HAL
open science

Wittgenstein : ce qu'on lit, ce qu'on fait, ce qu'on voit, ce qu'on dit

Leszek Brogowski

▶ **To cite this version:**

Leszek Brogowski. Wittgenstein : ce qu'on lit, ce qu'on fait, ce qu'on voit, ce qu'on dit. Art - philosophie. Accords et désaccords contemporains, université de Caen et ESAM, Nov 2021, Caen, France. hal-03540157

HAL Id: hal-03540157

https://hal.science/hal-03540157v1

Submitted on 23 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Leszek Brogowski

Wittgenstein : ce qu'on lit, ce qu'on fait, ce qu'on voit, ce qu'on dit. La place de l'image dans les jeux de langage

> « Je voulais que cet album [, à savoir le contenu de la boîte de 1914,] aille avec le [*Grand*] *Verre* et qu'on puisse le consulter pour voir le *Verre* parce que, selon moi, il ne devait pas être regardé au sens esthétique du mot. Il fallait consulter le livre et les voir ensemble. La conjonction des deux choses enlevait tout le côté rétinien que je n'aime pas[1]. »

La philosophie et l'art *vs* la philosophie de l'art

Retrouver traces et échos des lectures dans les productions d'artistes était la démarche fondatrice chez Erwin Panofsky. Mais c'est en apparence seulement que la méthode utilisée ici y ressemble, car on s'intéressera aux écrits philosophiques qui se sont retrouvés littéralement à l'intérieur des œuvres, et parfois donc aussi – la frontière est poreuse – on s'intéressera aux traces manifestes des lectures dans les œuvres ou dans ce qui en tient lieu. Plus qu'une méthode, c'est l'objet même de cette étude qui est ainsi désigné, à savoir des dizaines de travaux d'artistes, dont la plupart datent des années 1960-1980, dans lesquels se retrouvent des bouts identifiables des écrits de Ludwig Wittgenstein (1889-1951), travaux réalisés par les artistes appartenant à un réseau international englobant l'art conceptuel et le Fluxus, dont, entre autres, Mel Bochner, Marcel Broodthaers, Victor Burgin, James Coleman, herman de vries, des artistes Fluxus, Jochen Gerz, Gary Hill, Jasper Johns et Frank Stella, Joseph Kosuth, Jarosław Kozłowski, László Lakner, Robert Morris, Bruce Nauman, Robert Rauschenberg ou Dieter Roth. Ce phénomène singulier mérite de l'attention pour plusieurs raisons. D'abord, parce qu'il établit une nouvelle relation entre la philosophie et l'art, qui permet d'éviter des généralisations dont l'usage donne souvent lieu à un arbitraire irrépressible ; en ciblant indistinctement la philosophie et la science, mais en prenant Francis Galton comme prétexte, Wittgenstein parlait de « soif de généralité [*craving for generality*][2] ». Ensuite, c'est l'ampleur du phénomène, permettant de dépasser une simple interprétation de telle ou telle œuvre, qui le rend idoine pour observer comment la philosophie agit sur l'art de l'intérieur même des œuvres. Enfin – c'est une hypothèse à confirmer –, cette pratique, que l'on ne doit pas confondre avec les modalités de la citation, est la source d'un profond renouvellement des façons de faire de l'art, alors que la philosophie de Wittgenstein a souvent été utilisée par ses exégètes, et même par les artistes[3], comme une grille de lecture des œuvres d'art, plus ou moins traditionnelles dans leurs formes, notamment pour légitimer et défendre des positions esthétiques largement dépassées par le contexte artistique et par les nouvelles

---

* Entre 2003 et 2006, j'ai déjà étudié le phénomène au cœur du présent écrit ; j'y reviens dans un ouvrage en cours de rédaction. Voir notamment Leszek Brogowski. « La philosophie au pied de sa lettre. de vries, Kosuth, Nauman et leurs Wittgenstein », *Revue d'esthétique*, 2003, p. 36-47 ⟨hal-03319799⟩ et Leszek Brogowski. « Wittgenstein mit den Augen der Künstler gesehen", dans *Wittgenstein Kunst. Annäherungen an eine Philosophie und ihr Unsagbares*, Fabian Goppelröder (dir.), Zurich-Berlin, Diaphane, 2006, p. 63-81 ⟨hal-03319803⟩.

[1] Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne* (1966), Paris, Somogy, 1995, p. 52.

[2] Ludwig Wittgenstein, *Le Cahier bleu* désormais CB, (1933-1934), dans *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, trad. M. Goldberg et J. Sackur, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1996, p. 58 ; *Blue Book*, dans *The Blue and Brown Books*, Oxford, Basil Blackwell, 1989, p. 18.

[3] Tel est notamment le cas de l'exposition intitulée « The Play Of The Unsayable », dont le commissaire ne fut autre que Joseph Kosuth ; aucune œuvre de notre corpus n'y figure, à une exception près. Son introduction, « A Preface and Ten Remarks On Art and Wittgenstein », est imprimée recto verso en allemand et en anglais sur un leporello sans foliotation, fixé sur la 2e de couverture, dans *Wittgenstein. Het Spel Van Het Naamloze. The Play of The Unsayable*, Wien, Paleis voor Scone Kunsten, 1990, cat. d'exposition 17.12.1989 – 28.01.1990. C'est d'ailleurs dans le premier volume du catalogue de cette exposition – « Wittgenstein. Biographie, Philosophie, Praxis. Eine Ausstellung der Wiener Seccession » –, organisée pour célébrer le centenaire de la naissance du philosophe, dont celle de Kosuth n'était qu'un volet, qu'a été pour la première fois reproduit, grâce à Michael Nedo, l'autoportrait composite de Ludwig avec ses trois sœurs : *Wiener Secession 13 September bis 29 Oktober 1989,* Bd. 1, Wien, 1989. La photographie composite de Francis Galton nous semble être la clé pour renouveler la lecture de la philosophie de Wittgenstein ; nous y revenons brièvement dans les conclusions, mais c'est l'objet pour une autre étude.

formes de création. Cette façon de se servir de la philosophie de Wittgenstein fait perdre tous les avantages qu'offre la situation examinée ici : l'opportunité d'éviter généralisations et généralités, tout en observant la relation entre l'art et la philosophie (et non seulement entre un artiste et un philosophe), la possibilité de dépasser l'interprétation d'une œuvre sans tomber dans une approche sociologique, la perspective d'identifier une l'action régénératrice et révolutionnaire de la philosophie sur l'art… et *vice versa*.

Les jeux de langage *vs* les concepts et les interprétations

Étudier le phénomène en question, à savoir les écrits de Wittgenstein intégrés dans les œuvres, c'est donc observer et analyser une *démarche spécifique des artistes* (dont l'exubérance durant la période indiquée en fait un phénomène artistique à part entière), alors que la *méthode utilisée ici* est wittgensteinienne, car elle n'interroge pas seulement les œuvres et leur sens, mais, dans une approche anthropologique, elle s'intéresse indissociablement à ce fait particulier et à ce qu'on en dit. Elle préconise de décrire en même temps les gestes des artistes et du public (ce qu'ils font), les paroles qui les accompagnent, allant de la théorie esthétique jusqu'aux commentaires des spectateurs qui rencontrent l'art sur leur chemin (ce qu'on dit), et plus généralement on appréhende indissociablement le contexte de leurs usages, c'est-à-dire les formes de vie, dont font partie, entre autres, les jeux de langage, les lectures et les productions d'artistes. Il s'agit donc de décrire *le rôle de l'art et des images dans les jeux de langage et dans les formes de vie*, pour reprendre le vocabulaire wittgensteinien, alors que les commentateurs contemporains de ces pratiques voulaient y percevoir de simples *illustrations* des textes philosophiques[4]. Notre corpus fait apparaître une relation entre la philosophie et l'art bien plus riche, plus complexe et plus efficiente qu'un rapport d'illustration, et surtout une relation de respect mutuel où le principe d'égalité permet de se croiser et de faire dialoguer les savoirs théoriques de l'une et les savoirs expérientiels de l'autre, les assises symboliques de la philosophie et les positionnements marginaux de l'art.

Abordés sous cet angle, les jeux de langage peuvent être perçus comme une variante de la conception originaire, grecque, de la philosophie qui ne doit pas être un simple savoir, mais une vie qui y serait conforme ; plus tard on a parlé de philosophie comme d'une théorie de la pratique. La version wittgensteinienne d'une *mise en œuvre* de la philosophie consisterait à porter l'attention à ces ensembles formés par « le langage et les activités avec lesquelles il est entrelacé[5] » (autrement dit : à ce qu'on dit et ce qu'on fait). C'est ainsi que Wittgenstein définit le jeu de langage (*Sprachspiel*), et cette approche anthropologique lui permet d'éviter toute sorte de théories généralisatrices. Suivre sa méthode consisterait donc à respecter les accords entre ce qu'on fait et ce qu'ont dit, tels qu'ils sont inscrits dans les formes de vie. « Ce qui doit être accepté, le donné – pourrait-on dire –, ce sont des *formes de vie*[6] », note-t-il, ce qui n'exclut pas le renouvellement des jeux de langage ou des formes de vie, notamment à travers les pratiques de l'art : « et c'est là une bonne image de la marche de la recherche philosophique », remarque Wittgenstein en réfléchissant à la façon de parler de couleurs, et « nous devons nous attendre toujours à ce que nous vienne à l'esprit une nouvelle propriété interne, à laquelle nous n'avions pas songé[7]. » Il n'est donc pas suffisant de s'intéresser uniquement aux conceptualisations philosophiques des nouvelles formes de l'art ou au renouvellement du sens de ses nouvelles pratiques à travers les

---

[4] Barbara Rose, « ABC Art », *Art in America*, oct.-nov. 1965, repris dans *Regards sur l'art américain des années soixante. Anthologie critique*, C. Gintz (réd. et trad.), Paris, Territoires,1979, p. 79 ; Arthur C. Danto « Illustrating a Philosophical Text. Mel Bochner's Wittgenstein Drawings », dans Arthur C. Danto, *Philosophizing Art. Selected Essays*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1999, p. 100-101.

[5] Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques* (désormais RP), trad. F. Dastur, M. Élie, J.-L. Gautero, D. Janicaud, E. Rigal, Paris, nrf/Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2004, § 7, p. 31.

[6] RP, II-xi, p. 316 ; Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen / Philosophical Investigations* (trad. de l'allemand en anglais G.E.M. Anscombe, P.M.S. Hacker, J. Schulte), Malden, Oxford, Chichester, Blackwell, Wiley, 2009 (désormais PU), II-xi, § 345, p. 238.

[7] Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur les couleurs* (désormais RsC), trad. G. Grenel, Mauvezin, T.E.R., 1983, III, § 63, p. 34.

interprétations, car il faut saisir la façon dont les unes et les autres s'inscrivent dans les formes de vie, en passant par toute la complexité et la diversité des jeux de langage mobilisables et effectivement mobilisés pour parler de l'art et pour faire de l'art. C'est ainsi que Wittgenstein conçoit la notion complète et intégrale de la philosophie, voire sa notion élargie.

C'est dans une telle perspective que le phénomène évoqué ci-dessus sera analysé : il sera considéré comme un testament pour prévenir que ne soient dispersés ou perdus les acquis qu'il a rendus possibles, notamment sur le plan épistémologique, en ce qui concerne la relation entre l'art et la philosophie. *Par rapport à la philosophie*, l'épistémologie peut-elle jouer le rôle de l'éthique en rappelant la nécessaire *collaboration* du philosophe et de l'artiste, et non une *élaboration* par l'un du jugement – d'une interprétation – sur le travail fait par l'autre ? En effet, les travaux qui ont intégré les écrits de Wittgenstein sont aussi une façon d'interpréter sa philosophie. Le respect mutuel et le principe d'égalité entre l'art et la philosophie exigent que soit dépassée la posture de supériorité souvent adoptée par celle-ci, sa position surplombante et son modèle « descendant ». *Par rapport à l'art*, l'épistémologie peut-elle être un marqueur de la prise de conscience ? En effet, il arrive parfois aux artistes de ne pas bien comprendre en quoi leur pratique est révolutionnaire ou, au contraire, conventionnelle. Or, « en art, il n'y a que révolutionnaires ou plagiaires[8] », comme aimait à le répéter Paul Gauguin. Il serait donc bien naïf de penser que toutes les interprétations sont « bonnes » ou équivalentes. L'opportunité créée par les pratiques consistant à intégrer des écrits philosophiques dans les œuvres d'art consiste à envisager des compréhensions de ceux-là qui sont en même temps des interprétations de celles-ci, et donc à créer tout un environnement de lectures, d'actions et de jeux de langage – un monde de l'œuvre – qui stabilisent les interprétations. C'est comme si le processus d'interprétation était déjà amorcé par l'artiste au sein de son œuvre. Et c'est une opportunité à explorer pour des raisons plus générales encore : les humanités ayant besoin de renouveler l'épistémologie de l'interprétation – qui a traditionnellement été leur « cœur de métier » –, et elles ont tout intérêt à s'inspirer de cette circulation d'expériences entre art et la philosophie pour expérimenter de nouveaux outils de compréhension.

L'exploration du phénomène évoqué ci-dessus promet de mieux comprendre Wittgenstein en s'appuyant sur les savoirs et les compétences des artistes dont les pratiques ont été aussi novatrices que l'était la pratique wittgensteinienne dans la philosophie, en même temps qu'elle promet d'observer comment les artistes prennent conscience des enjeux de leur art, précisément, en faisant de l'art avec de la philosophie. La plus-value – l'enjeu – de cette démarche consiste à observer comment à cette époque – à la fois encore proche de sa vie et déjà très différente de celle qu'il a vécue – on pouvait lire Wittgenstein et le comprendre sans les références académiques, souvent utilisées par la suite comme une grille de lecture permettant de faire de lui un « philosophe académique ». « Ce serait une tragédie », alertait Maurice d'O. C. Drury, un des proches amis et disciples de Wittgenstein, « si les commentateurs bien intentionnés démontraient que ses écrits étaient désormais facilement assimilables dans les milieux intellectuels mêmes contre lesquels ils tiraient la sonnette d'alarme »[9].

Lire, parler, dessiner… *vs* juger selon le goût

Certes, l'absence de concepts adéquats pour comprendre les nouvelles pratiques de l'art n'a jamais empêché les artistes de faire de l'art ; mais dans le cas qui nous intéresse, la découverte des écrits philosophiques, en l'occurrence de ceux de Wittgenstein, a non seulement produit un effet puissant sur les artistes – Bochner, de vries, Hill, Kozłowski, Morris, Nauman ou Stella l'ont ouvertement reconnu –, mais encore les a conduits à assumer eux-mêmes un travail conceptuel,

[8] Paul Gauguin, « À propos du Sèvres et du dernier four », *Le soir*, 25 avril 1895, dans *Oviri. Écrits d'un* sauvage, Paris, nrf/Gallimard, coll. « Idées », 1974, p. 137.

[9] Cité d'après Rush Rhees, éditeur du volume *Recollections of Wittgenstein*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1984, qui, dans sa « Préface », intègre une esquisse inédite de Maurice Drury, antérieure à celle qui est publiée dans le livre, p. XI.

traditionnellement réservé aux philosophes. Le secret de cette ouverture réside dans la convergence des préoccupations de Wittgenstein avec la propre sensibilité des artistes concernés. Ce n'est donc pas par hasard que coïncident dans le temps trois postures anti-esthétiques : l'année où Marcel Duchamp s'entretient avec Pierre Cabanne, 1966, sont publiées les « Leçons sur l'esthétique » de Wittgenstein, compte rendu des échanges avec ses disciples, où le philosophe parlait d'expériences esthétiques dans lesquelles « les adjectifs esthétiques n'ont joué […] pratiquement aucun rôle[10] » ou de contextes dans lesquels, dans une expérience esthétique, le jugement esthétique – jugement du goût – pouvait n'être « pratiquement rien du tout[11] », alors que trois ans plus tôt, Robert Morris, grand lecteur de Wittgenstein, signe l'acte notarial du « retrait esthétique » (15 novembre 1963). Dans ces trois prises de position (Duchamp, Morris, Wittgenstein), il ne s'agit pas de s'extraire de l'expérience, et donc d'une connaissance sensible qui s'enracine toujours en elle, ce qui est clair au moins depuis Kant, mais de se libérer de l'attitude appréciative (« adjectifs esthétiques ») pour penser l'art en termes cognitifs, en relation avec le texte et la lecture.

Ce même Robert Morris réalise entre 1973 et 1991 une série *Blind Time* (*Temps aveugle*) où la *vision* est fondée sur la *cécité*. Dans *Blind Time III*, par exemple, estampe dessinée à la demande de l'artiste et « sous sa dictée[12] » par Adreinne Asch, aveugle de naissance, la figuration du temps passe par le visuel sans aboutir au figuratif ; les traces et empreintes des mains et des doigts qui constituent ce dessin, sont « accompagnées d'une page de texte restituant des conversations entre Robert Morris et Adreinne Asch[13] » ; il est à souligner que dans cette série de travaux, les textes ont toujours leur place dans l'espace de la production plastique. Or, même si l'*intérêt politique* déterminant est ici de comprendre comment il est possible qu'une personne qui porte un handicap aussi lourd puisse penser comme les autres, l'*intérêt philosophique*, lui, consiste surtout à montrer que le handicap permet à quelque chose d'inédit de se manifester, soit dans la réflexion soit dans les formes de vie, et ce à travers l'expérience de l'art. Loin d'un jugement du goût, une de nombreuses remarques de Wittgenstein sur la cécité dans les *Fiches* interroge, précisément, la fonction cognitive des jeux de langage : « Un aveugle peut dire qu'il est aveugle [*er sei blind*] et que les gens autour de lui sont voyants [*ihn seien sehend*]. "Soit, mais ne désigne-t-il pas par les mots 'aveugle' et 'voyant' autre chose que ce que désigne l'homme qui voit ?" », se demande-t-il. « Sur quoi repose le fait que l'on est porté à faire une remarque de cet ordre ? »[14] Sans doute sur le fait que diverses personnes font des expériences différentes du même monde et en ont une connaissance singulière, ce qui ne les empêche pas de vivre et de travailler ensemble, en partageant expériences et vécus, ce que l'artiste a rendu explicite.

Quel statut accorder donc à ce type de références philosophiques chez de nombreux artistes sinon celui d'un champ expérimental commun à l'art et à la philosophie ? Les artistes, acteurs de ces transformations, se sont retrouvés non seulement sur les mêmes territoires expérimentaux que ceux qu'explorait la seconde philosophie de Wittgenstein, mais encore ils contestaient l'ancienne théorie de l'art comme lui-même contestait les anciennes pratiques de la philosophie. Il a été de nombreuses fois souligné qu'il y avait chez lui des éléments d'une démarche d'artiste[15]. Bien qu'il ait limité ses exemples à des expériences imaginaires : « imagine-toi[16]… »,

---

[10] Ludwig Wittgenstein, « Leçons sur l'esthétique », dans *Leçons et conversation sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, trad. J. Fauvé, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2007, § I.12, p. 21-22.
[11] *Ibid.*, § I.5, p. 17, note 2, variante Rhees.
[12] Catherine Grenier, « Robert Morris et la mélancolie. La face sombre de l'œuvre », dans *Robert Morris*, cat. d'exposition, C. Grenier (réd.), Paris, Éd. du C.G.P., coll. « Contemporains monographies », 1995, p. 20.
[13] Christophe Cherix, *Robert Morris. Estampes et multiples. Catalogue raisonné,* Genève, Musée d'art et d'histoire, Chatou, CNEAI, 1999, p. 42.
[14] Ludwig Wittgenstein, *Fiches* (désormais F), G.E.M. Anscombe et G.H. von Wright (éd.), trad. de l'allemand par J. Fauve, Paris, nrf/Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1970, § 618, p. 156 ; *Zettel*, G.E.M. Anscombe, G/H/ von Wright (ed.), Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2007, § 618, p. 108.
[15] Cf. Elisabeth Rigal, « De la recherche esthétique comme philosophie première », *La Part de l'œil,* n° 8, 1992, p. 95-106.
[16] Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur la philosophie de la psychologie (II)*, [*Letzte Schiften*, 1982], trad. G. Granel, Mauvezin, T.E.R., 1994, § 356, p. 78.

« représente-toi[17]… », « imaginons-nous[18]… », etc., il ne se limitait pas pour autant au domaine du langage, qui est celui de la philosophie, et allait souvent chercher matière à réflexion dans la description et l'analyse du visuel. Quant aux artistes de notre corpus, ils ne se limitaient pas, eux, au champ visuel (rétinien), domaine de l'art s'il en est, et allaient chercher dans la philosophie *et dans son langage* des instruments pour affiner leurs expérimentations sensibles, que Wittgenstein n'avait pas imaginées… mais qu'il aurait –peut-être – appréciées, non certes pas comme de l'art, mais comme une pratique de la philosophie ! Cette réciprocité et cette symétrie des démarches sont à mettre au compte des exigences à formuler pour tout héritage futur du phénomène artistique qui nous intéresse en matière de relations entre l'art et la philosophie.

La démonstration de la rupture que ces pratiques constituent par rapport à la philosophie académique de l'art est simple à faire : les dossiers sur Wittgenstein et l'esthétique, parus dans *La Part de l'œil*, dans *Rue Descartes* et dans d'autres revues ou ouvrages consacrés à ces questions, ignorent complètement le phénomène artistique analysé ici. Et d'ailleurs, Wittgenstein, qui avait acquis, notamment à travers la maison familiale et la fréquentation de la société viennoise, mais aussi à travers les discussions d'Olmütz, une culture artistique riche et, pour ainsi dire, de première main, après le retour de la captivité après la fin de la Première Guerre mondiale, l'a lui-même trouvée caduque, et a perdu tout intérêt pour les théorisations esthétiques qui pouvaient en résulter. Lui, qui le 7 octobre 1916 notait dans ses carnets : « L'œuvre d'art, c'est l'objet vu *sub species aeternitatis* ; et la vie bonne, c'est le monde vu *sub species aeternitatis*. Telle est la connexion entre l'art et l'éthique[19] », a fait après la Seconde Guerre cette remarque acerbe :

> Je voudrais ici faire une remarque générale sur la nature des problèmes philosophiques. Le manque de clarté philosophique est une torture. Elle est ressentie comme une honte. On éprouve le sentiment de ne pas s'y reconnaître, là où l'on *devrait* s'y reconnaître. Et cependant il n'en *est* pas ainsi. Nous pourrions fort bien vivre sans de telles distinctions et sans être capable de nous y reconnaître[20].

Autrement dit, la philosophie se marginalise elle-même par « manque de clarté », et l'on comprend mieux que la confrontation de ses problèmes avec les usages langagiers rafraîchissait d'un coup de vent frais la pratique philosophique de Wittgenstein, notamment face à la « honte » qu'il ressentait. Poussé à sa limite, ce déplacement vers la démarche anthropologique et vers les usages quotidiens de la langue fait émerger une question fort importante pour notre étude : peut-on envisager la philosophie de l'art comme un jeu de langage, notamment pour préserver la plus grande proximité entre les écrits des philosophes, en l'occurrence ceux de Wittgenstein, qui inspirent les artistes, et les travaux d'artistes qui en résultent. C'est cette proximité qui permet d'éviter des généralisations, sources selon Wittgenstein de beaucoup de biais dans le travail philosophique. Confronter ce qu'on dit et ce qu'on a lu *avec* ce qu'on fait face aux expériences de l'art et autour d'elles (ce que font les artistes, mais aussi les philosophes eux-mêmes, ce qu'écrivent les critiques d'art et ce que fait le public, son comportement, ainsi que ce que les uns et autres lisent et ce que disent de l'art les critiques d'art et les philosophes, certes, mais aussi de simples regardeurs, voire ceux qui ne rencontrent jamais l'art et qui pourtant en parlent, etc.), cela contribue à assurer la pertinence des analyses du rapport entre les écrits philosophiques et les actions créatrices qu'ils ont suscitées et/ou commandées. La théorie esthétique conçue comme un jeu de langage attirerait par conséquent l'attention sur les ensembles où les nouvelles pratiques de l'art sont d'emblée accompagnées par les usages langagiers idoines, ce qui contrarierait les discours *sur* l'art, qui tournent « en roue libre[21] » et brisent le lien intime entre ce qu'on lit, ce qu'on fait et ce qu'on dit ; par rapport à notre corpus, ce lien concerne les écrits de Wittgenstein et les travaux d'artistes faisant partie d'un réseau informel à dimension internationale.

---

[17] RP, II-xi, p. 300 ; PU, § 256, p. 224.
[18] F, § 241, p. 69.
[19] Ludwig Wittgenstein, *Carnets 1914-1916*, trad. G.G. Granger, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997, p. 154.
[20] RsC, III, § 33, p. 29-30.
[21] RP, § 132, p. 89 ; PU, § 132, p. 56.

Le cartel *vs* la ressemblance

Prenons l'exemple du portrait, auquel la seconde philosophie de Wittgenstein consacre une attention récurrente, pour observer ce qu'il mobilise en termes de relation entre l'art et la philosophie. Ce n'est donc pas par hasard que bon nombre d'artistes qui l'ont lu – entre autres Bochner, Huebler, Morris, Rauschenberg ou Stella – ont réalisé des portraits ou des autoportraits en en inventant de nouveaux dispositifs qu'on pourrait désigner *grosso modo* comme non psychologiques. On interrogera donc l'approche du portrait par les jeux de langage, précisément, aussi bien chez le philosophe que chez les artistes qui l'ont lu. Les enjeux de ces réflexions et expérimentations dépassent en réalité l'intérêt pour un simple genre d'œuvres d'art, à savoir le portrait, car elles interrogent les fondations mêmes de la philosophie de l'art et de la théorie esthétique, qui légitiment les pratiques de l'art occidental. On connaît l'intérêt que Wittgenstein a porté à la ressemblance (*family likeness*), dont il a formulé les analyses décisives ; or, lorsqu'il arrive à la question du portrait, toutes les subtilités de ses descriptions de la ressemblance – de l'air de famille – sont court-circuitées, car l'idée de portrait ne peut, selon lui, être fondée sur la ressemblance. « Une réponse évidente, et juste, à la question : "Qu'est-ce qui fait qu'un portrait est le portrait d'untel ?" est que c'est *l'intention*[22] ». Et comment l'intention peut-elle s'exprimer ? « C'est comme mettre les mots "Portrait de M. Untel" sous un tableau[23]. » Autrement dit, la réponse n'est pas trouvée dans les formes de l'image ou dans sa composition, mais dans les *usages* qui en sont faits : c'est le principe même du jeu de langage. Abrupte, cette réponse n'en est pas moins intéressante, car elle correspond à une pratique courante, aussi bien dans les institutions de l'art que dans d'autres usages, familiaux ou administratifs, voire scientifiques, tout en étant souvent leur point aveugle. Depuis l'antiquité grecque, l'art a été obnubilé, d'une part, par l'illusion créée par la peinture qui trompe les hommes, les oiseaux ou les chevaux, et, d'autre part, notamment depuis le XVIe siècle, par l'expression des « passions de l'âme » qui s'impriment dans le visage, ce qui, au demeurant, a dangereusement rapproché les aspirations de certains peintres à certaines époques des objectifs de la physiognomonie. Or, Pline l'Ancien, qui fournit quantité d'anecdotes sur les réussites des peintres grecs à tromper les regardeurs, donne également cette information de première importance, mais passée inaperçue, selon laquelle Aridicès de Corinthe et Théléphanes de Sicyone prirent « l'habitude d'écrire à côté de leur œuvre le nom des personnages qu'ils voulaient peindre[24] ».

Wittgenstein parlait d'ailleurs parfois de « portrait conventionnel », tout en en envisageant des formes non conventionnelles qui n'ont jamais été prises au sérieux, mais qui ne pouvaient que fasciner les artistes de cette époque ; elles mettent à mal toute la conception occidentale du portrait et leurs enjeux sont considérables pour prévenir les dérives des usages non artistiques (administratifs, policiers, scientifiques, etc.) qui peuvent en être faits. « On pourrait s'imaginer un portrait négatif », écrit-il par exemple, « – un portrait qui serait *censé* représenter ce à quoi *ne* ressemble *pas* M. X. (ce serait un mauvais portrait si M. X. y était ressemblant) »[25]. Ou encore :

> Supposons qu'au lieu de me représenter quelque chose j'ébauche un dessin sur un morceau de papier. Je parle par exemple de N. et mon crayon esquisse en même temps une figure sur le papier. On peut alors me demander « Cela représente-t-il N. ? ». Et cela peut en effet le représenter, que le dessin lui ressemble ou non. / Est-il juste de dire : il en va de même avec la représentation ? Certes – dans la mesure où il est souvent possible de dessiner ce que l'on s'est représenté[26].

Cette remarque de Wittgenstein peut être utilement mise en relation avec le *Blind Time* dessiné par R. Morris et A. Asch, car elle évoque un dessin-représentation sans aucune intention de reproduire ou d'imiter, et qui peut pourtant figurer une personne, ou une réalité en général, en dehors de toute ressemblance visuelle. Dans ces deux exemples, le philosophe se limite à en énoncer l'idée, tandis que les artistes étaient prêts à expérimenter ces idées concrètement et à

---

[22] CB, p. 77.
[23] CB, p. 87.
[24] Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXXV, trad. J.-M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985, [16], p. 42.
[25] F, § 317, p. 89.
[26] Ludwig Wittgenstein, *Études préparatoires à la 2d partie des Recherches philosophiques* (désormais EPPR) (1948-1949), trad. G. Granel, Mauvezin, T.E.R., 1985, § 310, p. 120.

en proposer des réalisations. Franck Stella peint un triangle signé *Leo Castelli* et un carré signé *Hollis Frampton*, etc., Robert Morris réalise en 1963 l'*Autoportrait (EEG)*, composé de 16 enregistrements verticaux de son électroencéphalogramme (EEG), Robert Rauschenberg propose le portrait d'Iris Clert sous la forme d'un télégramme et Mel Bochner écrit ses portraits avec du texte : « Y avait-il un moyen d'utiliser le langage en dehors de la poésie ? […] J'ai donc pris les mots "soi" [*Self*] et "portrait" comme mots clés », affirme-t-il. « *Self/Portrait* indique les synonymes de "soi" dans la colonne de gauche et les synonymes de "portrait" à droite. Lorsque vous lisez de travers, une phrase totalement indéterminée est créée »[27].

Les enjeux de ces expérimentations sont considérables, notamment parce qu'elles mettent en évidence ce qui est un des plus grands biais interprétatifs, voire un point aveugle, lorsqu'il s'agit d'apprécier les conséquences de la philosophie wittgensteinienne et de sa critique récurrente et implacable du mythe de l'intériorité comme lieu de processus intimes, cachés au monde, voire inaccessibles, processus que pourtant l'art, et le portrait en particulier, prétend pouvoir exprimer ou rendre visibles. « Comment comparons-nous les objets physiques – comment comparons-nous les vécus ?[28] », demande donc Wittgenstein, car c'est sur cette conception de l'intériorité – romantique, lyrique, mythifiée et exaltée – que repose une bonne partie des traditions artistiques et littéraires de l'Occident. Il est paradoxal de constater que nombre d'exégètes qui se reconnaissent parfaitement dans cette critique du « mythe de l'intériorité »[29] et de l'« expérience privée » ne sont pas prêts – ou capables – d'accepter les conséquences pour l'art de l'abandon de cette vision romantique du moi, conséquences mises au jour par les artistes de notre corpus ; ces exégètes ne se rendent pas compte qu'ils continuent à promouvoir la conception du génie dont la vocation est d'exprimer toutes les nuances, secrets et affects de cette « intériorité », conception que pourtant ils ont condamnée par ailleurs. C'est donc un désaccord flagrant qui se manifeste ainsi entre ce qu'ils disent et ce qu'ils font. Et c'est, précisément, l'art qui devient le chantier complémentaire – sensible – de ces analyses philosophiques inaugurées par Wittgenstein et poursuivies par les artistes de notre corpus pendant quelques décennies après la mort du philosophe, qui écrit : « "Bien sûr le caractère d'une personne *doit* se manifester de quelque façon dans son écriture." Il est important de pouvoir dire, "Non, cela n'est pas nécessaire"[30] ».

Un regard critique *vs* les stéréotypes

Cet intérêt pour le portrait – chez Wittgenstein et auprès des artistes de notre corpus – a encore un autre enjeu d'importance, moins visible de prime abord, lié aux certitudes fondées sur les jugements esthétiques, que l'on rencontre notamment dans les stéréotypes du visage, considérés soit selon les ethnies (juifs, tziganes, slaves ou aryens), soit selon les caractères (« voleurs avec ou sans violence », criminels, marginaux, « fous », « population saine », etc.), soit selon le croisement des deux. Ce n'est pas le lieu ici d'en faire la démonstration, mais la confrontation avec les portraits composites de l'inventeur britannique de l'eugénisme, Francis Galton, a été selon nous un des éléments clés du tournant vers la seconde philosophie de Wittgenstein, eugénisme dont on connaît aujourd'hui avec précision les usages et abus au tournant du XIXe et du XXe siècle, et qui a contribué à faire le lit du nazisme. La construction sociale des certitudes, en parallèle mais indépendamment des connaissances ou de leur pertinence, est un leitmotiv des notes intitulées *De la certitude*, prises par Wittgenstein jusqu'aux derniers jours de sa vie. La tentative

[27] Mel Bochner, « An Interview with Marc Godfrey », dans Mel Bochner, *Solar System & Rest Rooms. Writings and Interviews, 1965-2007* (désormais Bochner), Cambridge, London, The MIT Press, 2008, p. 191.
[28] RsC, III, § 315, p. 72.
[29] Cf. Catherine Soussloff, *The Subject in Art. Portraiture and the Birth of the Modern*, Durham, Duke University Press, 2006.
[30] Ludwig Wittgenstein, « Cause et effet : saisie intuitive » (désormais CEE) [1937], trad. J.-P. Cometti, dans *Philosophica IV*, Mauvezin, T.E.R., 2005, p. 123. Cf. Paul de Man, « Autobiography as De-facement », *MLN* (founded in 1886 as *Modern Language Notes*), n° 94, décembre 1979, notamment p. 921. De Mann refuse à l'autobiographie le statut d'un genre littéraire, car elle n'est qu'« une figure de la lecture ou de la compréhension à laquelle nous avons plus ou moins nettement affaire dans tout texte ».

d'« esthétiser » la science dans l'eugénisme, qui fabriquait avec des « procédés rigoureux » et « scientifiques » des portraits photographiques – composites – de types phtisiques, criminels, juifs ou ceux de la « population saine », est selon nous un des motifs non apparents de ces derniers écrits : « où est la différence entre erreur et dérangement mental ?[31] », se demande Wittgenstein, comme s'il voulait interroger la maladie du fascisme que la philosophie d'antan n'était capable ni d'affronter ni de contrer. L'erreur d'un raisonnement ou d'une compréhension, on peut toujours tenter d'aller la chercher soi-même, mais pour cerner un « dérangement mental », il faut regarder la société et ses normes. À travers les analyses de Walter Benjamin, on a pu prendre conscience de l'importance de l'esthétisation de la politique et de la science par le régime hitlérien. La fonction thérapeutique de la philosophie wittgensteinienne, et le vocabulaire qui y correspond, notamment le célèbre « ensorcellement de notre entendement par les ressources de notre langage[32] », fait entendre autre chose qu'une simple erreur, quelque chose de beaucoup plus grave : une maladie de l'esprit accompagnée d'une certitude inébranlable… fondée, dans le cas des portraits composites, sur un jugement esthétique accompagné d'une ritournelle : dans les portraits composites, « tout ce qui est commun reste, tout ce qui est individuel tend à disparaître[33] », formule censée légitimer le passage d'un individu à un type – ou d'un « type » au stéréotype –, à travers la superposition de visages dans la photographie composite. Et Wittgenstein de marteler : « La certitude est, *pour ainsi dire*, un ton de voix dans lequel on déclare comment sont les choses[34] ».

Pendant longtemps, ces portraits composites suscitaient – et suscitent encore – des réactions excessives, tantôt scientifiques[35], tantôt politiques[36] et tantôt artistiques[37], en conduisant dans certains cas jusqu'à un fanatisme esthétique, réactions auxquelles les portraits « non psychologiques » évoqués ci-dessus sont comme un remède. En effet, la convergence des objectifs de la physiognomonie, de *la volonté d'identifier à travers les portraits composites le caractère criminel des individus*, du « détecteur de mensonges » dont on parlait beaucoup après la Seconde Guerre mondiale, puis, finalement, la pratique avouée de la torture depuis la guerre du Golfe[38], trouve son prolongement dans le développement des logiciels de reconnaissance faciale avec ses trois objectifs : identifier l'individu, déterminer son caractère (au sens large)[39] et percer ses émotions à travers les expressions du visage ; bref, percer les secrets du for intérieur de l'individu. La réaction de Wittgenstein, là encore, passe par les jeux de langage et les accords – ou les désaccords – entre ce qu'on dit et ce qu'on fait : « Nous pourrions, par exemple, travailler avec un "détecteur de mensonge" », écrit-il en 1951, « et définir de façon nouvelle le mensonge comme ce qui fait dévier le détecteur »[40]. Il faut être conscient du fait que la tradition du portrait, avec sa

---

[31] Ludwig Wittgenstein, *De la certitude* (désormais DC) trad. D. Moyal-Sharrock, Paris, nrf/Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2006, § 73, p. 34.
[32] RP, § 109, p. 84 ; PU, § 109, p. 52.
[33] Francis Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, London, Macmillan and Co., 1883, p. 350.
[34] DC, § 30, p. 24.
[35] Leszek Brogowski, « La photographie composite de Francis Galton, son protocole et son flou. L'épistémologie d'un protocole », dans *Protocole & photographie contemporaine,* Danièle Méaux (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013, p. 219-237, ⟨hal-01690463⟩.
[36] Leszek Brogowski, « "À force de voir et de comparer". Arthur Batut face au scandale de la photographie composite de Francis Galton », dans *Défier la décence : crise du sens et nouveaux visages du scandale dans l'art*, L. Brogowski, J. Delaplace (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2016, p. 201-227, ⟨hal-01688311⟩.
[37] Leszek Brogowski, « Une dé/contamination du discours : des portraits composites (Francis Galton) au morphing (Nancy Burson) », dans *Visages à contraintes : formes du portrait à l'ère électro-numérique – des années 1960 au début du XXIe siècle*, V. Ciciliato (dir.) à paraître, ⟨hal-01687274⟩.
[38] Paul Laubacher, « La CIA et la "torture" : les 10 leçons explosives du rapport du Sénat », *Nouvel Obs*, 9 décembre 2014, https://www.nouvelobs.com/monde/20141209.OBS7386/la-cia-et-la-torture-les-10-lecons-explosives-du-rapport-du-senat.html, [4.12.21] ainsi que le rapport publié sur le site du Senat américain : https://www.intelligence.senate.gov/sites/default/files/documents/CRPT-113srpt288.pdf [4.12.21].
[39] Le récent article de *The Guardian*, 7 juillet 2018, fait état de la possibilité d'utiliser l'IA pour ressusciter le vieux démon : reconnaître l'homosexualité dans le visage des hommes. https://amp.theguardian.com/technology/2018/jul/07/artificial-intelligence-can-tell-your-sexuality-politics-surveillance-paul-lewis?__twitter_impression=true [4.12.21].
[40] Ludwig Wittgenstein, *L'Intérieur et l'Extérieur. Derniers écrits sur la philosophie de la psychologie*, tome II (1949-1951), Mauvezin, TER, 2000 (EPRP constitue la première partie de ce volume), [95], p. 120.

volonté de percer les secrets intimes de l'âme », ses « passions », a participé à ces dérives, même si ce n'est pas consciemment et même si cela ne concerne ni tous les artistes, ni tous les portraits ; à coup sûr, pas ceux dont il a été question ci-dessus.

Et c'est, précisément, parce qu'il trouvait qu'il manquait encore au milieu des années 1960 une théorie critique de la photographie, parce qu'il constatait l'absence de l'intérêt pour une « pensée rigoureuse » de son potentiel artistique et qu'il regrettait, par conséquent, le rejet de la photographie par les institutions de l'art[41], que Mel Bochner réalise en 1970 *Misunderstandings (A Theory of Photography)*, publication pour la boîte *Artists & Photographs*[42]. Parmi les neuf *fiches* comportant des citations sur la photographie, il y a une remarque provenant de… *Fiches* de Wittgenstein.

> Notons aussi que nous ne nous mettons pas à transposer ces images de façon réaliste pour les « comprendre », non plus que nous ne transposons en couleur les photographies ou les images d'un film en noir et blanc – bien que des êtres humains ou des plantes que nous verrions en noir et blanc dans la réalité seraient pour nous indiciblement étranges et effrayants. / Et si nous disions maintenant : « Une image n'est quelque chose que dans un langage d'images » ?[43]

En effet, Wittgenstein consacre des remarques incisives à la photographie, sans doute suite à sa confrontation avec les portraits composites, car il parle, entre autres, de la photographie – et donc de concepts – floue, de la ressemblance de famille ou encore, comme ci-dessus, de la transposition des couleurs en « niveaux de gris », tout en remarquant au passage – après une période de fascination pour la photographie composite –, que « la locution *"en commun"* est elle-même source de confusion[44] ». Or, dans un texte rétrospectif, Mel Bochner reconnaît l'importance pour lui de la lecture de *On Certainty* à l'époque où il a produit *Misunderstandings*. Conscient de la « différence entre connaissance et certitude[45] », qu'il a comprise grâce à Wittgenstein, Bochner inscrit sa publication d'alors dans un double combat, artistique et institutionnel, pour mettre en évidence les enjeux de la compréhension adéquate de la photographie. Dans les portraits composites, quant à eux, s'y ajoutent les enjeux idéologiques, et notamment l'utilisation de la science pour légitimer les politiques raciales, coloniales, sécuritaires, etc. Or, légitimer au moyen du prestige scientifique les stéréotypes fabriqués par l'eugénisme renforce la discrimination fondée sur les certitudes esthétiques, voire conduit à une forme de fanatisme esthétique.

Il ne faut pas dissimuler le fait qu'en 1929, Wittgenstein lui-même voulait faire de la philosophie comme Francis Galton faisait les portraits composites, et il évoquait le paradigme du portrait composite, non pas certes du juif mais du Chinois « typique »[46]. Pour se désensorceler par la suite de cette fascination pour la photographie composite, il a non seulement inventé des outils philosophiques puissants, mais encore s'est demandé constamment ce qu'on voit *réellement* dans une image, et en particulier dans celle qui représente un *type* de criminel fabriqué par les moyens prétendument scientifiques.

> J'interprète les paroles ; soit – mais est-ce que j'interprète aussi les mimiques ? Est-ce que j'interprète l'expression du visage comme menaçante ou amicale ? – Cela *peut* se faire. / Mais si je disais : « Il ne suffit pas que je perçoive ce visage menaçant, je dois d'abord l'interpréter. » On brandit un couteau dans ma direction et je dis : « Je saisis cela comme une menace. »[47]

En cherchant à travers les jeux de langage un accord entre ce qu'on voit, ce qu'on dit et ce qu'on fait, Wittgenstein en vient à constater que le voir constitue « à demi expérience visuelle et à demi pensée[48] ». Autrement dit, une image peut être vue de moult façons différentes. Visage d'un « voleur

---

[41] Mel Bochner, « *Misunderstandings (A Theory of Photography)*, 1967-1970 », dans Bochner, p. 180.
[42] Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain*, Marseille, Le mot et le reste / Paris, BNF, 2012, p. 169.
[43] F, § 242, p. 69.
[44] Ludwig Wittgenstein, *Les Cours de Cambridge 1930-1932*, établis par D. Lee, trad. E. Rigal, Mauvezin, T.E.R., 1988, [35], p. 41, cours du 10/11/1930, je souligne.
[45] Bochner, « Reflections on *7 Properties of* Between », dans Bochner, p. 103.
[46] Ludwig Wittgenstein, « Conférence sur l'éthique », dans *Leçons et conversation…*, *op. cit.*, p. 143.
[47] F, § 218, p. 62-63.
[48] RP, II-xi, p. 279 ; PU, II-xi, § 139-140, p. 207.

sans violence » pour les uns, il peut être vu par les autres comme incarnation de la tendresse. « Mais comment est-il possible que l'on voie une chose selon une *interprétation* ?[49] », se demande-t-il alors. Et sa réponse est qu'il faut se tourner vers l'analyse des usages et des jeux de langage. Bien sûr, si, en dessous de l'image, on lit : « criminel » ou « voleur avec violence », comme c'est le cas dans les planches composées par Francis Galton, on aura tendance à y percevoir un criminel ou un voleur. En effet, il en est pour l'image comme pour le langage en philosophie : il ne doit pas tourner « en roue libre [alors que] personne ne demande comment il est utilisé[50] ». Et Wittgenstein d'en arriver à la réflexion cruciale de la place des images dans les jeux de langage (qui va bien plus loin que la définition ostensive qui joue davantage un rôle important dans le processus d'*apprentissage*, simplifié par rapport au contextes réels d'usage). L'image toute seule ou le témoignage des sens tout seul ne veut rien dire du tout : « Rien n'est dit que ce que je dis ».

> La confusion réside dans l'idée que les sens offrent un témoignage – comme si l'on pouvait dire : « Ce sens dit ceci et cela ». Mais les sens ne disent rien. Rien n'est dit que ce que je dis [*Nothing is said but what I say*]. / Nous nous imaginons que les sens offrent un témoignage, mais dans un langage fait d'*images* – bien qu'en réalité il n'en soit rien. […] *Mais personne ne voit ni n'entend le témoignage des sens*. […] L'idée consiste en ce que, bien qu'il ne soit pas possible de douter dans le cas de ce que les sens nous disent, il y a toujours un doute possible quant à l'interprétation…[51]

Interpréter ce qu'on lit, penser ce qu'on voit, faire ce qu'on dit… pour ne pas conclure

Toutes ces réflexions wittgensteiniennes trouvent des échos dans les portraits non « psychologiques » évoqués ci-dessus. Sur ce fond, nous avons pu constater que la méthode wittgensteinienne des jeux de langage permet de diagnostiquer les faiblesses de la philosophie de l'art dans une série de désaccords : on ne fait pas ce que l'on dit, on ne dit pas ce que l'on voit et on ne pense pas ce que l'on dit. N'est-ce pas ce que veut dire Wittgenstein dans la citation ci-dessus, ou dans la critique de la formule « tout ce qui est commun reste, tout ce qui est individuel tend à disparaître » ? Si l'on ne *dit* pas ce qu'on voit réellement (*voit*-on un « criminel » ?), alors on n'a *rien vu* du tout, même si on a regardé, et c'est seulement lorsqu'on dit ce que l'on voit – même si on se le dit seulement à soi-même – que la question du voir se pose véritablement pour le philosophe : « La philosophie *est* vraiment "purement descriptive"[52] », affirme Wittgenstein. Autrement dit, on ne peut isoler le voir du lire (Marcel Duchamp), du dire (description) ou du faire (les usages), et plus généralement par rapport aux formes de vie. A-t-on vu le canard ou le lapin ? A-t-on vu un type criminel (c'est-à-dire le criminel en puissance) ou un individu craintif et attentif ? A-t-on vu une boîte, un cube, le vide, une transparence ou du verre, comme dans l'installation de Joseph Kosuth de 1965 intitulée *Box, cube, empty, clear, glass*. Wittgenstein : « Aucune définition ostensive ne me procure quelque chose comme une explication *complète* de l'usage du mot. Il pourrait être encore utilisé de toute sorte de façons[53] ». Il serait utile de confronter ces remarques aux usages du portrait en général.

Si un portrait fait peur à celui qui le regarde, car il croit y voir un criminel, un fou, un homosexuel ou un juif, il faut interroger ce que la peur signifie pour lui, ainsi que l'usage et le statut de l'image qui l'autorise à nommer ainsi ces sentiments. Le portrait composite *du* criminel fait « peur » par anticipation, fait peur à des gens qui ont peur à l'avance, ou qui ont peur d'avoir peur. Mais en réalité, c'est seulement – pour ainsi dire – le couteau brandi dans notre direction qui la légitime. Se demander si l'on a bien vu n'a de sens que dans un jeu de langage (ce qu'on dit et ce qu'on fait) et dans un jeu d'images (la façon de les utiliser), et cela concerne aussi bien les stéréotypes sociaux que les « passions de l'âme », aussi bien le racisme que l'eugénisme, mais également la graphologie, les logiciels de reconnaissance faciale des émotions, etc. Même si on

---

[49] RP, II-xi, p. 284 ; PU, § 164, p. 211.
[50] CEE, p. 149.
[51] CEE, p. 135 (notes de Rhees).
[52] CB, p. [18], p. 58.
[53] CEE, p. 139.

n'en parle pas beaucoup, les enjeux des portraits « non psychologiques », comme ceux qui ont été évoqués ci-dessus, mais d'autres également, comme ceux par exemple qu'a réalisés dans le même contexte Douglas Huebler[54], sont énormes face à tous ces phénomènes sociaux, anciens et nouveaux. « Le mensonge », affirme Wittgenstein, « est un jeu de langage qu'il faut apprendre, comme tous les autres[55] », et l'« enfant doit apprendre bien des choses avant d'avoir la capacité de simuler[56] ». Selon la définition du dictionnaire, mentir, c'est affirmer comme vrai ce que l'on sait être faux. Mais comment nomme-t-on les situations où l'on affirme des choses dont on n'est pas sûr ou dont on doute qu'elles puissent être vraies ? ou que l'on répète sans les avoir jamais remises en question ? Si la philosophie de l'art pouvait être conçue comme un jeu de langage, ce serait notamment pour traquer et dénoncer les désaccords entre ce qu'elle affirme et ce que font les artistes, pour ouvrir un chantier complexe qui ne peut s'accomplir sans les artistes et sans les regardeurs de tout genre et de différentes cultures. Traquer et dénoncer un dédoublement incohérent des discours, celui de la philosophie, d'une part, celui de l'art, d'autre part, c'est ce qui semble être le propos des travaux des artistes de notre corpus, et cette collaboration artistique entre la philosophie et l'art rend plus facilement lisibles les instruments conçus par Wittgenstein pour combattre le fanatisme esthétique.

[54] Cf. Alexandre Streitberger, « Un mélange de réalité et de fiction. Le portrait photographique comme acte protocolaire dans les photos-textes de Douglas Huebler », dans *Protocole & photographie contemporaine*, Danièle Méaux (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013, p. 255-267.
[55] RP, § 249, p. 137.
[56] RP, II-xi, p. 320 ; PU, § 363, p. 240.