, vol. 50, n° 198, p. 669-680. Voir aussi *Adieu à l'esthétique*, PUF, 1999.

8. En France, on peut citer, influencé par les ontologies formelles post-meinongiennes florissantes par exemple en Australie, Frédéric Nef, *L'Objet quelconque. Recherches sur l'ontologie de l'objet*, Vrin, 2001. Pour un bon aperçu de ces tendances en philosophie de l'art, voir Roger Pouivet, *L'Ontologie de l'œuvre d'art. Une introduction*, Jacqueline Chambon, 2000. Pour une reformulation plus récente du réalisme des « propriétés esthétiques », lié à une capacité des « vertus esthétiques », qualités « intellectuelles » propres à certains esprits humains, à les identifier et à les ressentir (Hume n'est pas loin), voir Roger Pouivet, *Le Réalisme esthétique*, PUF, « L'interrogation philosophique », 2006, particulièrement chap. IV, « Les vertus esthétiques », p. 179-221.

9. Eddy Zemach, *La Beauté réelle*, tr. fr. S. Réhault, PUR, 2005 ; et Nick Zangwill, *The Metaphysics of Beauty*, Cornell University Press, 2001.

objectivement les prédicats qui leur sont attribués, en dehors de tout contexte de reconnaissance. Ce réalisme des propriétés esthétiques peut se manifester dans des doctrines élaborées de la «survenance¹⁰», simple ou double, de propriétés artistiques et esthétiques *sur* des propriétés perceptuelles et physiques, afin de sauvegarder, sous une forme ontologique plus pondérée, un rapport, même indirect, à un mode d'être inconditionné.

3. Le *réformisme ontologique*. Il vise à modifier notre compréhension et notre usage du concept d'art en produisant, de façon prescriptive, une nouvelle définition, censée résoudre les apories des définitions antérieures. Ce réformisme s'inscrit dans un processus finalisé d'ajustement et d'amélioration de la saisie intensionnelle du concept, qui peut pousser à des reconceptions parfois spectaculairement contre-intuitives (définir toute œuvre d'art comme une «action-type» (Gregory Currie¹¹), ou comme une «performance» de l'artiste, accessible par des «centres d'appréciation¹²», chez David Davies), dont le seul bénéfice serait plutôt de consolider la justification

10. Roger Pouivet, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, *op. cit.*, p. 141-164. Ce terme a été introduit en philosophie de l'esprit notamment par Jaegwon Kim (*La Survenance et l'esprit*, vol. 1: *L'esprit et la causalité mentale*, tr. fr. Stéphane Dunand et Mathieu Mulcey, Ithaque, 2008), pour désigner une relation de dépendance ontologique entre deux termes: B survient sur A si et seulement si B dépend de A, co-varie avec A et n'est pas conceptuellement réductible à A.

11. Gregory Currie, *An Ontology of Art*, McMillan, 1990, qui défend une ontologie métaphysique des types, comme Zemach, avec «l'hypothèse de l'action-type» (*action-type hypothesis*) inspirée de la théorie de l'événement de Jaegwon Kim. Une œuvre d'art, pour Currie, est une instantiation événementielle d'un type par un sujet x à un moment t dans l'action D de découvrir une structure notationnelle S par un chemin heuristique H. Ce qui donne le multiplet de la forme $[x, S, H, D, t]$. Et nous voilà bien marris: ce multiplet, qui veut mettre en équation la totalité des différents paramètres qui définissent une œuvre comme action-type, omet toutefois le principal: la ou les variables contextuelles de son activation, par exemple, celles de l'*exposition*.

12. David Davies, *op. cit.*, p. 26: «Le centre d'appréciation (*focus of appreciation*) désigne, en tant qu'il est le résultat ou le produit d'une performance générative de la part d'un ou plusieurs individus, ce qui est pertinent pour l'appréciation de l'œuvre d'art créée à travers cette performance.» [Nous tentons de traduire...]

d'une position dans un débat intraphilosopique que de fournir un gain d'intelligibilité réel. Le défaut logique de ces démarches reconstructives se loge, pour la plupart d'entre elles, dans un mouvement de généralisation qui étend abusivement à la totalité historique des pratiques de l'art, vue rétrospectivement comme un tout cohérent ontologiquement, les règles d'un jeu de langage singulier (par exemple, celui de la performance avant-gardiste, ou du pop art warholien, comme aboutissement logique et illumination finale de l'histoire de l'art, pour Danto). Cela peut conduire à restreindre de façon sélective, selon la redéfinition *ad hoc* menée, les conditions d'appartenance à l'art; mieux, à ignorer délibérément, comme non pertinents, les mêmes usages qui sont mis en avant comme son «essence» par d'autres théoriciens concurrents. À cet égard, et de façon exemplaire, le statut des arts performantiels peut basculer d'un extrême à l'autre: d'un côté, pour Davies, ils forment la matrice définitionnelle qui permet de cohérer notre vision globale de l'art; de l'autre, Danto les rejette hors de sa reconstruction hégélienne de l'histoire de l'art, comme des traces rémanentes d'une époque archaïque et religieuse, d'un âge de l'art enfoui et révolu¹³.

4. *L'historicisme d'«emballage»*. La définition historique de l'art de Jerrold Levinson¹⁴, que Cometti examine ici (voir chap. 10) au

13. Arthur Danto, «Art et perturbation», *L'Assujettissement philosophique de l'art*, tr. fr. Claude Hary-Schaeffer, Le Seuil, «Poétique», 1993, p. 152-171. Danto s'en tient significativement à certaines performances dont le propre est de faire courir un risque, d'ordre physique, au *performer* (Chris Burden, ou l'actionnisme viennois automutilant à la Rudolf Schwarzkogler) ou, de façon indirecte, au public (la *cruauté* post-artaudienne); en ignorant ostensiblement les tentatives de Cage ou de Fluxus, il ne semble vouloir reconnaître que celles qui renouent avec des pratiques sacrificielles ou apotropaiques.

14. Jerrold Levinson, «Pour une définition historique de l'art», in *L'Art, la musique et l'histoire*, tr. fr. Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, L'Éclat, «Tiré à part» p. 15-43. Voir aussi, plus récemment, «L'irréductible historicité du concept d'art» (in Jean-Pierre Cometti (dir.), *Les Définitions de l'art*, La Lettre volée, 2004, p. 141-157), qui tente, non sans réussite, de répondre une par une aux objections soulevées par les versions successives de sa définition historique.

plus près de ses difficultés et de ses manques, jusqu'à en formuler une autre version, plus juste, mais dont l'intérêt fonctionnel est pour ainsi dire presque nul, sert de modèle à une forme de définition philosophique qui vise à maximiser le nombre d'individus subsumés sous son concept, à l'image d'un sac extensionnel infiniment expansible, et que l'histoire viendrait progressivement et prospectivement remplir. Dans cette même veine, les tentatives de définitions disjonctives ouvertes¹⁵, qui recourent à un ensemble non fini de clauses disjointes dont chacune est logiquement suffisante (du type: «une œuvre *x* est une œuvre d'art si et seulement si elle remplit la condition *a* ou *b* ou *c* ou *d*, etc.», jusqu'à arriver à une condition non encore formulée, en l'état actuel provisoire de la structure définitionnelle, elle-même historicisée et variable), reposent le plus souvent sur des corrélations récursives et internes entre les différentes clauses. Cette récursivité implique des jeux réflexifs de conformité ou de rejet¹⁶ entre des moments historiques différents au sein des pratiques artistiques incluses, reliées entre elles par une «mise en rapport» ou une relation dont la référence, comme chez Levinson, joue dans les limites de l'extension passée du terme «art». Ces définitions peuvent être qualifiées, après Shusterman, de «théories-emballage¹⁷», puisqu'elles tentent de sauver *malgré tout* un projet définitionnel, en réduisant au maximum la rigidité de ses déterminations essentialistes, tout en maintenant intacte la volonté de recouvrir l'ensemble du domaine passé, présent et futur de

15. Robert Stecker, «Is it Reasonable to Attempt to Define Art?», in *Theories of art today*, Noël Carroll (dir.), The University of Wisconsin Press, 2000, p. 45-65. Voir aussi son exemple de définition disjonctive de la littérature: «What is Literature»; in *Revue internationale de philosophie*, numéro cité, p. 681-694.

16. Exemple de théorie historiciste d'un genre littéraire, théorie précisément influente, bien que ses présupposés généalogiques et psychanalytiques soient théoriquement friables: Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, 1973.

17. Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, tr. fr. Christine Noille, Minit, «Le Sens commun», p. 66.

l'art. Leur humilité ontologique apparente conjuguée, de fait, un historicisme, explicite ou larvé, et un essentialisme purement formel, vidé de sa pertinence intensionnelle.

Ces difficultés majeures, rencontrées dans la logique des discours philosophiques contemporains sur l'art, conduisent le pragmatisme comettien à revendiquer une esthétique et une philosophie «minimale¹⁸», qui s'oriente sur une voie radicalement non normative : celle d'une description clarifiante des conditions sous lesquelles la pluralité effective des opérations symboliques de l'art *s'implante* dans des contextes d'usages, et se trouve activée selon les besoins complexes et différenciés de ces derniers, qui communiquent, de façon solidaire, avec les autres jeux de langage adjacents d'une communauté. L'art, en effet, n'est jamais logiquement autodéterminé. Dans la mesure où le concept d'art s'inscrit dans des configurations collectives de reconnaissance, une des voies possibles de cette esthétique minimale pourrait consister dans la reconstruction synthétique des différents processus publics de constitution et d'«homologation¹⁹» des pratiques artistiques, dans une visée post-habermassienne. Mais l'anti-essentialisme de Cometti va un pas plus loin : il soustrait à la philosophie ce dernier privilège qui la plaçait dans une position de surplomb épistémologique, d'où l'accès aux règles par lesquelles un statut artistique

18. Le «minimalisme» pourrait s'apparenter au courant de pensée qui consiste à vouloir suspendre les déterminations normatives et légiférantes de la philosophie, au profit d'une clarification se donnant pour but d'explicitier les raisons et présuppositions dans le domaine de la théorie et de l'action sans les ramener à des principes généraux dont la légitimité serait universelle. En méta-éthique, le terme d'«éthique minimale» est revendiqué, par exemple, par Ruwen Ogien (*L'Éthique aujourd'hui. Maximalistes et minimalistes*, Gallimard, «Folio Essais», 2007) pour désigner une éthique qui renoncerait à des maximes absolutistes et à des impératifs de devoir, au profit d'un libéralisme moral dont la seule norme serait de ne pas nuire volontairement à autrui sans son consentement, et de refuser ainsi la «cruauté» (Rorty).

19. Rainer Rochlitz, *L'Art au banc d'essai*, Gallimard, 1998, et aussi «Définitions philosophiques et définitions pratiques de l'art», in Jean-Pierre Cometti (dir.), *Les Définitions de l'art*, op. cit., p. 159-175.

peut être donné ou refusé serait facilité. Il ne revient en effet pas à la philosophie, selon lui, de légiférer sur l'interprétation et l'identification de l'art, ne serait-ce que sous la forme d'une « philosophie de la critique » ou d'une *métacritique* à la Beardsley²⁰. Son rôle est, dès lors, thérapeutique et clarificateur : étendre la compréhension des usages, et céder le pas, de façon justifiée, à la critique²¹ et à ses formes locales singulières pour ce qui est des jugements évaluatifs et normatifs, sans faire appel à des critères émanant d'un point de vue spéculatif hérité de l'histoire idéaliste de l'esthétique philosophique.

Cometti considère que les théories esthétiques sont *sous-déterminées*²² par les usages de l'art, c'est-à-dire qu'il n'est absolument pas possible ni souhaitable d'assigner ces derniers à un ensemble unique de

20. Monroe Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett Publishing Company, 2^e édition, 1981.

21. Ici se pose toutefois une question de rapport entre philosophie et critique, que l'on formulera en ces termes : est-ce que la philosophie doit sans cesse recalculer ou réaffirmer sa position de secondarité, en ce qui concerne les œuvres singulières, par rapport à la critique, en jouant un rôle de régulation permanente, ce qui pourrait lui redonner *a minima* un privilège épistémologique, ou alors ne sert-elle que ponctuellement à dissiper les erreurs historiquement solidifiées (par exemple, lorsque, dans notre monde de l'art, la critique journalistique utilise des discours philosophiques normatifs à titre de légitimation, ou lorsque l'esthétique philosophique prétend légiférer sur l'art en train de se faire au nom des exigences de son système) ?

22. Willem von Orman Quine, « Sur les systèmes du monde empiriquement équivalents », in Sandra Laugier et Pierre Wagner (dir.), *Textes clés de philosophie des sciences*, vol. II, *Naturalismes et réalismes*, tr. fr. Sophie Hutin et Sandra Laugier, p. 114-138, et « Deux dogmes de l'empirisme », in Pierre Jacob (éd. et trad.), *De Vienne à Cambridge. L'Héritage du positivisme logique*, Gallimard, « Tel », 1980, p. 93-124. Quine parle de la sous-détermination des théories scientifiques par l'expérience : le même fait observable est susceptible d'être expliqué de façon justifiée par plusieurs théories, même si Quine admet, dans une œuvre plus tardive (*La Poursuite de la vérité*, tr. fr. Maurice Clavelin, Le Seuil, 1993) que, sous une forme généralisée, cette thèse est plutôt celle d'une *indétermination*. Qu'il s'agisse d'art ou de science, comme dans l'épistémologie quinienne, il pourrait être ainsi utile, à titre méthodologique, d'admettre une pluralité de constructions théoriques compatibles et valables pour les mêmes usages et les mêmes pratiques. Aucune théorie esthétique unique ne saurait enclorre les usages de l'art.

propositions universellement valables et qui en détiendraient le sens ultime. La philosophie ne peut se prévaloir d'aucun accès à une Vérité transcendante plus fondamentale, et l'art ne fonctionne donc pas comme son substitut dans un grand récit sous forme d'odyssée de l'Esprit, dans un Sens vectorisé par l'Histoire, à la manière hégélienne, ou, plus proche de nous, d'Arthur Danto. D'un essai à l'autre, l'esthétique et l'art se trouvent comme *évidés* des qualifications qui en assureraient la permanence substantialiste, selon des grammaires intellectuelles variables. Ni révélation, ni extase religieuse, ni dépassement de la raison ou du langage communicationnel, ni face sensible du concept, ni expérience allégorique de la liberté ou préfiguration utopique d'un monde débarrassé de la rationalité instrumentale, l'art selon Cometti s'inscrit dans des « modes d'emploi », ramifiés dans l'expérience pratique, en ce sens que sa compréhension et sa pleine activation prennent appui sur des conventions de vie qui, pour être instituées et non naturelles, n'en acquièrent pas moins une consistance partagée qui autorise un grand nombre d'implantations possibles et d'usages publics, sans qu'il soit besoin de les faire surplomber par une nécessité intérieure à l'histoire du concept, ni de les subordonner à un jugement de goût.

Cette thèse s'oppose donc à toute privatisation de l'expérience de l'art, qu'elle soit celle de l'« hédonisme subjectiviste », de nouveau en vogue, depuis le milieu des années quatre-vingt-dix, avec Genette²³ et Schaeffer, dans l'esthétique contemporaine française, ou celle d'une conception mentaliste de la création artistique comme phénomène interne à l'esprit de l'artiste, dans des perspectives héritées de l'expressivisme psychologique de Benedetto Croce ou de Collingwood²⁴. Le jugement de goût, pierre de touche de toute l'esthétique kantienne et post-kantienne, se voit opposer ici, dans des pages décisives, le caractère objectivant et réifiant des réflexes logiques

23. Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, vol. II, *La Relation esthétique*, Le Seuil, « Poétique », 1996.

24. Robin George Collingwood, *The Principles of Art*, Clarendon Press, 1938.

dont il est porteur. Même lorsqu'il se veut déconnecté de tout intérêt pratique et purifié, sur le modèle établi dans la section «L'analytique du beau» de la troisième *Critique*²⁵, il s'accompagne d'un sophisme réaliste, comme larvé dans chaque jugement singulier, qui consiste à attribuer à un «objet» esthétique des qualifications ou des propriétés pensées comme essentielles (comme celle de «beau», ou celles portées par de multiples prédicats fonctionnant par exemplification littérale ou métaphorique) alors qu'elles ne sont que les produits de conventions solidifiées et d'illusions collectives créées par des contextes d'interactions et des habitudes. En ce sens, la forme du jugement de goût est, selon Cometti, «obsolète», c'est-à-dire qu'elle reste déterminée par une relation idéaliste sujet/objet exsangue, et déjà mise à mal au regard des évolutions de l'art depuis plus d'un siècle. Elle n'apporte donc rien à l'acte critique en lui-même, et reconduit des dualismes nuisant à la compréhension de l'art, qui ne peut être réifié dans de simples objets puisque les conditions externes et culturelles de saisie et d'émergence en sont parties prenantes. Dans une philosophie qui donne la priorité pragmatique à l'activation et au fonctionnement de ce qui est conditionnellement et contextuellement reconnu comme œuvre²⁶, nulle étiquette ne peut se constituer et se qualifier de manière autonome en propriété intrinsèque.

Reste à déterminer quel peut être le statut logique des prédicats ou des adjectifs esthétiques, dont Wittgenstein souligne certes

25. Kant, *Critique de la faculté de juger*, tr. fr. Ferdinand Alquié (dir.), Gallimard, «Folio», 1989, § 1 à 23, p. 129-181.

26. Selon la logique fonctionnaliste du «Quand y a-t-il art?» de Goodman, qui vient se substituer à la question de l'essence. Richard Wollheim critique toutefois cette conception: pour savoir quand il y a art, il faut disposer d'une vision très claire des fonctions qu'il remplit quand justement le symbole fonctionne comme art, de manière à identifier les moments où la chose devient œuvre. C'est-à-dire qu'un anti-essentialisme fonctionnaliste repose malgré tout sur une compréhension relativement stable de la réalité de l'art (réalité relative toutefois à un complexe de formes de vie) selon des activations intermittentes (cf. «Essai additionnel III: note sur l'hypothèse de l'objet physique» in *L'Art et ses objets*, tr. fr. Richard Crevier, Aubier, 1994, p. 161-167).

l'inutilité²⁷, ou l'inconséquence dans nos jugements, mais qui sont toutefois fortement présents dans la majorité de nos jeux critiques et dans notre rapport courant à l'art. Le paradoxe réside dans le constat suivant : si ces qualifications esthétiques sont certes produites par des conventions extrinsèques et relationnelles, et ne peuvent donc se penser comme des traits monadiques, elles n'en finissent pas moins par se déposer dans les usages et se *précipiter* parfois en une « seconde nature » constitutive. Si, pour les théories institutionnelles de l'art, le fait d'être une œuvre d'art est affaire de relations externes et de « candidature à l'appréciation²⁸ » au sein de réseaux d'agents du monde de l'art, dans une pleine dissociation de l'esthétique et de l'artistique, il n'en demeure pas moins qu'une saisie « esthétique » des œuvres se trouve toujours connectée à des enjeux pratiques, des croyances et des intérêts : elle reste même une des conditions de fond ou d'arrière-plan de la majorité de nos interactions quotidiennes avec l'art. Un des points aveugles des théories institutionnelles est précisément le problème de la justification et de l'articulation de leurs raisons : pourquoi, et pour quels gains espérés ou attendus, certains artefacts ou « pièces²⁹ » sont-ils homologués pour être soumis à l'appréciation du monde de l'art ? Ces questions, aussi bien chez Dickie que chez Binkley, par exemple, restent en suspens. Force est de constater, avec Cometti, que la logique des conceptions de ce « monde » de l'art contemporain globalisé, fait d'*art workers* et de responsables d'institutions publiques et privées, reconduit parfois un modèle romantique d'autonomie et d'autotélie, et produit une image de l'art qui accentue son caractère absolument *séparé*.

27. Ludwig Wittgenstein, « Leçons sur l'esthétique », in *Leçons et conversations*, tr. fr. Jacques Fauve, Gallimard, « Folio essais », [1^{re} édition : 1971] 1992, p. 19.

28. Voir les versions successives de la définition institutionnelle de Dickie, de « Définir l'art », (in Gérard Genette (éd.), *Esthétique et Poétique*, Le Seuil, « Points Essais », p. 9-32), à son texte « The Institutional Theory of Art » dans le volume collectif de Noël Carroll, *Theories of art today*, *op. cit.*, p. 93-108.

29. Timothy Binkley, « Pièce : contre l'esthétique », in Gérard Genette (éd.), *Esthétique et Poétique*, *op. cit.*, p. 33-66.

Le «malentendu» qui donne son titre à ce livre procède donc, pour une bonne part, d'un isolationnisme théorique sous-jacent qui coupe l'art de son irrigation vitale et de ses liens avec les autres domaines de l'expérience et de la cognition pratique. Ces confusions prennent la forme d'un spiritualisme éthéré, philosophie autorisée d'un art devenu post-historique (où coexisteraient pacifiquement, sous l'œil des experts et programmeurs de l'institution, les tendances stylistiques fossilisées héritées des avant-gardes et des néo-avant-gardes), allant de pair avec le fantasme du maintien d'un rapport individuel *désintéressé*³⁰ aux œuvres. Comment, dès lors, dissiper ce malentendu et les troubles qu'il entraîne dans notre compréhension de l'art, «en théorie et en action»? L'une des solutions pragmatistes pour s'en défaire, où, tout au moins, pour rendre clairs et localiser les présupposés sur lesquels il se fonde, afin d'en évaluer l'intérêt et, le cas échéant, de les révoquer, consiste en un mouvement d'*externalisation* qui reconnecte les enjeux de l'art à la trame complexe et sédimentée de l'expérience ordinaire. Cette revascularisation conceptuelle insiste sur le fait que ces derniers communiquent avec l'ensemble des autres jeux de langage, et s'efforce ainsi de déverrouiller les dichotomies théoriques intenable (esthétique/artistique, art/connaissance, art/vie pratique, fait/valeur, évaluation/identification) qui en hypothéquaient l'intelligence.

Dans la mesure où il s'attache à montrer l'inutilité des doublets d'opposés qui structurent le champ de l'esthétique, *La Force d'un*

30. Comme l'explique Noël Carroll, dans «Quatre concepts de l'expérience esthétique», tr. fr. J.-P. Cometti, in J.-P. Cometti, J. Morizot, R. Pouivet (dir.), *Textes clés d'esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, «Textes clés d'esthétique contemporaine», Vrin, 2005, p. 101-142, cette saisie post-kantienne de l'art, qui se veut non catégorielle et non conceptuelle, va à l'encontre manifeste de notre expérience de spectateurs et de producteurs d'art, qui ne cesse d'être «filtrée» par des standards «catégoriels», et conçue à travers des «genres» historiques qui sont ses quasi-conditions de possibilité et de reconnaissance (cf. Kendall Walton, «Catégories de l'art», tr. fr. Claude Hary-Schaeffer, in Gérard Genette (éd.), *Esthétique et Poétique, op. cit.*, p. 83-129). Kant, lui-même, se livre à une «division des beaux-arts», selon des critères spécifiques de médium et de forme, et à leur comparaison raisonnée, à la fin de la section de l'«Analytique de la faculté de juger esthétique» (*Critique de la faculté de juger, op. cit.*, § 51-54, p. 277-296).

malentendu se place dans la lignée du pragmatisme historique de James et de Dewey, dont une des caractéristiques métaphilosophiques³¹ est de vouloir surmonter les dualismes conceptuels hérités de l'histoire de la philosophie et pouvant paralyser l'enquête. S'il ne souscrit pas au naturalisme somatique de Dewey, qui pense l'art comme «culmination de la nature³²», et s'il s'éloigne de son actualisation contemporaine dans la soma-esthétique³³ de Richard Shusterman, il partage toutefois avec l'auteur de *Art as Experience* un pluralisme qui admet de multiples fins dans l'expérience artistique, y compris celle dominée par des modèles intellectuels et formels, à condition de ne pas en faire abusivement les seuls étalons de toute interprétation ou conduite valide. Ce qui importe, pour Cometti, n'est toutefois pas fondamentalement lié à un souci emersonien de perfectionnement, qu'il soit corporel ou qu'il concerne notre être dans son «unité». De même, il n'insiste pas spécialement sur les gratifications esthétiques des arts populaires, et s'attache plutôt à montrer, contre Noël Carroll et Roger Pouivet³⁴, que les arts de masse ne peuvent rigoureusement faire l'objet d'une démarcation par une quelconque spécificité ontologique logée hors de leurs ancrages effectifs. Son méliorisme modéré, ou thérapeutique, concerne plutôt notre grammaire philosophique et son maillage serré à nos pratiques; inspiré de Wittgenstein, il vise à détendre les «crampes logiques» qui l'obèrent. En résulte, tout au

31. John Dewey, *Reconstruction en philosophie*, tr. fr. Patrick Di Mascio, PUP/Farrago, 2003, particulièrement le chapitre 1, «Pour un nouveau paradigme en philosophie», p. 39-54. Voir aussi, sur le pragmatisme comme «méthode» médiatrice pour «assouplir» nos théories, William James, *Le Pragmatisme: un nouveau nom pour d'anciennes manières de penser*, tr. fr. Nathalie Ferron, Flammarion, «Champs», 2007, particulièrement la deuxième leçon, «Qu'entend-on par pragmatisme?», p. 111-140.

32. John Dewey, *L'Art comme expérience*, tr. fr. Jean-Pierre Cometti (dir.), PUP/Farrago, 2005, particulièrement le chapitre 1, «L'Être vivant», p. 21-39.

33. Richard Shusterman, *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, tr. fr. Nicolas Vieillescazes, L'Éclat, «Tiré à part», 2007.

34. Noël Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford University Press, 1998, et Roger Pouivet, *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation. Un essai d'ontologie de l'art de masse*, La Lettre volée, 2003.

long du livre, une méthode intellectuelle d'évaluation du coût et des avantages de chacune des solutions examinées, selon un calcul des positions propre à la philosophie anglo-saxonne, qui ne sacralise aucun corps de doctrine sous prétexte qu'il serait entériné comme système philosophique chez les historiens de la discipline académique. Une conséquence de ce pragmatisme est un salutaire scepticisme vis-à-vis des normes de validité totalisantes, scepticisme qui vient saper toute conception hypostasiée de la valeur de l'art, selon un esprit ironiste et « anti-autoritariste³⁵ » particulièrement palpable dans les deux chapitres consécutifs consacrés aux rapports entre art et argent (chap. 4) et à la question de l'échange (chap. 5). L'ironiste cherche ici à opposer, au vocabulaire éthéré qui recouvre tout ce qui touche l'art d'une gaze spirituelle, la construction d'une analogie, parfois forcée, qui repose sur une commune absence de qualités propres. L'art et l'argent, en tant qu'objets culturels, tirent toutes leurs fonctions d'une reconnaissance conventionnelle qui n'existe que par les échanges qu'elle permet. Au sein du capitalisme tardif, l'art a une valeur qui n'est pas éloignée de celle d'un équivalent universel ou d'une marchandise absolue: Cometti rappelle, en une formule que d'aucuns pourraient trouver surprenante, que « la valeur d'une œuvre, c'est le prix qu'elle coûte » (chap. 4); art et argent fonctionnent comme des *fétiches*, presque au sens ethnologique du terme: ils cristallisent et objectivent une somme d'investissements et de croyances de la part des agents, qui, par un singulier *animisme*, leur attribuent des intentionnalités dont ils sont eux-mêmes entièrement la source (c'est le cas de l'amour de l'argent ou de l'amour de l'art, qui, chez le collectionneur, se manifeste par un mixte saisissant d'idolâtrie artistique et de volonté de spéculation). On reviendra plus loin sur ce modèle anthropologique de l'usage fétiche et de la fétichisation, symptômes d'une tendance massive et résistante, comme on le dit d'une souche virale, de notre rapport à l'art. Pour le moment, contentons-nous de

35. Richard Rorty, « Pragmatism as Anti-Authoritarianism », in *Revue internationale de philosophie*, 1999, n° 207, p. 7-20.

remarquer une fonction stratégique de l'analogie ironiste, que l'on pourrait reconstituer ainsi : l'argent joue ici le rôle d'un *concept-calque*³⁶, et permet un *voir-comme* aspectuel : si le calque (au sens informatique du terme) masque certains traits de ce sur quoi il est apposé, il en fait surgir d'autres, selon une accentuation orientée et un filtrage sélectif qui autorise de nouvelles saillances visuelles³⁷. Cette fonction est claire : l'argent a bien une double face, monétaire et immatérielle – incarné dans des artefacts comme des pièces ou des billets de banque, et virtualisé dans des flux financiers ; toutefois, dans ces deux cas, il n'existe que par un « fait institutionnel »³⁸ construit socialement, reposant sur une foi collective, et ne valant que dans l'espace de légitimité dessiné par les limites de ce fait. Expérimenter logiquement un voir-l'art-comme-

36. Je dois cette remarque à Christophe Hanna.

37. Cette utilisation de l'argent comme « concept-calque » permet à Cometti de se dispenser de traiter précisément les différents types d'utilité sociale de l'argent ou de son insertion dans des « séries téléologiques » ou dans des « styles de vie » comme le fait Georg Simmel, *Philosophie de l'argent*, tr. fr. Sabine Cornille et Philippe Ivernel, PUF, « Quadrige », 2^e édition, 2008, chap. 3 et 6.

38. John Searle, *La Construction de la réalité sociale*, tr. fr. Claudine Tiercelin, Gallimard 1998. La définition du fait institutionnel prend chez Searle la forme suivante : « X est compté comme un Y dans un contexte C » (p. 46). Cette définition a été beaucoup critiquée, notamment par ceux qui lui reprochent d'adopter une vision uniquement procédurale et non sociale du social. Pour le cas du billet de banque, par exemple, sa reconnaissance comme argent tient à l'acceptation collective d'un sens symbolique nouveau, qui hérite toutefois d'un complexe d'usages et de règles stratifiées par l'histoire de l'institution elle-même, et à son ancrage dans des configurations de vie complexes, ce que paraît ne pas vraiment prendre en compte Searle. L'argent comme « réalité sociale construite » est, dans ce cas, moins un « objet » qu'une possibilité continue d'activités, voire de valences ou de gammes d'interactions possibles entre agents, ce que semble mieux prendre en compte une anthropologie sociale après son « tournant pragmatique » post-structural (tournant qui n'est pas du tout *post-structuraliste* au sens philosophique du terme, et qui est, pour sa majeure part, étranger aux théories de Derrida, Lyotard, Deleuze, etc.). Voir, pour une synthèse, certes plus historique et factuelle que théorique, sur ce virage méthodologique pris dans l'ensemble des sciences humaines, François Dosse, *L'Empire du sens. L'humanisation des sciences humaines*, La Découverte, 1995.

l'argent permet ainsi de désolidariser le premier de tout objectivisme ontologique, et de *désincruster* comme contingentes³⁹ – bien que fortement inscrites et presque naturalisées dans les échanges – les qualifications, règles et déterminations dont il est le support. Seule une esthétique de l'usage, et de l'action située, épistémologiquement «solidaire», nous dit Cometti dans la dernière phrase du livre, d'une «anthropologie» (chap. 14), dont il importe maintenant de cerner les contours, semble pouvoir rendre compte, en les rendant visibles, des divers modes d'*implantation* de l'art dans le réseau intriqué de nos conduites, de nos jeux symboliques et de nos croyances.

*
* *

Qu'est-ce qu'un usage? Comment peut-on décrire les usages artistiques et spécifier, non plus essentiellement mais *fonctionnellement*, leur différence, et surtout les types d'actions et d'effets qu'ils rendent possibles? Comment se connectent-ils aux autres? Telles sont les questions que pose une anthropologie du point de vue *pragmatiste*, descriptive et non plus normative, et distincte autant d'une anthropologie structurale explicative/causaliste, qui raisonne en termes d'ethnie ou de culture, que d'une anthropologie naturaliste cherchant une définition ultime de l'humain comme fondation stable *sub specie aeternitatis*, derrière l'extrême disparité des pratiques et des modes d'emploi de l'art.

La notion d'«usage», et particulièrement d'«usage artistique», est ici à comprendre comme un *concept cluster*⁴⁰. Pour mieux la saisir, je me servirai d'un exemple appartenant justement à la classe qu'il exemplifie, qui est l'analogie du «cluster» sonore ou musical.

39. Richard Rorty, *Contingence, ironie et solidarité*, tr. fr. Pierre-Emmanuel Dauzat, Armand Colin, «Théories», 1993.

40. J'emprunte ce signifiant à Berys Gaut, mais je choisis d'en altérer quelque peu la définition. Pour Gaut, les concepts-«clusters» permettent de résoudre un problème définitionnel: ils désignent les concepts qui ne peuvent être définis que

Lorsqu'on écoute un nuage de notes joué au piano par David Tudor ou Cecil Taylor, dans le cadre d'une pièce écrite atonale ou d'une improvisation libre, l'oreille se confronte à une masse sonore en « faisceau » ou en « bloc ». Celui-ci comporte un grand nombre de notes simultanées et, de fait, il fait se chevaucher des tonalités différentes, voire dissonantes. Ce n'est que dans un second temps, par l'étude de la partition ou l'exercice attentif de l'écoute comparée et exercée, que l'on peut spécifier, le cas échéant, ce qui le compose. De la même manière, la compréhension anthropologique du terme d'« usage » se fait, dans un premier temps, par la saisie vague d'un ensemble non congruent de *pratiques réglées et réglantes*, individuelles et collectives, à première vue incommensurables, car toutes différemment insérées dans leur contexte social, et dont les valences symboliques ne sauraient être exactement les mêmes. Parler en termes de « cluster » permet ainsi de penser une compréhension d'une pluralité de types d'actions et de productions humaines, pluralité non encore discrétisée, ou polarisée, et dont on ne peut tirer une dominante « tonale » sous la forme d'une norme de conformité ou d'une extension des règles d'un usage à l'autre. Ce n'est que dans un second temps, par une attention plus marquée aux circonstances, aux exemples, aux ancrages contextuels, que le cluster d'usages peut être spécifié, étudié, redécrit, et ses composantes rapprochées par des ressemblances de famille, ou, au contraire, discriminées plus finement.

par un ensemble de conditions disjonctives, parfois absolument hétérogènes et sans aucun lien. Ils forment une classe de concepts tellement ouverts qu'ils ne peuvent être saisis que par des définitions disjonctives radicales. L'art, pour Gaut, allant encore un peu plus loin que Stecker en ce sens, est un concept cluster. Cf. Berys Gaut, « Art as Cluster Concept », in Noël Carroll (dir.), *Theories of art Today*, op. cit., p. 25-44 et « The Cluster account of Art defended », *British Journal of Aesthetics*, vol. 45, n° 3, p. 273-288. Richard Shusterman, à la suite de Max Black, parle de l'identité polyspectuelle de l'œuvre littéraire comme d'un « concept éventail graduel » (*range concept*), ce qui implique toutefois un principe unifiant supérieur à une définition cluster : voir *L'Objet de la critique littéraire*, tr. fr. Nicolas Vieillescazes, Questions théoriques, 2009, « Saggio casino », p. 156 sq.

À partir de la distinction wittgensteinienne⁴¹ entre la «signification primaire» d'un mot (qui désigne son sens commun, compris à partir de la règle immanente à ses emplois) et la nébuleuse de ses «significations secondaires», articulées contextuellement à des questions d'expression ou d'utilité pratique, Cometti élabore un modèle de compréhension philosophique et anthropologique des usages de l'art par *composition* ou *dérivation* d'usages secondaires à partir d'usages primaires. Les opérations et dispositifs de l'art sont alors conçus en termes littéralistes et continuistes: l'art fabrique des mondes⁴² par des manipulations logiques multiples sur un matériau commun ou courant, mais sans posséder quelque précellence que ce soit ou quelque exclusivité dans son *modus operandi*. Il recombine des compétences partagées et des usages primaires (déterminés par une grammaire), de façon neuve: en configurant, par des gestes et tactiques variables, des usages secondaires (dont les règles ne sont pas encore fixées), il rend inutile tout dualisme théorique qui ferait s'opposer à une nature artistique sublimée, propre à la poésie ou à la peinture, par exemple, la littéralité des formes ordinaires d'expression⁴³. Les usages artistiques sont, dans cette perspective, entièrement littéraux, et ne peuvent se comprendre philosophiquement que de façon moniste, même si ce monisme se révèle complexe,

41. Cf. Jean-Pierre Cometti, *Philosopher avec Wittgenstein*, 2^e édition, Farrago, 2001, notamment ch. IV, «Questions esthétiques et questions conceptuelles», section 4, «Gestes et Aspects», p. 137-152.

42. Dans *Manières de faire des mondes* (Jacqueline Chambon, 1992, chap. 1, «Mots, œuvres et mondes» p. 9-35), Nelson Goodman classe cinq opérations symboliques fondamentales (non isolées de la pratique, et communes à la philosophie, à l'art, à la science), combinables à loisir, de création/construction de mondes à partir d'un substrat existant: 1. par composition/décomposition; 2. par pondération; 3. par agencement; 4. par suppression/supplémentation; 5. par déformation.

43. Ce n'est pas le lieu ici de faire un relevé de tous les artistes contemporains dont Cometti s'est intéressé au travail: parmi ceux qui n'ont de cesse de fabriquer des protocoles qui permettent d'implémenter et de composer des usages ordinaires en les *testant*, citons Stéphane Bérard avec ses «fiches», mais aussi Gilles Barbier, Alain Rivière, Saverio Lucariello, ou, de façon plus spécifiquement picturale, Sylvie Fanchon.

relatif et transactionnel, comme peut l'être la conception du langage chez Davidson⁴⁴. Le ready-made, par exemple, peut se lire de la sorte. Plutôt que selon la métaphore religieuse et dualiste de la transfiguration (Danto) ou de la transsubstantiation, c'est *littéralement* que le protocole duchampien opère, par une double dérivation d'usages primaires :

1. à partir de l'objet industriel, choisi justement pour son *indifférence* visuelle et exposé, et
2. à partir de l'espace artistique institutionnel qui l'accueille au milieu d'autres sculptures, censées, par contraste, relever du système valorisé des « beaux-arts ».

Ce n'est que dans le croisement intentionnel des résultats de ces deux dérivations qu'il fonctionne, en produisant une sorte de pontage vif et une conjonction inattendue entre des jeux de langage communs (entre celui de l'objet manufacturé et celui de la sculpture d'art, mais aussi entre celui qui règle la construction d'objets matériels et celui qui concerne l'élaboration conceptuelle de protocoles d'interactions), qui, habituellement, s'excluent ou s'ignorent les uns les autres. Ce faisant, il désinvisibilise de façon critique leurs liaisons, ou leur solidarité potentielle, chaque usage dérivé conservant son pouvoir d'embrayer performativement sur un ensemble de pratiques et de valeurs que l'emploi primaire détermine.

Il en va de même pour les collages ou dispositifs textuels utilisant la technique du *cut-up* et de la *remédiation* d'énoncés : ils ne nécessitent pas l'activation d'une compétence lectorale spécifique à une quelconque littéarité ou poéticité, et exercée par la familiarité avec le canon littéraire, mais font appel à des capacités ambiantes de saisie et d'imprégnation réflexive par les discours mass-médiatiques, en les reconfigurant dans des cadres secondaires d'*implémentation* qui produisent de nouvelles compositions expressives ainsi que des effets

44. Voir Donald Davidson, *Enquêtes sur la vérité et l'interprétation*, chap. 17, « Ce que signifient les métaphores », tr. fr. Pascal Engel, Jacqueline Chambon, « Rayon philo », 1993, p. 349-376.

d'analyse critique et de synthèse cognitive⁴⁵. Ces usages secondaires artistiques ne se pensent pas *bors du commun*; au contraire, ils en procèdent parce qu'ils recourent différemment, dans une opération ou forme intensionnelle propre, les matériaux et compétences primaires qu'ils activent. Leur sémantique, comme le dit Cometti d'après Davidson⁴⁶, est une «sémantique éphémère»: les installations, montages ou dispositifs hybrides de l'art associent et recourent des éléments sémiotiquement divers, selon une organisation et des règles qui s'agrègent momentanément dans cette structure de rapprochement expérimentale. Ces nouvelles recombinaisons, si elles durent le temps du «jeu», et si elles *émergent* de façon opportuniste, pourrait-on dire, selon les besoins et les fonctions cognitives, pratiques ou expressives qui ont présidé à leur *composition*, affectent néanmoins l'ensemble des jeux de langage dans lesquels elles s'inscrivent, et leur confèrent en retour une forme de plasticité susceptible de les rendre plus efficaces ou plus maîtrisables.

C'est dire si les dispositifs symboliques-actifs de l'art se déploient sur un arrière-plan, lié à la grammaire de nos usages courants, et dont ils contribuent à redessiner la physionomie. Ils mobilisent des jeux de langage hétérogènes, sans leur faire jouer philosophiquement un rôle fondationnaliste ou invariable, puisqu'ils opèrent sur ces derniers des recontextualisations d'usages qui indexent le caractère potentiellement variable et mobile de leur implantation dans des formes de vie. Ce qu'on appelle art, comme l'analyse Richard Wollheim dans la dernière section, inspirée nettement du second Wittgenstein, de *L'Art et ses objets*⁴⁷, peut être décrit lui-même comme une forme de vie (*Lebensform*), c'est-à-dire un complexe d'habitudes, d'expé-

45. Sur toutes ces questions liées aux dispositifs et montages poétiques contemporains, je renvoie à Franck Leibovici, *Des documents poétiques*, Al Dante/Questions théoriques, 2007, ainsi que Christophe Hanna, *Poésie action directe*, Al Dante/Léo Scheer, 2003 et Olivier Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, Al Dante/Questions théoriques, 2007.

46. Donald Davidson, *Truth, Language and History*, *op. cit.*, particulièrement le chap. 7, «A Nice Derangement of Epitaphs», p. 89-108.

47. Richard Wollheim, *L'Art et ses objets*, *op. cit.*, § 45-63, p. 99-138.

riences et d'usages dans lesquels les jeux de langage et les types d'action sont imbriqués au point de ne pouvoir être identifiés sans une référence croisée et réciproque. Mais cette forme de vie communie de façon variable avec les autres domaines de l'expérience humaine: elle est elle-même implantée au sein d'une «totalité» historique de modes de production symboliques (religion, science, techniques, modes de communication) dont elle est intégralement solidaire. Du point de vue d'une anthropologie pragmatiste, cette totalité ne joue pas le rôle d'un principe explicatif ou causal, comme dans une vision holiste dure où cette totalité, parfois nommée «structure», viendrait s'autonomiser et jouer le rôle d'une divinité marionnettiste qui tirerait les ficelles de l'ensemble de nos usages de sa main invisible. La compréhension anthropologique doit prendre en compte cette hétéronomie de l'art dans la fabrique multiforme de nos existences, tout en résistant à la «pulsion de généralité» qui assignerait à la philosophie le rôle de penser, une fois pour toutes et dans un grand récit historicisé, son sens, sa destination et sa fonction dans l'évolution de l'humanité et de ses différentes formes de vie. Son holisme est beaucoup plus *modéré*: elle reconnaît certes l'interdépendance de l'art et des autres jeux de langage, mais se contente de rendre plus clairement visible leur intrication.

En cela, l'anthropologie dont on peut dessiner les linéaments à partir du livre de Cometti se distingue du projet d'anthropologie philosophique qui pourrait lui être apparenté, celui de Joseph Margolis, notamment dans son dernier livre, *The Arts and the Definition of Human: Towards a Philosophical Anthropology*⁴⁸. Margolis, et cela est significatif d'un certain retour «pragmatiste» à l'idéalisme allemand⁴⁹ dans la philosophie américaine contemporaine, se réclame, par certains traits, de Hegel: la philosophie se pense, pour lui, comme une

48. Joseph Margolis, *The Arts and the Definition of a Human: Toward a Philosophical Anthropology*, Stanford University Press, 2009.

49. Cf. «Hegel pragmatiste», numéro spécial de la revue *Philosophie*, n° 99, Minuit, automne 2008.

enquête sur ce qui définit en propre l'humain – le développement d'une « culture » dans le flux historique, à partir d'un soubassement naturaliste. Son objet est la place et le devenir de ce qu'il appelle les « entités culturelles⁵⁰ », qui, comme les œuvres d'art, sont incarnées dans des « énonciations humaines » (*human utterances*) intentionnelles, parfois incorporées dans des artefacts, et dont les traits variables sont culturel-

50. L'évolution de la philosophie de Margolis montre qu'il n'y a pas de solution de continuité réelle entre la première version de son ontologie métaphysique des entités culturelles, amorcée dans le recueil d'articles des années soixante et soixante-dix, *Art and Philosophy* (Humanities Press, 1980) et jusqu'à son *What, After All, Is a Work of Art? Lectures in the Philosophy of art* (Penn State Press, 1999), et sa deuxième version, plus récente, où elle prend un tournant anthropologique qui fait signe à la fois vers la reconnaissance d'une naturalité propre à l'humain et vers une philosophie néo-hégélienne de la culture transcendant, même sous une forme paradoxalement relativiste, les différences effectives entre ses réalisations. Ce tournant marque toutefois une prise de distance encore plus affirmée avec ce qu'il nomme le caractère « scientifique » de la philosophie analytique : voir *The Unraveling of Scientism. American Philosophy at the End of the Century*, Cornell University Press, 2003. Pour aller un peu plus loin, et pour bien distinguer le pragmatisme « sans ontologie » de Cometti de celui de Margolis, on se contentera de rappeler, comme Margolis le fait lui-même dans son *On Aesthetics: An Unforgiving Introduction* (Wadsworth, 2009), qu'une ontologie de la culture ou des objets culturels obéit à un faisceau de métaconditions qui sont lourdes de présupposés philosophiques : 1. son ontologie relève d'une métaphysique descriptive, sans pouvoirs cognitifs privilégiés ; 2. le monde culturel est émergent *sui generis* ou alors « survient » sur le monde physique matériel ; 3. ses propriétés sont intentionnelles ; 4. les entités culturelles émergentes, incarnées dans un objet d'immanence, forment des unités complexes dont les attributs conventionnels produisent différentes formes d'efficacité causale qui ne peuvent être saisies de façon physicaliste ou réductionniste ; 5. ces entités intentionnelles pénètrent dans le monde matériel et agissent sur nos pensées, perceptions, actions, comportements. Ce sont des « énonciations sociales » (*social utterances*), qui déterminent des chaînes causales d'agentivité à l'intérieur de relations qui ne sont pas elles-mêmes entièrement analysables en termes de nécessité et de contingence naturelle. Margolis parle de « causalités culturelles », collectives, qui dépassent de loin les valences agentives d'un individu singulier ; 6. les attributs intentionnels sont déterminables mais non déterminés rigidelement, ils ont une autre logique de prédication que les attributs matériels. Ils sont ouverts au relativisme des descriptions, à l'historicité, au pluralisme et aux effets d'incommensurabilité.

lement émergents et soumis à l'interprétation. Margolis partage avec Cometti l'idée d'une nécessité méthodologique du holisme: l'autonomie d'une philosophie de l'art n'est pas acceptable théoriquement. Il reconnaît également que, du fait de leur situation historique locale et située, prise dans un flux mouvant, ses descriptions sont sujettes au relativisme; toute compréhension ou interprétation humaine apparaît dès lors comme incomplète, et ne peut se constituer en Savoir Absolu. Mais le point de divergence majeur est le maintien, chez Margolis, d'une *téléologie* qui noue le devenir des entités culturelles à une sorte d'instance motrice, synonyme du développement progressif d'un Esprit Universel, désormais sécularisé: il va jusqu'à nommer significativement cette force «*demythological Geist*⁵¹». L'anthropologie philosophique margolisienne se veut projective d'une théorie de l'être humain; à partir d'une conscience philosophique de la nature biologique première de l'homme, elle construit une «métaphysique de la culture», qui permet de mieux saisir le caractère artefactuel, hybride et interficiel du monde⁵² qu'il élabore

51. Joseph Margolis, *The Arts and the Definition of the Human: Toward a Philosophical Anthropology*, *op. cit.*, préface, p. x.

52. On pourrait comparer, *mutatis mutandis*, l'ontologie sociale margolisienne à l'ontologie des réseaux de Bruno Latour, avec ses hybrides et «quasi-objets», qui ne peuvent être décrits qu'en croisant les points de vue issus de plusieurs domaines de l'*épistémè* (juridique, politique, technique, etc.). Selon un principe méthodologique de «symétrie», qui consiste à élaborer des concepts descriptifs applicables aussi bien aux humains qu'aux «non-humains», dit Latour, pris tous deux dans des «collectifs» qu'il s'agit de déplier, l'anthropologie étudie l'Occident qui l'a fait naître de la même manière que les ethnies primitives. Pour Latour, l'objectivisme scientifique «moderne», qui sépare le sujet connaissant des réseaux dans lesquels il s'inscrit, est une illusion propre à un moment du développement des sciences: les «faits» objectifs sont aussi des «faitiches» (Bruno Latour, *Petite Réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, Synthélabo, «Les Empêcheurs de penser en rond», 1996, p. 35-43). La réception de Latour par l'ontologie analytique anglo-saxonne met en avant son travail de métaphysicien créant des catégories typologiques d'entités, plus que celui du sociologue des sciences et des techniques. Cf. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, 1991, et Graham Harman, *Prince of Networks. Bruno Latour and Metaphysics*, Re. press, 2009.

et déploie. Mais son coût conceptuel, aux yeux d'un pragmatisme sceptique à l'égard de toute onto-téléologie, semble bien trop élevé: si l'art et ses objets sont bien des «construits⁵³» socio-historiques, est-il véritablement utile, pour les comprendre, de leur assigner un sens transcendant les usages où ils s'inscrivent, et où viendrait se manifester l'essence latente d'une «culture»? Faut-il, même de façon extrêmement déflationniste, imaginer une «nature» humaine en deçà des jeux de langage, dont le réseau dessine l'ordinaire de l'existence, et, comme dans le cas d'une langue maternelle, peut acquérir une nécessité qui se cristallise en une sorte de seconde nature, en «physique» de l'usage? Comment cartographier anthropologiquement cette intrication de règles, de jeux et de nécessités, lentement édifiées et conventionnelles, mais présentes *réellement* dans nos vies?

Telle qu'elle nous est léguée par près d'un siècle et demi de recherches, la pratique de l'étude anthropologique s'organise de façon pyramidale: elle commence par un travail de terrain *ethnographique*, puis passe à un niveau de complexité et d'abstraction supérieure, le niveau *ethnologique* (la production, par l'écriture, de la *logique* d'existence propre au groupe d'hommes étudié), pour tirer des conclusions générales et comparées sur les collectifs humains au niveau supérieur de l'*anthropologie sociale*. Depuis les travaux de Lévi-Strauss, son outil conceptuel privilégié est celui de «structure», associé théoriquement à la notion de «culture»; épistémologiquement, cette discipline tend de façon asymptotique vers les sciences naturelles, en projetant, comme dans l'ordre animal, d'observer puis de ranger les hommes et leurs cultures dans des classifications taxonomiques inspirées de la zoologie ou de la botanique. L'ethnologie structurale cherche en effet à dégager une vision symbolique unifiée, et une logique mentale «sous-jacente⁵⁴» à ce collectif Autre, en réduisant ses représentations

53. Ian Hacking, *Entre science et réalité. La Construction sociale de quoi ?*, La Découverte, 2001.

54. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Press Pocket, «Agora», 1997 [1^{re} édition: 1958]. Lévi-Strauss parle d'une «structure inconsciente, sous jacente

à un ordre caché, que l'anthropologue «révélerait» et dont il articulerait les différentes manifestations. Comme le montre Jean Bazin⁵⁵, le mot de «culture» a, chez l'anthropologue structuraliste, un rôle d'explication dont le fonctionnement est circulaire: tel homme agit de la sorte *parce que* c'est sa «culture», et le rôle de l'ethnologue est de *produire* dans ses écrits cette «bambaraité» du Bambara⁵⁶, par exemple, que le sujet «ethnique» individuel est censé structurellement exprimer par chacun de ses gestes. Les dangers d'une telle approche sont, à quelque échelle qu'on les envisage, multiples. D'une part, elle imagine le monde comme un agrégat d'ethnies aux «cultures» disjointes, et, surtout, elle considère que la «culture» forme un texte latent *autre*, que l'anthropologue viendrait mettre au jour, en se reposant sur l'hypothèse philosophiquement mentaliste que la «culture» en question serait un système d'idées spécifiques qui s'imposerait aux acteurs, et dont le sens ferait l'objet d'une *herméneutique* allant de la surface du geste à la profondeur de la structure.

À ce modèle théorique, qui opère par exhumation interprétative d'hypothèses causales, on peut opposer une vision beaucoup plus pragmatique, qui doit produire des *descriptions* d'actions plus que des déterminations structurales et des surdéterminations psychiques par la «mentalité». Lorsqu'un anthropologue observe un collectif, il repère un ensemble de pratiques, de gestes, d'emplois, qu'il lui faut considérer méthodologiquement comme des «coups» dans des jeux de langage qui, certes, diffèrent du sien, mais ne renvoient pas à une

à chaque institution et à chaque coutume» (p. 35). Pour Lévi-Strauss, la structure est logiquement première, c'est-à-dire que l'ensemble des relations et des principes qui régissent les systèmes symboliques, et qui sont des données fondamentales et immédiates de la réalité sociale, appartiennent à cet «inconscient structural».

55. Jean Bazin, *Des clous dans la Joconde. L'Anthropologie en question*, Anarchisis, 2008, notamment les chapitres «L'anthropologie en question: altérité ou différence», p. 35-50, «Interpréter ou décrire: notes critiques sur la connaissance anthropologique», p. 407-434, et «Questions de sens», p. 435-465. Je remercie Guillaume Garreta pour cette suggestion de lecture précieuse.

56. *Idem*, p. 42.

altérité profonde et abyssale livrée aux vertiges de son interprétation démiurgique. Comprendre des usages ne revient pas à déchiffrer un code « secret » ou un message dont le sens aurait été celé, mais apprendre des tactiques d'action possibles au sein de ces jeux. Ce n'est pas non plus recourir à une fondation explicative biologique, ni à une nature essentialisée, car le concept d'humanité ne peut utilement être appliqué au sein d'une enquête empirique. Il s'agit bien plutôt de clarifier sans expliquer, en *explicitant* les contraintes « logiques » ou « grammaticales » de l'action contextualisée dans des cadres d'interaction⁵⁷. Une anthropologie des usages chercherait alors à *identifier* les actions et les agents, et à décrire, par le jeu en *situation*, en testant, en rendant visible ce qui est déjà sous les yeux, non « caché » – c'est-à-dire les règles immanentes à la trame vitale qu'ils tissent.

L'art, tel qu'il est analysé par Cometti dans *La Force d'un mal-entendu*, recouvre un domaine de jeux où persistent des formes anthropologiques de fétichisme, comme fixées et solidifiées dans les croyances et actions que ces jeux impliquent, et ceci, même après maintes dé-définitions et dés-essentialisations qui, paradoxalement, sont les mêmes susceptibles de le renforcer. Il fait se produire, à l'instar des pratiques collectives de magie ou de rituels totémiques, un mécanisme d'*auto-extériorisation* (dans des objets ou des artefacts créés et dotés d'une valeur sociale et symbolique transcendante) de rapports, d'usages et d'échanges humains⁵⁸. Le fétiche a un pouvoir

57. Cf. Erving Goffman, *Les Cadres de l'expérience*, tr. fr. Isaac Joseph (dir.), Minit, « Le Sens commun » 1991. D'une manière qui peut recouper la distinction évoquée précédemment entre usages primaires et usages secondaires, la cadranalyse goffmanienne établit significativement un système de composition des divers cadres de l'expérience, constitutive de notre vie pratique, entre des cadres *primaires* (naturels et sociaux) et des cadres *transformés* (modalisés ou fabriqués).

58. Ce principe est déjà philosophiquement au cœur de l'analyse feuerbachienne de l'aliénation, et surtout dans celle de la valeur fétiche de la marchandise analysée par Marx dans le premier chapitre du *Capital*. Voir « Le caractère fétiche de la marchandise et son secret » in Karl Marx, *Le Capital* (Livre I), édition de Maximilien Rubel, Gallimard, « Folio », p. 152-167.

de «contenance⁵⁹»: il objective des intentionnalités diverses, les stratifie, et entraîne avec lui des réseaux d'interactions entre agents/acteurs, dont l'allure présente des similitudes et des parentés. Autrement dit: art, argent, magie et fétichisme de la marchandise ont partie liée, en ce que la grammaire des actions qu'ils déterminent au sein de leurs chaînes agentives a, d'un point de vue descriptif, des *morphologies* communes et entremêlées.

59. Sous certains aspects, l'anthropologie pragmatiste que nous esquissons à partir du livre de Cometti est à comparer à l'anthropologie «agentive» d'Alfred Gell (*L'Art et ses agents, une théorie anthropologique*, tr. fr. Sophie et Olivier Renaut, Presses du réel, «Fabula», 2009). L'anthropologie de Gell se construit *contre* l'esthétique philosophique, censée enfermer l'art dans une relation privée, dans le pire des cas, à tout le moins réductionniste, car appauvrie aux deux termes du sujet et de l'objet. L'approche gellienne vise à produire, de façon très ambitieuse, un modèle général des «agentivités» (*agencies*) et des interactions sociales produites par l'art. Sa représentation du «réseau de l'art» (*Art Nexus*) articule quatre termes: 1. les œuvres considérées comme des *indices*, au sens sémiotique peircéen; 2. les «producteurs»; 3. les destinataires, et enfin, 4. les «prototypes». L'œuvre est une entité indicielle qui suscite des inférences abductives, elle est produite selon un modèle nommé «prototype» (la production se faisant, dès lors, par ressemblance visuelle ou alors à partir d'une matrice conceptuelle), par des destinataires (les artistes) pour un ou des destinataires. Ce qui complique ce réseau, et qui permet à Gell de produire une structure qui puisse prendre en charge toutes les configurations possibles du réseau de l'art, c'est que chaque terme peut remplir, vis-à-vis des trois autres, la double fonction d'«agent» et de «patient». Pour prendre un exemple limité à un terme, dans le cas de l'art réaliste-figuratif: 1. le prototype est «agent» et l'artiste «patient» puisque le prototype s'identifie au «réel» auquel l'artiste doit se soumettre et dont il doit imiter l'apparence, 2. il est à la fois «agent et patient» vis-à-vis de l'indice, car le prototype est la cause de l'indice, mais ce qu'il cause produit un effet en retour sur lui. Troisième et dernier terme, enfin: le «destinataire» est le «patient» puisqu'il est le spectateur de l'œuvre, mais il peut être aussi «agent» s'il a commandé ou mécéné l'œuvre. Gell propose ainsi un schéma quasi-actantiel, au sens greimassien, qui permet, selon lui, de rendre compte de la grande variation formelle et de l'hétérogénéité des réseaux de l'art, mais son livre part de deux principes contestables (dont l'un remet en selle un mentalisme problématique, et l'autre étend à la totalité de l'art la mise en avant philosophique d'un concept de style prégoodmanien, hérité de la *Kunstwissenschaft* de la fin du XIX^e allemand): l'art est pour lui une forme d'externalisation de l'esprit, et produit la *dissémination* d'une identité à travers un «style».

Ce qu'on a pris l'habitude, au sein des débats théoriques liés aux sciences humaines, de nommer le «problème de Frazer⁶⁰», qui porte sur la rationalité ou l'irrationalité de la magie, et dont on peut élargir l'aire aux domaines évoqués précédemment, ne demande pas de réponse ou de résolution, au sens mathématique du terme, même si Wittgenstein, dans son texte sur le *Rameau d'or*⁶¹, évoque un «instinct rituel» pour montrer des liens possibles entre diverses manières d'effectuer des cérémonies. La compréhension anthropologique que Wittgenstein défend ne repose toutefois pas sur cette notion vague: la capacité à s'identifier comme «animal cérémoniel» est un simple opérateur pour faire voir des similitudes entre des formes différentes d'actions et de symboles. Il en va de notre capacité à, tout simplement, observer un jeu; comprendre une grammaire d'usages, c'est pouvoir la redécrire en construisant des modes de visibilité qui autorisent des appariements et des rapprochements non spontanés entre ses variantes, c'est-à-dire entre les occasions ou situations de la vie sociale où ces usages se manifestent. En cela, cette compréhension «formelle» est loin d'être la conséquence d'une prise de position en faveur d'un behaviorisme, même «masqué⁶²», elle nous semble plutôt liée à l'enjeu fondamental de la «représentation synoptique⁶³» (*übersichtliche Darstellung*): ressaisir en clarifiant les usages dans leur forme contextuelle ou le milieu environnant (*Umgebung*) dont ils sont parties prenantes, et construire des procé-

60. James George Frazer, *Le Rameau d'or*, tr. fr. Nicole Belmont et Michel Izard, Robert Laffont, «Bouquins», 1984. Le «problème de Frazer» et celui de la relativité du rationnel ont fait l'objet d'un débat constant et nourri, qui a opposé, par exemple, Lévy-Bruhl et Mauss aux anthropologues oxoniens comme Radcliffe-Brown ou Evans-Pritchard.

61. Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur le «Rameau d'or» de Frazer*, tr. fr. Jean Lacoste, 1982.

62. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, tr. fr. Françoise Dastur *et alii*, Gallimard, 2004, § 307, p. 153.

63. *Idem*, § 122, p. 87. Voir aussi les analyses très utiles de Philippe de Lara, *Le Rite et la raison. Wittgenstein anthropologue*, Ellipses, 2005, particulièrement la conclusion, «L'Übersicht contre la science? Ou Wittgenstein et l'obscurantisme», p. 151-161.

dures de redescription morphologiquement connectantes. La «vue synoptique» divise en localités reliées, elle fait «voir les connexions».

Une telle *anthropologie synoptique* pourrait se caractériser par son antipositivisme : les schémas de compréhension qu'elle tente d'articuler, les visibilitées qu'elle élabore et qu'elle soumet, les réseaux d'actions qu'elle dévide et déploie, ne sont pas circonscrits à un *savoir* entièrement quadrillable, forclos et produit *sans reste* par une institution dont le mode de fonctionnement serait celui d'une *discipline* au sens scientifique. La vue synoptique n'implique pas nécessairement le franchissement de seuils de positivité puis d'épistémologisation stricts, au sens foucauldien⁶⁴ du terme ; de même, elle ne donne pas naissance à des lois ou à des énoncés qui, progressivement amenés hors du laboratoire par des *inscriptions* successives⁶⁵, entrent exclusivement dans une circulation réglée par des mécanismes publics de validation qui organisent le champ de la recherche scientifique (thèse, articles dans des revues à comité de lecture, programmes de recherche financés, etc.). Son activité épistémologique donne lieu à un savoir ayant pour horizon la totalité de notre forme de vie, mais selon une saisie locale (*donner à voir* un jeu de langage, un réseau complexe d'actions, un problème dont l'enjeu est public ou collectif) ; plus que comme un corps doctrinal, elle tend à la fabrication d'un savoir comme forme, c'est-à-dire qui s'apparenterait à une cartographie éclairante, mais *ni systématique ni systématique*, et qui localiserait, par exemple et de façon non exhaustive, l'un ou plusieurs des éléments suivants :

1. les positions adoptées dans le ou les jeux qu'elle décrit ;
2. la gamme des actions potentielles et ce qu'elles présupposent ;
3. les corrélations formelles entre les positions existantes ;

64. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, 1969, particulièrement le chap. VI, «Science et savoir» ; sur la distinction, dans ce que Foucault nomme «l'archéologie d'une formation discursive», entre seuil de positivité, seuil d'épistémologisation, seuil de scientificité et seuil de formalisation, voir p. 243-247.

65. Bruno Latour et Steve Woolgar, *La Vie de laboratoire. La production des faits scientifiques*, La Découverte, 1988.

4. les corrélations formelles et interactions potentielles entre des positions pressenties ou futures;
5. les règles d'usages inférées à partir des interactions observées, et la possibilité de leur reconfiguration;
6. la position ou l'articulation externe des formes prises par ce jeu avec celles des jeux qui l'entourent, c'est-à-dire, en d'autres termes, son mode d'*adhérence* ou d'ancrage.

On peut imaginer, pour ces cartographies synoptiques, d'autres fonctions à implémenter, d'autres domaines d'applicabilité à investir⁶⁶ : leur effet d'intelligibilité ou de visibilité passe, dans tous les cas, par l'élaboration de techniques de représentation et de projection, d'analyse et de resynthèse. En cela, les formes prises par une anthropologie synoptique peuvent croiser ou hybrider, selon les besoins cognitifs et pratiques sollicités, et selon les terrains locaux sur lesquels elle enquête, les moyens d'investigation empiriques et théoriques de la science, des instruments technologiques de captation, d'archive et de reproduction, et l'invention plastique ou relationnelle habituellement associée à notre vision de l'activité artistique. Science, art et technique se trouvant, dès lors, comme *subduites* dans cette *composition* de composition d'usages qu'est une présentation synoptique.

66. Pour une théorisation plus précise des ressources poétologiques de ce qu'il appelle les « formes synoptiques », je renvoie à un article récent de Christophe Hanna, « Des formes synoptiques », in *L'Esprit créateur*, Johns Hopkins University, vol. 49, n° 2, 2009, p. 177-189. C'est cette dimension qu'explore, par exemple, Franck Leibovici (*Des documents poétiques, op. cit.*) avec sa description pragmatiste du « document poétique » comme « technologie intellectuelle » permettant une nouvelle représentation formelle et synthétique d'un problème « public », et des chaînes d'interactions et de transactions informationnelles hétérogènes que ce dernier active, illustrée par des dossiers d'ONG, des cartes de collectifs d'artistes, ou des diaporamas Powerpoint. D'autres recours à des vues synoptiques comme mode de clarification peuvent être envisagés, telles les MAPS philosophiques de Marcus Steinweg ; on se contentera ici d'un autre exemple, à titre apéritif : considérer ainsi les *Recherches philosophiques* tout entières de Wittgenstein comme une macropésentation synoptique clarifiante des jeux et enjeux anthropologiques liés à notre langage quotidien collectif et à ses usages.