

Menon Walter Romero

romeromenon@yahoo.fr

Ens.hist.teor.arte

ROMERO, MENON WALTER “L'exhaustion du concept. De l'œuvre d'art comme langage au langage comme l'œuvre d'art”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2010, No. 19, pp. 6-16.

RÉSUMÉ

Notre travail a pour but d'établir les bases pour une compréhension de la dynamique constitutive du fonctionnement du langage. Nous partons de l'idée que l'art est régit par la dynamique de jeux de langage pensée par Wittgenstein et par les théoriciens des actes de parole tels quels Austin et Searle. Ensuite, en inversant cette perspective et soutenus par l'analyse réalisée par Jacques Poulain de cette dynamique, nous allons déterminer la fonction centrale que l'art, dans sa forme de ready-made, a dans la production du langage.

MOTS-CLÉS

Walter Menon, jeux de langage, actes de parole, art, pragmatique, ready-made

TÍTULO

El agotamiento del concepto. De la obra de arte como lenguaje al lenguaje como obra de arte.

RESUMEN

Nuestro trabajo tiene como objetivo sentar las bases para comprender la dinámica constitutiva del funcionamiento del lenguaje. Empezamos con la idea de que el arte se rige por la dinámica de los juegos de lenguaje concebida por Wittgenstein y por los teóricos de los actos de habla como Austin y Searle. A continuación, invirtiendo esta perspectiva y apoyados por el análisis de Jacques Poulain acerca de esta dinámica, determinaremos el papel central del arte, en su forma de ready-made, en la producción del lenguaje.

KEY WORDS

Walter Menon, juegos de lenguaje, actos de habla, arte, pragmática, ready-made.

Afiliación institucional

Investigador en programas de doctorado del Departamento de Comunicación y del Instituto de Arte de la Universidad de Brasilia UnB Brasil

Autor de *L'Oeuvre d'Art* (L'Expérience

Esthétique de la Vérité) publicado por

L'Harmattan, Paris 2011. También ha

publicado varios ensayos entre ellos,

Esquisse sur le Sauvetage chez Walter

Benjamin et *Sensations Aleatoires sur*

l'Oeuvre de Marion Lapie los dos en la

obra colectiva *Ce fut un Amour Contingent*

et Arbitraire, Org. Antonia Birnbaum. Ecole

de Beaux Arts de Toulouse et Université

Paris VIII, 2009.

L'exhaustion du concept. De l'œuvre d'art comme langage au langage comme l'œuvre d'art

Menon Walter Romero

Filósofo y artista plástico

Le philosophe américain Arthur Danto¹ a écrit que la philosophie a une tendance à se confondre avec l'objet de son étude. Pour ce philosophe, le risque de perdre ce qui fait la spécificité du domaine de la philosophie peut être tout à fait dangereux, dans le sens où la philosophie peut tout simplement disparaître « avalée » par son objet. Dans le cas de la philosophie de l'art, par exemple, une fois que l'objet de l'art devient sa propre philosophie elle se confond avec la philosophie de l'art. Par conséquent définir les procédures, la méthode et les objets d'investigation de l'art peut, dans une certaine mesure, aider à définir ce qui est le propre de la philosophie, tout en démontrant leurs différences. Pour Danto, définir l'art signifie ne pas tomber dans la tentation de faire de l'art une sorte de philosophie de l'art et ainsi pouvoir reprendre les limites entre les deux domaines afin de reconstituer avec plus de clarté ce qui est propre à chacun d'eux. Ainsi, pour ce philosophe, la tâche de la philosophie de l'art doit être la définition de l'art.

La thèse qu'on défendra dans ce texte se place à l'extrême opposé de la position du philosophe analytique. Non pas parce que les observations de Danto nous semblent incorrectes, mais tout simplement parce que notre réflexion ne s'insère pas dans le sillage de la philosophie de l'art, ni de celui de la tradition de la critique et de l'esthétique. L'objectif principal de notre travail n'est pas de fournir une définition de l'art ou d'analyser les œuvres d'art, ou encore d'élaborer une théorie de la réception esthétique. Notre travail

¹ A. Danto, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris: Seuil, 1989, pp. 107-108.

a pour but d'établir les bases d'un possible point commun entre art et philosophie : celui d'une épistémologie-anthropologique du langage où l'art occupe une position centrale. En déterminant le type de fonction que l'art a dans le langage et comment cette fonction est constituée, on espère établir les bases pour une compréhension de la dynamique constitutive du fonctionnement du langage.

L'artiste Yves Klein, pendant la déjà célèbre conférence prononcée à la Sorbonne² en 1959, décrit son œuvre exposée à Anvers. Au moment du vernissage, au lieu d'exposer un tableau ou un objet quelconque, Klein se met à l'emplacement qui lui était réservé parmi d'autres artistes et énonce d'une voix forte devant le public la phrase de Gaston Bachelard qui contient une référence à la couleur bleue : « D'abord, il n'y a rien, ensuite il y a un rien profond, puis une profondeur bleue. » Interrogé par l'organisateur de l'exposition où se trouvait son œuvre, Yves Klein lui répond : « Là, là où je parle à ce moment. »

La phrase de l'artiste résume notre intention dans ce texte, à savoir de montrer non pas que l'œuvre d'art est un énoncé, mais que l'énoncé est œuvre d'art. « Là où je parle à ce moment », le « là » d'où parle Klein n'est pas restreint à l'espace de la galerie, à l'exposition, au monde de l'art ; ce « là » est le lieu de production de la parole. Là où on parle, là se trouve en action un geste, un acte à la fois de parole et corporel dont la signification consiste à indiquer ce « là » comme lieu de production de signification. Ce « là », on ne doit pas le confondre avec le pôle de l'énonciateur, à l'occasion occupé par Yves Klein. Le « là » est toujours ailleurs, toujours autre, il est l'autre de langage auquel Klein fait référence par l'action de préférer la phrase de Bachelard en indiquant le lieu d'où il la profère : « là où je parle ». Signifier, signifie donc produire le référent auquel la signification se réfère et en même temps la situation à laquelle elle se réfère. Ce lieu, le « là » est le langage, et l'œuvre de Klein un acte d'actualisation de cette parole. Dans ce sens, faire de l'art consiste à être le fondement même de tout acte d'énonciation. Tout lieu de parole, ce « là » dont parle Klein, est œuvre d'art.

Dans une première approche, on tient compte du fait que la structure conceptuelle et énonciative du geste de Klein est tout simplement celle de l'art contemporain. Même dans le registre imposé par le minimalisme – qui, selon la version d'un de ses théoriciens majeurs, Donald Judd³, serait tout à fait réfractaire à la proposition de l'art conceptuel – on trouve inévitablement la théorie, le concept et l'intentionnalité de rendre visible cette conceptualisation de l'art au sein même de sa pratique.

Les fondements d'une théorie de l'art conceptuel ont été posés par l'artiste et théoricien Joseph Kosuth.⁴ Néanmoins, dans un deuxième moment, si on suit ses hypothèses

² Y. Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris: Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts, 2003.

³ J. Donald, *Écrits 1963-1990*, Paris: Daniel Lelong, 1991.

⁴ J. Kosuth, *L'art après la philosophie*, trad. Christian Bounay, in *Art en théorie 1900-1990, une anthologie* par Charles Harrison et Paul Wood. Paris: Hazan, 1997. Dans cet article majeur de

– l'œuvre d'art comme énoncé tautologique ; l'origine de l'art conceptuel avec l'œuvre de Marcel Duchamp ; l'art conceptuel comme le dernier pas vers l'autonomie complète de l'art – on vérifie que la nature conceptuelle de l'art dépasse les limites de la production contemporaine et situe son origine dans l'intention d'affirmer, de dire qu'il y a quelque chose nommé œuvre d'art. Dès que sont réunies les conditions suffisantes pour élaborer une telle intentionnalité dans un énoncé, et pour l'accepter comme vrai – conditions données par la pragmatique du langage – alors on peut dire qu'il y a une œuvre d'art.

L'art conceptuel a tout simplement mis en évidence le fait que tel énoncé est la nature intentionnelle de l'art. L'œuvre d'art est donc l'énoncé de sa condition d'œuvre d'art et rien que cela, puisque n'importe quel référent ne dépend que de tel énoncé, d'être son référent, pour effectivement se faire œuvre d'art. Néanmoins, non seulement la théorie de la nature conceptuelle de l'art, mais même les œuvres d'art conceptuelles sont inscrites dans les enjeux majeurs de la pragmatique du langage, car il n'y a pas de concept qui ne soit énoncé et tout énoncé est acte de parole. Par conséquent, la procédure conceptuelle de constitution de l'œuvre d'art, et c'est cela que nous pensons être fondamental, n'est pas limitée au champ de l'art. Elle est l'opération qu'on réalise nécessairement à chaque acte de parole, à chaque énonciation.

Le geste de Klein et sa description correspondent, par conséquent, à l'idée que la structure pragmatique du langage fonctionne selon l'opération mise en évidence par Marcel Duchamp sous la dénomination de *ready-made*.⁵ N'importe quel jeu de langage, n'importe quel acte

la théorie conceptuelle de l'art, Kosuth définit l'art comme concept d'œuvre d'art et donc comme énoncé tautologique. Pour Kosuth l'art ne peut dire rien au-delà de l'effort d'auto-énonciation. Identifié par Kosuth à la proposition analytique, l'art sera auto-évident dans son énonciation ; il aurait alors un type de construction conceptuelle similaire à la logique mathématique dont la vérité des propositions ne dépend que de leur cohérence logique. Aux yeux de Kosuth, ce genre de connaissance représente un idéal supérieur auquel l'art doit aspirer pour aboutir à l'autonomie complète vis-à-vis de toute référence extérieure. Une connaissance qui dépasse celle de la pensée métaphysique qui a constitué traditionnellement la philosophie et l'art occidental. Dans la métaphysique figure toujours une pensée dichotomique partagée entre essence et apparence que l'art conceptuel, selon Kosuth, dépasse justement par sa formulation tautologique. Néanmoins, cette formulation n'est pas une évidence, mais une hypothèse de l'art conceptuel, et dans ce sens elle ne peut être validée qu'à travers un consensus. Consensus produit par la force performative de l'énoncé transformé en acte de parole. Ainsi l'œuvre d'art est un énoncé conditionné à l'intentionnalité de dire et montrer une telle nature tautologique.

⁵ Chaque acte de parole, chaque énoncé dans un jeu de langage, est une opération *ready-made*. Le *ready-made* est donc compris ici non pas dans son sens plus commun d'un type d'objet ou action artistique, mais comme le fondement même de la dynamique du langage. L'affection du langage présuppose une logique sensible de la phrase, plus fondamentale que les règles formelles des rapports de cohérence syntaxique et sémantique entre propositions ; logique d'affinités déterminante des rapports entre signifiants et par conséquent entre les paroles, basée essentiellement sur des critères d'homomorphie. C'est Marcel Duchamp qui met à jour les règles de cette logique du *pathos* verbal, incarnées par les unités de mesure aléatoires appelées signes-étalon et dont la fonction est de produire la signification d'autres signes sans l'interférence d'un choix intentionnel.

d'énonciation portent en soi un geste artistique. Ce geste est, à la base, l'expérience de ce qu'on appelle le réel, c'est-à-dire l'expérience de l'ensemble des référents qui peuvent être exprimés dans des énoncés.⁶ À partir de l'acceptation de l'hypothèse de la nature conceptuelle de l'art et sa forme énonciative, on soutiendra une deuxième hypothèse, celle de la nature « artistique » du concept, c'est-à-dire de l'énoncé.

À chaque coup dans un jeu de langage, à chaque acte de parole, se produisent deux actions simultanées et indissociables : la référence à un référent et la référence à l'énoncé qui contient le référent, car faire référence à quelque chose est toujours faire référence à son énoncé. Par conséquent, cette action d'autoréférence caractérise l'énoncé comme l'unique lieu d'expérience du référent. En reprenant l'expression de Yves Klein, l'énoncé est le « là » où se produit le réel et il se produit par le « faire » tautologique de l'art (l'opération *ready-made*) qui est vécu comme un choix intentionnel énoncé dans un jeu de langage. Les choix sont des actes de langage qui s'actualisent à « chaque partie jouée » comme des versions plausibles du réel, dans lesquelles l'acte de choisir est tout à fait vécu comme consubstantiel à la dynamique du langage.

En revenant au geste d'Yves Klein, on constate qu'il est exemplaire en tant que choix, dans le sens, qu'on a essayé de montrer que les actes de parole peuvent l'être. Klein n'a rien choisi qui n'ait été déjà inscrit dans la logique sensible de l'énonciation d'un tel choix. Il n'y a pas de langage sans la présupposition des deux pôles du locuteur et de l'allocutaire, et ces deux pôles ne peuvent être le lieu de l'expérience du réel que parce qu'ils sont justement amalgamés dans l'acte d'expérimenter le choix comme produit uniquement par la dynamique d'énonciation. Autrement dit, un choix produit par la dynamique même de cette opération que le langage réalise sur les interlocuteurs, par les interlocuteurs et sans eux. Opération que le langage réalise sur lui-même dans le but de produire des situations de consensus, dans lesquelles la double nature tautologique et pragmatique du langage est vécue comme l'expérience de son autonomie dans la production des significations.

La possibilité de chaque énoncé d'accomplir dans un jeu de langage une action plus ou moins réussie, dépend de son pouvoir performatif de produire un consensus autour de l'expérience de son autonomie. Le consensus pragmatique, compris comme modèle d'accord entre les interlocuteurs à l'égard des énoncés partagés dans un contexte d'expérimentation,

La fonction auto-constructive du langage est établie sur des bases aléatoires d'interaction entre signifiants, engendrée par l'opération similaire à celle du *ready-made* de Duchamp. Nous l'appelons alors opération *ready-made* ou tout simplement *ready-made*. Celui-ci est donc au centre de l'effet performatif d'auto-affection du langage, c'est-à-dire de l'incantation audio-phonique produite par l'idée que les jeux de langage s'auto-engendrent, se constituent eux-mêmes, par leur seule dynamique pragmatique.

⁶ En effet nous soutenons qu'il n'y a nulle différence entre représentation, référent et énoncé, et l'expérience sensorielle, empirique du référent. L'articulation entre ces quatre instances, leur identité, constitue ce que nous appelons le réel.

a été dérivé de la pragmatique scientifique de Peirce.⁷ Le consensus, dans n'importe quelle situation de parole, se fait donc d'une façon très similaire à celle du consensus cherché par la communauté scientifique et par la conception pragmatique de la méthode scientifique, qui présuppose l'élaboration d'hypothèses et leur confirmation expérimentale reproduite dans les usages ordinaires du langage.

Étant donné que l'œuvre d'art est un énoncé, elle est vécue comme expérimentation de langage, mais du fait que tout énoncé est œuvre d'art, c'est-à-dire *ready-made*, toute expérimentation de langage est vécue comme œuvre d'invention artistique. Invention d'une forme de vie constituée par l'autoconsommation de l'image idéale que le locuteur fait de lui-même en utilisant la parole. Une image par laquelle il se voit en train de choisir, d'énoncer son choix, et de voir ce choix comme expérimentation de cette forme de vie à laquelle il est pleinement identifié : la forme de vie autonome du langage qui s'auto-engendre.

Dans cette perspective, l'acte d'invention, de création de soi-même par la parole, des autres et du monde, enfin de tout référent possible d'un énoncé, se résume à expérimenter le choix entre deux ou plusieurs versions alternatives d'une même forme de vie, comme une expérimentation du langage où celui qui fait le choix s'autoconsomme lui-même comme objet de ce choix. En effet il doit vivre ce choix comme déjà inscrit dans les règles de langage qu'il suit pour pouvoir parler et donc choisir. Le locuteur jouit de son image identifiée à celle du langage libre de tout énonciateur. Ainsi, l'adhérence au langage, le fait de se laisser affecter par ses règles, se réalise comme adhérence à des règles de vie, d'une vie qui prétend être modèle d'autonomie, car elle présuppose la promesse de l'émancipation par utilisation de la parole. Néanmoins, cette autonomie s'épuise dans effet d'autoreprésentation produit par la dynamique *ready-made*, à laquelle chaque interlocuteur s'identifie.

Le prototype de cette autoconsommation narcissique évoque les conditions qui ont permis et légitimé l'image idéalisée de l'énonciateur comme effet de parole. Le geste de l'artiste met en évidence cette situation spécifique, puisque ce n'est pas le fait qu'il énonce l'énoncé qui est l'œuvre, qui lui donne le statut d'œuvre d'art, mais c'est l'œuvre – l'énoncé qui s'énonce lui-même – qui engendre la place d'énonciateur comme lieu de création et lui désigne cette place comme étant effectivement la sienne. À cet effet, intrinsèque à l'acte artistique, mais, et surtout, à tout acte de parole, vient se joindre l'idée qu'à partir de la perspective de cette place, les formes de vie produites par l'utilisation de la parole représentent une valeur d'émancipation. Par conséquent, l'émancipation reste un effet hyperbolique de la dynamique du langage, propre à sa structure *ready-made*. L'énonciateur assume la place qui lui est destinée par l'effet d'auto-affectation du langage. L'auto-affectation est vécue comme l'expérimentation totale de toute forme de vie possible à laquelle l'énonciateur ne peut pas se soustraire, pour tout simplement vivre cette expérimentation comme acte d'émancipation.

⁷ C. S. Peirce, *A la recherche d'une méthode*, Perpignan: PUP, 1993.

L'émancipation, représentée par le geste artistique intrinsèque à la parole, consiste, dans ce sens, en une forme de vie d'autoconsommation narcissique, où l'identification totale avec la dynamique du langage est absolument centrale. C'est cette identité que l'énonciateur donne à lui-même comme unique représentation possible d'un acte de volonté autonome. L'autonomie consiste alors à reproduire le fonctionnement du langage comme le fonctionnement de n'importe quelle forme de vie à même de représenter l'autonomie du sujet par le simple usage de la parole.

On retrouve dans ce fonctionnement la position centrale de la structure tautologique du *ready-made*. Être autonome signifie pouvoir réactualiser, dans chaque nouvelle expérimentation de langage, cette structure tautologique par de nouvelles représentations des formes de vie qui puissent être reconnues par la communauté d'expérimentation comme des représentations de l'autonomie. L'émancipation par la parole, la construction de l'autonomie par l'exercice de la singularité à travers l'utilisation du langage, est en somme un effet de rétroaction du langage.

Le problème de la détermination du rôle de l'expérience du langage dans le processus d'émancipation, de la construction des espaces d'expérimentation et de création des formes de vie⁸ capables de se représenter comme partie d'un tel processus, nous ont amené à concevoir les deux catégories du sujet pragmatique définies par le philosophe Jacques Poulain⁹ : le chamane et l'autiste comme des dédoublements du modèle majeur de l'artiste. Ces trois figures représentent des formes d'auto-affection du langage. Le premier trouve son origine dans l'utilisation magique de la parole. Il est celui dont le pouvoir incantatoire de la parole se concrétise par son intermédiaire, mais en même temps est constitué par ce pouvoir. Il a sa version moderne dans la performativité des actes de parole dont le pouvoir de faire, de réaliser ce qui est dit dans l'énoncé au moment même de son énonciation, n'est qu'une actualisation de la version magique de la forme de vie de la parole. Le deuxième se présente comme l'interlocuteur parfait : celui dont la parole, le langage, est absent. L'autiste pragmatique, loin d'être une simple transposition de l'autisme infantile avec sa symptomatologie, dans le cadre de la problématique de la dynamique de communication, se présente comme l'expression la plus visible de l'affection du langage.

⁸ En ce qui concerne la notion de forme de vie, voir : L. Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, Paris: Gallimard, 2004. §19, §23, §241. Voir aussi Glock, Hans-Johann. *Dictionnaire Wittgenstein*, Paris, Gallimard, 2003. pp. 250-251.

⁹ La catégorie de l'autisme ainsi que celle de chamanisme ont été élaborées par Jacques Poulain afin de comprendre les effets de la dynamique de la pragmatique du langage. Nous reprenons l'autisme dans le même sens de Jacques Poulain pour essayer d'analyser le rapport entre le sujet de la parole et le *ready-made*, afin de mettre en évidence les conséquences de l'auto-affection du langage sur ce sujet. Néanmoins, le concept de autisme infantile, tel comme le comprend Jacques Poulain et duquel dérive celui d'autisme pragmatique, se trouve développé dans l'œuvre de Bruno Bettelheim *La forteresse vide*. En ce qui concerne la relation entre langage et autisme voir les pages 91-93 et 105-115. B. Bettelheim, *La forteresse vide*, Paris: Gallimard, 1969. Voir aussi les pages 181-190 de J. Poulain, *L'âge pragmatique ou l'expérimentation totale*, Paris: Harmattan, 1991.

La dynamique de l'autisme pragmatique consiste à mimer la dynamique du langage comme si les deux ne faisaient qu'une, sans l'interférence de quoi que ce soit d'extérieur. Le sujet devient pleinement identifié au langage et ainsi expérimente sa parole comme celle d'un autre absolu construit par un consensus transcendantal. Le troisième regroupe les deux autres dans la perspective de l'acte de production du réel par l'expérience du langage, comme expérience esthétique du choix entre une ou plusieurs instances possibles de parole comme formes de vie autonome. Un choix qui, par le fonctionnement du langage, est déjà inscrit dans sa « logique » d'auto-affection et est donc « pâti » par les interlocuteurs. Logique donnée par le modèle du rapport d'homomorphie entre signifiants caractéristique du *ready-made*.

Rétrospectivement, il n'y a pas de référent hormis sa formulation dans un concept et il n'y a pas de concept qui ne soit énoncé. Comprendre un énoncé présuppose l'expérience sensible du concept dans son partage qui fonctionne selon la structure du *ready-made*. L'artiste qu'est tout usager de parole, tout énonciateur, dans la perspective de la pragmatique du langage, se limite à être un effet de l'auto-affection du langage. Il se voit ainsi obligé de représenter l'autonomie possible de ses actions dans les limites imposées par l'utilisation du langage. Étant donné que l'utilisation du langage est déterminée par sa dynamique pragmatique et que cette dynamique fonctionne selon la « logique » *ready-made*, la communauté de parole est contrainte de vivre l'expérience de l'autonomie des individus comme un événement du *ready-made*. Car il est un événement de transformation du réel où les individus sont des effets esthétiques de cette transformation et où le choix qui caractérise l'intentionnalité de l'énoncé se produit sans que quelqu'un soit à son origine. Si on traduit « choix » par jugement, on vérifie que le sujet du jugement est la dynamique du langage elle-même, et que l'autonomie possible est celle de l'adhérence volontaire et sans restrictions aux impératifs pragmatiques des jeux de langage.

Est-il possible d'échapper à l'incantation du langage ? De trouver une alternative aux formes de vie constituées par son auto-affection, dans laquelle le sujet de l'énonciation ne soit pas juste un effet hyperbolique d'expérimentation de la position d'énonciateur, engendré par la dynamique du langage ; une conséquence esthétique du *ready-made* qui détermine chaque acte de parole ? La question de la structure tautologique du langage impose une réponse : soit on présuppose une prise de position où on abandonne toute perspective de consensus et on dissocie action et parole, en réduisant celle-ci à un rôle simplement informationnel, soit on admet que la pragmatique est au cœur de la construction des formes de vie possibles et on essaye de transformer une telle structure en cherchant à éviter les effets d'auto-affection du langage, et ainsi récupérer des espaces d'expérimentation où la singularité puisse se faire sans être réduite à un simple effet illusoire du consensus transcendantal, lui-même déjà représentation de l'auto-affection du langage.

La première alternative semble nous mener à un état de choses fort lié à celui de l'incantation par la force performative des actes de parole. Les formes de vie produites dans le deux cas sont entièrement basées sur l'action. Tantôt dans sa forme langagière, tantôt

comme pure action, où la parole ne réalise qu'une fonction descriptive ou informative, l'action est le centre des rapports avec le monde et l'autre. L'absence d'un sujet capable de juger ses actes de langage, d'y reconnaître ses désirs et intentions et d'assumer tel jugement comme étape fondamentale pour établir un possible consensus autour de la légitimité de n'importe quel désir d'action, semble être une condition majeure pour substituer le « possible » d'un tel consensus par sa certitude transcendante. D'une simple possibilité, le consensus devient le fondement légitimant de toute action pensée ou réalisée. Il devient la condition qui fixe et représente les règles constitutives des formes de vie du capitalisme avancé comme l'expérimentation totale. Une position que revendique l'action détachée du consensus de langage, selon cette perspective, s'insère nécessairement dans les champs de possibilités d'expérimentation ouverts par la pragmatique dans le capitalisme avancé, car ce type de revendication n'est qu'un cas d'expérimentation dérivé de ce même consensus. Par conséquent elle n'offre pas une alternative au consensus, mais le réaffirme dans ce qu'il a de plus délétaire, sa formule d'absolu transcendantal.

La deuxième alternative nous semble plus proche d'une posture qui envisage non seulement la possibilité du jugement à l'intérieur de la pragmatique du langage, mais aussi sa nécessité pour changer les enjeux d'un processus de rechute dans des formes de vie archaïques où il suffit d'adhérer à la dynamique du langage, pour produire « magiquement » l'expérience de vérité de cette dynamique. Il faut rétablir la place du sujet du jugement comme place centrale dans le processus de construction de la pragmatique, en le détachant des effets du fonctionnement *ready-made* du langage. Au lieu que ce soit le *ready-made* qui engendre les pôles de la dynamique de parole, ce sont les sujets qui reprennent pour eux la responsabilité de telle opération et aussi celle de construire un dialogue sur les bases, non pas d'un consensus prédéterminé, mais à partir de la perspective d'un consensus qui n'est qu'un désir entre autres.

S'il est légitime de reprendre la place du sujet dans le processus pragmatique, néanmoins cette action ne peut se concrétiser que dans un jeu de langage, où il s'agit d'effectivement définir le sujet et son rapport à la parole car, comme nous avons essayé de démontrer à travers les arguments de l'anthropobiologie philosophique, il est impossible d'établir un point de départ du discours extérieur au langage ou qui ne soit pas inscrit dans un jeu de langage. Un discours présuppose toujours un métadiscours qui fixe les règles d'un jeu de langage où le discours aura sa validité. À son tour, ce métadiscours est produit dans le contexte d'un autre jeu de langage précédent, et ainsi de suite. De ce fait, la réhabilitation du concept de sujet et la place centrale du jugement dans le processus de construction de l'autonomie, sont inscrits dans le contexte d'un jeu de langage et dépendent d'un métadiscours qui définit quelles sont les règles de sa légitimation. Il faut par conséquent se positionner dans la perspective de ce jeu de langage et de ses règles, pour pouvoir concevoir la possibilité de reprise de la position du sujet en sa faculté de jugement.

À partir de l'affirmation de la position du sujet on peut envisager des nouvelles manières d'interaction. Ces nouvelles pratiques peuvent à long terme produire des espaces d'utilisation

du langage libérés de la symptomatologie de son affection, dont le plus grand danger est justement de réduire les jeux de langage à des simples versions d'un consensus transcendantal. Ces espaces ont pour caractéristique de promouvoir l'engagement de chaque interlocuteur dans le rôle du sujet qui s'invite lui-même à juger dans la circonstance ouverte par le jeu de langage auquel il participe. Chaque interlocuteur doit nécessairement assumer l'hypothèse de la prédisposition à la position de sujet de l'énonciation, donnée par « le jeu de langage du sujet du jugement », pour se permettre d'occuper une telle position et revendiquer tel acte comme à la fois légitime et légitimateur de n'importe quel jeu de langage. Nous pensons que ces espaces et ces pratiques peuvent être identifiés à un travail pour échapper à l'incantation du langage, associé à celui de la construction des concepts comme lieux d'expérience du sensible. Travail qui présuppose, au-delà des limites d'un consensus quelconque, la possibilité de redessiner le fonctionnement *ready-made* du langage dans un rapport de force entre le sujet et le langage qui caractérise des champs communs à des pratiques de pensée que nous pensons proches de ce que nous pensons être l'art et la philosophie.

Nous voudrions finir notre réflexion avec un récit emblématique de ce que nous appelons l'auto-affection du langage. C'est l'histoire du chamane Quesalid de la côte nord-ouest du Canada, racontée pour la première fois par Franz Boas et reprise par l'anthropologue Bertrand Hell.¹⁰ Quesalid doute des pratiques des chamanes et pour dévoiler leur supercherie il prend la décision de s'initier. À la fin de l'initiation il connaît tous les secrets, les chants, les incantations, mais aussi toutes les trucs et simulations : feindre la catalepsie, simuler la possession, et autres. Il apprend notamment à expulser le mal du malade en crachant un duvet ensanglanté caché dans un coin de sa bouche. Quesalid voit donc ses soupçons confirmés. Entre temps une famille vient le consulter et après avoir réalisé la séance avec le duvet le malade se rétablit. Quesalid garde son esprit critique en voyant dans cet épisode le mécanisme d'autosuggestion en action. Mais la procédure s'avère efficace en plusieurs circonstances où d'autres chamanes, avec d'autres procédures non moins douteuses, n'arrivent pas à guérir le malade. Cela l'interpelle : pourquoi il réussit tandis que les autres avec d'autres tromperies sont voués à l'échec ? Il démasque les autres concurrents et maintient le secret de son truc avec le duvet bien projeté. Le temps passe et Quesalid devient un chamane puissant et respecté dans sa communauté. Le scepticisme des premiers temps donne lieu à un doute profond : s'il y a artifice, supercherie, il y a néanmoins les effets de guérison qui se vérifient à chaque fois, en confirmant l'efficacité du chamanisme sans aucune explication plausible.

Aussi bien que celle de Quesalid, la condition de l'homme pragmatique du capitalisme tardif incarne l'impossibilité d'échapper à l'incantation de son propre pouvoir d'incantation. Cependant, il incarne aussi la présence du doute comme présence du sujet du jugement d'où peuvent naître des nouvelles formes de vie conscientes des effets d'auto-affection du langage.

¹⁰ B. Hell, *Possession et chamanisme, Les maîtres du désordre*, Paris: Flammarion, 1999, p.275.

De cette manière, une certaine singularité – qui n'est pas celle de l'autoconsommation esthétique du capitalisme tardif – est préservée et avec elle, l'expérience sensible qui la constitue.

La reprise du sujet du jugement esthétique comme paradigme de l'autonomie et de la possibilité d'espaces d'expérimentation en dehors d'un consensus hégémonique produit par l'incantation du langage, la question de comment produire ces espaces d'exception, de savoir quels sont les aspects spécifiques de tels espaces et de telles pratiques et quel est le genre de singularité qui y est produite, restent des pistes ouvertes.