

IMPLÉMENTATIONS/IMPLANTATIONS :
PRAGMATISME ET THÉORIE CRITIQUE

En couverture :

Citation du rapport de LA RÉDACTION n° xvi [*G.u.t.s, superposters*, « Nos organes sont nos théories »], Marseille (2004) et Lyon (2005), d'après Sondra London (<http://sondralondon.com>).

Olivier Quintyn

Implémentations/
Implantations :
pragmatisme
et théorie critique

Essais sur l'art
et la philosophie
de l'art

Questions théoriques
collection Ruby Theory

Avant-Propos
Implémentations/Implantations :
quelques intersections
entre pragmatisme et théorie critique

Esquissée dans *Dispositifs/Dislocations*¹ à propos du collage comme *opération* à la fois *pragmatique* (en tant que le collage agit sur les matériaux collés qu'il redispense) et *critique* (en tant que le collage dénature nos manières de construire des mondes symboliques en faisant se confronter des incommensurabilités dans le même espace), la convergence entre le pragmatisme philosophique et la théorie critique se poursuit et s'intensifie dans les essais réunis au fil de ce volume. L'hétérogénéité de leurs objets est toute relative, en cela que des préoccupations transversales *opérationnalistes* viennent relier les divers terrains de la théorie littéraire et de la philosophie contemporaine de l'art.

S'appuyant sur le sens premier du terme d'opération, une approche *opérationnaliste* tente de conjuguer la compréhension de *processus symboliques agissants* et la saisie d'une série de *conséquences sociales et collectives* qui en résulte. Lorsqu'elle est orientée vers l'émancipation, et

1. Olivier Quintyn, *Dispositifs/dislocations*, Al Dante/Questions théoriques, «Forbidden Beach», 2007.

non vers un *statu quo* descriptiviste qui ne veut rien changer au monde dans lequel elle-même intervient, au prix d'une « neutralité » qui fonctionne comme une déresponsabilisation méthodologique, une telle approche s'attache à corrélérer les *enquêtes* qu'elle mène à une philosophie critique des formes de domination. Bien que ce soit à des degrés différents selon ses objets, et en dépit de temporalités parfois non synchrones, on aimerait que la description de processus pragmatiques dans l'art et dans les concepts même de la théorie de l'art entraîne la *réarticulation* et la transformation potentielle des collectifs d'acteurs sociaux, des pouvoirs symboliques et des diverses institutions entrecroisées qui en forment comme l'écosystème. Si l'héritage assumé de la théorie critique de l'école de Francfort va de pair avec un certain *interventionnisme* de la théorie, il ne s'ensuit pas que le vocabulaire marxiste soit ici adopté de façon fondationnelle et absolutiste, en tant que vocabulaire correspondant à la *structure vraie des choses*. Il me semble plutôt que les ressources conjuguées du pragmatisme et du marxisme peuvent avoir une pertinence accrue dans le contexte précis, et, espérons-le, momentané, d'un capitalisme mondial à la fois hyperfinanciarisé et violemment inégalitaire, en ce que le pragmatisme et le marxisme peuvent s'attaquer de concert à la conception *fétichisée, spéculative, sublimante* et souvent *faussement démocratique* de l'art qui est celle du capitalisme contemporain.

En croisant la critique pragmatiste de l'ontologie réaliste et celle, héritière de Marx, du fétichisme de la marchandise et de l'accumulation, il est possible de défaire plus efficacement les privilèges liés à toutes les formes d'essentialisme artistique, essentialisme qui loge des

propriétés esthétiques, supposées réelles, dans des objets, en les abstrayant des processus publics de reconnaissance qui les constituent comme tels, de façon variable et révisable. En plus de valoriser un art somptuaire de collectionneur, et une politique culturelle pacificatrice, qui distille au peuple des chefs-d'œuvre auratisés dans des expositions-spectacles à haut degré de *sponsoring*, l'essentialisme présente un caractère politiquement et artistiquement *conservateur*. En effet, il sépare l'art, en le calfeutrant dans une autonomie neutralisante qui n'est que le produit d'une hétéronomie économiquement *intéressée* par son prestige résiduel, des autres agirs créatifs à l'œuvre dans le monde social, et bloque la circulation *commune* d'instruments secourables et d'*expérimentations* institutionnelles destinées à défaire et refaire autrement la praxis, ses frontières, ses modes.

Ce qui est reconnu et reconçu comme « art » ou « littérature » ne se prévaut d'aucune spécificité formelle et intrinsèque ; le concept même d'art doit demeurer intensément controversé et contesté pour éviter toute fermeture dans une définition logique, ou toute assignation à résidence dans un site institué de production. Si l'on peut assigner un but à l'art tel que nous pouvons l'entendre ici, c'est précisément d'accroître, de façon « externe », les ressources *réinsituantes* dont nous disposons, bien au-delà du monde de l'art au sens professionnel et établi du terme. Plutôt qu'à des ruptures, des séparations et des discontinuités, une esthétique opérationnaliste s'attacherait à montrer que l'art réagence, amplifie, minore, recorrele, retreie, redistribue des processus et des capacités présentes dans notre environnement social, capacités qui étaient jusqu'alors diffuses ou déliées les unes des autres, en une sorte de mouvement

d'import/export à plusieurs voies qui servirait à refaire de l'intérieur la géographie de nos usages.

En somme, ce livre plaide pour que l'art et la théorie esthétique contribuent à produire des instruments disruptifs de critique autant que des instruments constructifs de solidarité. En détournant quelque peu, pour notre usage, deux termes provenant de la philosophie de Nelson Goodman, je dirai que les pages qui suivent s'attachent à explorer l'interface articulant d'une part des *implémentations* (des *activations* d'opérations) et, d'autre part, leurs effets sur les *implantations* (des croyances, habitudes, prédicats et schémas d'action, qui sont comme incrustés dans nos pratiques et qui en dessinent le paysage).

Au-delà du sens goodmanien qui désigne par « implémentation² » le fait de faire fonctionner une œuvre d'art comme art, on peut reprendre l'acception informatique plus large du terme : implémenter une fonction, c'est l'activer dans un cadre de référence donné, en la rendant *opératoire*. Nous pouvons alors reconcevoir l'implémentation comme un transfert d'un cadre de référence à un autre, ou comme une opération de recontextualisation de symboles dans d'autres cadres sociaux et institutionnels. Implémenter une opération symbolique concerne toutefois bien autre chose que la théorie des symboles : une implémentation est une action qui, dans le passage d'un cadre de référence à un autre, re-réalise la réalité dans une autre *version*, ce qui implique d'autres collectifs, d'autres cours

2. Nelson Goodman, « L'implémentation dans les arts », *L'Art en théorie et en action*, trad. J.-P. Cometti et R. Pouivet, L'Éclat, « Tiré à part », 1996, p. 54-59.

d'action, d'autres liens institutionnels à faire, à détramer et à retisser. Beaucoup d'opérations sociales de déplacement, d'hybridation, de superposition entre des cadres de référence peuvent être éclairées par le rapprochement avec les collages, montages, *cut-up*, installations, déplacements et performances de *dispositifs* vus-comme artistiques, et l'éclairage inverse doit être tenu pour tout aussi pertinent, dans le *continuisme* résolu qui est le nôtre.

Implémenter et recontextualiser ne peuvent se penser comme des opérations autonomes : selon le lieu où elles-mêmes sont localisées, ces opérations affectent les usages et qualifications qui y sont *implantées*³, et tout l'arrière-plan de croyances, idéologèmes, habitudes pratiques et valeurs qui forment la texture relativement stable et interdépendante de ce qui est. Rien n'est propre à l'art, si ce n'est peut-être des moments d'intensification expérimentale du caractère contesté, pluriel, instable et *a minima* recomposable des cadres de référence et des *enquêtes* par lesquels la réalité se construit. Une telle reconception épouse les

3. Goodman évoque l'implantation (*entrenchment*) des prédicats dans un célèbre texte sur le raisonnement inductif. La projectibilité inductive d'un prédicat dépend de son « implantation », c'est-à-dire d'une certaine stabilité et continuité dans son usage. Cf. Nelson Goodman, « La nouvelle énigme de l'induction », *Faits, fictions et prédiction*, trad. M. Abran, Minit, « Propositions », 1985. La vie sociale et les raisonnements pratiques qu'on y mène reposent sur des formes instituées, bien que non absolues, car ces formes ne sont qu'une description possible parmi d'autres *versions*. Au-delà des prédicats « implantés » dans l'usage, on peut généraliser le terme d'implantation à toutes les conditions d'arrière-plan qui participent à nos manières de faire des mondes, en fonction de notre position dans le champ social.

contours de la *critique*, au sens de la contestation de ce qui existe, et des *luttés* publiques pour qualifier les formes de la vie autrement afin de les réformer, ou en faire advenir d'autres. Pour peu que cette fin ne lui confère aucun privilège social ni ontologique, pas même celui d'expertise, l'art pourrait bien participer à moduler et augmenter notre grammaire de l'émancipation, non en tendant un miroir de *modèles* à imiter, mais plutôt en *instrumentalisant* l'espace équivoque de liberté, même minimale, dont il dispose encore, pour *tester* des assemblages de collectifs, à côté ou en dehors des liens institués existants. Que cela se fasse au risque d'une désinstitutionnalisation inconfortable de l'étiquette « art », au profit de nouvelles formes d'activisme – ou que ces tests soient transitoires au point que leurs conséquences s'épuisent dans le temps du jeu –, ne devrait pas nous interdire d'inclure l'art et ses actions dans la fabrique de l'*instituant*.

Une esthétique attentive à des processus symboliques agissants communique donc avec une *politique*, au sens minimal du terme, à savoir une préoccupation concernant l'organisation de ce qui est commun. Puisqu'une interaction ou un *usage local* repose toujours sur un stock de ressources implantées qui déborde bien au-delà des limites spatiales et temporelles de ladite interaction, la description pragmatiste d'usages secondaires, d'actions et d'agencements dérivés mis en œuvre par l'art embraye toujours sur des *mobilisations* collectives potentielles. Au sens wittgensteinien, que l'on retrouvera dans ce volume à plusieurs reprises, jouer à un *jeu de langage* implique des normativités et des grandeurs relatives en confrontation, ne serait-ce que parce que les jeux de langage et, plus

largement, les pratiques sociales sont environnés d'autres jeux et pratiques sociales : toute description anthropologique, même lorsqu'elle veut se limiter méthodologiquement à des microphénomènes du point de vue des acteurs, doit rendre compte du caractère contesté des ressources « macrosociologiques » dont disposent les acteurs qu'elle étudie, sauf à être myope d'un œil, et presbyte de l'autre.

Plus fondamentalement, ce livre fait l'hypothèse que les instruments conceptuels développés par la philosophie des jeux de langage du second Wittgenstein et le pragmatisme d'un John Dewey ou d'un Richard Rorty, tels que l'antiessentialisme, l'antireprésentationnalisme des conceptions de l'esprit et du langage, l'externalisme social de la signification, et, plus encore, l'attention à l'ancrage contextuel des pratiques et au pluralisme construit des cadres de référence ne peuvent demeurer enclavés dans des débats académiques, et qu'ils doivent s'intégrer dans une théorie du changement social, où la puissance diagnostique du vocabulaire marxiste, *a fortiori* en contexte de crise permanente néolibérale, demeure bien plus secourable que les philosophes pragmatistes historiques eux-mêmes ne pouvaient l'imaginer. À ce titre, l'art et la littérature, réélaborés en tant que combinaisons d'actes socio-symboliques, interférant sur les croyances des collectifs humains, et sur la manière dont les communautés forment ou se représentent elles-mêmes leurs savoirs et leurs espoirs, ont sans doute une contribution non négligeable à apporter.

•

La première partie du volume réunit des chapitres consacrés à la poétique et à la poésie contemporaine. À partir du livre de Richard Shusterman, *L'Objet de la critique littéraire*, le texte inaugural tente d'ouvrir la conception shustermanienne de l'œuvre littéraire comme « formule verbale », en replaçant cette dernière dans des schémas d'action pluriels. Ce qu'on appelle œuvre est en fait déterminé moins par une fidélité littérale à un texte premier que par une congruence avec des conventions et *usages* collectifs. Les deux chapitres suivants contribuent à intensifier une conception externaliste de la poétique : d'abord par une analyse pragmatique de la notion de « format », plutôt que celle de forme, pour rendre compte d'opérations d'écriture, ni représentationnelles ni expressives, repérées dans l'espace de la poésie contemporaine, qui interrogent et retraitent la manière dont l'information médiatique est construite. Ensuite, avec une ressaisie théorique de la notion de « dispositif poétique » chez Christophe Hanna : l'approche *instrumentaliste* de ce dernier, sûrement une des plus remarquables pour remanier la théorie poétologique, s'attache à souligner des continuités repérables entre certains bricolages voués à faire face à des problèmes de la vie pratique, et des *opérations* de composition d'hétérogènes vues-comme-poétiques, dans le but d'augmenter ponctuellement nos capacités locales ou de déconstruire l'ordre ordinaire des choses.

La seconde partie est composée de chapitres liés plus directement à l'esthétique et à la philosophie de l'art. Après une critique de l'essentialisme d'Arthur Danto et une réévaluation matérialiste de son analyse des *Brillo Boxes* de Warhol qui en inverse les conclusions, les deux chapitres

centraux, consacrés à « l'esthétique minimale » de Jean-Pierre Cometti et à « l'écologie de l'œuvre d'art » de Franck Leibovici, interrogent leur reconception pragmatiste de l'œuvre d'art comme réseau de pratiques et d'usages anthropologiques, décentrant le fétichisme habituellement lié à une conception auratisée de l'objet. Le dernier texte de cette section explore les conséquences que l'on pourrait tirer d'une relecture de *L'Art comme expérience* de John Dewey, non seulement au regard de la philosophie de l'art actuelle et de ses dérives ontologistes, mais aussi pour contribuer à un examen idéologique de l'art contemporain, pris entre un modèle postconceptuel *spectaculaire* marchand et des visées participatives démocratiques.

La troisième et dernière section va un pas plus loin dans la direction d'une théorie critique de l'art et de la culture. Les rapports entre l'art et l'argent au sein du capitalisme contemporain financiarisé, où l'art sert de signe « somptuaire » pour valoriser d'autres marchandises, plus qu'il n'est lui-même un actif liquide, font l'objet du premier texte, qui plaide pour un monde de l'art moins inégalitaire et moins soumis à l'ordre marchand. En conséquence, le chapitre suivant s'attache à revenir sur les figures artistiques et philosophiques de la négation, en faisant de l'avant-garde historique le point de cristallisation conceptuel d'une négativité artistique radicale destinée à se dépasser comme art autonome dans une révolution de la praxis : on utilise alors ce concept comme un analyseur des pratiques actuelles d'art politique et d'« artivisme », qui ne peuvent répéter l'anti-art avantgardiste, sauf à l'inverser, dans le contexte historique du capitalisme « tardif ». Le dernier chapitre du livre, aux

proportions d'un court essai autonome, aborde la méthode herméneutique et marxiste de lecture des récits comme « actes socialement symboliques » du critique culturel Fredric Jameson. Les récits se caractérisent par un rapport d'encodage de l'Histoire, en tant que leur structure enregistre les tensions conflictuelles entre des modes de production, au sens marxiste, qui coexistent au sein d'une même formation sociale. Mais, plus encore, la production de récits exerce une forme de « causalité narrative », que nous pouvons rapprocher du pragmatisme narratif d'un Richard Rorty : en effet, les communautés humaines agissent-en-récit, elles réorientent et façonnent leur avenir en s'inscrivant dans des *scenarii* projetés, des continuités fictionnelles, de façon à étendre et transformer le « nous » qui les compose – soit une manière de faire bifurquer la réalité par l'*imaginaire social*.

.....

I
Poétiques

1.
De l'œuvre littéraire
comme formule verbale
à sa formulation sociale :
à propos de
L'Objet de la critique littéraire
de Richard Shusterman¹

I

De quel type d'*analyse* philosophique et conceptuelle est-il question lorsque l'on évoque l'esthétique dite analytique ou la philosophie analytique de la littérature? Et sous quelle forme l'analyse conceptuelle, telle que pratiquée par les esthéticiens analytiques à travers l'indéniable dissemblance de certaines de leurs démarches, peut-elle se conjuguer à des enquêtes et reconceptions pragmatiques de l'art et de la littérature? En d'autres termes, quel sens donner à l'idée d'un *pragmatisme analytique*, ou d'une utilisation pragmatiste de l'analyse conceptuelle qui, pour avoir été à la source de l'esthétique analytique,

1. Richard Shusterman, *L'Objet de la critique littéraire* [1984], trad. N. Vieillescazes, Questions théoriques, «Saggio Casino», 2009.

dans ses débuts néowittgensteiniens², n'en a pas moins été quelque peu occultée par le retour à des soucis fondationnels et ontologiques dont l'engouement, depuis trois décennies, pour les visées définitoires en philosophie de l'art est un symptôme ?

En fonction des différentes *opérations* philosophiques impliquées par l'analyse et des diverses fins que l'on y poursuit, on pourrait distinguer *a minima* trois formes logiques de l'analyse dont les tendances se sont parfois chevauchées dans l'histoire de la philosophie, et qui manifestent entre elles plusieurs degrés de compatibilité ou d'incompatibilité : 1. L'analyse comme *réduction*³ d'un concept aux sous-éléments de base qui le composent, à la manière d'atomes logiques servant à la fois de fondements et d'outils pour sa définition et pour la signification des propositions dans lesquelles le concept est utilisé ; 2. L'analyse comme *reconstruction*⁴ rationnelle et symbolique de la réalité tout entière dans un langage logique de second ordre, à partir

2. Voir notamment les anthologies dominées par des options résolument non essentialistes et attentives à des « ressemblances » de famille entre des œuvres d'art plutôt qu'à des identifications définitoires, comme celle de Cyril Barrett (ed.), *Collected Papers on Aesthetics*, Basil Blackwell, 1965.

3. L'histoire de l'analyse conceptuelle comme réduction épouse l'histoire de la philosophie analytique, de Frege à l'atomisme logique de Russell et du Cercle de Vienne. Elle trouve son origine, entre autres, dans la notion kantienne de proposition analytique (une proposition analytique est dite vraie en vertu de sa signification, car elle développe un prédicat « contenu » dans le concept du sujet de la proposition) et celle, post-kantienne, de décomposabilité, dite *analyticité* des concepts, chez Bernard Bolzano.

4. Le travail d'analyse reconstructionniste le plus célèbre étant à cet égard celui de Rudolf Carnap, *La Construction logique du monde* [1928], trad. Th. Rivain, Vrin, 2001. Nelson Goodman doit aussi, pour une

des ressources de la décomposition réductrice évoquée à l'instant, puis de la recomposition des unités délimitées dans des niveaux de constitution supérieurs, à la complexité croissante ; 3. L'analyse comme *clarification*⁵ des propositions et des concepts ordinaires que nous utilisons dans nos jeux de langage, c'est-à-dire comme *cartographie* des usages, visant à faire voir les connexions entre concepts à l'œuvre dans la trame feuilletée de la vie courante. Cette clarification peut se faire dans une visée uniquement descriptive, mais on peut aussi souhaiter qu'elle prenne appui sur les formes de normativité encapsulées dans tous les usages ordinaires, pour proposer une redescription transformative de ces derniers à des fins critiques et mélioristes. Dans la mesure où le pragmatisme tend à une compréhension des pratiques et des situations, sans les réduire au formalisme d'un langage logicien censé se placer souverainement au-dessus de tous les contextes, la place de l'analyse conceptuelle en son sein se rapproche davantage du troisième type d'analyse logique, à ceci près que la clarification des jeux de langage doit pouvoir se faire dans une version qui ne s'interdit ni la reconstruction ni la critique interne, c'est-à-dire la possibilité pour le jeu de langage analysé d'être transformé *de l'intérieur* par son analyse, à rebours d'un descriptivisme strict qui veut entièrement « laisser toute(s) chose(s) en l'état⁶ ».

part, son ambition de construction et de reconception de la « structure de l'apparence », puis des « langages de l'art », au projet de l'*Aufbau* carnapien.

5. Cette entreprise s'origine dans les travaux du second Wittgenstein, notamment dans les *Recherches philosophiques*, trad. É. Rigal (dir.), Gallimard, « Bibliothèque de Philosophie », 2004.

6. *Idem*, § 124. Il y a toutefois une tension encore présente, chez Wittgenstein, entre la volonté de « laisser toutes choses en l'état » et celle qui attribue

Dans cette perspective, le premier livre de Richard Shusterman, *L'Objet de la critique littéraire*, publié en 1984 avant le tournant « deweyien » de l'auteur qui aboutit à *Pragmatist Aesthetics*⁷, mérite d'être extrait du contexte scolastique de son écriture, dominé par l'enquête analytique propre à la philosophie professionnelle oxonienne. Même s'il nous donne à lire une démarche intellectuelle dont l'auteur avoue lui-même qu'elle est éloignée de ses préoccupations *somaesthétiques* actuelles, vouées à célébrer la puissance hédoniste de l'esthétique populaire et des techniques du corps, le livre de Shusterman peut faire l'objet d'une réévaluation rétrospective et servir d'*interface* philosophique associant plusieurs bénéfiques escomptés : la rigueur minutieuse de la démarche analytique, le pluralisme et l'attention aux conséquences propres au pragmatisme et, partant, une reconception collective et ouverte de l'œuvre littéraire comme faisceau de *pratiques sociales*, reconception dont il offre les linéaments et qu'il nous appartient de ressaisir et de prolonger.

Shusterman intègre ainsi, à son analyse des concepts littéraires et critiques, une dimension wittgensteinienne qui fait sauter les clôtures définitionnelles ; il sous-détermine le fonctionnement logique des concepts littéraires

à la clarification philosophique une visée thérapeutique de désensorcellement des mythes philosophiques et « crampes » langagières et mentales, et qui aboutit nécessairement à une réfection critique des usages (et, au premier chef, du vocabulaire et de la grammaire philosophique).

7. Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Blackwell, 1992. Ce livre a été partiellement traduit dans Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. Ch. Noille, Minuit, « Le Sens commun », 1992.

comme ceux d'œuvre, d'identité opérable, d'interprétation ou d'évaluation, en les incluant et en les réimplantant dans les jeux de langage effectivement joués par les critiques littéraires. Par leur plasticité et leur pluralité même, ces jeux font échapper les concepts étudiés à la subsomption sous des substances fixes ou au figement dans des définitions en termes de conditions logiques nécessaires et suffisantes, soustraites à la contingence de l'histoire ; en somme, le type d'analyse logique que mène Shusterman sur la critique a la vertu rare de *praxiser* les concepts. Il ne faudrait pas toutefois tomber dans le piège historiciste qui ferait du Shusterman de *L'Objet de la critique littéraire* un philosophe sabotant consciemment le paradigme analytique même dans lequel il s'inscrit, mais plutôt y voir un exercice de *mise à l'épreuve* de l'analyse logique par la reconnaissance de la dimension plurielle, imprévisible et multipolarisée du champ de la critique littéraire – soit un mixte complexe de pratiques normatives d'identification, de description, d'interprétation et d'évaluation hétérogènes, où l'inéliminable conflictualité des valeurs qui y sont embarquées (*embedded*) rend malaisé tout travail d'unification théorique dans des définitions aux critères intensionnels fermés.

Si son livre s'inscrit malgré tout dans une tradition de la philosophie analytique de l'art et de la littérature qu'est la *métacritique*, c'est-à-dire, selon Monroe Beardsley⁸, l'analyse logique des énoncés produits par les critiques et la mise au jour des structures conceptuelles réglant leur pratique, la leçon tirée par Shusterman s'éloigne

8. Monroe Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* [1958], Hackett, 2nde édition, 1981.

nettement du modèle scientiste encore dominant lorsqu'il est question de philosophie de la critique. En effet, selon ce modèle, la philosophie et l'esthétique analytiques sont des langages de second ordre qui prennent pour objets des langages de premier ordre – le langage de la science et des énoncés perceptifs de base pour la philosophie, d'une part, le langage des jugements et interprétations de la critique d'art pour l'esthétique, d'autre part. Mais aussi bien la science que la critique ne peuvent être isolées logiquement de la totalité sociale dans laquelle elles sont instituées et historicisées de façon nécessairement plurielle : leur nature à la fois instituée et *instituyente*, leur évolution selon plusieurs paradigmes concurrents et parfois incommensurables conduit à une dispersion plus ou moins grande des pratiques qu'elles enveloppent. Voilà pourquoi *L'Objet de la critique littéraire* me semble participer à une remise en cause des limites internes de l'approche analytique, s'inscrivant plus largement dans ce grand mouvement⁹ de mise en évidence des failles du modèle représentationnaliste et scientifique de l'esprit, du langage et, par extension, de la praxis, qui fait correspondre, de façon bijective, d'un côté, des unités linguistiques et, de l'autre, des fragments de monde aux bordures nettes, bien découpés et indépendants de nos usages.

9. Ce mouvement épouse les contours du néopragmatisme, dans le sillage de Richard Rorty et d'Hilary Putnam. Un des acteurs de ce mouvement, Joseph Margolis, l'a bien retracé dans un livre important : *The Unraveling of Scientism. American Philosophy at the End of the Twentieth Century*, Cornell University Press, 2003.

Les concepts littéraires, selon Shusterman, font preuve d'une indétermination radicale : sauf à les réduire de façon contre-productive à des concepts formels étroits comme celui de *sonnet*, les concepts génériques (tragédie, poème, roman, essai) et plus encore les concepts de poétique générale (comme ceux de forme, de style, de figure ou de signification) ne peuvent se penser en dehors d'une logique du vague qui est justement leur vertu, en incluant l'historicité flexible de leur production et de leur appréciation. Alors que les poétiques conservatrices font plutôt un usage « représentationnel » de leurs concepts (pensés alors comme des « boîtes noires » qui *contiennent*, de toute éternité, des traits essentiels), les poétiques pragmatiques font de leurs concepts des instruments mobiles de *reconnaissance*, reconnaissance elle-même variable selon les intérêts spécifiques de la *situation* où le texte critique et l'œuvre critiquée opèrent simultanément, malgré l'amplitude parfois grande de leur écart historique : tout se passe comme si le concept littéraire, une fois reconçu comme instrument de saisie d'usages et non comme une *essence*, introduisait le besoin d'un *supplément* pragmatique qui l'indexe radicalement aux coordonnées spatio-temporelles des *terrains*¹⁰ où on l'emploie.

La pluralité effective des discours critiques, allant du positivisme philologique le plus austère à la déconstruction la plus échevelée, leurs fonctionnements logiques hétérogènes, qui n'obéissent heureusement ni aux mêmes fins ni aux mêmes articulations discursives, font du champ de la

10. Pour une élaboration de la notion de *terrain* et une ferme reconnexion des études littéraires aux sciences sociales, voir Florent Coste, *Explore. Investigations littéraires*, Questions théoriques, « Forbidden Beach », 2017.

critique littéraire et de son objet un champ *essentiellement contesté*, qui ne peut être défini de manière purement classificatoire, sauf à produire un effort désespéré qui lui-même va envelopper suffisamment de normativité implicite et d'idéologie pour se révéler comme tel : une tactique de pseudo-naturalisation d'un certain état du champ à des fins de pouvoir et d'autoposition. L'art et la littérature ne sont en effet pas des concepts essentiellement contestés en vertu de je ne sais quelle propriété intrinsèque ou d'une nature interne du monde de l'art ou du monde de la littérature, saisis comme des ensembles relativement autonomes : ils le sont parce que l'art et la littérature sont des champs en mouvement, traversés de forces et de formes en lutte pour l'hégémonie, forces et formes dont l'amplitude déborde largement les limites des institutions artistiques et littéraires données et qui chevauchent et empiètent sur les domaines politiques, économiques, juridiques, imaginaires et collectifs – soit tout ce qui contribue, à des niveaux de pénétration divers et conjugués, au façonnement de nos formes de vie, au sens wittgensteinien du terme.

II

Si l'on examine plus précisément les thèses du livre de Shusterman sur la nature de la littérature et de l'œuvre littéraire, force est de constater son profond refus de tout réductionnisme ontologique. L'objet littéraire se caractérise par sa multiplicité aspectuelle, doublée d'une multiplicité des pratiques critiques qui le prennent en charge discursivement. Ce sont d'ailleurs les enjeux de cet antiréductionnisme qui ont pu retenir l'attention des poéticiens français réunis

autour de la revue *Poétique*. En effet, Jean-Marie Schaeffer cite Shusterman dans son *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*¹¹ pour évoquer la « pluralité » de l'œuvre littéraire, qui peut apparaître sous plusieurs formes et qui admet plusieurs descriptions différentes et néanmoins pertinentes : par exemple, la littérature peut consister à la fois dans des textes-objets imprimés et dans des performances-exécutions lors de lectures orales. Quelques années plus tard, dans son premier livre d'esthétique à proprement parler¹², Genette mentionne *L'Objet de la critique littéraire* à deux reprises : la première pour reprendre à son compte la réfutation menée par Shusterman des thèses de son directeur de recherche J.O. Urmson sur la nature fondamentalement orale de la littérature ; la seconde pour évoquer le problème du rapport entre le poème singulier et la totalité du recueil et critiquer, comme le fait Shusterman, la notion, trop simplificatrice et lourde de présupposés métaphysiques, de *mégatype* pour parler du rapport méréologique entre le tout d'un recueil et ses parties. Si la première réception du livre a particulièrement mis l'accent sur la richesse potentielle des *aspects* sous lesquels peut se présenter une même œuvre littéraire, la dimension métacritique a très peu retenu l'attention, peut-être en raison du glissement praxématique qu'elle opère. L'œuvre littéraire est ainsi analysée à travers la production de *conséquences et d'effets* conceptuels et discursifs dans le langage des critiques littéraires, critiques dont

11. Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Le Seuil, « Poétique », 1989.

12. Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art I. Immanence et transcendance*, Le Seuil, « Poétique », 1994.

on peut attendre non seulement une saisie exercée et attentive des œuvres, mais aussi la visée de donner une forme publique et socialement constituée à leur pratique de lecture. La question que pose Shusterman n'échappe certes pas à l'ontologie ; elle peut être formulée de la façon suivante : à quelles sortes d'entités correspondent les objets saisis et spécifiés à travers la pratique discursive et plurielle qu'est la critique littéraire ? Mais il s'agit bien d'une ontologie minorée, relative, en corrélation avec un champ de la pratique, d'une ontologie arrimée à une anthropologie au sens large du terme, et non d'une ontologie formelle qui traiterait du mode d'existence des objets indépendamment de leur inscription dans des chaînes sociales d'interaction.

Shusterman utilise des instruments de description propres à l'ontologie philosophique pour tester leurs limites lorsqu'il s'agit de comprendre des processus pluri-aspectuels, historiquement variables et sujets à des évaluations changeantes. L'analyse minutieuse des aspects saillants de l'œuvre littéraire, de ses effets multiples et des descriptions variables touchant l'identité de l'œuvre dans le langage de la critique a une conséquence notable : l'exercice critique, dans la multiplicité de ses jeux, déstabilise et démultiplie l'ontologie de son substrat et objet. À ce titre, les ontologues de la littérature ont une propension indéniable à céder à un sophisme professionnel qui consiste dans le fait d'apposer une étiquette métaphysique descriptive rigide (telle que type, mégatype, particulier abstrait) que la complexité effective des pratiques critiques et des usages des textes littéraires invalide. Tous les critères d'identification de la littérature, et, plus spécifiquement, d'une œuvre littéraire particulière, sont en effet dépendants de dispositifs

de reconnaissance liés à des formes d'action et de médiation socialement implantées : établir l'édition critique d'un texte à partir d'un manuscrit ou d'une édition *princeps* n'implique pas exactement les mêmes critères d'identification ni les mêmes normes de correction que le fait d'écrire une recension d'une œuvre dans la presse, de traduire un poème dans une autre langue que celle d'origine, ou, mieux encore, le fait d'adapter un roman dans un autre art, au théâtre ou au cinéma. Ces normes d'identité sont toutes relatives et acceptent de multiples graduations : l'œuvre connaît plusieurs *versions*¹³ d'elle-même au sens goodmanien, non seulement par ses variantes orthographiques (variantes que Goodman lui-même n'acceptait paradoxalement pas, en vertu de sa conception inscriptionnelle rigide de la nature des textes et des partitions musicales), mais surtout par les *mondes* différents dans lesquels elle est activée – *mondes* symboliques résultant de *modes* différents d'implémentation des œuvres dans des *nexus* de pratiques dont les acteurs, les habitudes, les formes et les fins diffèrent.

III

Même si Shusterman, dans ses propres termes, se donne pour objet de « décrire l'œuvre comme reflétée ou constituée par le discours critique¹⁴ », cette « constitution » de l'œuvre par la critique n'a pas la dimension spéculaire et spéculative qu'elle peut avoir dans le romantisme d'Iéna. La critique,

13. Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, trad. M.-D. Popelard, Jacqueline Chambon, « Rayon Art », 1992.

14. Richard Shusterman, *L'Objet de la critique littéraire*, *op. cit.*, p. 107.

pour les écrivains de l'*Athenaeum* et du premier romantisme allemand, porte l'œuvre littéraire à une dimension réflexive consciente d'elle-même, en somme à la conscience de soi. Si chaque œuvre comporte en elle-même un moment d'autoréflexion, le rôle de la critique permet d'intensifier au second degré cette spécularité : la critique littéraire, dans cette conception, constituerait *l'œuvre de l'œuvre*, une œuvre au second degré, un accomplissement ou *potentialisation*¹⁵ de l'œuvre à un niveau supérieur d'intelligibilité, sur le modèle de l'odyssée progressive du concept vers la conscience de soi absolue dans les philosophies de l'idéalisme allemand. *A contrario*, le corpus effectif de critiques littéraires sur lequel s'appuie Shusterman apparaît plutôt comme l'héritier d'une conception bien plus déflationniste et modeste du rôle de la critique. Si certains critiques comme T.S. Eliot sont à la fois poètes et critiques littéraires, et si la critique joue un rôle fondamental dans l'élaboration de leur poétique, il ne s'ensuit pas normativement que la critique soit, par essence, placée à un niveau conceptuel supérieur au regard de son objet. Les activités critiques s'ancrent dans un paysage sociohistorique relatif, et se pratiquent dans différentes branches instituées (critique journalistique évaluative immédiate, critique académique universitaire, critique essayiste d'écrivain, etc.) ayant chacune des formes argumentatives et des stratégies de légitimation qui, pour n'être pas absolument étanches, n'en sont pas moins assez spécifiques.

15. Walter Benjamin, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. A.-M. Lang, Flammarion, « Champs », 2002.

Attribuer à la critique un rôle *a minima* d'identification de propriétés pertinentes des œuvres, selon leurs différentes manifestations, en explicitant les présupposés philosophiques que la pratique critique met en acte, comporte tout aussi bien une dimension stratégique : des pratiques critiques prétendant à l'hégémonie et à la totalité se voient ainsi resituées et cartographiées dans un paysage synchronique pluraliste où elles n'apparaissent plus que comme des options localisées et localisables. En ce sens, la métacritique de Shusterman, malgré le détachement et le ton non polémique qui la caractérise, n'est pas sans certaines conséquences critiques pour le paysage intellectuel qu'elle redécoupe et cartographie. Elle tend à fortement minorer le courant critique de la déconstruction, très influent à la fin des années 1970 dans l'université américaine avec le groupe des critiques de Yale sous le patronage de Derrida et de Paul de Man¹⁶, en redécrivant la pratique déconstructrice comme une forme marginale de *performativisme radical* touchant l'identité de l'objet littéraire critiqué. La critique déconstructionniste vise à effacer la frontière entre écriture et critique littéraire en produisant des *misreadings* ou *mélectures* qui vont sans cesse s'efforcer de produire et faire saillir des contradictions lexicales, des incohérences dans les réseaux métaphoriques et figuraux du texte déconstruit,

16. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, « Critique », 1967 et Paul de Man, *Allégories de la lecture* [1979], trad. Th. Trezise, Galilée, « La Philosophie en effet », 1989. C'est essentiellement la déconstruction philosophique et littéraire des textes de Rousseau par Derrida et de Man qui va servir de paradigme : voir « Ce dangereux supplément... », *De la grammatologie*, *op. cit.*, chap. II, p. 203-234 et toute la deuxième partie du livre de Paul de Man, consacrée à Rousseau.

pour parvenir à la conclusion que le Sens du texte est indéfinissable, en raison d'une forme d'excès de la matière même du langage sur le signifié. Chaque lecture critique d'un texte devient alors comme une allégorie de l'illisibilité de ce dernier ; le critique littéraire déconstructeur *recrée* et *performe* un texte littéraire propice à des dérives idiosyncrasiques qui décollent ce dernier de lui-même à travers toute relecture. Ce faisant, la déconstruction académique procède certes à une *utilisation* du texte que le pragmatisme ne renierait pas, et contribue indéniablement à élargir les vocabulaires de la philosophie et de la critique littéraire, à ceci près qu'elle postule une inaccessibilité fondamentale de la signification, en oubliant, de façon quelque peu préwittgensteinienne, que la signification se construit dans des contextes publics et partagés, et ne peut se loger aucunement dans une profondeur textuelle autonome ni forclore. Dire qu'une signification fondationnaliste ou privée est inaccessible ne revient pas du tout à dire que toute signification est intrinsèquement déconstruite¹⁷ et rendue irrécupérable par un excès, une *différance* ou une incertitude liée à la nature du signe langagier : le mythe de la Signification critiqué par Quine¹⁸ connaît, avec la déconstruction académique, un infléchissement vers le mythe du Signifiant.

La déconstruction, dans sa version littéraire, ne contribue pas à l'identification opérable, mais à sa paradoxale

17. Voir Richard Shusterman, « Croce and Interpretation: Deconstruction and Pragmatism », *Surface and Depth. Dialectics of Criticism and Culture*, Cornell University Press, 2002, p. 53-71.

18. W.O. Quine, « Le mythe de la signification », *La Philosophie analytique*, Minuit, « Cahier de Royaumont », 1962, p. 139-169.

dissolution : ce n'est pas une raison pour l'exclure des pratiques critiques, mais assez pour pragmatiquement pondérer son importance, puisqu'elle limite fortement la puissance cognitive des œuvres littéraires et leur pertinence pour s'ancrer dans des réseaux d'actions, sauf à faire d'un certain scepticisme un principe directeur. *Stricto sensu*, si les œuvres littéraires ne peuvent embrayer sur rien à part sur leur illisibilité première, comme chez de Man, et si chaque lecture critique d'un texte est une performance idiosyncrasique qui ne fait que reconfrmer un décentrement de la signification hors d'elle-même, alors l'ancrage pragmatique de la littérature ne concerne plus qu'un champ académique réduit, soit la communauté interprétative¹⁹ professionnelle qui pratique le jeu de langage critique de la déconstruction. Aussi est-ce plutôt par une extension secondaire au-delà des institutions de la critique littéraire, dans une forme élargie de *critical theory* reconnectée à la question politique de dessentialisation des identités et des classes (genrées, sexuées, raciales etc.) que la déconstruction parvient à trouver des échos bénéfiques, à travers sa réception dans les études postcoloniales et son absorption par des pratiques militantes. On se trouve alors face au paradoxe suivant : le bénéfice de la déconstruction littéraire s'accroît précisément lorsqu'on pratique sur elle-même une forme de *misreading* qui la fait s'éloigner des œuvres littéraires pour ressaisir par analogie les communautés et les sujets politiques comme des « textes culturels » à déconstruire à des fins d'émancipation.

19. Stanley Fish, *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, 1990.

IV

L'enjeu d'une définition du statut ontologique de l'œuvre littéraire, quelque ouverte et pragmatisée que soit l'ontologie dont il est fait usage, est au cœur de *L'Objet de la critique littéraire*. Il implique de ne pas céder au réductionnisme philosophique ou à l'uniformité pragmatique, qui privilégie un seul aspect de l'objet littéraire au détriment de la multiplicité de ses usages potentiels. C'est ainsi que Shusterman critique, tout au long de son livre, les tentatives définitionnelles qui s'en tiennent coûte que coûte à un postulat philosophique strict au détriment des autres, en reconduisant, au sujet de l'art, des dualismes ontologiques incrustés dans l'histoire de la philosophie, dont l'amplitude se joue très souvent entre les deux pôles suivants de la querelle des universaux : la position *nominaliste* stricte, selon laquelle ce que nous nommons l'œuvre littéraire n'est qu'une cheville linguistique permettant de relier différentes manifestations à chaque fois particulières, et la position *réaliste*, tout aussi dure, où l'œuvre est un quasi-universel *mégatype*, transcendant par abstraction ses identifications singulières.

On peut alors s'étonner que Shusterman finisse par accepter de se livrer à l'exercice conservateur d'une définition de l'œuvre littéraire, alors même que son projet s'inscrit plutôt, dans un premier temps, dans la veine de l'antiessentialisme de Morris Weitz ou de Walter Gallie au sujet des concepts esthétiques et littéraires, ouverts et contestés. Une définition à la mesure de l'ouverture de son *definiendum* doit dès lors présenter une forme logique elle-même incomplète, qui va inclure les moments pragmatiques d'*activation* de l'œuvre et l'hétérogénéité de ses

manifestations. De plus, une telle définition doit se juger à l'aune d'effets pratiques : elle doit permettre une reconnaissance pertinente de son objet et des raisons d'agir qui l'entourent, en somme de l'écologie du *definiendum*, sauf à n'être qu'un emballage extensionnel vide ou une forme académique peureuse dont le but est d'intégrer un maximum d'objets passés, présents et futurs en son sein pour éviter la contradiction, peu importe que la gain cognitif et recognitionnel soit nul. Lorsque Shusterman propose, à la fin de son chapitre III, une définition de l'objet de la critique littéraire ou de l'œuvre littéraire comme *formule verbale*²⁰ (*verbal formula*), il cherche explicitement à garantir une identité de l'œuvre suffisamment stable pour assurer la continuité opérable, et suffisamment mobile, ductile pour rendre compte de la variété de ses aspects et de la pluralité de ses manifestations et exécutions.

Le manque de technicité analytique dans l'établissement de la « formule verbale » est précisément la condition de sa souplesse pragmatique, car la formule est corrélée

20. « [J']avancerai donc que l'œuvre de littérature est une entité verbale, ou, plus spécifiquement, une *formule verbale* [...]. Car il existe un sens large du terme « formule », que l'on peut distinguer du sens étroit de « formulation » ou de composition spécifique de mots, et qui s'apparente plus à une recette ou à un plan (par exemple, la formule du succès). Ainsi peut-on voir une formule verbale particulière non pas seulement comme une formule composée de certains mots, c'est-à-dire non pas comme un équivalent approximatif de ce que l'on a qualifié de composition verbale particulière, mais comme une formule exprimable dans différentes formulations verbales, et servant à composer des compositions verbales particulières qui lui soient conformes. En ce sens, on peut dire qu'une formule verbale particulière est susceptible de recevoir différentes formulations verbales. » Richard Shusterman, *L'Objet de la critique littéraire*, op. cit., p. 111 et 118.

à une pluralité de *formulations* possibles. *L'Objet de la critique littéraire* demeure toutefois très évasif sur le lien entre *formule* et *formulations*, alors qu'il s'agit bien pour nous d'une opération théorique fondamentale : il importe alors de tirer plusieurs conséquences de cette redescription de l'œuvre littéraire, et d'amener pleinement la question des formulations de l'œuvre dans leurs dimensions « externalistes », c'est-à-dire institutionnelles, sociales et collectives. Une *formule*, qu'elle soit une formule mathématique ou une formule « magique » prononcée dans un cadre rituel reposant sur une croyance communautaire, associe une *inscription* à un potentiel d'*interaction lié à sa formulation énonciative*. À un premier niveau, la formule verbale particulière qu'est une œuvre littéraire se réalise en formulations objectalement variables : des éditions multiples d'un même livre, des traductions en langue étrangère ou des adaptations, quand ce ne sont pas des lectures collectives et des exécutions interprétatives de lecteurs professionnels ou de l'auteur lui-même se transformant en lecteur-performeur de son propre texte. La formule verbale est en outre potentiellement formulable à l'infini, dans une infinité d'objets qui chacun est conforme à l'identité de l'œuvre, et à condition que cet objet soit congruent aux actions formulatoires et usages auxquels on le destine, au-delà de l'identité orthographique et inscriptionnelle du texte : une traduction japonaise d'un livre ne serait pas conforme à l'identité de l'œuvre en vue de la préparation d'un cours de stylistique du français ; de même, un scénario adaptant un roman, à des fins de mise en scène cinématographique, trouve plutôt ses conditions de félicité opérable dans un cadre interartistique élargi et serait de peu de secours pour

un relecteur et maquettiste de maison d'édition préparant un retraitage en édition de poche du même roman. La formulation possède donc des conditions externes de réussite, bien au-delà du respect d'une littéralité textuelle qui lui servirait de fondement intangible. La formule verbale qu'est l'œuvre doit être performable, itérable dans des contextes institutionnels et publics variés, *performable* au cours du temps par des collectifs différents, au-delà des multiples lectures individuelles – qui ne le sont d'ailleurs pour ainsi dire jamais, sauf pour une conception camérale de la lecture qui résiste assez peu à l'analyse historique²¹.

À un second niveau, la formule verbale implique une pluralité de formulations et de formations sociales afférentes : à chaque formulation correspond une configuration spécifique de collectifs d'acteurs, d'usages et de pratiques instituées, soit une morphologie de jeux de langage et de formes de vie hétérogènes. Ces formulations doivent combiner un certain *faillibilisme* (car aucune formulation de la formule verbale n'est définitive au point de se soustraire à toute formulation par d'autres collectifs, temporellement, géographiquement ou socialement autres) et une certaine *robustesse* ou *consistance* : chaque formulation de la formule verbale, si elle satisfait aux attentes et aux conditions de réussite du *cours d'action* dans lequel elle est implantée (écriture d'un texte critique, traduction dans une langue étrangère, résumé de fiche de lecture, lecture publique, cours de littérature, correction d'épreuves en vue d'une impression ou réimpression, etc.) est pleinement une

21. Guglielmo Cavallo et Roger Chartier (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Le Seuil, « Points Histoire », 2001.

activation ou *manifestation* de l'œuvre, même si les degrés d'intensité expérientielle subissent des variations.

À un troisième niveau, qui nous ferait par là retrouver une certaine forme de philosophie analytique professionnelle, on pourrait suggérer que la notion de « formule verbale » gagnerait à être éclairée par le rapprochement avec celle de « structure indiquée²² » de Jerrold Levinson. Pour Levinson, l'œuvre littéraire ne se réduit pas à une structure pure de suites de mots et de phrases, ou à un simple script orthographique comme le veut Goodman. En composant son œuvre, l'écrivain *actualise* une formule verbale, en l'indexant et en la signant, sans qu'il puisse s'agir d'un processus monocausal : il produit, dès lors, une interaction complexe, entre une structure verbale indexée, un contexte historico-intentionnel de production qui inclut le monde institutionnel de la littérature dans lequel il s'inscrit (monde lui-même implanté dans la totalité sociale), et des catégories artistiques constituées²³ (genres, registres,

22. Jerrold Levinson, « Qu'est-ce qu'une œuvre musicale? », *L'Art, la musique et l'histoire*, trad. J.-P. Cometti et R. Pouivet, L'Éclat, « Tiré à part », 1998.

23. Je reprends ici la notion de « catégorie de l'art » à Kendall Walton, « Catégories de l'art [1970] », trad. Cl. Hary-Schaeffer, in Gérard Genette (textes réunis et présentés par), *Esthétique et poétique*, Le Seuil, « Points », 1992, p. 83-129 ; Walton entend cette notion de façon tout à fait neuve, dans une acception à la fois historique (ces catégories sont le résultat de l'évolution des pratiques artistiques et des normes qui président à ces dernières) et presque transcendante (ces catégories sont les a priori nécessaires de la création et de la réception des œuvres d'art, en tant que ces dernières s'inscrivent dans un champ institué) bien que non fondationnelle (il est toujours possible d'altérer la manière de faire fonctionner les œuvres de façon standard et de les qualifier en changeant notre outillage catégoriel, parfois de manière contre-intuitive).

formes, médiums) par rapport auxquelles la formule verbale va produire des effets standard ou contre-standard. L'œuvre littéraire est donc une formule verbale, sous la forme d'une structure indexée par un premier collectif d'acteurs (où l'auteur n'est qu'une maille dans un réseau social) dans un contexte historique donné, formule qui peut être actualisée, à travers des formulations variées, dans d'autres contextes et par d'autres collectifs : des tirages et réimpressions matériellement différentes, mais plus encore des lectures et appropriations interprétatives, adaptations, réécritures et traductions incluses – les normes de correction et d'identification de la formule verbale variant alors très largement selon les usages. En outre, chaque formulation potentielle et future de l'œuvre constitue et constituera à son tour un événement opéral qui vient s'ajouter de façon ouverte, révisable et variable à la formule au point de pouvoir la *reformuler* : il suffit de songer aux bifurcations et infléchissements que certaines lectures critiques paradigmatiques ou que certains choix d'édition et de publication provoquent dans les lectures, exécutions et activations ultérieures des œuvres. Mais on aurait tort de croire que la « formule » verbale ou le « concept » de l'œuvre s'enrichit de façon linéaire et incrémentale à chaque traduction, interprétation critique ou adaptation transgénérique : ce processus est avant tout discontinu, intermittent, et surtout il est réversible, et extrêmement sélectif. Si des activations opérées peuvent réverbérer, par des médiations diverses, des effets littéraires et socioculturels de *formulations* passées, une majorité conséquente de ces dernières peuvent aussi disparaître largement sans laisser de traces ou tomber dans l'oubli, sans marquer les archives ni la mémoire d'autres collectifs

que celui des acteurs directs de ladite formulation, en attendant une hypothétique réappropriation.

À condition donc d'inclure à la notion de « formule verbale » la possibilité ouverte de ses formulations, et de donner à ces dernières, dans la variabilité de leur contexte d'usage, une priorité pragmatique sur la fixation littérale d'un texte, il est possible d'opérer, pour notre usage, une réactivation de ce concept dormant, que Shusterman lui-même a laissé de côté dans la suite de son travail philosophique. Les formulations potentielles et plurielles de la formule donnent à l'identité des œuvres littéraires une épaisseur anthropologique et sociale : une œuvre littéraire reconçue comme *formule verbale* consiste, bien au-delà d'un script textuel, dans les diverses configurations de collectifs qui s'articulent autour des cours d'action impliquées par sa formulation. La morphologie de ces derniers est susceptible de s'altérer, tout comme le sont les objets divers qui résultent des divers procès de formulation. L'identité de l'œuvre littéraire comme formule verbale désigne ainsi un processus complexe qui est tout à la fois un processus *graduel* (il y a bien plusieurs aspects possibles de l'œuvre littéraire qui coexistent, ainsi que des normes de correction et de reconnaissance variables), un processus *temporel* mais *non téléologique* (l'œuvre ne rejoint pas son essence propre ou une forme plus authentique d'elle-même dans son devenir : elle fluctue au gré de ses activations diverses), et surtout *non totalisable* (car les effets des activations opérables, aussi bien passées que futures, sont tout autant fluctuants et imprévisibles).

2. Poétique(s) et pragmatique(s) du format : éléments d'enquête

Les quelques propositions qui vont suivre s'inscrivent dans une logique à double détente : la réflexion conceptuelle au sujet du format, envisagé dans la perspective de ses *modes opératoires* et de ses *effets*, servira à plaider, plus largement, en faveur d'une esthétique que l'on pourrait qualifier d'*opérationnaliste*, c'est-à-dire attentive à des processus, à des déplacements d'usages, à des expériences de traduction et de recontextualisation d'un cadre de référence à l'autre¹, plutôt qu'à des substances ou à des objets finis. En ce sens,

1. Richard Rorty, « La recherche comme recontextualisation : un modèle antidualiste de l'interprétation », dans *Objectivisme, relativisme et vérité*, trad. J.-P. Cometti, PUF, 1994, p. 105-132. Dans la mesure où la pensée de Richard Rorty s'efforce de clarifier les différents types de recontextualisation qui servent à assouplir, reconfigurer et réimplanter les vocabulaires qui forment la trame complexe de nos usages, on comprendra aisément que ces quelques réflexions cherchent à tirer des conséquences de son travail sur le terrain de la philosophie de l'art et de l'esthétique. Je renvoie ici aux livres de son principal traducteur en France : Jean-Pierre Cometti, *Art, modes d'emploi. Esquisses d'une philosophie de l'usage*, La Lettre volée, 2000, et *La Force d'un malentendu. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*, Questions théoriques, 2009.

la notion de format, dans ce qu'elle implique de mobilité et de modulation possible entre des types divers et pluriels de médiation, peut constituer un outil théorique tout à fait utile pour une philosophie critique des *usages*, dans leur double dimension formative et normative, instituée et instituant.

I

Une première analyse des usages du terme « format » fait voir d'emblée une dimension *logistique*. Le format désigne d'abord un *standard* quantitatif (une étendue mesurable, des aspects *métrologiques*) : en témoigne son usage informatique (une certaine manière d'encoder un document et de rendre possible son traitement par un logiciel) ou cartographique, où le format se mêle aux problèmes d'échelle et à des degrés de précision dans la projection de l'espace représenté. Mais cette dimension quantitative se conjugue avec une dimension générique ou qualitative que l'on peut retracer selon les champs culturels où s'est implantée la notion : dans le jeu de langage de l'histoire de l'art, et plus spécifiquement celui de la peinture, le choix des dimensions de la toile impliquait de s'inscrire dans un genre préconstitué qui en programmat à la fois la production et la réception. La peinture d'histoire, genre noble par excellence, détenait un quasi-monopole sur les grands formats picturaux, et ce ne fut pas la moindre des audaces de certains peintres réalistes du XIX^e que de subvertir cet alliage entre le standard quantitatif et le standard générique en donnant à certaines scènes anonymes et ordinaires la monumentalité massive et solennelle traditionnellement réservée aux scènes de bataille ou à la peinture sacrée. Ces brèves considérations historiques

permettent de souligner que le format produit ou active des *cadres* génériques et pragmatiques qui règlent les contenus référentiels de l'œuvre (qu'ils concernent la reconnaissance des *denotata* ou les traits formels exemplifiés) ainsi que les interactions possibles que nous entretenons avec elle, que ces dernières participent de la relation esthétique et/ou documentaire/cognitive – le jeu sur la transformation de l'usage premier de ces cadres, en rendant explicites leurs règles jusqu'alors naturalisées ou invisibles, pouvant faire l'objet du travail artistique, nous y reviendrons.

Ce qui importe, à ce moment de notre analyse, c'est le caractère *normatif* du format, et ce qu'il implique de *pluralisme* formel ou ontologique : de la même manière qu'il y a une multiplicité d'instanciations possibles du même format par des œuvres différentes, il peut y avoir plusieurs formats possibles coexistants ou en concurrence, en dépit de la plus ou moins grande incrustation culturelle ou historique de certains². En cela, le format mériterait d'être repensé à la fois comme une *matrice* ou un *type* qui produirait de multiples occurrences non complètement substituables les unes aux autres, et comme un *opérateur* souple qui autoriserait, en dépit de sa normativité intrinsèque et du fait qu'il s'inscrit dans une grammaire d'usages primaires définis, des usages secondaires, des déplacements, des conversions, des traductions, des passages

2. Si la sculpture et la peinture ont été conçus principalement à des fins optiques, voire haptiques, à une échelle observable à l'œil nu, rien n'empêche d'imaginer une mutation de la peinture ou de la sculpture qui seraient dès lors produites à une échelle moléculaire par des dispositifs nanotechnologiques, par exemple.

vers un autre que lui-même. Alors que l'usage primaire du format est réglé par des conventions relativement bien implantées, ses multiples usages secondaires possibles et les gestes de re-formation ou de re-formatage que certaines démarches artistiques opèrent relèvent de sémantiques transitoires³, voire d'ontologies provisoires.

II

Du point de vue ontologique, un faisceau de questions, ayant trait autant à l'identité des œuvres qu'à leur « nature » ou pseudo-nature institutionnelle et sociale, émerge : quel statut donner au format dans l'identité opérable ? Qu'est-ce qu'exister dans plusieurs formats ou plusieurs versions, si tant est que ces deux termes soient coextensifs ? Comment décrire le passage d'un format à un autre ? Si l'on adopte (ce qui n'est pas notre cas, nous nous contentons de poser la question) un cadre ontologique réaliste, qui répartit ce qui existe en objets, propriétés et relations, le format

3. On retrouve cette idée dans la philosophie du langage du dernier Davidson, qui substitue à une sémantique véri-conditionnelle, visant à rendre compte de notre compétence langagière universelle, l'idée qu'« il n'existe pas quelque chose comme *le langage* », et que la plupart de nos actes de communication reposent sur des approximations, des rapprochements *ad hoc* voire des collages contextuels dont la seule validité s'épuise dans le temps du jeu. On pourrait envisager dès lors les multiples installations, collages et assemblages de l'art comme des exercices de rapprochement momentané, à pertinence locale, qui créent des règles éphémères sans nul dessein de les solidifier. Voir Donald Davidson, « A Nice Derangement of Epitaphs (1986) », dans *Truth, Language and History*, Oxford University Press, p. 89-107.

relève-t-il des propriétés extranucléaires ou extrinsèques, par opposition à des propriétés intrinsèques ? Ou est-il une relation détachable de ses *relata*, une condition externe de l'expressivité ou du fonctionnement symbolique « interne » de l'œuvre ? De tels dualismes théoriques gagneraient à être eux-mêmes déplacés dans un cadre que l'on pourrait appeler *médiologique* (sans référence directe à la discipline du même nom), et volontiers antiessentialiste, sur le plan philosophique. Au sens médiologique où je l'entends, le format est un mode de traitement et de « présentation de données », au sens large, qui redistribue la distinction tranchée ou *essentielle* entre médium et message, entre *data* et *processing*, entre schème et contenu. Le format, en ce sens, est le mode d'être, ou plutôt le mode de fonctionnement de la médiation ou de l'*in*-formation sémiotique. Retravailler des formats existants, les secondariser, les articuler dans un autre véhicule, ou produire une chaîne de *traduction* d'un format à un autre en détachant, par des protocoles expérimentaux, la puissance formative de chacun pour évaluer ce qui reste, ce qui est mis en avant et ce qui est effacé, sont alors des options disponibles pour des démarches à la fois *constructionnistes* (la réalité n'est pas *ready made*, mais doit être construite par des manières de faire des mondes symboliques) et *relativistes* (ces manières de faire des mondes sont elles-mêmes plurielles et variables).

En termes empruntés à Nelson Goodman, lui-même souscrivant à un relativisme rigoureux dans les usages constructifs des symboles⁴, le format permet d'*exemplifier*

4. Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, trad. M.-D. Popelard, Jacqueline Chambon, 1992. Pour un aperçu plus précis et technique sur

certains traits au lieu d'autres, c'est-à-dire de conjuguer la possession de certaines étiquettes et la référence à ces mêmes étiquettes. Si une pièce exemplifiait l'intégralité de ses étiquettes, elle serait un échantillon d'elle-même, ce qui n'a pas de sens. Devant une pièce d'art vidéo exposée sur un écran dans une galerie, seules *certaines* étiquettes sont exemplifiées de façon pertinente dans une réception standard, à l'exclusion d'autres telles que le poids de l'écran ou sa marque de fabrique, ou le voltage du courant électrique ; bien que ces derniers paramètres soient les conditions matérielles d'existence de la pièce, le mode de présentation de l'œuvre n'active pas ces traits au sens où il n'y fait pas référence, ils sont rejetés dans un arrière-plan intellectuel et perceptuel largement narcotisé ou routinisé. À l'inverse, dans le cadre d'une restauration ou d'un décrochage de la pièce, ces traits habituellement invisibles vont être remis en avant par ce nouveau contexte d'usage pragmatique. Puisque l'exemplification est : 1. variable contextuellement et 2. sélective selon les usages qui sont faits de l'œuvre, on peut imaginer bien des cas où le changement de format opère de nouvelles sélections dans les traits exemplifiés, quand bien même le matériau iconique ou sémiotique resterait identique du point de vue de ce qu'il dénote. L'exemple le plus simple de ce genre de remédiation serait le cas des changements quantitatifs d'échelle ou de dimension, de cadrage ou de résolution, de telle sorte que les « points de focalisation »

l'exemplification, je renvoie à l'article « Les voies de la référence », dans Nelson Goodman & Catherine Elgin, *Esthétique et connaissance. Pour changer de sujet*, trad. R. Pouivet, L'Éclat, 1990, p. 17-34.

ou les « centres d'appréciation⁵ » et la précision de leur grain soient altérés : l'hyperzoom sur une image de façon à en pulvériser le fonctionnement de reconnaissance iconique au profit d'une stase sur la matérialité des pixels qui l'articulaient à un niveau inférieur de constitution, ou la réduction/réplication à une échelle portative des œuvres parfois monumentales comme le *Grand Verre* de Marcel Duchamp dans sa *Box in a Valise*, qui impliquent une connexion à d'autres usages (des usages hédonistes privés ou fétichistes, ou la parodie de ces mêmes usages par leur redescription miniature).

De façon converse, il est possible d'envisager diverses stratégies de remédiation, que nous distinguerons de façon parfois exclusive les unes des autres alors qu'elles sont le plus souvent intriquées. Deux types d'opération me semblent globalement remarquables, et le deuxième type peut lui-même se scinder en deux sous-types possibles et complémentaires :

1 / Échantillonner divers formats existants pour les tester, de façon métapragmatique, dans de nouveaux contextes et dans de nouvelles topiques sociales d'inscription, d'activation et d'implémentation. Les formats sont dès lors mis à l'épreuve, autant qu'ils s'inscrivent eux-mêmes dans

5. J'emprunte ces termes à David Davies, *Art as Performance*, Blackwell, 2004. Ce livre important tente, de façon certes contestable, mais toujours stimulante, d'unifier ontologiquement la catégorie des œuvres d'art en les reconceptualisant comme des processus ou des « performances » de l'artiste, accessibles *via* des « centres d'appréciation » qui peuvent être des objets matériels et symboliques qui en résultent, mais sans exclusive.

des « formats d'épreuve⁶ » qui instituent ou critiquent la construction ou la « réalité de la réalité » sociale et symbolique. Nous reviendrons sur l'approche du format dans les termes de la sociologie pragmatique et d'une théorie de l'acteur-réseau⁷ dans la dernière section du chapitre.

2 / Organiser des tests de compatibilité ou d'incompatibilité, de commensurabilité et d'incommensurabilité :

a. entre les divers types de format possibles à propos d'un même énoncé artistique ou *statement* ; quelles altérations dans les niveaux d'exemplification et quelle variabilité dans les traits saillants vont se manifester dans l'opération de traduction ou de conversion ? Que peut signifier la possibilité d'un changement de « véhicule » ? Entre une partition et son exécution ? Entre un film et sa *novélisation* ? Entre une performance et l'exposition des objets réifiés qu'elle a pu activer lors

6. Luc Boltanski et Laurent Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Gallimard, 1991, p. 168-174, et surtout Luc Boltanski, *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*, Gallimard, 2009, p. 26-27 et 55-66.

7. Je renvoie ici au travail de théorisation mené par Michel Callon et Bruno Latour depuis le milieu des années 1980, à partir de l'anthropologie des sciences et des techniques, en dialogue avec les *science studies* anglo-saxonnes. Ce travail, s'il permet de rendre compte efficacement des assemblages composites d'humains, de non-humains, de valeurs controversées et d'actions institutionnelles au sein de *collectifs*, trouve sa limite dans son refus conservateur de s'articuler à une théorie critique. Pour une présentation synthétique des différentes thèses de l'ATN (*actor-network theory*), voir Bruno Latour, *Changer de société. Refaire de la sociologie*, trad. N. Guilhot revue par l'auteur, La Découverte, 2006.

de sa mise en acte ? L'enjeu serait alors de produire des interfaces complexes qui peuvent accentuer tantôt les effets de disjonction entre les formats qu'elle remédie, tantôt leur force conjonctive, voire synoptique.

b. entre les formats transplantés/remédiés et les « contenus » artificiellement réénoncés ou reformatés au sein de ces formats (eux-mêmes décollés de leur usage premier), comme dans le cas de dispositifs d'écriture qui échantillonnent ou *samplent* non seulement des contenus propositionnels ou des énoncés déjà existants mais, plus encore, des modes de traitement de ces énoncés ou de leur *information*.

III

Pour clarifier ces modes opératoires, j'aimerais m'appuyer sur un domaine d'investigation tenu pour spécifique, celui que l'on désigne de façon un peu lâche par l'étiquette « poésie contemporaine », ou « poésie dispositale », principalement la nébuleuse qui a émergé depuis le milieu des années 1990 chez des éditeurs comme P.O.L ou Al Dante, ce qui va me permettre de commenter un peu plus précisément des stratégies opérales qui exemplifient et secondarisent la puissance normative/formatrice des formats. Mon premier exemple sera donné par le livre *Heroes are heroes are*⁸ de Manuel Joseph.

8. Manuel Joseph, *Heroes are heroes are*, P.O.L, 1994.

IL Y A QUARANTE-SIX _____ LA _____
RÉCUPÉRATION MIRACULEUSE D'UN AVIATEUR NOMMÉ L'AMÉRIQUE EST EN COLÈRE DÉCLARE
LUNDI 21 JANVIER LE _____ CONDAMNANT LE TRAITEMENT DES PILOTES ALLIÉS FAITS
PRISONNIERS UNE COLÈRE QUI EST AUSSI LARGEMENT LA SIENNE CAR LES IMAGES DES
PRISONNIERS EXHIBÉS À LA TÉLÉVISION N'ONT PAS MANQUÉ DE LUI RAPPELER LA CHANCE
INSENSÉE DONT BÉNÉFICIA IL Y A QUARANTE-SIX ANS _____

_____ À LA TÉLÉVISION
LA CHANCE INSENSÉE LARGEMENT LA SIENNE UN AVIATEUR NOMMÉ _____ C'ÉTAIT EN _____
1944 RIEN N'AVAIT CHANGÉ DEPUIS 1945 NI LES POUTRES NI LA _____

_____ CHEMINÉE
LE FUTUR PRÉSIDENT AMÉRICAIN N'ÉTAIT ALORS À DIX-HUIT ANS QUE LE PLUS JEUNE PILOTE
DE L'AÉRONAVAL AMÉRICAIN ET PARTICIPAIT À LA GUERRE DU PACIFIQUE _____

_____ À DIX-HUIT ANS
CONTRE LE JAPON DANS LAQUELLE IL S'ÉTAIT VOLONTAIREMENT ENGAGÉE «LA GUERRE» IL
EFFECTUERA 58 MISSIONS DANS LE PACIFIQUE ET RECEVRA LA MÉDAILLE DE LA VALEUR
MILITAIRE LE 2 SEPTEMBRE 1944 POURTANT APRÈS AVOIR FAILLI MOURIR IL FUT À DEUX
DOIGTS _____

DEUX

RIEN N'AVAIT CHANGÉ NI LES POUTRES NI LA

CHEMINÉE

LE 2 SEPTEMBRE 1944 POURTANT APRÈS AVOIR FAILLI MOURIR LA VUE ÉTAIT SUPERBE DES
FENÊTRES

LA CHEMINÉE «MAJESTUEUSE — DE MARBRE — ROUGE — OFFERTE PAR»

MUSSOLINI

LOOKING FORWARD

SON PARACHUTE SE MIT À DEMI EN TORCHE ENSUITE DEUX NAVIRES JAPONAIS QUITTÈRENT
L'ÎLE POUR ALLER RÉCUPÉRER LE CANOT PNEUMATIQUE DANS LEQUEL UNE BLESSURE AU
FRONT ET SON CALIBRE .38 AU POING PUIS IL DÉRIVE LENTEMENT VERS CHICHI
JIMA SES DEUX COÉQUIPIERS AYANT ÉTÉ TUÉS J'AURAIS ÉCHANGÉ DIT-IL

ÉCOUTEZ LE JEUNE BUSH ÉCOUTEZ-LE IL DIT À QUEL POINT
CINQUANTE FOIS OU PLUS MON PISTOLET CONTRE UNE TOUTE PETITE PAGAIE
OU PLUS LE JEUNE BUSH EUT DE LA CHANCE UN PÉRISCOPE POINTA À L'HORIZON AMI OU
ENNEMI OU PLUS QUAND

LE BÂTIMENT FIT SURFACE IL RÉALISA QU'IL S'AGISSAIT DU SOUS-MARIN AMÉRI

À première vue, le dispositif de Manuel Joseph se situe dans l'héritage du *cut-up* littéraire : s'y donnent à voir des opérations de ponction, de prélèvement, de *sampling* d'énoncés divers découpés dans le flux ininterrompu des langages dits de pouvoir, en l'occurrence le discours politique et propagandiste. Mais l'héritage du *cut-up* est ici complexifié à bien des égards, puisque ce qui est échantillonné dans le dispositif ressortit non seulement à des contenus verbaux, mais est constitué plus fondamentalement par le format même de production du discours médiatique dominant, celui du prompteur télévisuel (casse majuscule, format carré, blancs) qui se voit re-médié dans l'espace paginal du livre. Qu'est-ce que cette opération de transfert de format (du prompteur à la page) permet donc ? Le dispositif josephien retravaille ou retraite l'un des formats les plus puissants et effectifs de construction de l'information (au sens médiatique du terme) : celui du prompteur télévisuel comme mode d'imposition ou de diction hypnotique d'une réalité, par exemple celle qui va mettre en avant le passé de héros guerrier de George Bush Sr. pour encourager l'opinion publique à soutenir la première guerre du Golfe, en 1991. Mais ce format-prompteur, fait pour déclencher des réflexes standard de réception et induire une saisie automatisée des énoncés, tels ceux que véhicule et propage une information médiatiquement vérifiée, validée au point d'être réitérée sans cesse jusqu'à ce qu'un autre gros titre lui succède, ce format, donc, semble s'affoler et dysfonctionner sous nos yeux. Les caractéristiques mêmes du discours médiatique qu'il porte, à savoir le zapping incessant entre micro-modules propositionnels ou « sujets » de l'actualité, la fragmentation extrême et la mise en boucle (*loop*) de titres sensationnels, leur rotation impassible, se trouvent

exacerbées et, dès lors, exhibées ou *explicitées* comme telles. Le premier effet d'explicitation est descriptible en termes de rapprochement de vocabulaires et de jeux de langage : il s'agit par là de produire des reconnections entre des énoncés dont le contenu idéologique latent ou sous-jacent est rendu manifeste par de nouvelles focalisations exemplificationnelles. Plus précisément, se voient indexés et mis en évidence des effets de proximité et d'appariement morphologique entre des jeux de langage propagandistes hétérogènes ou incommensurables en apparence (guerrier, fasciste, pornographique). Le dispositif remet en jeu la dimension normative implicite du formatage de l'information, telle qu'elle est fabriquée par des chaînes comme CNN, leurs discours médiatiques et les idéologèmes latents qu'ils véhiculent et sur lesquels leur efficace sociale repose. Les effets pragmatiques ou politiques de ces formations discursives ne résident donc pas entièrement dans leur contenu propositionnel, loin de là, mais dans leurs normes socio-idéologiques implicites de diffusion et de circulation.

INSERT**Échantillonnages textuels et effets Koulechov verbaux**

Lors d'une expérience mise en place en 1922 dans l'école de cinéma dont il était le (très) jeune directeur, Lev Koulechov mit en évidence un phénomène cognitif singulier : même lorsque le montage cinématographique était réduit à sa plus simple expression – la succession nue de deux images, sans aucun effet de fondu ou de surimpression, rien d'autre qu'une mise en relation dyadique –, la dernière image projetée imposait parfois *rétrospectivement* un sens à la première,

de même que la première image pouvait aussi *projectivement* déterminer celle qui lui succède. L'expérience qu'il proposait à ses élèves, relevant à la fois de l'esthétique appliquée et de la psychologie cognitive, [inscription sample] se présente sous la forme suivante : il choisit un gros plan de l'acteur russe Mosjoukine, dans lequel celui-ci est particulièrement inexpressif et neutre. Il fait alors trois tirages de ce plan qu'il fait précéder par trois images différentes. Dans le premier montage, avant le plan de Mosjoukine, il insère un gros plan d'une assiette de soupe. Dans le deuxième montage, il insère, à la place de l'assiette de soupe, un cadavre reposant dans un cercueil. Enfin, il insère un plan d'une femme allongée sur un canapé. Interrogés après le visionnage de chaque séquence, les spectateurs doivent caractériser le sentiment exprimé, selon eux, par l'acteur. Dans le premier cas, les spectateurs croient percevoir l'expression psychologique de la faim, dans le deuxième, la tristesse, et dans le dernier, le désir [fin d'inscription sample]. Ce phénomène, qui fait du sens d'une image le résultat d'une saisie projective qui sélectionne par exemplification logique des étiquettes prédicatives liées pragmatiquement à son contexte environnant de réception et d'activation, on l'appelle l'*effet Koulechov*. La conclusion tirée par les monteurs et professionnels du cinéma, ainsi que par les premiers théoriciens du montage, est aussi simple que cognitivement paradoxale : elle lie la compréhension des stimuli filmiques non seulement à une saisie linéaire de l'ordre de leur succession, mais aussi à un mouvement inverse de rétroaction psycho-sémiotique. Aussi, chaque image vaut moins en raison de ce qui serait sa « nature » intrinsèque ou individuelle, que par les conditions environnantes, ambiantiques ou syntagmatiques de sa réception : la manière dont elle peut être qualifiée ne se comprend que de façon holiste, liée à une totalité sémiotique, même mouvante et éphémère, dont elle n'est qu'une composante.

Il en résulte une double conséquence méthodologique pour qui s'intéresse à une *pragmatique* possible des effets de montage d'échantillons sémiotiques divers, qu'il s'agisse du montage cinématographique ou du montage de fragments textuels déjà existants façon *cut-up*: l'échantillon ou *sample* relève d'une analyse *proxémique* (avec quels autres éléments est-il spatialement et temporellement connecté? qu'est-ce qui le précède ou le suit? quelles sont les contraintes latérales qui viennent en déterminer, pour une part, la saisie?); il relève également d'une *praxématique* (on se souvient que certains linguistes proposaient de remplacer la notion de signe par la notion de *praxème*, pour souligner le fait qu'il n'y a pas de sens inhérent ou interne aux mots de la langue, mais uniquement des pratiques d'actualisation, diverses et variables): sa signification réside dans son contexte d'*usage*, situé, localisé, elle n'est elle-même qu'une interaction en contexte.

D'où l'importance, dans le dispositif de Manuel Joseph, de la répétition et de la mise en boucle de ces *samples* textuels qui vont n'avoir de cesse d'interagir les uns sur les autres selon des effets de montage, à l'échelle du chapitre, mais aussi dans toute l'épaisseur du volume. Bien au-delà de la controverse philosophique entre John Searle et Jacques Derrida, qui concerne le *procès* temporalisé de répétition d'un mot ou d'une phrase (produit-il plutôt la consolidation de son sens ou sa dissémination?), Manuel Joseph élabore des tests d'*itérabilité* ou de bouclage de ces énoncés prélevés dans des contextes chaque fois différents, et qui vont permettre, par des effets Koulechov verbaux, de construire des redescriptions et de suggérer des projections morphologiquement connectantes entre des énoncés relevant de jeux de langage hétérogènes, et de faire voir leurs affinités en tant qu'*idéologèmes* (par exemple, entre la violence sexuelle du roman de gare S.A.S. et l'héroïsation marchande de la guerre, ou entre la fascination touristique pour les

lieux historiques du nazisme et les vagues d'attentats xénophobes contre les foyers SONACOTRA).

L'une des modalités de *text-building* fréquemment mobilisée dans *HEROES ARE HEROES ARE* consiste à commencer un texte en faisant se succéder des échantillons apparemment issus de la même provenance, selon un déroulement logique de l'action ou de la référence informative qui est celle du « montage narratif » réflexe, et de progressivement délinéariser ce montage par l'insertion de boucles et de samples hétérogènes qui vont fonctionner par *attraction*, selon des techniques de juxtaposition et de collage de deux ou plusieurs « plans » de « nature » différente. Il y aurait là quelque chose comme un effet de persistance rétinienne et, surtout, cognitive, des échantillons textuels disposés les uns dans la proximité des autres, que le dispositif exploite.

Chez Manuel Joseph, le format de retraitement et sa réciproque, le retraitement de formats déjà pré-performés, deviennent dès lors l'objet de la démarche d'écriture, l'enjeu que mobilisent ses opérations dispositales. La procédure d'explicitation peut être décrite en termes quasi brandomiens⁹ : Joseph échantillonne les « engagements »

9. Cf. Robert B. Brandom, *Making it Explicit. Reasoning, Representing and Discursive Commitment*, Harvard University Press, 1994. Sans avoir la prétention de résumer en quelques lignes l'argumentation riche de ce livre, disons, pour faire vite, que le pragmatisme analytique de Brandom substitue à une vision représentationnaliste du langage une approche interactionnelle de la *pratique* linguistique en termes d'*inférences* qui lient les jeux de langage, les normes implicites et croyances sur lesquelles ils s'édifient, et les pratiques sociales afférentes qui les environnent et au sein desquelles les jeux de langage sont mobilement situés.

(*commitments*) inférentiels et performatifs compressés dans les formats discursifs-médiologiques existants (ce qu'ils suscitent comme réflexe de croyance, ou ce sur quoi ils embrayent de façon quasi *automatique*), et les déplace en opacifiant les médiations, de façon à provoquer expérimentalement la saisie d'un *méta-usage* où les règles sont dénaturalisées et clarifiées, et les cadres rendus saisissables en tant que tels. Voilà ce que j'appelle une remédiation ou une recontextualisation hyperlittérale: un travail de retraitement second d'une médiation, qui remet en jeu un mixte *a priori* indivis de médium et de message, de formatif et de normatif, de pragmatique et de métapragmatique, qui permet de décondenser ou de *diviser* les formes de normativité implicites que le format médiatique compressait ou routinisait. Ce travail permet ainsi de rouvrir les boîtes noires dans lesquelles s'étaient fossilisés des usages antérieurs, avec leur puissance d'autorité, leur pouvoir d'intimidation idéologique, leur performativité affolante, en donnant lieu à des redescriptions de jeux de langage ou d'engagements inférentiels ordinaires dans la perspective de leur assouplissement ou d'un meilleur usage – et, pourquoi pas, d'un réajustement ou un remaniement futur dans le tissu conjonctif des croyances (*the web of belief*¹⁰).

10. L'idée que nos croyances forment un réseau holistique, tissé par des relations d'interdépendance et de co-implication qui permettent à la fois sa stabilité et sa plasticité potentielle, se trouve formulée de façon frappante chez Quine dans sa critique de l'empirisme logique, plus précisément du dogme de la possibilité de vérification « isolée » de la valeur de vérité d'un énoncé. Cf. Quine, « Deux dogmes de l'empirisme », in Pierre Jacob (dir. et trad.), *De Vienne à Cambridge. L'héritage du positivisme logique*, Gallimard, p. 117.

IV

Lorsqu'on l'envisage non plus comme un simple véhicule ou un simple *intermédiaire* causal qui transporterait passivement un contenu, mais comme un véritable *médiateur* (qui associe et agrège de façon mobile des *collectifs* d'acteurs sociaux), ce qu'on désigne par un « format » équivaut à une *chaîne de traduction et de médiation* qui relie en les transformant des acteurs humains et des acteurs non humains, institutionnels et techniques. Passer d'un format à un autre revient à redéployer ou retracer les collectifs et les situations qui étaient intriqués ou condensés dans la version première de ce « réseau », à produire une autre version de la réalité par une autre manière (relativiste) de faire des mondes symboliques. Que ce soit dans le domaine de l'industrie culturelle (le passage, pour un livre, du « format » papier au « format » numérique) ou dans des schémas moins familiers qu'empruntent certaines démarches artistiques qui vont retenir notre attention, le changement de format modifie la chaîne des acteurs, la syntaxe et les valences des collectifs qui participent aux cours d'action, recartographie la connexion des sites et leur topologie. Les œuvres jouant sur la question du format vont donc chercher à l'activer comme un opérateur, un médiateur de nouvelles traductions (à entendre, d'une part, comme un passage linguistique d'un système de sens à un autre, et, d'autre part, sous le régime de la sociologie pragmatique de la traduction¹¹), en voyant ce qui est traduit et ce qui reste au-delà des déplacements et des

11. Madeleine Akrich, Michel Callon et Bruno Latour (dir.), *Sociologie de la traduction : textes fondateurs*, Presses de l'École des mines, 2006.

remaniements des acteurs et des réseaux impliqués. C'est là qu'une poétique ou une esthétique attentive à reconceptualiser le format doit elle-même s'articuler à une sociologie « externe » des médiations et à une anthropologie des usages. Quels sont donc les déplacements et les reconfigurations traçables des formats testés, déplacements qui ont justement « fait la différence », selon la maxime pragmatiste, et ce dans une perspective nécessairement ancrée dans des espaces publics, des écosystèmes techniques et référentiels, des « formes de vie », au sens wittgensteinien du terme ?

À ce stade de l'enquête, mon deuxième objet, sans doute le plus complexe à aborder, sera le travail du collectif La Rédaction, coordonné par Christophe Hanna, diffusé sous le nom de *Nos visages-flash ultimes*¹². La Rédaction est un collectif investigatoire d'écriture qui s'agrège de façon à chaque fois *ad hoc*, depuis plus d'une dizaine d'années, pour enquêter sur un « problème public », en l'occurrence, l'utilisation des vidéos d'exécution d'otages comme actes de guerre, lors du conflit d'occupation de l'Irak après l'invasion de 2003. Leur pouvoir symbolique, leur diffusion massive sur le Web participent de cette nouvelle forme de guerre qui se déporte hors du théâtre des opérations, et vient investir l'espace infiniment expansible et reproductible des médias électroniques, dont l'obsolescence rapide des contenus se conjugue à leur prolifération continue. L'efficace de ces vidéos de guerre, ou de ces actes de guerre-vidéo, tient à un paradoxe : dans le même temps qu'elles sont diffusées *ad nauseam*, sous une forme censurée

12. La Rédaction, *Nos visages-flash ultimes*, Al Dante/Questions théoriques, 2007.

– lorsqu’elles sont diffusées dans des journaux télévisés, on coupe bien évidemment juste avant le geste d’exécution ou de décollation – ou alors en version intégrale sur des sites de partage orientés vers l’image *snuff* ou pornographique –, elles sont toujours tenues pour inregardables¹³, et provoquent des effets de fascination ou de blocage sur le spectateur. L’enjeu, pour La Rédaction, est de se soustraire à ces impasses compréhensionnelles qui touchent la *logique* même de ces actes de guerre, actes qui circulent dans l’espace public du Web sous des formats de compression vidéo parfois de plus en plus dégradés, et dont la résolution iconique se perd au fur et à mesure de leur diffusion ou de leur essaimage, de forums en sites de partage.

La procédure choisie pour retraiter ces images s’apparente à un travail de reconstitution empirique et de redistribution expérimentale qui va multiplier les chaînes de traduction et les formats d’épreuves techniques pour faire « parler » ces images muettes ; La Rédaction commence par collecter un nombre important de vidéos d’otages (plus d’une centaine) ; chaque vidéo individuelle se voit ensuite décomposée en différentes séquences correspondant plus ou moins à une action résumable en une ou deux phrases, avec l’aide d’un ensemble d’informateurs et de traducteurs sollicités par l’enquête pour déchiffrer les paroles prononcées à l’image. Pour chaque « séquence » obtenue, le visage de

13. Pour une approche de la guerre par images du point de vue des *visual studies*, et une théorie de la reproductibilité des images comme « clonage », voir W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror ou la guerre des images du 11 septembre au présent*, trad. M. Boidy et S. Roth, Les Prairies ordinaires, « Penser/croiser », 2011.

l'otage, à la manière d'une figure que l'on ferait saillir sur un fond, est prélevé sur une capture d'écran, quand bien même il n'est le plus souvent qu'une sorte de bouillie de pixels avec un grain grossier et compressé à l'extrême. Une fois isolé par cette technique de *foregrounding*¹⁴, le motif troublé et quasi méconnaissable du « visage » de l'otage est rescripté ou reformaté dans un logiciel de traitement automatique de portrait-robot pour produire un équivalent-visage, et placé dans une vignette légendée par une phrase descriptive qui concerne aussi bien les mouvements de caméra que les actions qui ont lieu devant l'objectif. Toute cette chaîne de traduction, médiologique, technique et sémiotique, aboutit à isoler l'unité de base de la vidéo d'otage, son *morphème impactuel*, reconstitué comme une image synthétique ou un *format de synthétisation*. Mais ce travail n'est pas seulement celui de l'analyse morphologique de ces vidéos en unités discrètes ou en *stills*, il concerne aussi leur mode d'articulation syntaxique. Ainsi décomposées en unités, les diverses vidéos peuvent être remontées à une échelle plus vaste, et croisées entre elles de façon à faire apparaître les proximités et les ressemblances. Les multiples séquences d'images-synthèses recombinaées vont former une espèce de grammaire pratique de la vidéo d'otage, grammaire qui ne produit bien évidemment pas le même effet que la vidéo d'origine, mais en donne, comme en chimie la formule développée, la structure, avec ses figures *topiques*, dans le but d'activer un autre type de compétences, vis-à-vis de

14. Le terme désigne un phénomène de saillance ou de mise en avant d'un paramètre dans un signal, en le détachant de ceux laissés en arrière-plan (*backgrounding*).

ces images, que la simple consommation pornographique ou l'effroi fasciné.

L'œuvre résultante, qui repose sur des opérations de transcodage et de remédiation de formats, existe elle-même sous plusieurs versions qui font varier leur diffusion et leur présentation : à la fois sous la forme d'un livre qui regroupe 4 images par page selon une charte graphique fixe, et sous forme d'un diaporama d'ambiance qui reprend les images du livre, au défilement génératif et aléatoire¹⁵ (voir p. 64). Deux objets d'immanence existent donc pour cette œuvre, ou deux modes d'implémentation, l'un qui exige le séquençage du livre et sa lecture individuelle, l'autre plus « ambiantique », et qu'on pourrait imaginer projeté sur des murs de bâtiment ou des espaces publics de passage (à la manière des portraits d'otages à fonction compassionnelle de Florence Aubenas ou de Hussein Hanoun affichés avant leur libération sur la place de la République à Paris). Dans ces deux modes contextuels spécifiques, livre et diaporama, l'écologie « sociale » qui s'organisait autour des vidéos d'otages se trouve recomposée ou redistribuée – ou, mieux, réassemblée, recollectée. *A minima*, le reformatage permet un changement du régime de visibilité de ces images de guerre : les possibilités de mise en série, de rapprochement, de comparaison et de discréditation entre des images à la fois regardées massivement et ignorées, aplanies (car considérées comme identiques ou non regardables du fait même de leur contenu

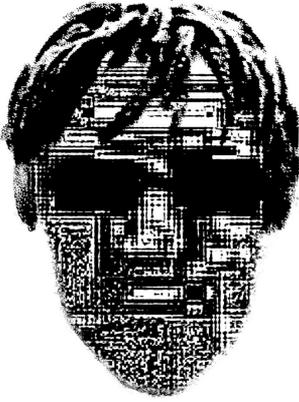
15. Le diaporama a notamment été projeté en continu au Strip Film Festival de Paris en 2006, et sur un écran monumental, quoique sans nécessité de visionnage frontal, dans la grande salle du théâtre Montévidéo, à Marseille.



Info
disant avoir occupé dans le passé la
fonction d'adjoint au responsable des
Affaires étrangères au ministère



Info
disant ils m'ont capturé à Ramadi



Info
montré posant sur une photo au
moment où la caméra commence un
zoom arrière centré sur son visage



Info
pendant que sa tête est remplacée sur
son dos pour qu'elle tienne droite à
l'image



info

debout au second plan, à droite d'un
homme montrant ses papiers et
devant 3 hommes armés cagoules
recouverts par les incrustations télé

La Rédaction, *Nos visages-flash ultimes*, extrait du diaporama.

dit « ignoble »), contribuent à une clarification synoptique du *modus operandi* des vidéos, et désinvisibilisent ce qui fonctionnait pourtant sous nos yeux. Les visages d'otages (qui ne sont pas limités à ceux qui permettent des reconnaissances, comme ceux de Florence Aubenas ou de Daniel Pearl, présents toutefois au même titre que les autres exécutés) sont rendus à leur anonymat *fonctionnel*, à leur pur être de *signe* permettant une compréhension immédiate (dans la vie pratique, on *regarde* les visages des gens pour voir si la communication est passée), autant qu'à la fonction actantielle des corps d'otages dans le quotidien d'une guerre qui n'en est pas moins faite d'acteurs réels incarnés, en dépit du fait que les figures dans lesquelles ils se sémantisent sont à haute teneur symbolique, ou virtualisées/dématérialisées.

Le jeu sur les formats permet ici *in fine* de faire saillir de nouveaux *voir-comme* ou *voir-dans*. Le voir-comme¹⁶ (*seeing-as*) désigne le concept opératoire qui permet d'expliquer comment fonctionne un langage iconique : la nature spécifique de l'image, dans une perspective wollheimienne et post-wittgensteinienne, est de faire saillir, dans un ensemble de marques, de détours et de hachures, les *aspects* d'une figure, selon un battement propre au caractère double de chaque image. *Nos visages-flash ultimes* apparaît alors comme un *dispositif poétique* qui utilise les changements de format comme autant de *calques*¹⁷ ou

16. Richard Wollheim, « On Pictorial Representation », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 56, n° 3, 1998, p. 217-226.

17. Pour une description du fonctionnement des « concepts-calques » qui viennent modifier de façon sélective la saisie de ce sur quoi ils

d'instruments de voir-dans ou voir-comme qui peuvent se déplacer, s'ajuster, se superposer ou permuter, un peu à la manière des différentes couches (*layers*) de certains logiciels de traitement d'image qui donnent à voir à chaque fois autrement la figure qu'ils recouvrent. Chaque changement/traduction d'un format à un autre réinscrit ou réimplante le substrat symbolique dans un autre jeu de langage, dans une autre écologie, donnant à saisir des transactions alternatives ou de nouvelles *affordances*¹⁸, perceptuelles et cognitives, critiques et politiques, vers un autre tissage du public et des collectifs – tâches auxquelles peut et doit contribuer le travail pragmatique de l'art.

s'appliquent, comme des instruments d'une « vision-comme » ou d'un « concevoir-comme », voir Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, Questions théoriques, « Forbidden Beach », 2010, p. 210-211 [voir le chapitre suivant, « Comment ouvrir et externaliser la poétique ? À propos de *Nos dispositifs poétiques* de Christophe Hanna »], et aussi la préface à *Théorie du fictionnaire*, de Dominiq Jenvey, Questions théoriques, « Forbidden Beach », 2011.

18. Au sens restreint, dans la théorie écologique de la perception visuelle de James J. Gibson, le terme désigne une interaction potentielle avec l'environnement, ce que ce dernier « propose » comme éventail d'actions virtuelles. Voir « The Theory of Affordances », dans *The Ecological Approaches to Visual Perception*, Taylor & Francis, 1986, p. 143-169. On l'entend ici dans un sens « culturel » plus large, et au pluriel, comme ensemble de toutes les possibilités d'action symbolique d'un environnement social et de ses objets. Celles-ci doivent toujours être mises en relation avec l'acteur qui peut les utiliser, et avec ses compétences, ses usages et ses formes de vie.

3.
Comment ouvrir et externaliser la poétique ?
à propos de
Nos dispositifs poétiques
de Christophe Hanna¹

De l'épistémologie des poétiques :
coupure vs continuisme

Les modes de corrélation entre les poétiques/théories littéraires et leurs objets constituent un champ controversé : le découpage comme la forme de saisie, de construction et d'activation des objets littéraires dépendent de choix opérés dans la visée et le fonctionnement logique des concepts desdites poétiques. En somme, les poétiques opèrent sur le fond d'une épistémologie embarquée, qui, si elle est parfois explicitée de façon normative, n'en demeure pas moins souvent larvée ; ainsi reconduisent-elles des modèles rigides de scientificité, des dualismes entérinés et des habitudes classificatoires aveugles aux perturbations cognitives et à l'apparition de nouveaux phénomènes. Plus largement, lorsque la théorie prétend

1. Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, Questions théoriques, «Forbidden Beach», 2009.

parvenir, progressivement et cumulativement, à une image *fixe* de son objet, soit à une image scientifique du monde, organisée selon une logique causale entre des éléments décrits et classifiés de façon nette, alors cette théorie repose sur une conception dite *correspondantiste* de la vérité. Dans cette conception, la connaissance doit refléter, de plus en plus justement, l'ordre nomologique indépendant qui caractérise la structure du domaine connu du monde.

Au contraire, lorsque la théorie est conçue comme un *instrument d'action sociale*, elle ne peut plus se penser sur le mode de l'indépendance vis-à-vis de ses objets ; soit parce qu'elle cherche à modifier les pressions causales et l'ordre des relations entre eux, soit parce que son but est de reconcevoir ses objets, de façon à retisser horizontalement *autour d'eux et avec eux* des liens *politiques* (à comprendre au sens large, à savoir qui concerne tout ce qui organise la vie sociale), plus satisfaisants et plus inclusifs. Parfois, la théorie souffre d'une forme d'hypocrisie, que le premier Habermas et Feyerabend ont bien su circonscrire² : plus la théorie s'affirme objective, impersonnelle et indépendante, plus elle est *de facto* une forme de pouvoir mis à profit par certaines communautés. Lorsqu'elle n'est pas hypocrite, la théorie, reconçue de façon instrumentale, n'a que faire d'une correspondance avec des faits ; elle permet d'activer, ou non, certaines situations et certains possibles, selon des *intérêts* eux-mêmes situés, à condition que ces

2. Jürgen Habermas, *La Technique et la Science comme « idéologie »* [1968], trad. J.-R. Ladmiral, Gallimard, « Tel », 1990 et Paul Feyerabend, *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance* [1975], trad. B. Jurdant et A. Schlumberger, Le Seuil, « Points sciences », 1988.

intérêts permettent l'exercice contextuel d'une plus grande *solidarité*. D'un côté, la théorie *ferme* ses concepts au motif que cette fermeture est le signe d'un surcroît de scientificité positive ; de l'autre la théorie est le site de *transactions* multiples, non seulement avec le champ ouvert et mobile du théorisé, mais aussi avec les autres institutions sociales qui l'environnent et l'entrecroisent. Le premier type de théorie repose sur des séries de discontinuités ; le second fait des continuités multiples avec la praxis le site d'une augmentation publique de moyens d'agir.

Lorsque l'on observe le champ des poétiques contemporaines de la poésie, on remarque que le modèle néo-positiviste, reposant sur la quête d'une nouvelle vision scientifique du monde, constitue encore l'horizon de certaines théories littéraires. Dans le sillage de sciences dites « pilotes », comme la linguistique structurale ou, plus récemment, les neurosciences, les poétiques-correspondance revendiquent une forme de *coupure épistémologique*³ : Bachelard désigne, par ce terme, les ruptures et discontinuités nécessaires à l'avancée téléologique de l'esprit scientifique, ruptures avec la pensée commune, l'expérience sensible, l'opinion, qui

3. Cette notion vient de l'épistémologie française et de la philosophie de l'histoire des sciences qu'elle met en œuvre, comme chez Canguilhem et Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique* [1938], Vrin, « Textes philosophiques », 2000. Althusser fait un usage revivifié de la notion de « coupure épistémologique » pour désigner ce qui lui semble être un saut dans l'échelle de scientificité entre le Marx des *Manuscrits de 1844* et celui du *Capital*. Dans *L'Archéologie du savoir*, Michel Foucault, élève de Canguilhem, réutilise la notion de coupure épistémologique, dans son analyse verticale des franchissements successifs de seuils de positivité puis d'épistémologisation, pour des formations discursives.

sont autant d'obstacles à surmonter. Parmi ces théories positivistes, la neuropoétique de Reuven Tsur⁴ occupe une place symptomatique : elle tente d'expliquer, à travers un mixte de psycholinguistique, de théorie de l'information et de neurosciences, les facultés cérébrales qui détermineraient l'écriture et la réception de la poésie, à travers une naturalisation de la forme historique du vers, illustrant des phénomènes, conçus comme *essentiels*, de parallélisme syntaxique, de récurrence phonétique et de variation sémantique. Au même titre, le réductionnisme linguistique de la *grammaire du poème*⁵ cède lui aussi au scientisme, puisque la grammaire textuelle prétend dégager une structure générative sous-jacente à tout texte poétique, assurant à ce dernier une démarcation du reste des productions écrites humaines, en vertu des propriétés internes de la loi de sa forme.

Le problème de ces poétiques de la « coupure épistémologique » est triple : 1. Elles adoptent une méthode essentialiste implicite qui identifie la poésie avec la structure de sensibilisation esthétique propre à une certaine image historique de la forme du vers, reconduisant ainsi des options jakobsoniennes, qui se montrent impuissantes à rendre compte des activités poétiques excédant le poème rimé et rythmé, c'est-à-dire la grande majorité des écritures

4. Reuven Tsur, *Towards a Theory of Cognitive Poetics*, Sussex Academic Press, 2008 ; et, du même auteur, *Poetic Rhythm: Structure and Performance. An Empirical Study in Cognitive Poetics*, Sussex Academic Press, 2012.

5. Cf. Jean-Michel Adam, *Pour lire le poème*, Duculot, « Formation continuée », 1994.

contemporaines ; 2. Elles naturalisent la forme du vers rimé et rythmé dans une sorte de carte cérébrale de facultés computationnelles et mémorielles, censées être réductibles dans le langage internaliste des neurosciences ; 3. Elles *réifient* la multipolarité et la densité sociale des pratiques d'écriture, en les identifiant à des *textes*, eux-mêmes réduits à un ensemble inscriptionnel de marques, alors que ces pratiques d'écriture sont des actes de langage complexes⁶ qui engagent des multitudes d'acteurs et participent à des déplacements continus de contextes et d'usages.

En bouclant la poésie à double tour dans des concepts naturalistes, par une volonté d'épistémologisation copiée sur celles des sciences dures, ces poétiques parviennent à être encore plus conservatrices que les poétiques classiques : les conceptions aristotéliennes et post-aristotéliennes des poétiques classiques associent, en effet, la compréhension de la morphologie des genres poétiques à des prescriptions finalistes, en vue d'un certain type d'impact social – la forme de telle tragédie correspond aux fins assignées par nature au *genre* et qu'elle doit respecter si elle veut avoir l'effet esthétique attendu et une portée curative et purgative (*catharsis*) sur son public. Dans une conception naturaliste scientiste, les activités poétiques sont désocialisées, car englobées dans des processus innés de traitement du langage à l'échelle des

6. C'est là tout le problème philosophique posé par Borges dans sa nouvelle « Pierre Ménard, auteur du Quichotte ». Soit on considère, comme Goodman, que l'identité d'une œuvre littéraire tient à la fidélité littérale à une suite orthographique de mots, soit on considère que les questions d'identité opérable mettent en œuvre des stipulations relatives et contextuelles, parce qu'elles sont des actes communicationnels holistiques.

cerveaux, processus qu'elles rendent sensibles en le *reflétant* : un vers, selon Tsur, correspondant statistiquement à une unité mesurable de mémorisation d'une certaine quantité d'information phonétique et sémantique. La spécificité de la poésie est alors de donner une forme perceptible au jeu sur les marges des capacités neuronales de traitement de données. Un tel modèle *internaliste* ne parvient aucunement à penser le maillage culturel du monde de la poésie, ni l'indétermination conflictuelle de son aire, moins encore les connexions historiquement variables de la poésie avec les autres activités humaines, sauf à les rabattre grossièrement sur des questions d'évolution darwinienne.

Aux différentes formes de coupure et de clôture revendiquées, on peut opposer une poétique *ouverte*, continuiste, attentive à rendre compte des déplacements d'usage du terme de poésie, attentive plus encore aux fonctionnements quasi *indexicaux* de l'étiquette poésie, en un temps où les pratiques poétiques ne sont pas unifiées mais éclatées et où le terme de « poésie », comme celui d'« art », recouvre des objets morphologiquement et performativement de plus en plus hétérogènes. Tout le travail théorique de Christophe Hanna depuis *Poésie action directe*⁷ consiste à construire des descriptions qui soient des instruments de compréhension, adaptés à des pratiques non encore sédentarisées dans un espace littéraire lui-même incertain, où toute volonté de fixation de l'intension du concept de poésie se heurte à l'extension des pratiques contemporaines reliées à ce concept. Comment la poésie peut-elle alors réorganiser les jeux de langage ambiants, comment peut-elle se

7. Christophe Hanna, *Poésie action directe*, Al Dante, « & », 2003.

greffer sur des chaînes de médiation sociale, et pour quelles fins, sans nulle prédétermination attendue de ses formes ? Et dans quels termes penser la pluralité possible de ses actions symboliques ?

Alors que *Poésie action directe* allait puiser hors de la littérature et hors de l'esthétique des modèles conceptuels, relativement spectaculaires, d'action parasite et perturbatrice efficace, à travers le *virus* informatique et le *spin* informationnel⁸, afin d'éclairer le programme pragmatique de certaines écritures poétiques contemporaines, *Nos dispositifs poétiques* élargit la gamme des notions mobilisées, ainsi que celle des opérations pragmatiques décrites. Sans que les disciplines qu'il mobilise le soient sous une forme trop instituée, plutôt à la manière d'un bricolage théorique *ad hoc*, Hanna met à profit une forme d'*ethnographie* de techniques et de compétences communes d'écriture et de symbolisation. En effet, produire des fiches synthétiques à usage mnémotechnique, griffonner des cartes pour s'orienter, agencer un collage utilisé comme ressource cognitive, décrire avec une suite organisée de dessins légendés un événement déroulant, tout cela met en acte des activités symboliques pluri-syntaxiques, bien que très ordinaires ; la compréhension de leurs logiques sous-jacentes et des bénéfices escomptés peut alors éclairer le fonctionnement des objets poétiques, reconçus en dehors des cadres de compréhension littéraires, dont le défaut est de postuler une poésie *séparée* de la vie pratique. De plus, Hanna ouvre la poétique à l'*analyse institutionnelle* des usages : les usages langagiers, la forme des échanges qu'ils permettent et leur type de performativité

8. « Des virus et des spins », *ibid.*, p. 19-32.

dépendent de cadres socio-institutionnels dans lesquels ces usages sont *implantés*.

Lorsque les usages sont globalement réglés par les attentes du cadre, il est possible de parler d'usages *primaires*. Mais la vie sociale offre souvent l'occasion de superposer les cadres, de les moduler, de les déplacer : c'est un des modes principaux de la créativité de l'agir, ou de ce que le sociologue Erving Goffman nomme la « mise en scène de la vie quotidienne » dans des « cadres de l'expérience ». Il est alors possible de *secondariser* des usages primaires : 1. en adoptant de nouvelles règles d'usage dans un cadre ; 2. en faisant dériver une situation donnée d'un cadre vers un autre ; 3. en transférant des usages, pour les tester et les analyser, dans le déplacement d'un cadre d'expérience à un autre. Hanna envisage la poésie comme un site particulièrement inventif de secondarisation d'usages : les écritures de collage et les écritures conceptuelles, par exemple, opèrent souvent en transplantant des échantillons de jeux de langage prélevés dans un cadre socio-institutionnel source (par exemple les massmédias, les faits divers, la justice⁹, la politique) dans un autre cadre institutionnel cible, sans que ce dernier soit obligatoirement le monde institué de la poésie et de l'art, et ce malgré le fort tropisme *arty* du *conceptual writing* d'un Kenneth Goldsmith. Je dirais même que la poétique hannaïenne favorise plutôt les exportations de

9. Voir Franck Leibovici et Julien Seroussi, *bogoro*, Questions théoriques, « Réalités non couvertes », 2016, dont le contenu prélève les minutes d'un procès de la Cour pénale internationale de La Haye concernant des accusations de crimes contre l'humanité au nord-est de la République démocratique du Congo.

manières de faire et les superpositions de cadres entre des institutions non littéraires et non artistiques, en faisant de l'art et de la poésie l'opportunité momentanée d'une *reconnexion* possible entre des domaines de la praxis que l'ordre des choses et des discours séparait – cette reconnexion pouvant valoir aussi comme *division* ou *dissolution* locale d'un ordre dominant dans la configuration sociale des langages de vérité.

Critique / reconception / réinstitution

La reconception radicalement *interventionniste* et *réinstituante* de la poétique que propose Christophe Hanna dans *Nos dispositifs poétiques* va de pair avec une théorie critique particulièrement acérée des concepts poéticiens et de leur logique ; elle entraîne un remaniement profond des rapports entre la théorie littéraire et le monde de la littérature, que la théorie ne supervise plus d'un regard distant, mais qu'elle transforme de l'intérieur, en le repeuplant et en le façonnant autrement. C'est-à-dire qu'elle y plante d'autres gestes et techniques d'écriture, présents de façon diffuse dans l'espace social, mais non reliés encore de façon pertinente à des pratiques poétiques, elle y instaure de nouveaux reliefs attentionnels, moins dépendants de formes littéraires consacrées, y fait jouer d'autres articulations institutionnelles moins serviles. En somme, la poétique hannaienne ne se contente pas de perméabiliser les frontières spatiales du monde de la poésie, dans le sens d'une transivité accrue entre les pratiques ordinaires de symbolisation et les expérimentations poétiques actuelles, elle aide aussi à faire circuler, dans une logique cette

fois plus temporelle que spatiale, des configurations de capacités, des ensembles de dispositions et de compétences oscillant entre l'individuel, le communautaire et le collectif, que la production et la circulation de ce que Hanna nomme « nos dispositifs poétiques¹⁰ » occasionnent.

Que la théorie littéraire concerne un domaine traversé de tensions et de positions antagonistes, où faits et valeurs sont indissociables, est une chose ; mais *l'intensification délibérée* du caractère *contesté* des concepts par la théorie en est une autre, car la non-permanence, voire la non-congruence des domaines d'applicabilité des concepts poétologiques, ainsi que la recherche de nouveauté, sont justement des attentes légitimes d'une conception non réactionnaire de la littérature et de l'art. Ce faisant, Hanna se livre à une *externalisation* majeure de la discipline poétologique : la délimitation de son terrain, de ses objets, de ses fins, de ses modes de description, et son allure propositionnelle même, doivent être renégociées, de façon spécifique, à la mesure imprévisible des OVNI (objets verbaux non identifiés) qui traversent et traverseront un espace littéraire instable ; puisqu'il ne souscrit pas à une conception séparatiste ou autonomiste de la littérature, ni à une conception séparatiste des théories qui activent cette dernière, le fonctionnement de sa poétique est nécessairement *transinstitutionnel*. Dans la mesure où sa poétique n'est pas conservatrice, mais *prospective*, elle ne peut se limiter à décrire des fonctionnements institués, ni à observer l'activité, à un

10. On comprend alors tout l'enjeu collectif, et pragmatiste, du déterminant possessif à la première personne du pluriel : le « nos » est à comprendre dans un sens collectif et inclusif.

instant *t*, d'un champ dit « poétique » et de ses médiateurs institutionnels ; elle enclenche plutôt des *reconnaisances* inédites. Ces reconnaissances sont cognitives : il s'agit de faire-voir-de-nouveaux-objets-comme-poétiques, en élargissant certains corpus littéraires consacrés, en jetant un regard non méprisant *a priori* sur des objets invisibilisés par les critères d'appréciation jusque-là admis ; elles sont aussi politiques, car elles permettent de prêter attention à des situations et des gestes relativement élémentaires d'écriture, en dehors de l'institution littéraire, pour comprendre le fonctionnement des nouveaux objets dans l'espace poétique contemporain, en *continuité* avec l'expérience commune. De surcroît, cette poétique n'est plus historiciste, ni téléologique : le présent qu'elle occupe et qu'elle souhaite éclairer n'est pas quadrillé par le passé déterminé de l'histoire littéraire. Des formes de compréhension et d'activation réciproques peuvent se nouer, en dehors de toute contiguïté historique et spatiale, entre des objets poétiques et des bricolages symboliques ordinaires, pourvu que des concepts et descriptions poétologiques produisent les outils appropriés, justement *ad hoc*, pour moduler et rapprocher les cadres de référence.

Deux autres traits majeurs interreliés me semblent caractériser aussi la poétique hannaïenne : la recherche de connexions *instrumentales* entre les objets littéraires, les théories qui les activent et les formes de vie dans lesquelles « nos » dispositifs poétiques sont implantés, et, surtout, une conception pragmatiste de l'*ad hocité* de ces relations. Je m'explique : la poétique ainsi reconçue cherche à comprendre les dispositifs poétiques contemporains selon leur capacité à prendre en charge ou résoudre localement des problèmes

liés à la forme de vie de leurs *usagers*. En envisageant leur production et leur fonctionnement en dehors des sites littéraires, en les replaçant au sein des *tactiques* par lesquelles les sujets tissent leur existence en jouant avec les institutions de pouvoir et les ordres symboliques que ces sujets traversent, Hanna pose la question de leur utilité stratifiée : comment les dispositifs poétiques peuvent-ils constituer des outils pratiques, destinés à avoir un ou plusieurs usages et, partant des *usagers* ? Comment reconfigurer la gamme des outils et des familles d'outils auxquels on peut les lier pour améliorer leur prise et leur fonctionnement ? En somme, la théorie poétologique elle-même a une fonction pratique, voire *praxéologique* : elle doit permettre de faire varier les *valences*, c'est-à-dire les possibles dynamiques de connexion et d'augmentation des *agences* (*agency*) pour les objets poétiques qu'elle prend en charge – objets alors reconçus relationnellement, en tant que nœuds de potentialités connectives. Mais la question de l'augmentation des *valences* des objets grâce à la théorie ne peut se concevoir en dehors d'intérêts et de besoins propres : telle poétique va se construire en reliant telle proposition (ou *poétologème*) qu'elle avance à telle opération dispositale ordinaire, qu'elle va faire *saillir* par sa description, dans le but d'implémenter tel type de nouvel objet poétique, présentant une opération ou un schéma d'action similaire.

On comprend donc que l'*ad hocité* de la théorie bloque les montées en généralité définitionnelles, ainsi que toutes les velléités de constituer, sous des traits d'essence, un nouveau *genre littéraire* poétique, doué d'un ensemble de propriétés formelles fixes, qui serait nommé « le dispositif ». Ce qui peut être désigné de façon *ad hoc* comme *dispositif poétique* ne

présente aucune stabilité formelle : l'usage de cette étiquette permet de « faire-voir », d'« indexer », au sens de montrer du doigt, des processus divers et leurs *aspects*. Des processus d'articulation et de désarticulation de notations symboliques hétérogènes, des processus de découpage et de remontage de contenus langagiers de diverses sources, des moments d'invention individuelle de *formats* synthétiques pour faire tenir ensemble des documents et mieux les manipuler – soit un ensemble d'*opérations* de secondarisation d'usages, toutes déjà à l'œuvre dans la vie pratique, mais que certains objets symboliques-actifs, également vus-comme poétiques, recombinent et intensifient de manière propre. En ce sens, le concept de dispositif n'est ni uniquement observationnel (et empirique), ni purement théorique, car il fonctionne plutôt comme une *focale attentionnelle sélective* qui vient comme *filtrer*¹¹ la saisie des objets, pour modifier la manière dont des configurations opératives peuvent saillir dans la situation où ces objets agissent.

Ce qu'Hanna nomme la « circonspection poétologique¹² » consiste donc bien en une recherche, dans un terrain non prédéterminé, et comme désinstitutionnalisé par rapport au monde de la littérature et au monde de la théorie littéraire classique, de *compossibilités locales d'action* pour l'art et la poésie. De telles compossibilités impliquent

11. Christophe Hanna évoque à ce sujet la notion de « concept-calque », au fonctionnement similaire à ceux des *layers* du logiciel Photoshop, permutables et superposables dans le but de changer la configuration aspectuelle de ce sur quoi ils sont apposés. Cf. Christophe Hanna, « Poétique des concepts calques (un projet) », « Questions théoriques, la revue », URL : <www.questionstheoriqueslarevue.com>.

12. Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques, op. cit.*, p. 109.

différents types de *prise* sur des situations pratiques, décrites avec précision par Hanna. J'en évoquerai principalement trois, particulièrement importantes dans l'économie de *Nos dispositifs poétiques* :

1. Le premier modèle de *prise* est celui d'un instrumentalisme *littéral*, où le dispositif poétique peut être mobilisé à la manière d'un outil remplissant une lacune dans une gamme d'outils pour les encapaciter, un peu comme l'acquisition d'un clou donne un moyen d'action accru à celui qui dispose d'un marteau. On peut ici songer aux analyses consacrées dans *Nos dispositifs poétiques* à la manière dont un morceau *d'art music* de Terry Riley, écouté en boucle lors d'une situation de conduite nocturne sur l'autoroute, peut servir, de façon non esthétique, comme un *stimulus* physique de réveil pour un conducteur fatigué au bord de l'endormissement¹³ ;
2. Le deuxième modèle est celui d'un instrumentalisme *cognitif*, par exemple lorsque la production d'une carte légendée et annotée permet de faire face à une situation de perplexité devant un événement difficilement descriptible. Par la pluralité notationnelle de la carte, par son caractère à la fois hétérogène mais synthétique, il s'agit de *contenir* l'excès représentationnel de l'événement, pour en esquisser une figuration unifiée : Hanna évoque à ce sujet la carte produite par le policier Lonnie Zamora après que celui-ci eut vécu une rencontre avec une soucoupe volante. Dans ce cas précis, la carte de Lonnie fonctionne comme le prototype d'un

13. *Idem*, p. 79-88.

dispositif *synoptique*¹⁴ qui va chercher à augmenter la surface d'exposition d'un fait ou d'un concept qui nous échappe, en proposant à son sujet une *visualité* nouvelle, plus maniable, car plus synthétique et moins intimidante. On peut aussi rapprocher ce modèle de celui de l'*enquête*, où, par recoupement et rapprochement entre des matériaux déjà là mais encore inexploités, des *révélations* sont susceptibles d'être produites, en transformant des indices dispersés en données exploitables. L'enquête dispositive affecte donc la manière dont les matériaux rapprochés *exemplifient* des propriétés, et, du même coup, modifie les interactions possibles avec des institutions sociales environnantes, qui peuvent alors exploiter les résultats obtenus en les *traduisant* elles-mêmes dans leur langage institutionnel. Qu'il prenne la forme des synoptiques ou des enquêtes à recoupements révélateurs, ce modèle de l'instrumentalisme cognitif est abondamment traité dans *Nos dispositifs poétiques*. Notons que dans ce modèle, le producteur de formes synoptiques et l'enquêteur ordinaire s'apparentent plutôt à un bricoleur qu'à un chercheur au sens disciplinaire : cela leur donne une liberté accrue pour expérimenter des agencements informationnels, en dehors de toute déontologie disciplinaire qui viendrait en limiter le répertoire ;

3. Le troisième et dernier modèle fait de la production et du fonctionnement du dispositif un instrument de *test*, qui va porter sur les paramètres de la situation précise où le dispositif est implanté, pour les mettre en crise, souvent pour en montrer les contradictions pragmatiques. Les

14. « Des formes synoptiques », *idem*, p. 227-246.

interventions performatives politiques dans l'espace public, par exemple des *sit-in* orchestrés, des distributions non autorisées de tracts émanant d'institutions à l'authenticité incertaine, aussi bien que les performances artistiques *outdoor* d'un Frédéric Danos¹⁵, jouent sur une confusion des cadres, qui permet en retour de *montrer* sur le vif l'artificialité des normes qui régissent le cadre primaire d'action : elles exploitent en quelque sorte un déconditionnement des habitudes et des réflexes qui, usuellement, permettent de faire face et de *contrôler* certaines situations d'interaction publiques. Si les modèles de la *disruption* ou du *sabotage* symbolique sont plutôt décrits dans *Poésie action directe*, *Nos dispositifs poétiques* permet d'éclairer de façon singulière les pratiques de critique de l'institution, comme celles de Pierre Reimer, détruisant partiellement, au nom d'une confusion performative sur la liberté dévolue à l'artiste, les lieux mêmes d'une institution artistique ancestrale et prestigieuse, la Villa Médicis, qui l'accueillait alors comme pensionnaire et lauréat de l'Académie de France à Rome.

Compétences / recontextualisations

Par des descriptions ethnographiques de pratiques courantes, par des analyses situées d'opérations de dérivation et de composition d'usages, circulant dans un continuum qui efface la frontière entre art et non-art, *Nos dispositifs poétiques* inverse le mouvement mortifère de ségrégation qui caractérisait les théories de la forme pure

15. *Idem*, p. 43.

et de l'absolu littéraire. Le poétique n'est plus un accès à une dimension plus fondamentale ou essentielle de la parole, ni la quête d'un langage singulier, doué de facultés d'expression extraordinaires pour extravaser une intériorité plus authentique. Il ne transcende nullement l'usage, mais recombine des *compétences* symboliques, liées aux jeux de langage que les acteurs sociaux jouent et à travers lesquels la trame de l'existence se tisse. Mais un jeu de langage n'est absolument pas fait que de matière langagière, il s'articule à des activités, des gestes, des pratiques, des attentes normatives. Jouer à un jeu de langage, c'est mettre en œuvre une certaine maîtrise de *médiations* pratico-symboliques qui permettent de s'insérer, par des opérations de langage au sens large, dans des maillages d'action : voilà ce qu'on pourrait nommer des *littératies*, ou, avec Hanna, des « compétences-signes¹⁶ ». Mais les jeux de langage se superposent presque à chaque instant dans l'expérience courante, à travers la succession des cadres que les sujets traversent, et le chevauchement de ces cadres : certains jeux de langage y sont perçus comme écrasants, d'autres sont vécus comme insatisfaisants, opaques, énigmatiques, et mal maîtrisés, l'articulation spatiale et temporelle de ces jeux de langage entre eux peut aussi manquer de fluidité et semble parfois laisser place à des expériences d'*incommensurabilité*. La production et l'usage de dispositifs poétiques offre ainsi l'occasion d'associer autrement, ou *redistribuer* la combinaison des *littératies* ou des « compétences-signes » au travers desquelles les individus (mais aussi les communautés) se représentent eux-mêmes leurs habitudes doxales,

16. *Idem*, p. 204.

leurs savoirs plus ou moins flottants et les possibilités d'action que ces derniers permettent. L'activité dispositale ne se contente pas de *faire*, plus encore, elle *fait faire* : si certaines pratiques poétiques visent à donner une forme sensible, presque *sensationnellement* préhensible, à des forces de sujétion ou des macrototalités, pour faire émerger de nouvelles capacités locales de compréhension (comme Mark Lombardi représentant des flux internationaux de capitaux dans ses cartes appelées *narrative structures*¹⁷), d'autres usages des dispositifs, pour filer la métaphore du *jeu*, s'attachent à augmenter le nombre de coups ou de combinaisons possibles dans les jeux de langage joués.

L'inspiration feyerabendienne qui était celle de *Poésie action directe* faisait des dispositifs poétiques des moyens de déconstruction des langages performatifs de pouvoir et de vérité par leur *re-médiation*¹⁸. Ralentis ou accélérés à l'extrême, télescopés, les échantillons prélevés dans les mondes symboliques dominants spectaculaires (information, pornographie, publicité, etc.) étaient comme *analysés* par leur retraitement. Ce faisant, les modèles du virus et des spins poétiques avaient pour horizon une méfiance épistémologique, attachée à *diviser* symboliquement les

17. Commentées, avec le vocabulaire théorique qui lui est propre, celui du *document poétique*, par Franck Leibovici dans *des documents poétiques*, Questions théoriques, « Forbidden Beach », 2007.

18. Sur l'analyse des dispositifs collagistes et montages comme retraitement de *médiations*, c'est-à-dire comme retraitement de contenus et des formats médiatiques qui leur sont liés, je renvoie à Olivier Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, Questions théoriques, « Forbidden Beach », 2007, particulièrement le premier chapitre, « Du dispositif collagiste : hétérogénéités, opérations, intégrations », p. 17-65.

modes de production des vérités pour les *pluraliser et les relativiser* – selon les (non)-règles de l’anarchisme philosophique de *Contre la méthode*¹⁹. À ce divisionnisme épistémique, *Nos dispositifs poétiques* vient greffer plus explicitement un versant *re-constructif*, où se conjuguent instrumentalisme et *méliorisme local*.

Voir-des-opérations-symboliques-comme-dispositif, c’est prêter attention à la manière dont les sujets qui agencent et qui activent ces dispositifs le font pour des gains *recognitionnels* ou des effets d’*encapacitation* pratique. Ces opérations ne sont jamais élaborées dans un espace privé solipsiste, mais toujours pour retraiter et essayer de résoudre, au moins partiellement, des problèmes d’interaction entre individus et collectifs, ou entre institutions (formelles ou informelles) avec leurs jeux de langage afférents. La question des *pouvoirs*, à une échelle non pas macro- mais micro-logique, y est centrale : les vocabulaires et les mots d’ordre, imposés par le fonctionnement des institutions dans lesquelles les acteurs sociaux sont immergés, produisent parfois des injonctions paradoxales, ou des *discrépances* logiques. Un des tours de force de la poétique hannaïenne est de penser les dispositifs poétiques comme des *essais d’ajustement* à des cadres de compréhension défailants, insuffisants, ou tellement contraints qu’ils semblent paralysants.

En effet, lorsque Hanna observe le fonctionnement d’un collage relativement hétérogène (réunissant des dessins, des listes de citations, des cartes, des schémas) et relativement instable (puisqu’il évolue de jour en jour selon des besoins

19. Paul Feyerabend, *Contre la méthode*, *op. cit.*

ad hoc), composé par une élève en difficulté, sur la table de classe qui lui a été personnellement attribuée par l'administration d'un lycée de quartier sensible, où Hanna lui-même a enseigné, il se livre à une forme d'ethnographie institutionnelle *in situ*²⁰. Le collage de cette lycéenne, Kamélia, n'a pas de fonction esthétique ni représentationnelle : il est exploité, comme une forme de *réserve*, par l'élève en difficulté, pour répondre, non par confrontation directe mais *adaptation*, à la violence symbolique de l'institution scolaire. Le *bri-collage* de Kamélia lui permet non seulement de circuler dans ses interstices (en répondant à l'injonction institutionnelle, assez manipulatrice, de « responsabiliser » les élèves en leur attribuant une table personnelle, injonction en fait guidée par la volonté de préserver le matériel scolaire contre les dégradations et d'identifier des « responsables » éventuels de ces dernières), mais il vise aussi à améliorer, même de façon très momentanée, la gamme des coups pratiques de l'élève en réponse à des situations scolaires (de remontrance, d'interrogation, de contrôle des connaissances, etc.). En faisant de ce fonctionnement collagiste ordinaire une matrice pour repenser les opérations pragmatiques de montage, collage et assemblage à l'œuvre dans les écritures poétiques contemporaines, Hanna se livre à un renversement pragmatiste inédit. La logique du « voir-comme » est ici réorientée : il ne s'agit plus seulement de voir-comme-de-la-poésie les bricolages tactiques ordinaires, mais aussi de voir-comme-bricolage-tactique, dans la contextualité qui est la leur, les dispositifs poétiques,

20. Cf. « La table de Kamélia », *Nos Dispositifs poétiques*, *op. cit.*, particulièrement p. 137-152.

qu'une théorie non exploratoire a tendance à rapatrier vers le monde institué de l'art et de la poésie.

Même si l'étiquette de « pragmatisme » n'apparaît que rarement dans le travail théorique d'Hanna, puisque son intention ne consiste pas à se positionner ouvertement dans un débat intraphilosopique, il n'en reste pas moins que son travail propose une des premières poétiques véritablement pragmatistes, à la fois dans la logique de ses concepts et dans ses conséquences. D'une part, sa poétique réactualise la théorie de l'enquête²¹ de John Dewey : les dispositifs sont conçus pour « rouvrir » le chemin de l'enquête, lorsque celui-ci est bloqué, entravé, ou lorsque les conventions s'incrument de telle sorte que les acteurs voient leurs capacités diminuées, ou rendues moins mobilisables que d'habitude. D'autre part, même si le vocabulaire environnemental et éthologique du milieu, ainsi que la référence à toute espèce de darwinisme sont absents chez Hanna, il est possible de voir dans *Nos dispositifs poétiques* une forme de radicalisation de certains traits de l'esthétique du Dewey de *L'Art comme expérience*²². Pour le dire rapidement, l'art est envisagé, chez Dewey, dans la continuité de l'expérience pratique, en tant que réponse d'un organisme incarné à l'environnement où il se situe, dans un processus vital d'interaction et de transaction. Reconcevoir l'art comme *expérience*, c'est lui donner une place au sein d'échanges entre l'individu et son environnement ; le sujet de cette expérience est à la fois un organisme (au sein d'un

21. John Dewey, *Logique : Théorie de l'enquête* [1938], trad. G. Delle-dale, PUF, « Perspectives critiques », 2^{nde} édition, 1993.

22. John Dewey, *L'Art comme expérience* [1934], trad. J.-P. Cometti (dir.), Gallimard, « Folio », 2010.

milieu dit *naturel*) et un acteur social (au sein d'un monde *culturel*). L'expérience est ainsi une co-relation dynamique entre des connaissances, des intérêts, des habitudes et un *milieu*, dans lequel les individus s'adaptent en y réorientant leur conduite, en y remodelant leurs moyens de saisie. Faire de l'expérience esthétique, comme le fait Dewey, un mode de *raffinement* et d'*intensification* des qualités interactionnelles propres à l'expérience ordinaire interdit de faire de l'art un concept fermé : l'art a une fonction vitale et instrumentale, ce qui invalide dès lors toute la logique kantienne du jugement de goût désintéressé. Toute fétichisation esthétisante de la *forme* repose alors sur l'abstraction d'un résultat *fossilisé* des processus d'interaction.

Le dispositif poétique hannaïen n'a pas non plus de *qualités* esthétiques propres : il recombine des *usages* et des *compétences* liées à ces usages, ou transférées, d'un domaine symbolique et représentationnel à un autre, par le jeu de la *redispotion*, selon une finalité qui est elle aussi aussi vitale et instrumentale. Mais la notion d'expérience voit son site déplacé : ce dernier est moins localisé dans l'expérience sensible individuelle que dans la *production* collective et *instituyente*. Plus que d'une *expérience*, quand bien même elle serait reliée, de façon deweyenne, à des fonctionnements ordinaires, il serait plutôt question d'*expérimentation*, à l'horizon de la théorie des dispositifs. S'il existe bien une esthétique pragmatiste, souvent polarisée autour de la notion deweyenne d'expérience vue précédemment, elle ne traite toutefois pas vraiment des recontextualisations et des opérations caractéristiques des écritures de recherche. Tout se passe comme si la conception de la littérature des philosophes pragmatistes importants, tels que John Dewey et

Richard Rorty, restait tributaire d'un travail d'autoconstitution privée, stylistique et esthétique, et ce en dépit des convictions qui peuvent les animer par ailleurs. La littérature, notamment celle de fiction, en nous immergeant dans des situations contrefactuelles, permettrait, selon Rorty, d'augmenter notre imagination morale et les « vocabulaires » politiques qui lui sont liés, dans le sens d'une plus grande ouverture et d'une plus grande tolérance, par l'opération spécifique que Rorty désigne comme une *recontextualisation par imagination*²³. Rappelons que dans la théorie externaliste de l'esprit et de la recherche qui est celle de Rorty, les recontextualisations désignent les opérations, multiples et incessantes, de reformulation et d'adaptation plastique des croyances et des vocabulaires aux autres croyances et vocabulaires auxquels les acteurs sociaux se confrontent. Ainsi la littérature est-elle valorisée, chez lui, comme une forme d'assouplissement, un exercice d'étirement du tissu de nos croyances par *projection* de notre imaginaire social et politique. Plus encore, c'est la figure du « poète » pragmatiste qui devient chez Rorty le modèle de l'ironiste libéral postmoderne²⁴, dont la vie est vouée à s'autofaçonner librement, en traversant

23. Richard Rorty, « La recherche comme recontextualisation : un modèle anti-dualiste de l'interprétation », *Objectivisme, relativisme et vérité*, trad. J.-P. Cometti, PUF, « Perspectives critiques », p. 105-132. Martha Nussbaum exploite aussi, dans le sens, plus « moraliste » que Rorty, de la recherche de la « vie bonne », les capacités contrefactuelles de la littérature à enrichir notre imagination morale et la connaissance des sentiments : Martha Nussbaum, *La Connaissance de l'amour. Essais sur la philosophie et la littérature*, trad. S. Chavel, Éditions du Cerf, « Passages », 2010.

24. Cf. Richard Rorty, *Contingence, ironie et solidarité*, trad. P.-E. Dauzat, Armand Colin, « Théories », 1997.

différents vocabulaires, conçus comme contingents, pour parvenir au vocabulaire final de son « moi » singulier.

Mais faute d'être familiarisé avec la poésie américaine, trop souvent réduite chez lui aux paradigmes lyriques à la *Walden* de Thoreau, par exemple celle des poètes objectivistes comme Charles Reznikoff²⁵ ou Louis Zukofsky, Rorty n'envisage pas la possibilité d'écritures non fictionnelles, ni immersives ni imaginatives, qui opèrent *directement* sur des vocabulaires sociaux existants, par ponction et redistribution *littérale* de la matière même des jeux de langage dans d'autres contextes. De même, Rorty n'envisage pas la possibilité de recomposer des chaînes d'actions hors de leur cadre institué, en opérant volontairement des recadrages contraints, improvisés sur le vif, instables. L'action directe hannaienne désignerait par là une manière de provoquer des recontextualisations par *forçage*, en court-circuitant l'imagination fictionnelle et esthétique. *Nos dispositifs poétiques* contribue ainsi à dessiner les contours d'une autre forme de recontextualisation, complémentaire à celles décrites par Rorty : la *recontextualisation par multiplication disposée* de cadres de référence. Cette forme n'est pas liée ontologiquement à des objets ou à des genres artistiques, mais à des *situations* d'exploitation. Elle intervient lorsque des *implémentations* de chaînes d'opérations symboliques, dans des cadres à l'hétérogénéité composée, touchent l'*implantation* de certaines actions et, partant, l'*implantation* des qualifications et des

25. Notamment dans *Testimony* [1965] (*Témoignage. Les États-Unis 1885-1915*, trad. M. Cholodenko, P.O.L., 2012) et *Holocaust* [1975] (*Holocauste*, trad. Auxémery, Prétexte éditeur, 2007) qui remonte les archives du procès de Nuremberg.

prédicats qui leur sont liés publiquement dans nos jeux de langage. Les conséquences philosophiques, politiques et sociales ouvertes par cette opération de recontextualisation restent à cerner, bien au-delà de l'esthétique.

Si un tel mode de recontextualisation peut être encore lié à une conception renouvelée de l'art et de la poésie, il faut pour cela faire encore un pas de côté par rapport à l'ontologie et, plus encore, par rapport à l'histoire : les recontextualisations dispositales peuvent se passer de toute référence, même critique ou négative, à l'extension du concept d'art constitué à *t-1*. En ce sens, elles échappent à une définition historique de l'art à la Jerrold Levinson²⁶, puisqu'elles ne se définissent pas nécessairement par un rapport au *passé* de l'extension du terme « art ». Circonscrire-*circonspecter* un réseau fonctionnel de relations externes, au sein desquelles ce-qui-est-reconçu-de-*façon-ad-hoc-comme-dispositif* peut participer à satisfaire des besoins pratiques et cognitifs, à un moment situé et localisé, ne revient pas à définir, ni à rabattre les opérations décrites sur de l'art connu et historiquement répertorié. Dans le contexte théorique qui est le nôtre, une poétique des dispositifs pourrait bien avoir cette fonction : elle servirait à étendre les *prises* possibles dont les sujets (et les collectifs) peuvent disposer pour réorganiser et redécrire la dimension *publique*, c'est-à-dire sociopolitique, de leur vie. Que cela se conjugue au déplacement de la compréhension de l'étiquette « art » et « poésie » n'est rien d'autre que la recherche d'une plus grande efficacité et d'une plus grande latitude d'action.

26. Jerrold Levinson, « Pour une définition historique de l'art [1990] », *L'Art, la musique, l'histoire*, trad. J.-P. Cometti et R. Pouivet, L'Éclat, « Tiré à part », p. 15-43.

II
Esthétique
et philosophie
de l'art



4.

Splendeurs et misères de l'essentialisme : sur la philosophie de l'art d'Arthur Danto

Celui qui observe le paysage théorique de la philosophie de l'art contemporaine ne manquera pas de constater la prolifération de tentatives ou de stratégies définitionnelles visant à assigner à l'ensemble hétérogène à première vue des pratiques artistiques les contours ontologiques fermes – on pourrait même dire rassurants – d'une *essence* pensée en termes de conditions nécessaires et suffisantes. Cet essentialisme esthétique contemporain, s'il forme une unité en tendance, adopte néanmoins des biais multiples, selon l'assise justificative qui garantit la reconnaissance et l'identification de ce qui tombe sous le concept d'art. Les deux formes les plus courantes d'identification de l'art sont, d'une part, le *fonctionnalisme* (en un sens étendu, est art ce qui obéit à un usage privilégié, le plus souvent d'ordre appréciatif ou esthétique, ou ce qui produit une expérience délimitée comme spécifique), de l'autre, un *institutionnalisme* qui fait de l'art le corrélat d'une ou de plusieurs entités sociales fixées¹. Il existe bien entendu

1. Derek Matravers, « Institutional Definitions and Reasons », *British Journal of Aesthetics*, vol. 47, n° 3, 200, p. 251-257.

des versions fortes ou faibles, voire déflationnistes de ces façons d'ontologiser l'art, comme chez Dominic Lopes², pour qui les formes individuelles d'art disposent d'une précellence sur toute détermination générale et substantialiste du concept d'art. À l'autre extrémité du champ théorique, les critiques pragmatistes de l'ontologie, chez des philosophes de l'art comme Jean-Pierre Cometti³ et chez des artistes-théoriciens comme Franck Leibovici⁴, opèrent plutôt par *soustraction*, et par *externalisation* ; les pratiques artistiques (et cela est vrai de toute pratique) ne sont pas définissables *a priori*, ce sont des combinaisons d'activités collectives articulant un grand nombre d'acteurs sociaux et de médiations (production technique, exposition, conservation, échange, publication, entre autres) dont le degré de visibilité dépend des moyens de description et

2. Dominic McIver Lopes, *Beyond Art*, Oxford University Press, 2014, et particulièrement le chap. III, « Passing the Buck on Art », où s'exprime le caractère déflationniste de la thèse qui privilégie les arts individuels au détriment du concept commun qui les unit.

3. Jean-Pierre Cometti, *La Force d'un malentendu. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*, Questions théoriques, 2009 et, du même auteur, *Arts et facteurs d'art. Ontologies friables*, Presses universitaires de Rennes, 2012. Voir *infra*, chap. 5, « L'esthétique minimale de Jean-Pierre Cometti : vers une anthropologie pragmatiste de l'usage », p. 121-159.

4. Franck Leibovici mène depuis plusieurs années un projet multi-forme d'enquête autour de ce qu'il nomme l'« écologie des pratiques artistiques », qui repose sur une indétermination de ce qu'est et de ce qui constitue une *pratique*. Voir son article « L'écologie de l'œuvre d'art ou pourquoi il n'y a pas de métalangage en art », *Rue Descartes*, 2014/1, n° 80, p. 49-61. Voir *infra*, chap. 6, « Comment se rendre sensible au continuum d'actions qu'est l'œuvre d'art ? à propos de l'« écologie des pratiques artistiques de Franck Leibovici », p. 161-177.

d'enquête et, surtout, des changements d'échelle impliqués par le fait de suivre des réseaux de pratiques. S'il y a inévitablement, dans ces réseaux, des croisements, voire des chevauchements et des fusions transitoires avec des institutions sociales existantes et instituées, il ne s'ensuit pas que l'art, comme *nexus* de pratiques, puisse intégralement et ontologiquement se solidifier en une définition institutionnaliste au sens que nous venons d'évoquer.

En dépit de la portée de cet antiessentialisme conséquent, que l'on espère approfondir en filigrane, comme en *négatif*, le long de ce texte, il est indéniable que l'on observe une nette reviviscence de l'ontologie de l'art et de ses classifications stables, presque naturalistes, comme si l'art disposait de propriétés d'espèce, ou, à défaut, de conditions subsumantes d'identification. La position d'Arthur Danto, dans ce retour de l'ontologie, est tout à fait singulière, et pionnière : elle tient tout d'abord à son dispositif théorique, qui, dès son premier article « The Artworld⁵ », en 1964, introduit un usage *philosophique* de l'histoire, et plus particulièrement de l'histoire de l'art, à l'intérieur de l'idiome jusque-là plutôt anhistorique de l'esthétique analytique. En appariant ainsi des techniques d'écriture propres à une certaine pratique professionnelle de la philosophie anglo-saxonne, comme l'expérience de pensée entée sur les variations de l'identité logique des œuvres d'art, à une reconstruction vectorisée du sens de l'Histoire de l'art, menée par un dynamisme interne jusqu'à un *terme*

5. Arthur Danto, « Le monde de l'art », trad. D. Lories, in Danielle Lories (textes présentés et traduit par), *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, 1988, p. 183-198.

que la philosophie *saisit* conceptuellement et récapitule, Danto réalise un tour de force marquant, à la fois théorique et poétique⁶, qui a réorienté durablement la philosophie analytique de l'art dans des directions qui n'étaient pas prévisibles au moment de ses premiers développements, dans les années 1950.

Les premières tentatives imputables à l'esthétique analytique, chez Morris Weitz ou William Kennick, plaidaient plutôt, dans une lignée néowittgensteinienne, en faveur d'un certain scepticisme touchant au projet de définir l'art, voire d'un éliminativisme définitionnel. Les théories esthétiques, selon Weitz⁷, ne peuvent en effet se prévaloir d'une compréhension globale du champ artistique, d'abord parce qu'elles sont indexées sur un certain ensemble de pratiques situées dans le temps et dans l'espace, et surtout en raison de la logique même du concept d'art qui est un concept essentiellement contesté, un concept ouvert, *i. e* qui comporte une irréductible atypicité interdisant d'enclorre dans une formulation toutes ses conditions futures d'application. Comme l'affirme le titre de l'ouvrage *Ce qu'est l'art*⁸, qui vient clore son œuvre en une synthèse brève et économique de ses positions, Danto s'inscrit en faux contre ce moratoire définitionnel. L'art,

6. J'entends par *poétique* tout ce qui concerne l'allure et les techniques scripturales par lesquelles les théories, comme textes, se formulent et se construisent. Je dois cette notion d'*allure* des théories à Christophe Hanna.

7. Morris Weitz, « Le rôle de la théorie en esthétique », trad. D. Lories, in Danielle Lories (ed.), *Philosophie analytique et esthétique*, op. cit., p. 27-40.

8. Arthur C. Danto, *Ce qu'est l'art*, trad. S. Weiss, Post-éditions/Questions théoriques, « Saggio Casino », 2015.

selon Danto, est un concept non pas ouvert, mais fermé, que l'on peut saisir en une définition logique stricte, ni ostensive ni vague, comme on le verra plus loin. Mais cette formulation essentialiste se conjugue avec un historicisme complexe : l'essence du concept d'art inclut une double dimension historique. La première est la variabilité *en extension* : l'ensemble des individus tombant sous le concept d'art n'est pas le même à tous les moments de l'histoire, ce qui inclut que certaines œuvres d'art n'étaient pas accessibles comme telles, ni possibles à concevoir et à produire à toutes les époques. La seconde dimension historique à l'œuvre dans le concept d'art est de nature *intensionnelle* : son essence se *révèle* par et à travers l'histoire. Dit autrement : l'intension logique du concept d'art se découvre philosophiquement au terme d'un parcours historique comparable à l'odyssée hégélienne de la *Phénoménologie de l'Esprit* où l'Esprit parvient à la connaissance de soi et se retrouve à un niveau plus élevé d'autoréflexion. Au terme de ce grand récit épique, qui s'achève avec la fameuse exposition des *Boîtes Brillo* de Warhol à la galerie Stable en 1964, la nature philosophique *intemporelle* de l'art, qui le distingue absolument des « simples objets réels⁹ » (avec lesquels il peut partager une même enveloppe perceptuelle, quoique ontologiquement incommensurable) nous est révélée, bien qu'il revienne *in fine* au philosophe de la formuler de façon explicite et propositionnelle.

9. Voir le chapitre inaugural, « Œuvres d'art et simples objets réels » de *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, trad. Cl. Hary-Schaeffer, Le Seuil, 1989, p. 29-73. Le pop art pose en effet la question de l'art dans une forme qui rend possible à un philosophe de l'exprimer.

Cette articulation inédite entre historicisme et essentialisme logique passe par un récit développemental de type hégélien, porté par un puissant moteur téléologique où l'art, se confondant perceptuellement avec un objet trivial du commerce, épuise ses possibilités internes en posant radicalement la question conceptuelle de son identité, c'est-à-dire de sa *différence* profonde au-delà de l'*indiscernabilité* visuelle. Dès lors, comme chez Hegel, la mission philosophique de l'art, comme expression inférieure, car sensible, du Concept, s'achève, au profit de la philosophie, qui seule autorise (ou se confond avec) le passage à un niveau supérieur de réflexivité définitoire et de saisie rétrospective d'une totalité dorénavant close. La très controversée « fin de l'art », théorisée dans un article célèbre de 1984¹⁰, signale la clôture, non de la pratique des arts, qu'il serait vain de vouloir interrompre, mais celle du développement du concept d'art : une fois que la philosophie a pris la « relève » de l'art dans la détermination de son concept, la pratique de l'art n'a plus de direction historique *nécessaire* à suivre, et s'accommode d'une multiplicité étale de styles et d'options hétérogènes dont aucun n'est plus que l'autre le dépositaire exclusif d'un progrès. Il en résulte un pluralisme heureux de l'art contemporain dans sa phase « post-historique » au-delà de la *Boîte Brillo* : la fin de l'art est pour Danto une *happy end*, et débouche sur une liberté potentiellement infinie que Hegel lui-même aurait certainement critiquée comme une erreur philosophique, en tant que variation sur l'autoposition ironique

10. Repris dans *L'Assujettissement philosophique de l'art*, trad. Cl. Hary-Schaeffer, Le Seuil, 1993, p. 111-151.

vertigineuse du sujet romantique, déconnecté de toute expression de la vérité au-delà du sujet réduit à lui-même. Il n'en reste pas moins que la « post-histoire » de Danto, si elle peut se recoder dans le postmodernisme lyotardien résultant de la fin des grands récits, peut aussi, comme on le verra, en épouser le cynisme ou les impasses.

La philosophie de l'art de Danto s'appuie et se recharge donc sur une philosophie de l'histoire de l'art ; la seconde permet à la première d'advenir, mais finit par s'effacer au moment de la révélation finale, à la manière d'une médiation disparaissante. Aussi la relativisation historiciste de l'extension du terme d'art se termine-t-elle avec le moment où la définition de l'art est « découverte » sous une forme représentationnelle stricte et philosophiquement *réaliste*. La formulation des conditions nécessaires et conjonctivement suffisantes qui constituent la définition essentielle de l'art selon Danto a connu plusieurs versions successives, et trouve son parachèvement dans *La Transfiguration du banal*, même si elle est déjà contenue dans « The Art World ».

1. L'œuvre d'art¹¹ doit avoir un contenu intentionnel, une *aboutness* (être à-propos-de-quelque-chose) qui lui confère un statut *sémantique* que ne peut avoir un simple objet ou un artefact produit par des chimpanzés dactylographes ;
2. Ce contenu est présenté sous une forme non intégralement propositionnelle mais à travers des métaphores ou

11. Je reformule ici avec quelques aménagements certains des critères proposés par Noël Carroll dans « Essence, Expression and History », in Mark Rollins (dir.), *Danto and his Critics* (2nd ed.), Wiley/Blackwell, 2012, p. 118-145.

- des ellipses, dans ce que Danto appelle une *forme intentionnelle* qui *incarne* sa signification ;
3. Cette *signification incarnée* dépend, dans ses matériaux, du contexte historico-théorique de ce que Danto appelle un « monde de l'art » ;
 4. L'œuvre d'art exige une réponse interprétative de la part du public, qui appartient lui aussi à un monde de l'art historico-théorique avec ses ressources spécifiques, liées à la connaissance de « matrices artistiques¹² », c'est-à-dire de catégories et de régularités stylistiques corrélées à des travaux d'artistes.

L'essentialisme sans réserve de Danto s'avère être un essentialisme complexe, qui se révèle avoir quelques vertus théoriques à l'usage. La dépendance de l'identification des œuvres d'art aux théories ambiantes du « monde de l'art » constitué des « œuvres » déjà existantes, ainsi que leur inscription nécessaire dans une histoire qui en circonscrit la possibilité, ont amplement ouvert la voie aux nombreuses formes de définition historique de l'art apparues dans l'esthétique analytique de ces dernières décennies, même si l'histoire n'y fonctionne pas toujours comme un opérateur métaphysique au même degré que chez l'auteur de *L'Art contemporain et la Clôture de l'histoire*. Ainsi, chez Jerrold Levinson¹³, l'histoire permet de construire un rapport « récursif » de la manière dont les

12. Je renvoie ici à la seconde partie de l'article de 1964, « The Artworld », beaucoup moins commentée que la première.

13. Jerrold Levinson, « Pour une définition historique de l'art », *L'Art, la musique et l'histoire*, trad. J.-P. Cometti et R. Pouivet, L'Éclat, 1998, p. 15-43.

œuvres nouvelles sont perçues en rapport dit « correct » avec celles qui précèdent. Chez Robert Stecker¹⁴, la définition historico-fonctionnelle proposée joue aussi avec des formes et des fonctions *antérieures* que l'art a pu connaître, en instaurant une continuité ou, du moins, une congruence, qui peut aussi se reconstruire *a posteriori*. La constitution d'un *récit* adéquat rendant compte de relations historiques internes entre des œuvres est également au cœur des théories de l'identification narrative de l'art proposée par Noël Carroll¹⁵, et prolongée récemment par Kathleen Stock¹⁶.

Chez Danto, la portée des phrases historiques¹⁷ embrasse toutefois une durée bien plus ample, et prend des accents grandioses : l'identification narrative de l'art se renverse plutôt dans une narration de l'identification progressive de l'art à lui-même. Elle enveloppe l'histoire de l'art occidental dans un métarécit culminant avec le pop art. Mais ce grand récit capture rétrospectivement deux autres narrations développementales pour les dépasser et les absorber, en une double *Aufhebung*, qui subordonne et enchaîne chacune à la vérité finale de l'ensemble : le récit vasarien de l'histoire de l'art comme conquête mimétique

14. Robert Stecker, « Is It Reasonable to Attempt to Define Art », in Noël Carroll (dir.), *Theories of Art Today*, University of Wisconsin Press, 2000, p. 45-65.

15. Noël Carroll, « Identifying Art », *Beyond Aesthetics*, Cambridge University Press, 2001, p. 75-99.

16. Kathleen Stock, « Historical Definition of Art », in Stephen Davies (ed.), *Art and Essence*, Praeger, 2003, p. 159-177.

17. Voir Arthur Danto, « Narratives Sentences », *Narration and Knowledge [Analytical Philosophy of History]* [1965], Columbia University Press, 2007, chap. VIII, p. 143-181.

progressive dans la restitution des apparences visuelles¹⁸, suivi du récit greenbergien du modernisme comme accès autocritique aux propriétés essentielles de chaque médium, auquel les ready-mades de Duchamp et Warhol mettent un terme, dans une apothéose éliminative qui expurge l'art des traits jusque-là solidement incrustés dans son concept. Tout se passe comme si les théories dominantes attachées à chaque stade progressif de l'histoire de l'art étaient *falsifiées* par l'apparition dialectique, comme guidée par l'Esprit, de contre-exemples, qui ont pour fonction de découpler l'art des grammaires philosophiques qui en assuraient la légitimation : l'imitation, l'expression ou la faculté de produire une expérience de satisfaction esthétique. Cela n'est pas sans conséquences en vue d'une critique forte du fonctionnalisme esthétique, auquel Danto porte un coup fatal. Non seulement l'identification de l'art peut se faire en dehors de toute référence au plaisir esthétique au sens perceptuel restreint du terme, mais les propriétés dites « esthétiques » des objets, au sens large, sont affectées par leur statut artistique. C'est la reconnaissance de ce dernier qui fait saillir des propriétés, et non des qualités intrinsèques qui causeraient l'identification comme art : en tant qu'art, les propriétés d'une œuvre sont *irréductibles* aux qualités matérielles des contreparties physiques qui peuvent l'incarner. Réduire la voûte de la Sixtine à des coups de pinceau, comme le souhaiterait une conception esthético-formaliste de la restauration critiquée dans *Ce qu'est l'art*, revient à faire une confusion catégorielle,

18. Voir Ernst Gombrich, *L'Art et l'Illusion. Psychologie de la représentation picturale*, trad. G. Durand, Gallimard, 1996.

déclinable dans plusieurs domaines : confondre un simple déplacement de membres avec une action, ou des transactions chimiques synaptiques avec de la pensée logique propositionnelle, ou, plus largement, un corps avec une âme. À l'échelle de l'œuvre individuelle, il faut donc, selon Danto, une « théorie » qui vienne prendre possession de l'objet matériel et le transfigurer. Cet esprit est, pour une large part, le produit de contraintes culturelles spécifiques : un « monde de l'art », présent comme à l'état éthéré ou gazeux, doit fournir des théories autorisant cette transfiguration, au croisement du développement de l'histoire de l'art et des formes d'autorité de l'artiste dépendant de coordonnées institutionnelles.

Faut-il, dès lors, faire de Danto un proto-institutionnaliste ? Le « monde de l'art » de Danto a un mode d'existence philosophique et social singulier : il est à la fois suffisamment « épais¹⁹ » (*thick*) pour assurer la transfiguration de simples objets en fonction d'une raison philosophique interne, mais aussi suffisamment « mince » (*thin*) et informel pour se soustraire à toute exigence de description précise de procédures sociales de sélection, d'exposition et de monstration. En un sens, il est une abstraction, sur laquelle Danto fait toutefois reposer une puissance normative qui vient concrètement activer des chaînes d'agentivité sociale, sans que le philosophe ne se préoccupe de relier ou de

19. Pour une distinction entre description épaisse ou dense (*thick*) et description mince ou fine (*thin*) en anthropologie, adaptée de la philosophie de Ryle, voir Clifford Geertz, « Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture », *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, 1973, p. 3-30.

retracer les médiations effectives, ou les *facteurs d'art*²⁰ qui articulent l'objet, les théories du monde de l'art et l'infrastructure institutionnelle qui les met en présence. Le « monde de l'art », chez Danto, a un rôle explicatif qui joue avant tout sur un plan conceptuel irréductible à des institutions au sens sociologique du terme. Danto attaque ainsi le procéduralisme institutionnel²¹ de George Dickie, qui postule lui aussi l'existence d'un « monde de l'art ». La théorie institutionnelle définit l'art par une essence sociale : elle décrit le monde de l'art comme un ensemble stratifié de réseaux sociaux constitués de publics, d'œuvres et d'institutions qui les valident, selon des procédures spécifiques. Mais cette théorie procéduraliste ne nous dit rien de l'articulation des raisons qui font de l'art ce qu'il est ; elle ne permet pas de différencier les institutions de l'art de celles qui partagent la même structure sociale relationnelle à la fois abstraite et circulaire, comme un recours au « monde du commerce » rendrait possible elle aussi une théorie « institutionnelle » de la finance. Il faut, selon Danto, une *raison* philosophique qui survienne sur la procédure formelle de validation sociale et en surdétermine la logique. Du point de vue pragmatiste qui est le nôtre, on peut y voir le symptôme d'une certaine *hubris*, qui témoigne chez Danto de la persistance d'un projet métaphysique au sens presque maximaliste du terme. Dans la perspective qui est la sienne, le philosophe de l'art peut légitimement laisser le travail empirique descriptif au sociologue ou à l'anthropologie sociale, mais s'il se contente

20. Jean-Pierre Cometti, *Arts et facteurs d'art*, *op. cit.*

21. George Dickie, « The Institutional Theory of Art », in Noël Carroll (ed.), *Theories of Art Today*, *op. cit.*, p. 93-108.

d'une définition circulaire minimale à la Dickie, il renonce au vertige héroïque de la connaissance philosophique des essences. Le tournant de la philosophie de l'art, pris à la suite de la vision épiphanique des *Boîtes Brillo*, a fait que Danto est devenu le philosophe substantialiste dont il critiquait pourtant les ambitions démesurées dans ses premières œuvres sur la philosophie analytique de l'histoire. Une tendance à l'inflationnisme en est le corrélat. On comprend mieux alors les équivoques entourant la réception de Danto en France, ainsi que son relatif succès, dans un domaine pourtant réticent à la méthode et à la tradition de pensée analytique (quand il ne l'ignorait pas totalement), comme si le souffle de l'esprit universel hégélien, dans une version rappelant certains élans kojévien, venait animer soudainement des figures de pensée jusque-là méprisées comme scientifiques ou tenues pour étrangères.

•

La méthode des *indiscernables* est une constante dans la réflexion de Danto : elle sert de point d'entrée dans un ensemble varié de problèmes touchant la théorie de l'art, l'épistémologie et la théorie de l'action. Danto, dans la tradition analytique, multiplie les expériences de pensée jumelant deux ou plusieurs états de choses perceptuellement identiques²², mais essentiellement et *réellement* différents. Ces expériences sont comparables à des opérateurs ou à des instruments philosophiques qui ont pour conséquence

22. Leibniz définit conjointement l'identité des indiscernables et l'indiscernabilité des identiques.

d'appeler des explications en termes non perceptuels, mais relationnels et théoriques. L'indiscernabilité perceptuelle incite à se priver des ressources des apparences sensibles pour reconstituer des réseaux invisibles de signification permettant de différencier, à un niveau ontologique supérieur, ce qui se confondait au niveau de l'*aisthesis* et des *qualia*. La fécondité théorique de cette méthode, qui n'est pas complètement inédite dans l'histoire de la philosophie, mais radicalisée dans sa formulation (à tel point qu'il est possible de relire l'hypothèse cartésienne du Malin Génie et du doute hyperbolique à sa lumière), est indéniable : l'inventivité sans cesse renouvelée dont Danto fait preuve pour fabriquer conceptuellement des paires d'indiscernables, ainsi que pour les distinguer en vertu des relations invisibles dans lesquelles chacun de ces indiscernables s'inscrit, est au cœur de l'*allure* originale de son écriture.

Il n'en demeure pas moins que la formulation même de ce problème des indiscernables tend à reposer sur l'essentialisme plus qu'à le démontrer. Le fait d'admettre au départ de l'expérience de pensée une indistinction perceptuelle « brute », en l'absence de toute connaissance de l'histoire de production des objets, reconduit en effet un dualisme traditionnel entre apparence sensible et essence idéale. La fragilité de la théorie de la perception de Danto, justement soulignée par Margolis²³, tient ainsi à ce qu'elle repose sur le postulat que l'indiscernabilité initiale entre

23. Joseph Margolis, « Un regard attentif sur la théorie de l'art et de la perception de Danto », trad. P. Steiner, in Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet (textes réunis par), *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, Vrin, « Textes clés », 2005, p. 159-184.

Fountain et un urinoir, ou entre le Pot du musée des beaux-arts et la Corbeille du musée ethnographique²⁴, ne peut être surmontée autrement que par un recours à des propriétés invisibles, comme si la perception était cognitivement impénétrable²⁵. En d'autres termes, c'est toute une philosophie de l'esprit d'obéissance fodorienne²⁶ qui intervient en sous-main, pour laquelle les capacités visuelles constituent un module autonome. Si l'on parvient à prendre en compte, au contraire, les effets possibles de *feedback* ou de coconstruction contextuelle du réseau de croyances et, plus largement, de la cognition sur la vision, en renonçant à l'idée d'une perception « brute » des apparences des choses, l'indiscernabilité au sens strict s'évapore.

Dès lors, le recours à des propriétés relationnelles pour définir l'œuvre d'art, par rapport à sa simple contrepartie matérielle, peut lui aussi tomber sous le coup de la critique. Deux modèles concurrents de *l'interprétation, constitutive* des œuvres d'art, selon Danto, semblent s'y confronter, qui circonscrivent chacun des visées et des matériaux divergents. Soit on accepte que les propriétés relationnelles invisibles qui définissent l'œuvre dépendent d'états mentaux ou d'intentions privées du ou des agents qui produisent la représentation : s'y joue alors une veine néocartésienne internaliste. Soit, au contraire, on considère

24. Voir le chapitre « Art et artefact en Afrique » de *Après la fin de l'art* (trad. Cl. Hary-Schaeffer, Le Seuil, 1996, p. 127-158), où Danto invente cette paire d'indiscernables.

25. Richard Wollheim, « Danto's Gallery of Indiscernibles », in Mark Rollins (ed.), *Danto and His Critics*, op. cit., p. 30-40.

26. Jerry Fodor, *La Modularité de l'esprit. Essai sur la psychologie des facultés*, trad. A. Gerschenfeld, Minuit, 1986.

que la dépendance ontologique des objets au contexte et à la situation qu'ils occupent dans l'histoire de l'art et vis-à-vis de théories n'opère pas au niveau « mental », mais plutôt au niveau de significations partagées et publiques qui définissent ce que Wittgenstein appelle une forme de vie. La « réponse interprétative » du public du monde de l'art pourrait alors être moins *herméneutique*, au sens d'une saisie verticale d'un sens profond ou d'une intention cryptée par son incarnation, déposée ou cachée sous la surface inerte des choses et qu'il faudrait révéler de façon « théophanique », qu'*interactionniste* : elle ferait appel à des théories en usage dans la communauté ordinaire des participants du monde de l'art, et à des inférences liées à ce que les sociologues nomment la « compétence de membre » d'une communauté interprétative. L'incarnation de la signification dans l'œuvre d'art gagnerait alors à être *sécularisée*, loin du modèle théologique encore omniprésent chez Danto. Il est certain que le fonctionnement du sens dans l'œuvre d'art n'est pas exactement soumis à la même forme logique que celle d'un raisonnement ou d'un enchaînement clos de propositions linguistiques complètes²⁷. Mais cela ne veut pas dire pour autant qu'il faille recourir au modèle religieux de la transsubstantiation ou de l'incarnation, à la manière dont un dieu se fait chair dans le corps du Christ, incarnation sensible ou *idée esthétique*²⁸ de la divinité, pour surmonter

27. Et ce, même dans le cas où un artiste contemporain présenterait comme œuvre une suite de propositions logiques ou formelles.

28. Dans *Ce qu'est l'art*, on remarque l'apparition importante de la notion kantienne d'Idée esthétique, notamment dans l'avant-dernier chapitre, « Kant et l'œuvre d'art ».

l'hiatus entre matière et sens. L'œuvre d'art sollicite une réponse interprétative parce qu'elle est sans doute plutôt d'ordre *prépositionnel* que *propositionnel* : elle est un opérateur, un connecteur qui articule, associe, condense mais aussi disjoint et sépare des régimes discursifs et sémiotiques hétérogènes, des idiosyncrasies autant que des matériaux hérités d'une culture et d'une mémoire collective. Sa *response-dependancy* interprétative tient à ce qu'elle sollicite des inférences, liées certes à la connaissance d'un monde de l'art, mais aussi, plus largement, à des formes de vie, pour combler des ellipses, délier des associations métaphoriques, prolonger ce qui peut se comparer à des raisonnements tronqués ou à des enthymèmes, voire à des chaînes d'action condensées, sans nulle certitude *a priori* sur le fonctionnement de l'ensemble, puisque la leçon de Duchamp et de Warhol est que tout peut être implémenté comme art, sans limites et de façon irréversible. Il est donc possible de tirer des conclusions moins substantialistes, mais bien plus interactionnelles, à partir des mêmes prémisses que Danto, formulées dès son article séminal de 1964, à savoir la reconnaissance de la primauté de l'interprétation « collective » d'un « monde de l'art » dans la constitution même de ce qui est identifié comme art, à condition que ce « monde » ne soit pas une monade isolée, mais s'insère dans les jeux de langage et communique avec les pratiques d'une culture entière que lui-même contribue à façonner.

À l'autre extrémité de son œuvre, *Ce qu'est l'art* apporte lui aussi une contribution décisive bien que hautement sujette à discussion, en parachevant le projet définitionnel de Danto par l'ajout d'une nouvelle clause ou nouvelle condition à sa définition de l'art. En définissant l'art comme *rêve*

éveillé (*wakeful dream*), Danto repose à nouveaux frais le problème cartésien de la distinction entre rêve et perception, et, partant, celui de l'indiscernabilité perceptuelle entre ce qui est expérimenté dans le rêve et l'expérience diurne. Sans rentrer dans les problèmes spécifiques à l'ontologie et à l'épistémologie du rêve et des images mentales²⁹, il convient de remarquer l'importance de la démarcation perceptive entre le rêve à proprement parler et le rêve éveillé. Le rêve se caractérise par un vécu perceptif simple, d'ordre totalement *immersif*. Les modalités perceptives qui lui sont attachées semblent *sans dehors* : le rêveur n'a pas une conscience réflexive qu'il rêve. Le rêve éveillé, quant à lui, met en œuvre une sorte de *perception double ou dédoublée* ; l'une, que l'on pourrait appeler de *premier plan*, qui joue à l'intérieur d'un ordre scénarisé, et une perception d'*arrière-plan*, reliée à un monde bien actuel, mais qui autorise la première comme une sorte de niche ou d'enclave. Il y a bien, dans le rêve éveillé, une forme de coexistence, ou un percevoir double poreux qui fait que la perception actuelle autorise la perception onirique en lui servant de support imaginaire, sans que l'une n'efface l'autre. L'apparition de cette nouvelle clause définitoire de l'art, appelons-la « clause d'*onirisation* », conduit à une reformulation du problème des indiscernables : le geste quotidien que le danseur de danse contemporaine reproduit sur scène ou l'objet trivial exposé comme ready-made dans une galerie se voient tous deux soumis à une *fictionnalisation*. Danto semble ici rejoindre l'idée de Kendall

29. Ni dans ceux liés au courant surréaliste, qui a pu aussi définir l'art en ces termes.

Walton³⁰ selon laquelle l'opération de fictionnalisation vient s'appuyer sur ce que Walton appelle des *props*, c'est-à-dire des gâchettes activant des pratiques complexes de symbolisation et de référence. Le bâton que l'enfant tient entre les jambes est matériellement une simple branche rugueuse de chêne, mais il est aussi un *prop* dans le contexte d'un jeu de faire-semblant (*make-believe*) où il tient la place d'un cheval, bien que de façon éphémère et réversible. De la même manière, quoique passant par des médiations plus fines, la contrepartie matérielle de la *Boîte Brillo* fonctionne comme un *prop* dans un jeu social et symbolique joué par le « monde de l'art », et à l'intérieur duquel elle est dotée de propriétés opérées émergentes irréductibles à ses propriétés actuelles comme « simple objet ». Ce glissement waltonien de la définition de l'art de Danto a de quoi désarçonner son lecteur traditionnel ; il présente en outre le défaut d'être formulé de façon très économe, voire allusive, au terme du premier chapitre du livre, et de laisser intacts bien plus de perplexités qu'il ne permet d'en résoudre. On peut toutefois y trouver des arguments en faveur de la nécessaire sécularisation, que nous avons évoquée précédemment, des paradigmes religieux jusque-là dominants dans la philosophie de l'art de Danto : l'onirisation sur laquelle repose l'œuvre d'art, en tant que rêve éveillé, n'est plus de l'ordre de la transsubstantiation, définitive et irréversible, ni de la transfiguration comme accès à une dimension plus fondamentale ou sacramentale de l'être. Elle est connectée à des activités collectives, à des jeux de langage, et la sémantique

30. Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of Representational Arts*, Harvard University Press, 1990.

qui lui est associée présente des aspects transitoires³¹, bien qu'elle puisse également agir, en retour, sur les croyances et les valeurs de ceux qui participent à ce jeu.

Les conséquences philosophiques que nous pouvons tirer de la clause d'onirisation associée à la dernière philosophie de l'art de Danto excèdent les limites de l'épistémologie et de l'ontologie auxquelles le problème des indiscernables était jusqu'alors rattaché; des dimensions sociales et politiques viennent s'y inscrire, à la faveur d'une redescription possible de cette clause, pour peu que l'on accentue le glissement vers la sécularisation qu'elle opère en termes plus matérialistes, et cela pour plusieurs raisons. D'abord parce que la requalification de l'œuvre d'art comme rêve éveillé recode, que Danto le veuille ou non, le vocabulaire de la critique marxiste de la culture et des productions culturelles: s'il est bien un domaine de la structure sociale qui a pour fonction de produire des *résolutions imaginaires de contradictions sociales réelles* sur le modèle du rêve, sous la forme de fantaisies ou de fantasmes diurnes³², c'est bien l'ensemble des représentations culturelles, des fictions et des œuvres d'art, indépendamment de leurs réussites esthétiques diverses. Quelque chose comme un inconscient politique s'y donne à lire de façon symptomale. Allons un pas plus loin dans ce renversement matérialiste du problème

31. Sur la notion de sémantique éphémère ou « transitoire », voir Donald Davidson, « A Nice Derangement of Epitaphs (1986) », *Truth, Language and History*, Oxford University Press, 2005, chap. VII, p. 89-108.

32. Fredric Jameson, *L'Inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique*, trad. N. Vieillescazes, Questions théoriques, 2012. Voir aussi *infra*, chap. 10, « *L'Inconscient politique* et l'herméneutique marxiste de Fredric Jameson : contextes, opérations, usages », p. 270.

des indiscernables. La leçon politique des *Boîtes Brillo* de Warhol pourrait bien concerner l'économie politique du *signe*³³. Danto trouve dans cette inépuisable expérience les ressources philosophiques d'une *discontinuité essentielle* et radicale entre le grand Art (une œuvre de l'artiste Andy Warhol) et la réalité triviale (un emballage d'éponges de grande distribution), malgré leur indistinction perceptuelle. Or, cette indiscernabilité, si on l'admet comme telle, devrait plutôt entériner, à l'inverse, une forme de *transitivité absolue*³⁴ entre l'objet marchand et l'œuvre d'art dans le contexte du capitalisme tardif. Du supermarché à la galerie de grand Art, de la boîte Brillo à la *Boîte Brillo, une même commensurabilité dans la consommation, dans l'échange et dans la valeur opère*. Dit autrement : l'indiscernabilité de la *Boîte Brillo* sert à hypostasier et à consacrer, en une expérience symbolique fulgurante, le continuum culturel du *SIGNE-MARCHANDISE*³⁵ qui relie en une même chaîne implacable l'art, la marchandise et la valeur somptuaire du signe dans l'échange. Les conclusions essentialistes doivent alors être renversées : l'œuvre d'art n'est plus à comprendre comme séparée du fonctionnement symbolique et fétiche des signes-marchandises sociaux, elle constitue plutôt l'intensification paroxystique de cette logique qui a colonisé sans reste le monde social.

33. Je renvoie à la lecture de Marx faite par Jean Baudrillard dans *Pour une critique de l'économie politique du signe* (Gallimard, 1972) bien que sans partager tous les attendus exposés dans le chapitre « L'enchère de l'œuvre d'art. Échange/signé et valeur somptuaire ».

34. Je dois cette idée à des conversations avec Jean-Pierre Cometti.

35. Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, *op. cit.*, p. 176.

Warhol a rêvé pour nous une *auratisation* réciproque de l'art et de la consommation de masse à travers la conjonction de la *Brillo Box*. Comme le dit justement Danto en une opération d'historicisation³⁶ bienvenue, le geste du ready-made change de valence selon les stades d'évolution du capitalisme auquel il se rattache : chez Duchamp, il a une valeur de critique des institutions de l'art « rétinien », alors que chez Warhol, le ready-made *incarne* la consommation de la valeur-signe, la fétichisation de la Marque qui, par contagion, se diffuse dans un circuit qui passe par *le produit*, le *design* d'emballage, le *logo de la marque*, et par extension *le nom de l'artiste* lui-même converti en une sorte d'entreprise ou de *trademark*, dotée de sa manufacture de production et de ses départements de marketing. Les usages post-warholiens du ready-made par Jeff Koons, avec les aspirateurs Hoover mis en vitrine et éclairés au néon (*New Hoover Convertibles*, 1980-1987) le confirment de façon éclatante. Dans cette perspective, l'identification comme art redouble et démultiplie la valeur somptuaire de signe, partagée au demeurant par toutes les marchandises. Elle est susceptible de produire des bénéfices potentiellement infinis puisqu'elle introduit une déconnexion encore plus radicale qu'elle ne l'était entre l'échange et l'usage d'un bien. Ce procès est bien entendu à penser dialectiquement : la continuité soulignée entre art et marchandise a pour corollaire une potentielle démocratisation de l'expérience esthétique, accompagnée de gratifications multiples, dans un *design* généralisé de l'existence ; mais elle reproduit

36. Arthur Danto, *L'Art contemporain et la Clôture de l'histoire*, trad. Cl. Hary-Schaeffer, Le Seuil, 2000, p. 198.

une discrimination sociale où l'art contemporain, au sens institué du terme, est approprié par l'élite agressive de la sphère néolibérale, qui en fait un objet de *sponsoring*, de spéculation et de privatisation – il n'est qu'à constater les hauteurs vertigineuses de certaines enchères, et le progrès exponentiel des sommes globales échangées sur le marché de l'art mondialisé, qui semble intouché par les crises.

La condition posthistorique de l'art, selon Danto, doit être au contraire réhistoricisée pour ouvrir de nouveau la possibilité de la critique : cette condition épouse les contours du postmodernisme³⁷ au sens de Fredric Jameson, caractérisé par une intégration complète et mondiale de la culture à la sphère de l'économie. Le *happy end* de la fin de l'art, où, dans un pluralisme pacifié, tous les styles de l'art du passé deviennent citables et disponibles à la *mention* (et non à l'*usage*), et où tous les objets et états de choses peuvent donner lieu à une artification sans que nulle direction ne puisse se prévaloir d'un privilège, cette « fin », dis-je, est encore un processus soumis à une configuration historique particulière, et non un terme indépassable. Comme telle, elle contribue à une spatialisation et à une instantanéisation de la culture sous le coup de l'évolution du capitalisme ; mais le refus idéologique de la profondeur temporelle qu'elle manifeste, au profit d'un présent perpétuel, ne suffit pas à fermer l'avenir et à en épuiser les possibles, même s'il contraint ces derniers avec une force inédite. Les formes d'art que Danto choisit délibérément

37. Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. Fl. Nevoltry, ENSBA éditeur, « D'art en questions », 2007.

de laisser de côté, dans sa grande reconstruction hégélienne de l'histoire de l'art, pourraient suggérer un autre récit opérant bien au-delà de son modèle conceptuel.

Mentionnons, pour conclure, le développement, depuis une vingtaine d'années, d'un art de critique sociale et d'intervention institutionnelle, à travers ce que Grant Kester³⁸ et Claire Bishop³⁹, entre autres théoriciens, ont appelé un art « collaboratif ». Le site de cette forme d'art se situe en dehors des lieux assignés au monde de l'art, et choisit de s'implanter sur des terrains (comme on le fait pour une recherche en sciences sociales) traversés par des contradictions, des collectifs et des institutions liés à une multiplicité d'*arènes*⁴⁰ coprésentes dans les controverses qui entourent un *problème public*. Ce qui est appelé « art », en ce sens, se rapproche de l'*enquête* au sens pragmatiste du terme, sans nulle prédétermination de la forme qu'elle peut prendre, et sans que la participation des collectifs concernés ou intéressés fasse l'objet d'un *script a priori* qui viendrait leur donner un rôle fixe. À l'horizon de ces pratiques se logerait la possibilité,

38. Grant Kester, *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, 2011. Kester est l'un des principaux théoriciens des formes d'art liées à la fois à l'activisme social et à l'intervention sur des terrains sociologiques et urbanistiques.

39. Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, 2012.

40. Pour la notion d'*arène*, voir Daniel Céfaï, « La construction de situations. Définitions de situations dans des arènes publiques », *Réseaux*, vol. XIV, n° 75, 1996, p. 43-66. On peut aussi songer à la notion de *cité* , qui renvoie à un ordre social différent de « grandeur », et donc d'économie symbolique de justification : voir Luc Boltanski et Laurent Thévenot, *De la justification. Des économies de la grandeur*, Gallimard, 1991.

jamais garantie, d'une expérimentation institutionnelle qui réarticulerait, de façon modeste, certaines des médiations complexes par lesquelles ces collectifs se maintiennent. Contrairement au travail social au sens institué du terme, cette activité réinstituant ne dispose pas d'une expertise ou d'un répertoire enregistré de procédures normées. Si cette forme d'art, au sens large, peut encore s'appuyer sur l'indiscernabilité, ce n'est plus dans l'indistinction entre l'art et le « simple objet réel » (qui n'est en fait jamais *simple*), mais dans sa *subduction* dans une action complexe⁴¹ sur des chaînes de médiations sociales. Une telle visée pourrait éclairer une des intuitions puissantes de Danto, bien qu'elle soit insuffisamment développée sous sa plume, sans doute parce qu'elle excède la clôture de son propre (grand) récit : l'idée que dans sa période posthistorique, une fois arrivé au terme de sa mission de présentation philosophique du problème de sa propre essence, l'art puisse se *reconnecter* aux besoins et aux activités humaines, en somme à la praxis. Pour le pragmatiste, ce serait le début d'une *autre* histoire.

41. D'autres modes d'action procèdent plutôt par disruption des routines qui font tenir l'ordre des choses, ou par *breaching*, au sens ethnométhodologique, quand elles ne se confondent pas avec une « action directe » de sabotage symbolique des logiques du néo-capitalisme : on peut le voir avec les actions du groupe d'activistes des Yes Men. Ces derniers activent des *dispositifs* critiques transinstitutionnels non du monde de l'art au sens restreint, mais du monde du commerce et des firmes multinationales par des actions empruntant à plusieurs régimes (usurpations d'identité dans les médias, productions de conférences et présentations officielles d'objets et de propositions loufoques fonctionnant comme des *tests* mettant au jour le cynisme et la violence néolibérale).

5.

L'esthétique minimale de Jean-Pierre Cometti : vers une anthropologie pragmatiste de l'usage

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 réunis dans *La Force d'un malentendu*² – qui prolonge, en les radicalisant, les perspectives adoptées dans *L'Art sans qualités* et *Art, modes d'emploi*³ – répondent en plaidant pour un abandon critique

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, *La Force d'un malentendu. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*, Questions théoriques, « Saggio Casino », 2009.

3. 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.

des « sophismes ontologiques » qui hantent de nouveau la philosophie de l'art. Jean-Pierre Cometti renoue, en cela, avec l'esprit post-wittgensteinien qui avait nourri les premières tentatives d'esthétique analytique comme celles de Morris Weitz⁴, et avec le fonctionnalisme esthétique de Nelson Goodman⁵, 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 spécifique⁶, 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

4. Morris Weitz, « Le rôle de la théorie en esthétique », in Danielle Lories (texte réunis et traduits par), *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, « Méridiens », 1988, p. 27-40.

5. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, trad. J. Morizot, Jacqueline Chambon, « Rayon Art », 1990, et « Quand y a-t-il art ? », *Manières de faire des mondes*, trad. M.-D. Popelard, Jacqueline Chambon, « Rayon Art », p. 79-95.

6. 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. Voir « Les concepts esthétiques », in Danielle Lories (textes réunis et trad. par), *Philosophie analytique et esthétique*, op. cit., p. 41-70.

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'espèce⁷, 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 intellectuelles 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 Schaeffer⁸, des « conduites

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

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

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 contemporaine⁹, qui ne cesse d'irriguer la philosophie de l'art, dans le prolongement, par exemple, d'Eddy Zemach ou de Nick Zangwill¹⁰, 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 possèderaient constitutivement et 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 « survenance¹¹ »,

9. 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.

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

11. 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

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 Currie¹²), ou comme une « performance » de l'artiste, accessible par des « centres

Kim (*La Survenance et l'Esprit*, vol. I : *L'Esprit et la Causalité mentale*, trad. S. Dunand et M. 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, covarie avec A et n'est pas conceptuellement réductible à A.

12. Gregory Currie, *An Ontology of Art*, McMillan, 1990, qui défend une ontologie métaphysique des types, comme Zemach, avec « l'hypothèse de l'action-type » (*actiontype hypothesis*) inspirée de la théorie de l'événement de Jaegwon Kim. Une œuvre d'art, pour Currie, est une instanciation 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*.

d'appréciation¹³ », chez David Davies), dont le seul bénéfice serait plutôt de consolider la justification 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 révolu¹⁴.

13. 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.]

14. Arthur Danto, « Art et perturbation », *L'Assujettissement philosophique de l'art*, trad. Cl. Hary-Schaeffer, Le Seuil, « Poétique »,

4. *L'historicisme d'« emballage »*. La définition historique de l'art de Jerrold Levinson¹⁵ 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 ouvertes¹⁶, 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*

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* postartaudienne) ; en ignorant ostensiblement les tentatives de Cage ou de Fluxus, il ne semble vouloir reconnaître que celles qui renouent avec des pratiques sacrificielles ou apotropaïques.

15. Définition que Cometti examine dans le chap. x de *La Force d'un malentendu*, au 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. Voir Jerrold Levinson, « Pour une définition historique de l'art », *L'Art, la musique et l'histoire*, trad. J.-P. Cometti et R. 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.

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

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 rejet¹⁷ 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-emballage¹⁸ », 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 l'art. Leur humilité ontologique apparente conjugue, 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

17. 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.

18. Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. Ch. Noille, Minit, « Le Sens commun », p. 66.

esthétique et une philosophie « minimale¹⁹ », 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'« homologation²⁰ » des pratiques artistiques, dans une visée post-habermassienne. Mais l'antiessentialisme de Cometti va un pas plus loin : il soustrait à la philosophie ce dernier privilège qui la plaçait dans une position

19. 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'expliciter 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).

20. 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.

de surplomb épistémologique, d'où l'accès aux règles par lesquelles un statut artistique 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 Beardsley²¹. Son rôle est, dès lors, thérapeutique et clarificateur : étendre la compréhension des usages, et céder le pas, de façon justifiée, à la critique²² 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*²³ par les usages de l'art, c'est-à-dire qu'il

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

22. 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) ?

23. 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*, trad. S. Hutin et S. Laugier, Vrin, 2004, « Textes clés », p. 114-138, et « Deux dogmes de l'empirisme », in Pierre Jacob (éd. et trad.), *De Vienne*

n'est absolument pas possible ni souhaitable d'assigner ces derniers à un ensemble unique de 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 assuraient 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

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*, trad. M. 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.

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 1990, avec Genette²⁴ 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 Collingwood²⁵. Le jugement de goût, pierre de touche de toute l'esthétique kantienne et post-kantienne, est porteur de réflexes logiques objectivants et réifiant. 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*²⁶, 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

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

25. Robin G. Collingwood, *The Principles of Art*, Clarendon Press, 1938.

26. Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. F. Alquié (dir.), Gallimard, « Folio », 1989, § 1 à 23, p. 129-181.

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 œuvre²⁷, 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 l'inutilité²⁸, ou l'inconséquence dans nos

27. 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 antiessentialisme 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 », *L'Art et ses objets*, trad. R. Crevier, Aubier, 1994, p. 161-167).

28. Ludwig Wittgenstein, « Leçons sur l'esthétique », *Leçons et conversations*, trad. J. Fauve, Gallimard, « Folio essais » [1^{re} édition : 1971] 1992, p. 19.

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'appréciation²⁹ » 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 « pièces³⁰ » 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

29. Voir les versions successives de la définition institutionnelle de Dickie, de « Définir l'art » (in Gérard Genette (textes réunis et présentés par), *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.

30. Timothy Binkley, « Pièce : contre l'esthétique », in Gérard Genette (textes réunis et présentés par), *Esthétique et poétique*, op. cit., p. 33-66.

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*.

Le « malentendu » 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 posthistorique (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*³¹ aux œuvres. Comment, dès lors, dissiper ce malentendu et les troubles qu'il

31. Comme l'explique Noël Carroll, dans « Quatre concepts de l'expérience esthétique », trad. J. -P. Cometti, in Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet (textes réunis par), *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, Vrin, « Textes clés », 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 », trad. Cl. Hary-Schaeffer, in Gérard Genette (textes réunis et présentés par), *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).

entraîne dans notre compréhension de l'art, « en théorie et en action » ? L'une des solutions pragmatistes pour s'en défaire, ou, 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 malentendu* se place dans la lignée du pragmatisme historique de James et de Dewey, dont une des caractéristiques métaphilosophiques³² 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 nature³³ », et s'il s'éloigne de

32. John Dewey, *Reconstruction en philosophie*, trad. P. Di Mascio, PUP/Farrago, 2003, particulièrement le chap. 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*, trad. N. Ferron, Flammarion, « Champs », 2007, particulièrement la deuxième leçon, « Qu'entend-on par pragmatisme ? », p. 111-140.

33. John Dewey, *L'Art comme expérience*, trad. J.-P. Cometti (dir.), PUP/Farrago, 2005, particulièrement le chap. 1, « L'être vivant », p. 21-39.

son actualisation contemporaine dans la somaesthétique³⁴ de Richard Shusterman, Cometti partage toutefois avec l'auteur de *Art as Experience*³⁵ 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 le pragmatisme comettien, 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 Pouivet³⁶, 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 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

34. Richard Shusterman, *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, trad. N. Vieillescazes, L'Éclat, « Tiré à part », 2007.

35. Voir *infra*, chap. 7, « De quelques usages critiques de John Dewey pour l'esthétique d'aujourd'hui », p. 179-207.

36. 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.

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-autoritariste³⁷ » particulièrement palpable dans son analyse des rapports entre art et argent, comme de la question de l'échange³⁸. L'ironiste comettien cherche 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 – héritée de Hobbes – que d'aucuns pourraient trouver surprenante, que « la valeur d'une œuvre, c'est le prix qu'elle coûte³⁹ » ;

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

38. Voir *La Force d'un malentendu*, *op. cit.*, chap. IV, p. 55-70, et chap. V, p. 71-81.

39. Cf. Thomas Hobbes : « La valeur d'un humain, ou son mérite, est comme celle de toutes les autres choses, à savoir son prix, autrement dit autant qu'on serait prêt à payer pour utiliser sa puissance. Elle n'est donc pas absolue, mais dépend du besoin et du jugement d'autrui. » (*Léviathan ou Matière, forme et puissance de l'État chrétien et civil*, trad., introduction, notes et notice par Gérard Mairet, Gallimard, « Folio Essais », 2000, p. 173.)

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 remarquer une fonction stratégique de l'analogie ironiste, que l'on pourrait reconstituer ainsi : l'argent joue le rôle d'un *concept-calque*⁴⁰, 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 visuelles⁴¹. 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

40. Voir *supra*, chap. 3, « Comment ouvrir et externaliser la poétique ? à propos de *Nos dispositifs poétiques* de Christophe Hanna », p. 67-91.

41. 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 dans *Philosophie de l'argent*, trad. S. Cornille et Ph. Ivernel, PUF, « Quadrige », 2^e édition, 2008, chap. III et VI.

deux cas, il n'existe que par un « fait institutionnel⁴² » 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-l'argent permet ainsi de désolidariser le premier de tout objectivisme ontologique, et de *désincruster* comme contingentes⁴³ – 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

42. John Searle, *La Construction de la réalité sociale*, trad. Cl. 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 » poststructural (tournant qui n'est pas du tout *poststructuraliste* 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.

43. Richard Rorty, *Contingence, ironie et solidarité*, trad. P.-E. Dauzat, Armand Colin, « Théories », 1993.

« solidaire », nous dit Cometti, d'une « anthropologie⁴⁴ », 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*⁴⁵.

44. Jean-Pierre Cometti, *La Force d'un malentendu. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*, op. cit., p. 218.

45. 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 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

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. 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

plus loin que Stecker en ce sens, est un concept *cluster*. Cf. Berys Gaut, « Art as Cluster Concept », in Noël Carroll (ed.), *Theories of art Today*, op. cit., p. 25-44 et « The Cluster account of Art defended », *British Journal of Aesthetics*, vol. XLV, n° 3, p. 273-288. Richard Shusterman, à la suite de Max Black, parle de l'identité polyaspectuelle 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*, trad. N. Vieillescazes, Questions théoriques, 2009, « Saggio casino », p. 156 sq. Voir *supra*, chap. 1, « De l'œuvre littéraire comme formule verbale à sa formulation sociale : à propos de *L'Objet de la critique littéraire* de Richard Shusterman », p. 19-40.

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.

À partir de la distinction wittgensteinienne⁴⁶ 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 mondes⁴⁷ par des manipulations logiques multiples sur un matériau commun ou courant, mais sans

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

47. 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.

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'expression⁴⁸. 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, relatif et transactionnel, comme peut l'être la conception du langage chez Davidson⁴⁹. 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

48. Ce n'est pas le lieu ici de faire un relevé de tous les artistes contemporains dont Cometti a commenté le 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.

49. Voir Donald Davidson, « Ce que signifient les métaphores », *Enquêtes sur la vérité et l'interprétation*, trad. P. Engel, Jacqueline Chambon, « Rayon philo », 1993, chap. xvii, p. 349-376.

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 réflexe par les discours mass-médiatiques, en les reconfigurant dans des cadres secondaires d'*implémentation* qui produisent de nouvelles compositions expressives ainsi que des effets d'analyse critique et de synthèse cognitive⁵⁰. Ces usages secondaires artistiques ne se pensent pas *hors du commun* ; au contraire,

50. 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,

ils en procèdent parce qu'ils recorrèlent différemment, dans une opération ou forme intensionnelle propre, les matériaux et compétences primaires qu'ils activent. Leur sémantique, d'après Davidson⁵¹, 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

Poésie action directe, Al Dante/Léo Scheer, 2003 et Olivier Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, Al Dante/Questions théoriques, 2007.

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

dernière section, inspirée nettement du second Wittgenstein, de *L'Art et ses objets*⁵², peut être décrit lui-même comme une forme de vie (*Lebensform*), c'est-à-dire un complexe d'habitudes, d'expériences 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 communique 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.

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

En cela, l'anthropologie dont on peut dessiner les linéaments à partir du travail de Jean-Pierre 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*⁵³. Margolis, et cela est significatif d'un certain retour « pragmatiste » à l'idéalisme allemand⁵⁴ dans la philosophie américaine contemporaine, se réclame, par certains traits, de Hegel : la philosophie se pense, pour lui, comme une 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 culturelles⁵⁵ », qui,

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

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

55. 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 1960 et 1970, *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 « scientiste » de la philosophie analytique : voir *The Unraveling of Scientism. American Philosophy at the End of the Century*, Cornell University Press, 2003. Pour

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 culturellement 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

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 rigidement, 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.

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*⁵⁶ ». 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 monde⁵⁷

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

57. 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'épistémê (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

qu'il élabore 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 « construits⁵⁸ » sociohistoriques, 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

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.

58. Ian Hacking, *Entre science et réalité. La Construction sociale de quoi ?*, trad. B. Jurdant, La Découverte, 2001.

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-jacente⁵⁹ » à ce collectif Autre, en réduisant ses représentations à un ordre caché, que l'anthropologue « révélerait » et dont il articulerait les différentes manifestations. Comme le montre Jean Bazin⁶⁰, 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 Bambara⁶¹, par exemple,

59. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* [1958], Press Pocket, « Agora », 1997. Lévi-Strauss parle d'une « structure inconsciente, sous-jacente 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 règlent les systèmes symboliques, et qui sont des données fondamentales et immédiates de la réalité sociale, appartiennent à cet « inconscient structural ».

60. 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.

61. *Idem*, p. 42.

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 *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'interaction⁶². 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 malentendu*, 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 humains⁶³. Le fétiche a un pouvoir de « contenance⁶⁴ » :

62. Cf. Erving Goffman, *Les Cadres de l'expérience*, trad. I. Joseph (dir.), Minuit, « 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).

63. 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 », *Le Capital* (Livre I), édition de Maximilien Rubel, Gallimard, « Folio », p. 152-167.

64. 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*, trad. S. et O. 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. 3. 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 ».

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.

Ce qu'on a pris l'habitude, au sein des débats théoriques liés aux sciences humaines, de nommer le « problème de Frazer⁶⁵ », qui porte sur la rationalité ou l'irrationalité de la magie, et dont on peut élargir l'aire aux domaines évoqués ici, ne demande pas de réponse ou de résolution, au sens mathématique du terme, même si Wittgenstein, dans son texte sur le *Rameau d'or*⁶⁶, 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

65. James George Frazer, *Le Rameau d'or*, trad. N. Belmont et M. 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.

66. Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur le « Rameau d'or » de Frazer*, trad. J. Lacoste, 1982.

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 « masqué⁶⁷ », elle nous semble plutôt liée à l'enjeu fondamental de la « représentation synoptique⁶⁸ » (*übersichtliche Darstellung*) : ressaisir en clarifiant les usages dans leur forme contextuelle ou le milieu environnant (*Umgebung*) dont ils sont parties prenantes, et construire des procédures 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 foucauldien⁶⁹ du terme ; de même, elle ne donne pas

67. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, trad. F. Dastur *et alii*, Gallimard, 2004, § 307, p. 153.

68. *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.

69. 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

naissance à des lois ou à des énoncés qui, progressivement amenés hors du laboratoire par des *inscriptions* successives⁷⁰, 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 systémique 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 ;
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.

de positivité, seuil d'épistémologisation, seuil de scientificité et seuil de formalisation, voir p. 243-247.

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

On peut imaginer, pour ces cartographies synoptiques, d'autres fonctions à implémenter, d'autres domaines d'applicabilité à investir⁷¹ : 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 *subduits* dans cette *composition* de composition d'usages qu'est une présentation synoptique.

71. Pour une théorisation plus précise des ressources poétologiques de ce qu'il appelle les « formes synoptiques », je renvoie à un article de Christophe Hanna, « Des formes synoptiques », *Nos dispositifs poétiques*, Questions théoriques, « Forbidden Beach », p. 227-246. Voir aussi *supra*, chap. 3, p. 67-91. 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.

6.
Comment se rendre sensible au continuum d'actions
qu'est l'œuvre d'art ?
à propos de
l'« écologie des pratiques artistiques »
de Franck Leibovici

Le travail d'enquête mené depuis plusieurs années par Franck Leibovici sur ce qu'il appelle « l'écologie de l'œuvre d'art¹ » pourrait s'apparenter à un double débordement, en amont et en aval, des limites de l'objet d'art conçu comme *artefact* voué à un fonctionnement autonome, et à une saisie qui ne l'est pas moins, dans une relation esthétique privée et purifiée. Plutôt qu'un objet réduit à une monade isolée, forclo dans l'espace du *white cube*, l'œuvre d'art, selon Leibovici, s'inscrit dans des chaînes de pratiques, dans un continuum d'agirs sociaux excédant, pour une large part, les traditionnelles dichotomies entre production et réception, entre artistes et publics, entre geste créateur et institutions médiatrices. Une telle reconception exige ainsi à

1. Franck Leibovici, (*des formes de vie*), *une écologie des pratiques artistiques*, Questions théoriques/Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2012 ; Franck Leibovici, Grégory Castéra, Yaël Kreplak, (*des récits ordinaires*), Les Presses du réel, « Villa Arson », 2014.

la fois une *mise en réseau* et une *amplification* : une *mise en réseau* puisque, à tous les points de la chaîne, de sa genèse à ses multiples diffusions dans des espaces publics et dans des temps différenciés et imprévisibles, l'œuvre d'art est un nœud qui assemble des pratiques, des situations, des institutions plurielles et des collectifs d'acteurs, et ce en dépit d'une tendance philosophique certaine à réifier dans des objets clos et dans des propriétés intrinsèques d'objets tout le travail et le fourmillement social nécessaire des dispositifs sociaux et culturels qui font l'art en action – en somme, ce que Jean-Pierre Cometti désigne comme les *facteurs d'art*² ; une *amplification*, puisque l'intrication des pratiques, des collectifs et des institutions impliquées dans les processus qui font et activent l'art en situation est telle qu'elle outrepassse les bornes non seulement de l'objet d'art au sens perceptuel et physicaliste, mais aussi de l'institution artistique et du « monde de l'art » au sens restreint. Tout un environnement diffus, un « écosystème » pratique communique avec l'œuvre d'art dans les multiples cours d'action en réseau, et avec les usages qui *constituent* cette dernière.

Une meilleure saisie de ce qu'est l'œuvre, pour l'enquêteur, tient donc à un choix de *niveau de description* et à un pari toujours fragile et révisable sur ce que son enquête peut faire *apparaître* comme paramètres constitutifs de l'œuvre d'art, qui sont déjà là, mais mal perçus ou non remarqués, dans ces cours d'action. Puisqu'il n'est pas question, sauf à être atteint d'une forme de démesure théorique totalisante inversement proportionnelle aux capacités empiriques

2. Jean-Pierre Cometti, *Arts et facteurs d'art. Ontologies friables*, PUR, « Æsthetica », 2012.

d'enquête, de rendre compte de la totalité plurielle des réseaux sociaux produits et traversés par une œuvre d'art, l'enquêteur va devoir découper un segment de ces chaînes, et y tester des hypothèses pour rendre visibles des aspects et des propriétés. En ce sens, (*des formes de vie*) et (*des récits ordinaires*) forment deux volets complémentaires d'une même recherche, justement parce que ces deux enquêtes sont situées à deux points extrêmement distants du continuum. (*des formes de vie*) interroge, à partir d'un vocabulaire wittgensteinien, un panel d'artistes sur la nuée de jeux de langage, d'habitudes et de pratiques qui constituent le terreau quotidien à partir duquel se configurent leurs productions artistiques. Il ne s'agissait pas de demander aux artistes interrogés de produire un texte théorique réflexif, ni une œuvre de commande, mais plutôt une réponse à l'enquête sous la forme d'une représentation libre de leur « écosystème » pratique, soit de la « forme de vie » qui est impliquée par ou encapsulée dans leur travail artistique et qui en est à la fois le biotope et la contingente condition. (*des formes de vie*) se situe donc nettement en amont des artefacts finis et des objets stabilisés sous le nom d'« œuvre d'art », pour rendre compte plutôt des environnements au sein desquels ces derniers sont produits. En outre, si l'enquête interroge les « formes de vie » et tente de donner à voir comment les acteurs eux-mêmes autoreprésentent et tracent des médiations symboliques entre leur « forme de vie » et leurs « œuvres », elle ne saurait, pour Leibovici, déboucher sur une théorie sociologique explicative et normative qui lierait de façon déterministe des causes « sociales » aux effets-œuvres, comme le ferait un schéma du type : « telle "forme de vie" produit tel type d'œuvre », etc.

À l'autre bout de la chaîne, l'enquête (*des récits ordinaires*), menée collectivement avec la chercheuse en sciences du langage Yaël Kreplak et le curateur Grégory Castéra, et qui a fait l'objet d'une publication et d'une exposition à la Villa Arson, à Nice, en 2014³, interroge la « vie » sociale et discursive de l'œuvre d'art en tant qu'elle est susceptible de devenir un *sujet de conversation*, qui peut essaimer et se disséminer de façon infinie dans une multitude d'interactions verbales portées par des collectifs différents, et se prolonger ainsi dans des temps et des espaces très éloignés de ses lieux et moments d'exposition, par définition limités et provisoires. En somme, (*des récits ordinaires*) teste une hypothèse qui a pour conséquence d'étirer, cette fois-ci en aval, notre saisie de l'œuvre : celle d'une *perdurance* de l'œuvre d'art dans les interactions discursives courantes, qui, contrairement à ce que le titre de l'enquête le laisse suggérer, ne se réduisent nullement, on le verra, à des narrations, ou à des récits de visite d'exposition, mais qui sont toujours déjà mixtes, impures, faites de chevauchements incessants entre moments narratifs, jugements de valeurs et mobilisations diverses d'un stock subjectif de références culturelles *ad hoc*, plus ou moins bien relayés par le collectif des participants de la conversation.

C'est donc à un changement de paradigme théorique et descriptif au sujet de l'œuvre d'art que nous invite Franck Leibovici : son travail hybride des instruments conceptuels provenant de sources philosophiques et sociologiques

3. Voir <https://www.villa-arson.org/2014/07/publication-des-recits-ordinaires/>

diverses, bien que les comptes rendus de ses enquêtes ne soient pas des textes académiques, mais eux-mêmes des actions-artefacts au régime incertain : un album-atlas Panini à compléter avec des stickers pour (*des formes de vie*), et une exposition dans un centre d'art accompagnée d'extensions multiples pour (*des récits ordinaires*). Une exigence théorique indéniable s'y fait toutefois jour, dans la mesure où l'art est reconçu comme une *performance* sociale multiple et collective, et comme un réseau de cours d'action. En ce sens, Leibovici parvient à opérer une forme de synthèse remarquablement habile : il emprunte tactiquement, dans un premier temps, à la sociologie interactionniste de la coopération professionnelle des acteurs des « mondes de l'art » de Howard Becker⁴, une attitude de recul salutaire vis-à-vis du fétichisme de l'objet d'art, car ce dernier est ressaisi dans l'ensemble plus large des *agences* ou des facteurs qui le font exister ; dans un second temps, cet « élargissement » des *agences* qui font l'art, et sa compréhension dans le cadre d'une anthropologie de la traduction et de la médiation inspirée de la théorie de l'acteur-réseau de Michel Callon et Bruno Latour, va de pair avec une attention plus fine aux textures singulières des interactions situées, dans la lignée de l'ethnométhodologie et de l'analyse conversationnelle. S'il y a bien une forme de *constructivisme social* au sujet de l'œuvre d'art, littéralement *produite* par les collectifs, pratiques et institutions qu'elle précipite et qui la constituent, il ne conduit pas cependant à dénier la réalité de cette construction, à l'inverse des soupçons d'un constructivisme

4. Howard Becker, *Les Mondes de l'art* [1984], trad. J. Bouniort, Flammarion, « Champs », 2010.

social radical et quelque peu naïf. Au sein de cette chaîne continue d'actions qu'est l'œuvre d'art, l'objet artistique au sens traditionnel du terme ne joue le rôle que d'un « point de focalisation » ou de « centre d'appréciation⁵ » temporaire, comme le dit le philosophe David Davies dans son essai *Art as Performance*. Dans cette perspective, (*des formes de vie*) et (*des récits ordinaires*) fonctionnent comme des *exercices* pour déplacer le « point de focalisation » par lequel nous avons accès à l'œuvre, bien en deçà et au-delà des usages rémanents habituels, encore liés à un objet physiquement présent et diffusant son *aura*. Toutefois, le fait que ce déplacement de focale puisse aller de pair avec une paradoxale *réauratisation* de l'écosystème pratique qui construit cette œuvre (et qui est lié, principalement, au monde de l'art contemporain professionnel, au sens institué du terme) n'est pas à exclure. L'aura pourrait bien persister en se transférant de l'œuvre physique à la célébration des singularités créatrices de chaque forme écosystémique, bien que l'atlas (*des formes de vie*) s'attache plutôt à établir des airs de famille et à pointer des ressemblances par l'intermédiaire de mots-clés ou *tags* qualifiant ces écosystèmes.

L'enjeu de ces exercices vise un remaniement de notre économie de l'*attention* concernant les processus extensifs et collectifs qui font les œuvres. Ainsi le projet (*des récits ordinaires*) s'attache-t-il à produire une consistance, une épaisseur et presque une viscosité sensible pour les conversations qui prennent pour sujet des œuvres d'art, et qui, selon l'hypothèse de l'enquête, *sont pleinement des*

5. David Davies, *Art as performance*, Wiley/Blackwell, « New Directions in Aesthetics », 2003. Davies utilise l'expression « *focus of appreciation* ».

activations de ces dernières. Bien que les conversations ne recouvrent pas à elles seules tout le champ de l'oralité, porter l'attention sur elles et en faire un objet d'enquête relève de ce qu'on pourrait appeler un *foregrounding* : une mise au premier plan perceptuel de conditions d'arrière-plan jusque-là invisibilisées ou inaperçues, car placées en deçà d'un certain seuil attentionnel. Il en va ainsi d'une forme d'engagement pragmatique : la conversation orale constitue, aux yeux du collectif à l'origine de (*des récits ordinaires*), non seulement un mode d'accès ou une médiation vers l'œuvre, mais un mode d'action de l'œuvre, à distance ou en « basse intensité ». Le risque est toutefois de glisser d'un engagement pragmatique vers un engagement *ontologique* plus lourd de présupposés.

C'est pourtant ce pas que franchit (*des récits ordinaires*), en postulant pour les œuvres d'art un *mode d'existence conversationnel* : une conversation au sujet d'une œuvre constitue l'œuvre en régime oral. Il importe toutefois de souligner que l'ontologie des modes d'existence s'éloigne à plusieurs titres du réalisme substantiel ou métaphysique qui a fait florès dans l'esthétique analytique contemporaine, même si elle peut donner l'impression de le frôler. D'abord par son *pluralisme* : le mode d'existence conversationnel de l'œuvre s'ajoute, et ne se substitue pas, aux autres modes d'existence de l'œuvre d'art. Citons-en quelques-uns sans prétention d'exhaustivité, à titre d'exemple : un mode d'existence sous forme d'objet matériel et physique, vu dans une exposition ou un musée ; un autre mode sous forme de reproduction en couleur ou en noir et blanc dans un catalogue ; un autre mode encore lorsque l'œuvre est objet de discours officiels et de commentaires dans les

livres et articles produits dans la discipline instituée de l'histoire de l'art ou de la conservation/restauration. Tous ces modes *coexistent* et sont liés chacun à des activités particulières, sans qu'une hiérarchie verticale puisse mettre un ordre de priorité dans leur horizontalité extensive. Ensuite, par la *minoration* pratique de l'ontologie : le « mode » d'existence demeure soumis à un « faire », à savoir des interactions discursives contingentes, éphémères et situées. Si une conversation *existe*, et si, dans une conversation située au sujet d'une œuvre, cette dernière vient à exister elle aussi, cette ontologie est plutôt minimale, non substantialiste, voire carrément provisoire et transitoire : elle garde la *friabilité* pragmatique des interactions qui la portent.

Sans doute faudrait-il déplacer le vocabulaire des modes d'existence vers celui des « régimes » d'exemplification, hérité de Nelson Goodman⁶, pour contourner les ambiguïtés entraperçues plus haut. Exemplifier, c'est montrer et faire référence à des *propriétés* : en cela, les voies de l'exemplification sont plurielles, et ne peuvent se réduire à un « canal » unique, tout comme les propriétés sont elles-mêmes plurielles. De plus, l'exemplification est « sélective » selon les contextes : diverses propriétés peuvent saillir selon les usages que nous faisons des œuvres. Une conversation fait ainsi *référence* à une œuvre d'art : en un sens, elle exemplifie en régime oral certaines propriétés attribuées à l'œuvre-référent, mais dans les modalités propres de ce régime et à travers des usages spécifiques :

6. Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* [1968], trad. J. Morizot, Jacqueline Chambon, « Rayon Art », 1990.

ses propriétés exemplifiées ne peuvent être ainsi que situationnelles et extrinsèques. Encore faut-il que les conversations qui *exemplifient* les œuvres d'art soient elles-mêmes exemplifiées de façon spécifique pour que les propriétés des œuvres-conversations deviennent perceptibles, et que leur morphologie orale apparaisse : soit une chaîne inventive d'exemplifications et de stratégies pour se rendre sensible à ce qui était auparavant négligé, anesthésié par l'habitude, diffus et relégué dans une basse intensité attentionnelle.

L'enquête (*des récits ordinaires*) articule ainsi quatre protocoles *pour faire parler*, en quelque sorte, les conversations : 1. Un dispositif de *production* de la conversation sur un terrain : une situation collective de parole a été agencée pour que des professionnels du monde de l'art dialoguent avec des pairs au sujet d'une œuvre de leur choix : 12 situations conversationnelles ont ainsi été activées ; 2. Un dispositif de *captation* audio et vidéo de ces conversations pour les transformer en *matériau* ou en *data* ; 3. Un dispositif de *traduction* ou de retraitement de ces *data*, qui mobilise les compétences disciplinaires et notationnelles de l'analyse conversationnelle pour produire des transcriptions, à la granularité extrêmement fine, de ces conversations, dans toute la matérialité des intonations, des silences, des tours de parole. Cette médiation institutionnelle supplémentaire, ce passage par les instruments des sciences sociales, en somme ces changements de *format* fonctionnent comme des épreuves, au sens de la sociologie pragmatique : ils apportent un certain degré de formalisation, de nature à isoler et rendre observables, dans les œuvres-conversations, des superpositions, des récurrences, des phénomènes de chevauchement et de choralité entre participants ; 4. Un dispositif



Grégory Castéra, Yaël Kreplak, Franck Leibovici, *(des récits ordinaires)*: vue de l'exposition à la Villa Arson (13 avril-9 juin 2014) [en haut] et échantillons de transcriptions d'œuvres-conversations selon les principes de notation de l'analyse conversationnelle [en bas].

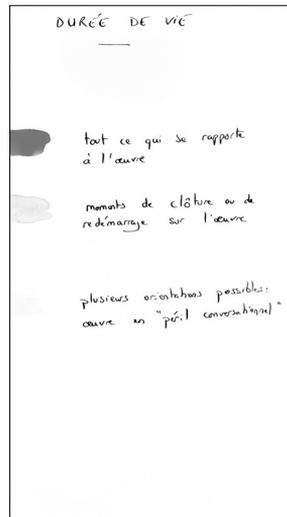
pluriel de *publicisation* des résultats, qui emprunte, d'une part, la voie de la publication imprimée et, d'autre part, la *display* et la scénographie multimodale d'une exposition conçue pour se rendre cognitivement sensible à des *aspects* des œuvres-conversations, en multipliant les échelles de monstration et les effets de « zoom » : salles exposant des cartographies coloriées de conversations destinées à illustrer telle ou telle propriété repérée et rendue *exposable*, transcriptions agrandies sur de grands calques de manière à autoriser une saisie tabulaire et spatiale de leur forme « macroscopique », échantillonnages de microdétails des conversations sur des bouts de papier transportables et manipulables à des fins de comparaison, et enfin un salon d'écoute, autour d'un comptoir de bar, des conversations enregistrées sur des disques vinyle, de manière à susciter en miroir d'autres conversations chez les visiteurs.

(*des récits ordinaires*) applique en quelque sorte un principe de *symétrie* : les conversations/œuvres conversées se voient dotées, par les protocoles de l'enquête, d'une physicalité objectuelle habituellement réservée aux *objets* d'art au sens classique. Les œuvres « originales » ne sont pas présentes dans l'exposition, ni sous forme de reproduction : elles sont pourtant bel et bien là, selon Leibovici, dans la forme des conversations exposées, et ailleurs aussi, dans toutes les conversations potentielles et futures où ces œuvres s'activeront oralement. Cette symétrie fonctionne également dans les rapports de causalité entre les différents régimes d'exemplification des œuvres : s'il est certain qu'en un sens logique strict, le régime « physique » de l'œuvre d'art cause, par des liens plus ou moins directs, le régime « oral », il est vrai également, de façon converse, que ce

sont souvent les conversations auxquelles nous prenons part qui peuvent nous pousser à faire l'expérience d'une œuvre en « face-à-face », et ce pour des raisons sociales multiples (suivre un conseil d'ami, constater une augmentation de la renommée d'une œuvre par la multiplication de sa présence dans des conversations diverses, affirmer des conduites distinctives liées à sa consommation artistique). Les conversations s'inscrivent en effet dans des coordonnées et des schémas d'action collectifs ; les acteurs d'une conversation mobilisent des ressources multiples qui empruntent à la spécificité de la situation de parole, mais aussi à la position plus large qu'ils occupent dans l'espace social, position qui leur fournit un stock culturel, une réserve doxale et un réseau d'idéologèmes dont eux-mêmes sont porteurs. Même si le contenu des conversations ne constitue volontairement pas le terrain délimité et visé par l'enquête, on peut faire l'hypothèse que la *forme* même des conversations ne flotte pas non plus dans un éther socialement neutre, et que s'y inscrivent également des relations de savoir et de pouvoir, soit des *transactions* entre acteurs dont on ne peut faire totalement abstraction, sauf à en faire des « propriétés de forme » des œuvres-conversations, qui seraient alors des transpositions, *mutatis mutandis*, des « formes signifiantes » pures des œuvres d'art héritées de l'approche formaliste en esthétique. Ce n'est bien évidemment pas le choix théorique de (*des récits ordinaires*), qui plaide au contraire, en une thèse déflationniste forte, pour la *solubilité* complète de la spécificité des œuvres d'art dans la conversation : en régime de discussion orale, les œuvres d'art, en tant que *sujets de conversation*, ne se distinguent nullement de n'importe quel autre sujet de conversation

et ne manifestent aucune propriété morphologique qui leur serait propre.

En ce sens, il est quelque peu périlleux, comme le fait lui-même Franck Leibovici, de faire encore le départ entre deux niveaux et « usages » de la conversation : un usage « du point de vue de l'œuvre », selon lequel les conversations sont, de façon presque hégélienne, des ruses pour faire « durer » l'œuvre dans le temps et dans l'espace – en somme, des moyens presque transcendants de ressusciter une œuvre ou de la faire durer – ; et un usage « du point de vue des acteurs », intermittent, limité à des échanges de renommée et de capital social et symbolique, au regard desquels les œuvres d'art ne sont que des supports. La recherche ouverte par (*des récits ordinaires*) demeure heureusement très éloignée de l'idéalisme résiduel qui préside à la distinction de ces « points de vue ». Reconduire ce dualisme tendrait à accrédi-ter au contraire l'idée d'une spécificité de l'Art comme manifestation d'un Esprit supérieur qui organiserait à distance, dans la perspective de l'Histoire, le fourmillement myope des activités quotidiennes. On gagnerait plutôt à envisager, de façon immanente, comment une conversation au sujet d'une œuvre d'art est à la fois, et sur le *même plan*, une stratégie sociosymbolique liée aux diverses formes de capital, un coup pratique dans un jeu de langage, et une action par laquelle des propriétés de l'œuvre sont exemplifiées, de façon collective et distribuée. Ce « voir-dans » ou cette « double » vision de la conversation fait pourtant pleinement partie de la compétence pratique des acteurs qui s'y livrent. Au-delà du cadre d'analyse de (*des récits ordinaires*), on pourrait interroger les *médiations* qui, dans



Grégory Castéra, Yaël Kreplak, Franck Leibovici, (*des récits ordinaires*): la « durée de vie » d'une œuvre « distribuée » en conversation.

les cours d'action conversationnels au sujet des œuvres d'art, permettent d'articuler et de replier les unes sur les autres les dimensions, habituellement tenues pour distinctes, du *macrosociologique* (comme étude du rapport positionnel à la totalité sociale et à ses strates, classes et genres différenciés et en conflit) et du *microsociologique* (décrivant le déroulement, à toutes fins pratiques, de l'interaction collective).

Il s'agirait encore, ici, de faire sauter le verrou théorique qui bloque le passage d'une approche pragmatiste à ses conséquences critiques, en vue d'une approche *stéréoscopique* des pratiques sociales. La description attentive et fine d'interactions situées reconnaît justement les compétences des acteurs, leur capacité à créer de l'agir dans des cadres socio-institutionnels précis, sans réduire ces acteurs à des pantins ventriloqués par des structures, et sans rabattre leurs actes sur des symptômes de dénégation ou de mauvaise conscience. Le sociologue critique naïf tend en effet trop souvent à adopter une position héroïque de lucidité, qualité qu'il soustrait aux acteurs sociaux qu'il étudie à distance. Demeurer méthodologiquement collé aux pratiques comporte ainsi des vertus, notamment celle d'éviter la position de surplomb de la critique externe, qui distille des leçons du haut d'une position académique stratosphérique. Mais il serait peu opportun, par un moratoire paralysant, voire un *tabou* portant sur la notion et le mot même de *critique*, de se priver de plusieurs instruments : non seulement des ressources critiques fournies par les acteurs eux-mêmes, qui, s'ils sont pris dans des micro-interactions locales, disposent de moyens pour intervenir, réorienter, transformer leur vocabulaire pratique et

renégocier en permanence les frontières de leur pratique dans leur environnement social. Mais aussi des compétences plus générales pour se situer dans un champ plus large de relations de pouvoir, qu'une théorie critique, à des fins d'émancipation, peut elle-même ressaisir. Pour tracer des médiations et construire des intermédiaires entre niveaux macro- et micro- de l'analyse, entre le pragmatisme interactionnel et la théorie critique, force est de radicaliser un nouveau principe méthodologique de *symétrie* : le contenu de macroconcepts contestés (tels que pouvoir, idéologie, classe etc.) est construit d'ores et déjà au ras des interactions pratiques, tout autant que les micro-interactions pratiques et conversations mobilisent, à leur échelle, en tant que ressources dont sont munis leurs acteurs socialisés, des macroconcepts contestés, explicites ou implicites.

Terminons par une expérience de pensée : quelles pourraient être les formes des œuvres-conversations portées par un tout autre collectif d'acteurs, moins directement liés professionnellement au « monde de l'art » (qui, bien entendu, n'a pas de frontières propres et qui chevauche toujours d'autres mondes sociaux) ? Quelles propriétés des conversations pourraient alors être mises en relief ? Le contenu des paroles ne serait pas le même du tout, mais les propriétés de la forme-conversation seraient identiques, semble nous dire (*des récits ordinaires*), puisque l'art est un sujet de conversation comme un autre, ni plus, ni moins.

Mais les terrains ordinaires n'ont pas tous le même relief, car ils ne sont pas indépendants des acteurs qui les peuplent. L'ordinaire n'est en effet pas l'uniforme. Les conversations de professionnels du monde de l'art font indéniablement montre d'une familiarité avec leur domaine,

comme en témoigne leur capacité à *augmenter* les œuvres de références à d'autres œuvres dans le cours de la conversation. Il reste que cette augmentabilité conversationnelle de l'œuvre me semble difficilement constituer un trait commun et intrinsèque à toute forme-conversation portant sur une œuvre d'art, sauf à naturaliser cette capacité, en faisant de l'artiste contemporain, du curateur, du critique d'art ou du directeur d'institution artistique les individus « moyens » qu'ils ne sont peut-être pas. On aurait ainsi aimé que cette enquête fût prolongée sur un autre terrain, où le caractère « ordinaire » des conversations sur l'art eût probablement présenté d'autres aspects.

De quelques usages critiques de John Dewey
pour l'esthétique aujourd'hui

Si l'on juge d'un travail philosophique par l'ampleur des remaniements conceptuels et des déplacements pratiques qu'il rend possibles comme autant de *conséquences* imputables à son *opérativité*, force est de constater que les ressources offertes par l'esthétique de Dewey sont loin d'avoir été épuisées dans la situation actuelle de l'art dit contemporain et celle des théories, historiques, critiques et philosophiques, qui prennent ce dernier comme objet. Ce n'est pas que les conceptions défendues par *L'Art comme expérience* n'aient jamais sédimenté dans la pratique effective des artistes : une large part de l'art expressionniste abstrait, dans la dimension processuelle et dynamique qu'il imprime à l'acte pictural, procède, malgré la clôture sans cesse réaffirmée par les réductions transcendantales kantienne de son exégète officiel Clement Greenberg, de « l'organisation des énergies¹ » centrale à la théorie de l'expérience deweyenne ; il n'est pas jusqu'aux fécondes expériences pédagogiques et

1. John Dewey, *L'Art comme expérience*, trad. J.-P. Cometti (dir.), Gallimard, « Folio essais », chap. VIII, p. 273-310.

performantielles du Black Mountain College qui n'en portent la trace.

En dépit du reflux subi par les théories expérientielles de l'art depuis les années 1960, procédant d'une évolution interne à l'histoire de l'art et d'arguments philosophiques d'ordre procéduraliste ou institutionnel, il nous semble stratégiquement opérant, dans le contexte qui est celui de la culture contemporaine et des esthétiques concurrentielles qui s'en partagent la réflexivité, de (re)faire usage des concepts deweyens en radicalisant leur caractère pragmatiste ou *interventionniste*. Par opposition à un usage représentationnel du concept d'expérience esthétique (qui prétend subsumer un noyau stable de traits invariants en les *réifiant* dans une essence définitionnelle soustraite aux contingences de toutes sortes), l'usage interventionniste s'inscrit dans un champ *essentiellement contesté*² : les vocabulaires et les concepts qui y sont engagés ne reflètent pas une réalité externe transcendante, mais s'articulent dans des transactions, des luttes hégémoniques situées, et tiennent leur valeur de positions relationnelles changeantes et des gains eux-mêmes relatifs qui y sont associés.

Un concept interventionniste vise ce qu'on pourrait appeler un *contexte-cible* ; au sein de ce dernier, et de façon spécifique, il opère des redescriptions ou des recodages :

2. Pour la première introduction, dans le champ philosophique, des « concepts essentiellement contestés », c'est-à-dire de concepts dont la définition même présuppose des usages conflictuels ou antagonistes, voir la traduction récente de l'article de Walter Bryce Gallie, « Les concepts essentiellement contestés [1956] », trad. O. Tinland, *Philosophie*, Minuit, n° 122, 2014/3, p. 9-33.

à savoir localiser les blocages logiques incrustés, déplacer les conventions par trop stabilisées et en tirer des conséquences inattendues ou inédites propres à relancer l'enquête. C'est dans cette perspective que la grande entreprise de requalification holiste, collective, pluraliste et dynamique de l'art comme *expérience* chez Dewey peut, nous semble-t-il, de nouveau fonctionner comme un levier critique, s'attachant à deux contextes-cibles qui, pour ne pouvoir être entièrement confondus, n'en sont pas moins fortement entrelacés l'un à l'autre.

1. Le premier tient à la situation paradoxale et complexe de l'art contemporain globalisé, où se conjuguent simultanément triomphalisme économique-institutionnel et crise permanente de légitimation, et où artistes et critiques partagent, pour une large part, une *lingua franca* philosophique d'obédience entrecroisant l'héritage des philosophies du désir des années 1970 et les figures d'Agamben, Badiou, Nancy, Rancière et Žižek. Cette « ambiance » théorique, propice à toutes les inversions et les opportunités cyniques, se prévaut d'une confiance dans le pouvoir intrinsèquement libérateur et transgressif de l'art contemporain alors même que ce dernier est soumis, et ceci à un point sans doute jamais atteint ou imaginé auparavant, au double empire de l'expertise des *artworkers* internationaux et du spectacle biennalisé. Devenu tête de pont du néolibéralisme, objet de collection et de spéculation dont la logique va toujours plus dans le sens de sa *privatisation* et de sa marchandisation, l'art contemporain (sans que l'on prétende ici nullement balayer d'un revers de main le pouvoir effectif des œuvres singulières qui naissent

parfois en son sein) voit son autonomie réaffirmée là où la culture dont il est partie prenante réalise à distance historique, et de façon comme renversée, le projet de fusion de l'art et de la vie des avant-gardes historiques, dans une société de l'esthétisme diffus et du *design* généralisé. Ce diagnostic esquissé à grands traits n'exclut toutefois pas la coexistence de tendances contradictoires, parfois au sein de mêmes institutions du monde de l'art. Comme on le verra plus loin, les tentatives multiples, sur la scène artistique depuis la deuxième moitié des années 1990, visant à déplacer à nouveaux frais le culte de l'objet artistique fétiche au profit de paradigmes relationnels, coopératifs et participatifs destinés à surmonter le vide séparant l'art et la praxis sociale, se nourrissent elles aussi d'une même ambiguïté. Elles gagneraient beaucoup, en tout cas, à être éclairées, voire critiquées, dans leurs accomplissements incertains et expérimentaux comme dans leurs formes les plus codées, par les notions deweyennes de démocratie, d'enquête, d'émergence et d'équipement des « publics ». Le dernier temps du présent article sera ainsi consacré à cet examen des formes artistiques contemporaines dites « participatives » ou « collaboratives », au regard d'une philosophie politique d'inspiration pragmatiste.

2. Le second contexte-cible est celui de la philosophie de l'art comme discipline instituée, et professionnelle. Rares sont les esthéticiens au sens disciplinaire du terme qui disposent d'une véritable audience dans le monde de l'art, plutôt imprégné de *theory*. Si l'art contemporain peut puiser dans la philosophie des instruments de légitimation, voire des outils plastiques, comme le montre l'exemple

des néoconceptualismes, et jusqu'à la surprenante entrée dans les centres d'art du « réalisme spéculatif » dont le prestige tient probablement à son goût pour l'inconditionné et ses vertiges, l'esthétique, quant à elle, se tient souvent à distance de l'art en train de se faire. Plutôt que de prendre le risque de statuer en régime incertain, elle se prévaut en majorité d'objets consacrés et stabilisés par la tradition et les filtres institutionnels. Si l'esthétique d'obédience analytique a souvent exploré les paradoxes catégoriels créés par des œuvres d'art perceptuellement indiscernables de simples objets courants, ou par des « pièces » anti-esthétiques, comme chez Timothy Binkley, les exemples qu'elle mobilise prennent appui sur les travaux déjà entérinés par l'histoire de l'art et l'autorité de la tradition, quand bien même cette tradition serait celle du « nouveau » – les *Brillo Boxes* de Warhol et *Fountain* de Duchamp constituant à cet égard, de Danto à Dickie, les points de passage obligés³. Il résulte de ces conceptions une tendance massive, dans toutes les branches de la philosophie de l'art, à la *parcellisation* de l'expérience.

Le sophisme philosophique⁴ diagnostiqué par Dewey s'illustre particulièrement dans les dispositifs théoriques variés des philosophies de l'art, qui associent chacune une saisie réductrice voire réductionniste de l'expérience esthétique à une définition *unilatérale* de l'art. L'opération

3. Cf. *supra*, chap. 4, « Splendeurs et misères de l'essentialisme : sur la philosophie de l'art d'Arthur Danto », p. 95-119.

4. Pour un diagnostic et une clarification post-deweyenne de la notion de « sophisme professionnel » en philosophie, voir Richard Shusterman, *Sous l'interprétation*, trad. J.-P. Cometti, L'Éclat, « Tiré à part », 1995.

théorique en jeu est la suivante : elle fait des catégories raffinées par l'analyse, *au terme* de l'enquête, des *conditions* ontologiques nécessaires et externes aux processus expérientiels dont il est question. La grammaire de ce renversement est variée : elle épouse les contours d'un certain nombre de tendances théoriques fortes, bien que très hétérogènes dans les traits qu'elles valorisent. Citons ici quatre exemples (entre autres) de ces réductions, qui isolent à dessein un des pôles multiples de l'expérience pour en faire le site primordial et originaire de l'activité artistique.

• L'esthétique dite *ontologique* ou *réaliste* fait dériver la qualité esthétique totale de l'expérience de *propriétés* réellement imputables à un *objet* substantialisé. Elle s'appuie sur une forme d'intrinséqualisme qui sépare un « objet » des transactions et de négociations qui façonnent son identité relative, pour lui attribuer une essence stable et trans-historique. Les tentatives, en philosophie de l'art, pour faire des œuvres des types platoniciens éternels ou les vecteurs d'une *survenance* de propriétés intentionnelles et artistiques sur des propriétés physiques et esthétiques *réelles*⁵ s'inscrivent dans cette paradoxale *réification* de l'expérience. Elles tendent à assigner à résidence, dans un supposé objet ou « produit artistique » qui les contient, le complexe temporel des « significations » propres à l'art, significations

5. Une abondante littérature philosophique d'obédience réaliste a proliféré depuis quelques années au sein de l'esthétique analytique professionnelle : on peut citer, à titre d'exemple, Nick Zangwill, *The Metaphysics of Beauty*, Cornell University Press, 2001. En français, on peut consulter la synthèse de Roger Pouivet : *Le Réalisme esthétique*, PUF, 2006.

dont Dewey lui-même nous assure qu'elles communiquent avec bien d'autres aspects de la vie et qu'elles excèdent un champ délimité de l'esthétique *stricto sensu*.

• L'esthétique *subjectiviste* ou empiriste est la contrepartie de ce qui vient d'être évoqué. Elle opère une réduction converse en logeant l'expérience esthétique dans les confins privés et idiosyncrasiques d'un sujet individuel, soustrait à toute exigence publique de communication ou d'articulation normative dans l'espace des raisons. Il en résulte un appauvrissement des vocabulaires liés à l'art : le jugement de goût, dans sa formulation prédicative la plus exsangue, en épuisant les possibles. Chez Genette, ce subjectivisme trouve son expression la plus radicale lorsqu'il dissocie la *connaissance* empirique d'un objet d'art de son *appréciation* par un sujet individuel, historiquement et culturellement situé, mobilisant de façon non rationalisable ni partageable des éléments de l'œuvre en fonction d'appréciations personnelles⁶. En ce sens, il s'ente sur un relativisme *privé* de l'expérience, idéologiquement congruent avec la *privatisation* néolibérale des biens communs, voire de l'expérience elle-même ; nul doute que la réaffirmation de ce dualisme a des conséquences politiques non négligeables, et qu'en ce domaine, les options philosophiques concernant l'art excèdent, qu'elles le veuillent ou non, leur champ disciplinaire, pour toucher l'ensemble de la culture.

• *A contrario*, dans l'esthétique *cognitive* de Nelson Goodman, l'expérience esthétique se confond avec la saisie du fonctionnement symbolique des *marques* constituant

6. Gérard Genette, *La Relation esthétique. L'Œuvre de l'art II*, Seuil, « Poétique », 1997.

l'œuvre, indépendamment du plaisir ou du déplaisir éprouvé à l'occasion de l'activation de leur langage. La relation qualitative à l'œuvre, comprise chez Dewey en termes de transactions entre l'être vivant et l'environnement, se voit donc ici exclusivement restreinte à sa portée *référentielle* : l'identification des opérations de dénotation, d'exemplification ou d'expression des symboles. Si la compréhension des *voies de la référence* construite par les langages de l'art participe pleinement de l'expérience, et a pour vertu, chez Goodman, d'établir une continuité entre l'art et d'autres manières de faire des mondes symboliques, elle tend toutefois à reconduire inopportunistement un autre dualisme, sans doute moins coûteux que le précédent, entre la saisie d'un *fonctionnement* symbolique, d'une part, et, de l'autre, celle des *qualités* d'une situation d'interaction. En minorant l'aspect immédiatement qualitatif de l'expérience esthétique selon Dewey, Goodman réintroduit une forme de hiérarchie entre cognition et émotion. Au contraire, une approche inclusive d'inspiration pragmatiste s'attacherait plutôt à comprendre comment se coordonnent cognition et émotion dans un même processus expérientiel, à travers le médium formel de l'expression, à condition de ne pas faire des traits contingents d'une situation des critères universalisables en réglant la dynamique.

• L'esthétique *herméneutique* repose quant à elle sur une interdépendance de l'art et de la philosophie. Chez Danto, l'expérience de l'art est de part en part *interprétative* : ce qu'on appelle une œuvre d'art est *constitué* par une interprétation philosophique qui lui attribue une signification en fonction de son moment historique d'émergence et de l'état ambiant de la théorie disponible dans

le « monde de l'art » qui l'environne. L'interprétation ne dépend alors nullement des caractéristiques physiques ou perceptuelles de l'objet, ce que le trajet historique de l'art jusqu'au ready-made semble confirmer : seule l'idée ou le concept peut transfigurer, dans les termes théophaniques de Danto, l'objet ordinaire en symbole artistique ; le ready-made parachevant normativement, à cet égard, l'odyssée de l'art vers la conscience absolue de soi où l'art finit par absorber sa propre philosophie, au point de voir sa matérialité spécifique réduite à néant. Tout comme dans l'herméneutique philosophique allemande, que Danto finit par rejoindre en ce point, au prix d'une singulière hybridation de sa méthode argumentative analytique avec un historicisme d'obédience hégélienne⁷, l'activité interprétative réaffirme une identité essentielle et *séparée* de l'art, et laisse à la philosophie les dividendes de son *identification*.

Toutes ces tentatives d'arraisonnement de l'art par la philosophie sont le corrélat, selon Dewey, de la rupture d'un continuum vital qui unit l'organisme et son environnement. Les significations d'ordre culturel et collectif y jouent un rôle, en continuité également avec les processus de la vie organique dont elles constituent l'aboutissement. Lorsque l'analyse philosophique détache un aspect de l'unité processuelle complexe que constitue une expérience achevée⁸

7. La dimension hégélienne d'une telle reconstruction de l'histoire de l'art à rebours à partir des *Brillo Boxes* de Warhol est pleinement affirmée dans *L'Assujettissement philosophique de l'art*, trad. Cl. Hary-Schaeffer, Seuil, « Poétique », 1993.

8. Cette caractéristique de l'expérience esthétique, et de toute expérience satisfaisante en général, est affirmée dès les premiers chapitres de *L'Art comme expérience*, *op. cit.*, chap. III, « Vivre une expérience », p. 81-114.

(*consummatory*) pour en faire un trait d'essence ou un principe monocausal, elle en rompt la qualité *différentielle*. Si l'expérience esthétique est à ce point importante, ce n'est pas en tant qu'elle joue le rôle d'un *fondement*, mais parce que son examen permet de faire saillir les dimensions satisfaisantes et qualitatives de l'expérience ordinaire trop souvent narcotisées par l'habitude ou les conventions. L'enquête sur l'art doit alors se soustraire aux catégories déjà compartimentées et « éthérées », par-delà la différenciation weberienne ou systémique du social en « sous-systèmes » relativement autonomes, pour reconstruire, à partir d'une base naturaliste somatique, les qualités esthétiques de l'expérience embrassant dans une même compréhension la pratique des arts et les transactions entre les créatures vivantes et les situations environnementales où elles agissent, pour leur survie ainsi que pour leur progressif développement (*growth*).

Le point de départ de *L'Art comme expérience* acquiert dès lors une puissance critique renouvelée, *a fortiori* quand on le compare à la résurgence de pulsions ontologiques et réalistes d'un certain pan de la philosophie de l'art. Au lieu de commencer son livre par une définition analytique de son objet, Dewey se livre à une *dés-essentialisation* de l'art, à travers une réflexion sur l'être vivant et sur les modalités dynamiques de la vie. Cette opération inédite, qui conjugue une *naturalisation* de la culture et une *revascularisation* de l'art aux « processus normaux de la vie commune », constitue l'antidote aux conceptions séparatistes et muséales qui isolent des œuvres, devenues presque « fossiles », des formes de vie qui les ont fait naître et où elles remplissaient des missions sociohistoriques diverses. À ce

titre, la conception muséale court le risque de faire de l'art une fonction exclusive de l'*exposition*. Elle peut en outre entériner, au titre d'une différence catégorielle entre l'art et la vie, le geste fétichiste qui fait des œuvres de simples bijoux ou bibelots destinés à l'agrément décoratif, quand elles ne sont pas les supports passifs d'une idéologie impérialiste – le musée, depuis son développement au XVIII^e siècle, devenant l'instrument de domination culturelle d'une puissance nationale qui amasse des trésors de guerre. La prolifération de fondations privées, où des nababs de l'économie globalisée exposent les fruits d'une politique d'acquisition somptuaire et agressive d'œuvres amassées au gré des foires, en constitue probablement la répétition historique.

C'est bien de *critique sociale* qu'il est question, en effet, tout au long du livre de Dewey : le détachement de l'homme commun vis-à-vis des satisfactions potentielles de l'expérience, le caractère globalement inesthétique, voire *anesthésié* de la vie quotidienne lorsqu'elle se place sous l'autorité absolue de conventions solidifiées, ou le dualisme entre le point de vue artistique (celui de l'activité créatrice) et le point de vue esthétique supposé *passif* du spectateur sont autant d'entraves, aux conséquences politiques, au plein développement de l'individu et de la communauté dont il est solidaire. L'art n'est pas magiquement institué par des objets physiques aux allures de monades, il procède au contraire d'une forme collaborative d'action et de participation qui unit des créatures vivantes au travers d'artefacts dans des séries cumulatives de transactions énergétiques propres à les satisfaire, et à nourrir la trame vitale commune qu'elles tissent. Ce que Dewey nomme le « produit artistique » n'est pas l'œuvre :

il y a œuvre lorsque le « produit » artefactuel, quel qu'il soit, loin d'être forcément enclos dans l'art au sens *institué* du terme, se reconnecte à des actions et à des besoins, à des manières de faire et de se conduire, à des ressources de l'environnement et à des *affordances* potentielles intégralement dépendantes de la situation. L'expérience n'a donc plus de lieu ontologique fixe, ni de *substance* transcendant les usages. Si les critères d'achèvement et d'unicité caractérisent en effet, selon Dewey, l'expérience en général, et sont *intensifiés* dans l'expérience esthétique, leur applicabilité est à chaque fois renégociable de façon *ad hoc*, et ces critères mêmes peuvent avoir des « contenus » différents, en vertu d'une *inclusivité* portée à son comble.

À tirer toutes les implications fortement antiessentialistes des positions de Dewey sur l'expérience esthétique, il semble un peu excessif, comme le fait Rorty⁹, de lui imputer une métaphysique où l'expérience jouerait un rôle fondationnaliste, ne serait-ce qu'en raison du fait que des éléments langagiers partagés et des significations antérieures sédimentées viennent s'y déposer de façon presque *stratigraphique*. L'expérience est certes le principe organisateur de la vie ; l'interruption, la simple déstabilisation des routines ou la mise en crise de l'expérience déclenche des *enquêtes* ; ces dernières constituent ce qu'on appelle l'adaptation conjointe de l'espèce dans son environnement. Toutefois, ce qui spécifie qualitativement et interactionnellement l'expérience est toujours soumis à un *contextualisme* radical (voire à une sous-détermination

9. Richard Rorty, « La métaphysique de Dewey », *Conséquences du pragmatisme*, trad. J.-P. Cometti, Le Seuil, « L'Ordre philosophique », 1990.

extrême, si ce n'est à une indétermination) que Rorty lui-même appelait de ses vœux, quand bien même certains philosophes deweyens préféreraient parler de *situation*¹⁰ plutôt que de contexte, en raison du logocentrisme supposé rattaché à ce dernier concept.

Dans l'approche instrumentale et expérimentale de la culture qui est celle de *L'Art comme expérience*, nul critère, on l'a vu, ne peut s'absolutiser en norme universelle. Dewey distingue à cet égard une forme « judiciaire » de critique, qui statue en ramenant la diversité des expériences à un standard ou à un étalon prédéterminé, et une forme clarifiante de jugement qui se saisit des constituants variés de l'expérience, en l'absence d'une norme extérieure uniforme et publiquement arrêtée, sans toutefois céder à un impressionnisme de l'ineffable¹¹. L'une tend à refermer le chemin de l'enquête en soumettant l'acte critique de jugement à une autorité : l'autre se montre plus sensible à la plasticité des usages et à leur nouveauté, et peut servir d'outil fécondant pour d'autres expériences directes. Le critère de réussite du jugement critique devient donc, dans cette optique, sa possible *recontextualisation* multiple, transformative et expérimentale, et non le respect de conformités attendues. L'approche dite *formaliste*, qui s'attache à détecter des relations internes dans un objet, voire à réduire celui-ci à la réplication en surface d'un ensemble de relations différentielles profondes indiquant une structure, tombe tout autant sous le coup de cette critique,

10. Joëlle Zask, « Situation ou contexte ? », *Revue de philosophie* n° 245, PUF, 2008/3, p. 313-328.

11. John Dewey, *L'Art comme expérience*, *op. cit.*, chap. XIII, p. 480-521.

puisqu'elle prétend extraire un *modèle* de l'œuvre, saisi en dehors de son fonctionnement et de son activation singulière dans l'expérience. En définitive, Dewey réclame au critique de rendre compte de la manière singulière dont une œuvre s'inscrit dans les rythmes et les flux de son expérience ; son matériau est d'abord celui d'une perception de « première main » (*first-hand*) qui, dans un second temps, peut analyser et discrétiser ses composants dans la perspective d'une partageabilité propice à élargir l'aire d'expériences esthétiques futures.

Cela ne va pas sans bousculer les certitudes de la critique professionnelle du monde de l'art, trop souvent vouée à la validation automatisée des choix déjà opérés par les responsables et programmeurs institutionnels, quand elle ne se confond pas purement et simplement avec ces derniers, dans une indistinction incestueuse des genres. Sous couvert de l'expertise toute puissante attribuée à quelques-uns (parfois alternativement ou *simultanément* commissaires d'exposition, conseillers à l'achat de collectionneurs, critiques d'art et responsables publics d'institutions), s'opère une nette confiscation de l'espace public, pourtant fortement lié à la dimension collective et culturelle des pratiques artistiques. On peut y voir une convergence supplémentaire entre la structure décisionnelle du monde de l'art globalisé et les formes agressives de l'idéologie néolibérale. Un tel gouvernement des experts, voulu déjà par Walter Lippmann, fait du public un simple « fantôme¹² », ectoplasme se rangeant derrière les propositions de ceux qui gouvernent. Un des symptômes

12. Walter Lippmann, *Le Public fantôme*, trad. L. Décréau, Démopolis, 2008.

en est l'intermittence (Dewey parlait de l'« éclipse » du public) voire, dans le pire des cas, son indifférence vis-à-vis de problèmes et de conséquences qui ne le concernent manifestement plus, à l'exception d'expositions *blockbuster* où la quantification du nombre de visiteurs répond à la monumentalisation *kitsch* de ce qui est exposé. Lorsque les efforts des stratégies publicitaires se conjuguent à la muette acceptation, de la part des artistes et des critiques comme des visiteurs, de la logique foraine de l'*attraction*, alors il semble difficile de dire que quelque chose comme une mobilisation *commune* autour d'un désir de conserver, d'imaginer ou simplement de discuter d'un bien *commun* se produit.

Bien qu'elle se place plutôt dans une perspective post-habermassienne, la tentative ambitieuse de Rainer Rochlitz¹³ pour élaborer une reconstruction contemporaine de la philosophie de l'art, autour d'une *rationalité* esthétique, peut rentrer en résonance avec le combat que menait Dewey contre cette sorte de *préemption* inversée qui soustrait l'art à l'échange public et au partage démocratique des arguments. Les raisons d'homologuer ou d'accepter une œuvre d'art comme telle, même en tant que simple « candidate à l'appréciation », ne sont certes pas entièrement objectivables au sens où elles seraient déterminées par des conditions *causales* : elles demeurent des *raisons* qui se construisent dans l'échange intersubjectif, ouvert à l'examen de tout un chacun, au-delà d'un impressionnisme idiosyncrasique. Bien des aspects distinguent toutefois une théorie de la rationalité esthétique de l'enquête

13. Rainer Rochlitz, *L'Art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Gallimard, « Les Essais », 1998.

deweyenne, même si elles partagent toutes deux le même refus. Chez Dewey, les ressources offertes par la critique sont mobilisées à des fins d'*amélioration* des expériences postérieures, ce qui inclut des aspects émotifs et somatiques autant que langagiers, et surtout une part d'imprévisibilité. La poursuite d'un accord ou d'un consensus, fût-il conçu comme un terme idéal, n'en constitue pas exclusivement le principe ; le partage même entre des sphères de rationalité lui est étranger. La fragilité des « publics », les conditions incertaines de leur émergence et de leur mobilisation empêchent d'ancrer la démocratie dans les principes quasi transcendants (tels que la « communauté idéale de parole ») qui structurent l'éthique de la discussion de la deuxième école de Francfort, surtout chez Karl-Otto Apel.

Il demeure néanmoins souhaitable d'espérer une réarticulation théorique de la philosophie politique pragmatiste de l'art avec la nébuleuse des théories critiques héritées du marxisme « occidental ». Les satisfactions qui font tout le prix de l'art sont en effet au cœur de ce qui permet de juger et d'apprécier une culture. Que ce soit dans le chapitre IX d'*Expérience et nature* ou dans celui qui parachève *L'Art comme expérience*, l'art, selon Dewey, trace, en *négatif*, par rapport aux conditions réelles aliénées de la vie, un « sens des possibilités¹⁴ » auxquelles les autres activités sociales peuvent être confrontées. L'art peut bien être reconçu comme une critique politique du présent, parce qu'il est susceptible de rétablir de façon satisfaisante un continuum dans des flux d'expérience mutilés, incomplets ou colonisés par le calcul marchand au détriment de la qualité vécue des situations.

14. John Dewey, *L'Art comme expérience*, op. cit., p. 552.

Bien évidemment, ces satisfactions peuvent être grossières, de simples « stimulations éphémères » mises au service de la domination ou du spectacle. En ce cas, c'est la dimension *idéologique* de l'art qui est la plus saillante, celle qui s'écrit du côté des pouvoirs, dans les agendas des « industries culturelles » que Dewey lui-même n'épargnait pas de ses critiques, sans partager toutefois le vocabulaire d'Adorno et d'Horkheimer. Mais ce moment idéologique ne peut être appréhendé de façon unilatérale. Quelque incomplète ou médiocre qu'elle soit, la satisfaction imaginative liée à l'expérience esthétique communique nécessairement avec un moment *utopique* : son noyau éclaire par contraste les « contraintes qui nous enserrent et [l]es poids qui nous oppressent¹⁵ », tout comme la *désintégration* des fins et des moyens dans les conduites humaines. Il y aurait ainsi à l'œuvre, dans les dernières pages si marquantes de *L'Art comme expérience*, presque *in nuce*, la leçon dialectique du marxisme culturel de Fredric Jameson et de celui d'Herbert Marcuse. En effet, même lorsqu'elle semble remplir des fonctions idéologiques et participer à la *reproduction*, l'expérience esthétique ne doit pas être laissée de côté par une philosophie politique de gauche car elle renferme une protestation puissante contre la « souffrance réelle » et un appel au changement social. Adorno y voit l'expression d'une *négativité* esthétique souveraine et paradoxale : l'autonomie de l'art constitue, chez lui, le dernier refuge accessible, dans un monde social intégralement administré, même si cette autonomie doit rester conflictuelle et constamment menacée. Les grandes

15. *Idem.*

œuvres, dans la perspective normative qui est la sienne, sont tenues de dramatiser, dans leur langage formel, une *tension* entre leur autonomie ontologique maintenue *malgré tout* (ce qui les distingue du reste des activités humaines) et l'hétéronomie empirique de leur matériau. L'état de crise permanente qui en résulte, affectant l'expérience esthétique moderne, constitue alors la seule garantie contre son absorption sans reste dans la sphère des *signes-marchandises* indifférenciés. Il est à craindre que l'espoir nourri par Adorno n'ait été lui aussi éteint par la totale anastomose de l'art contemporain à l'économie globalisée¹⁶.

Une telle dialectique se retrouve chez les avant-gardes historiques, transposée à une échelle bien plus vaste que les configurations de l'œuvre singulière. Leur naissance au début du XX^e siècle, ainsi que leur trajet conceptuel dans l'histoire, marqué par un échec final mais ô combien exemplaire, ont été reconstruits par Peter Bürger dans sa *Théorie de l'avant-garde*¹⁷. Chez elles, le mythe de l'autonomie de l'art dans la société bourgeoise est attaqué en son principe même, d'une façon qui mériterait sans doute d'être mise en rapport avec les premiers chapitres de *L'Art comme expérience*, qui prennent également pour cible la « chose éthérée » qu'est devenu l'art dans la société capitaliste moderne. À travers le procès historique complexe de rationalisation et de réification, l'art se trouve confiné à la satisfaction des besoins résiduels, laissés de côté par l'organisation

16. Cf. Julian Stallabrass, *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*, Oxford University Press, 2004.

17. Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, trad. J.-P. Cometti, Questions théoriques, « Saggio Casino », 2013.

de la vie matérielle autour de la *production* : il constitue alors un sous-système, une enclave douée de sa logique propre : l'Institution-Art. C'est au terme de ce procès de séparation idéologique et institutionnelle de l'art que les mouvements d'avant-gardes apparaissent pour en faire l'*autocritique* : ils opèrent alors un violent mouvement de balancier inverse, en faisant de la pratique de l'art le centre organisateur d'une nouvelle praxis sociale, qui s'oppose intégralement à la construction bourgeoise de la réalité.

Ces perspectives héroïques ou glorieuses s'éloignent quelque peu du *méliorisme* cher à Dewey. À un modèle de subversion généralisée qui court le risque d'élitisme, et dont l'échec tient sans doute au fait qu'il repose en fin de compte sur le dualisme même entre l'art et la vie dont il voudrait prendre congé, Dewey oppose un rôle *reconstructif* de l'art, destiné à l'éducation et l'amélioration généralisée des interactions. Lorsque les fins poursuivies par la philosophie sont rapatriées des hautes sphères de l'Idée autant que de l'établissement de fondements, elles participent pleinement d'un effort de clarification de ce que les hommes *font* et de la manière dont ils *expérimentent*. Le refus des conformismes et des soumissions en est le corollaire, ainsi que l'affranchissement des certitudes vis-à-vis de ce qui est rigidement *institué*. À ce titre, on pourrait évoquer trois usages possibles du pragmatisme de Dewey, dans une perspective plutôt *réinstituant*e pour les pratiques artistiques, dans l'ordre croissant de leur degré d'expérimentation institutionnelle.

- Le premier concerne le développement et l'approfondissement de l'*éducation* artistique : le *méliorisme deweyen* s'attacherait à enrichir la teneur des expériences

institutionnellement liées à l'art par des dispositifs pédagogiques qui concernent non seulement ce qu'on a l'habitude de nommer la *médiation culturelle*, mais aussi la sensibilité aux *conséquences*, au-delà de la séparation incrustée culturellement entre l'activité liée à la *poiesis* et la supposée passivité de l'*aisthesis*. L'enjeu serait ici d'augmenter l'expérience esthétique, comme on pourrait parler d'une réalité *augmentée* ; dans le temps, en alliant l'intensité présente à une ressaisie plus profonde des ressources acquises lors d'enquêtes passées investies dans l'expérience vers une projection dans le futur ; dans son amplitude, ensuite, en améliorant sa valence ou sa *connectivité* : comment l'expérience s'intensifie au contact de dimensions langagières et conceptuelles, incluant des formes de savoir collectif, organisées dans des instruments disciplinaires (tels que l'histoire de l'art et la connaissance comparative des modes de traitement du médium et des catégories génériques qu'elle permet). En bref, tout ce qui peut être qualifié d'*externe* en ce que les limites d'un simple face-à-face immédiat entre un sujet et un objet se voient excédées, mais qui s'incorpore dans le rythme de la transaction expérientielle. Ce n'est pas que l'immédiateté qualitative de l'expérience, primordiale chez Dewey, doit disparaître ou s'y résorber : au contraire, elle s'accroît lorsqu'elle est suffisamment *équipée*. L'éducation artistique au sens pragmatiste s'attache à cette forme ouverte d'*hypermédiateté* de l'art.

• Le deuxième touche à l'*extension* des caractéristiques de l'expérience esthétique à toutes les activités humaines. Toute expérience possède en effet une dimension qualitative trop souvent inaperçue et rejetée à l'arrière-plan. Une « esthétique » de l'expérience vise alors à remettre

au premier plan de nos activités cette dimension, par des opérations d'*artialisation*. La somaesthétique développée par Richard Shusterman¹⁸ s'inscrit résolument dans ce glissement (parousique?) de l'expérience esthétique, au sens « restreint » du terme, à l'esthétisation généralisée de l'expérience, et utilise à cette fin une conception holiste renouvelée du corps en tant qu'interface transactionnelle, site privilégié d'*artialisation*. À ce sujet, la nécessaire historicisation des théories doit nous prémunir contre de possibles confusions : la position de Shusterman n'a que peu à voir avec la volonté de transfusion révolutionnaire de l'art dans la vie évoquée précédemment au sujet des avant-gardes. Elle s'inscrit plutôt dans une éthique postmoderne de l'autofaçonnement privé de l'ironiste libéral au sens rortyen, à ceci près que Shusterman semble restreindre au corps, même reconçu comme *soma*, l'expérimentation poétique et esthétique des vocabulaires que Rorty appelait de ses vœux. En outre, certaines des tentatives pour artialiser l'expérience sont elles-mêmes déjà fortement codifiées, voire répertoriées : le triomphe du *design* comme principe organisateur du système marchand des objets et de l'échange lui-même, y compris dans sa dématérialisation numérique, en témoigne, autant que la transformation néo-avant-gardiste en *genre artistique reconnaissable et catégorisé comme tel* des performances ou des interventions *hors limites* visant à effranger les distinctions entre l'art et la vie. Dans le cas du *design*, il s'agit, pour le dire vite, d'une *cosmétique* de l'expérience

18. Richard Shusterman, *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, trad. N. Vieillescazes, L'Éclat, « Tiré à part », 2007.

plus que d'une transformation active. Ce qui pourrait être esquissé au titre d'une esthétique de l'expérience, dans une perspective pragmatiste post-deweyenne, s'attacherait plutôt à reconstruire de l'intérieur les usages et activités humaines en modifiant le lien étroitement instrumental entre moyens et fins, à la lumière des satisfactions apportées par la coordination *interne* spécifique des moyens et des fins dans des expériences esthétiques remarquables. Il pourrait en résulter un changement, certes modeste, mais aux conséquences non pleinement prévisibles, dans ce que Dewey appelle les habitudes d'attention et de « valuation ».

• Le troisième usage possible tient à la mise en avant consciente de l'*expérimentation* sociale dans la pratique de l'art. Ce qui a été appelé le *social turn*¹⁹ ou tournant social d'un certain type d'art contemporain non orienté-objet en constitue un des modes privilégiés. Plusieurs voies s'y conjuguent : d'un côté, un art qui adopte le format de l'*enquête*, au sens formalisé du terme par la pratique des sciences sociales, sans en partager néanmoins toutes les contraintes épistémologiques, et, de l'autre, un art participatif ou collaboratif, pour ne pas dire *relationnel*, qui cherche à intervenir dans des communautés situées et à faire émerger, dans le meilleur des cas, des *publics* autour de problèmes *ad hoc*. La forme de l'enquête vue comme médium artistique déploie des protocoles d'étude et de délimitation d'un terrain sur une *durée* : elle s'attache à la construction d'un objet et à la production d'un certain

19. Claire Bishop, « The Social Turn: Participation and Its Discontents », *Artificial Hells. Participation and the Politics of Spectatorship*, Verso, 2012, chap. 1, p. 11-40.

nombre de documents et de comptes rendus dont l'état achevé est toutefois très rarement le rapport, mais plutôt des hybrides entre l'exposition et la publication. L'art dit collaboratif, par un travail d'observation qui se veut participante, et qui repose lui aussi sur des enquêtes préalables, prétend intervenir sur les rapports sociaux et réinstaurer des chaînes agentives plus propices à façonner de l'intérêt pour un bien commun partagé ou désirable. On pourrait ainsi faire l'hypothèse que ces paradigmes explorés dans l'art contemporain depuis les années 1990 interviennent comme pour le racheter moralement de son intrication à la sphère néolibérale, et de sa complicité avec un mouvement plus général de démantèlement agressif des solidarités, sous le coup de la nécessité économique et de la mise à disponibilité flexible comme source de profit du « capital humain ». L'ambiguïté de ces pratiques artistiques, les écueils ou les soupçons de « mauvaise foi » qui les guettent ne sont pas à négliger si l'on veut procéder à leur examen critique. Le rapport établi implicitement ou explicitement avec la pensée de la démocratie chez Dewey peut lui aussi être trompeur : en ce domaine, les déconvenues peuvent être à la hauteur des promesses entraperçues. L'art participatif et/ou collaboratif peut-il ainsi devenir un *instrument* pour l'*équipement* du public, au même titre que les sciences sociales ? Quels sont les critères pertinents pour juger de ses *résultats*, et est-il susceptible, en vertu d'une plus grande liberté dans l'expérimentation qui le caractériserait, de contribuer décisivement à l'émergence de publics, d'une manière alternative ou complémentaire aux voies de l'action sociale et des politiques établies ?

Sans entrer dans les détails d'une histoire à la fois factuelle et théorique de l'art participatif contemporain, on peut néanmoins tenter, pour finir ce parcours, de faire surgir quelques contradictions productives au sein de cette nébuleuse. Ces pratiques participatives sont en effet différemment institutionnalisées, et les institutions qu'elles traversent ou auxquelles elles se chevillent font peser des formes de contrainte spécifiques. Le type d'interactions qu'elles mobilisent ainsi que l'allure et la portée des collaborations multiples qu'elles activent en dépend fortement. Distinguons alors plusieurs modes de participation ou d'interaction intra-, extra- ou trans-institutionnelles. Les mots d'ordre de l'influente esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud, à savoir la fabrication de « micro-utopies » et la transformation en médium artistique de « processus d'échanges intersubjectifs » ont essaimé dans le champ de l'art, en accompagnant, dans un double mouvement de *théorisation* et de légitimation, l'expansion d'un néoconceptualisme participatif, devenu presque *mainstream*, revendiqué par des artistes comme Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick, Philippe Parreno ou Francis Alys. Puisque le lien social se trouve de plus en plus malmené de part en part, Bourriaud assigne à l'art une fonction de réparation; ce que l'art doit produire, ce ne sont plus des objets exposés, mais des « moments » de convivialité, le tissage immatériel de nouveaux « réseaux sociaux » entre plusieurs acteurs dans une situation, comme *alternative* à une économie du travail immatériel aliéné. Il en résulte des « œuvres » participatives où ce qui constitue l'identité opérable se confond avec des *épisodes sociaux* de rencontre et d'échange collectif. Il est toutefois symptomatique que les premières œuvres

dites relationnelles aient travaillé avec la pratique codifiée du *vernissage*. Si l'œuvre-relationnelle se confond alors avec des interactions sociales, ces dernières demeurent intra-institutionnelles, et voient leurs conséquences limitées puisque l'œuvre-vernissage demeure comme assignée à résidence, *contenue* dans les lieux et les rites même de l'institution artistique. Il s'agirait alors d'une variante de *foregrounding* : une mise au premier plan logique de conditions d'arrière-plan habituellement neutralisées, un *voir-comme* art un vernissage devenu à lui-même sa propre fin. Mais les échanges ainsi mis en avant sont essentiellement réglés *a priori*, limités à quelques actions *scriptées* tout en demeurant dans un cadre prévisible. Ses structures sont fixées : la soupe thaïe collective, organisée sous la verrière du Grand Palais (*Soup/No Soup*) par Tiravanija et servie aux invités de l'ouverture de la Triennale d'art de Paris, en 2012, ne déplace en rien la prévisibilité des interactions sociales attendues de son public choisi. Le modèle d'agentivité de cet art participatif est quelque peu réductionniste : il utilise comme matériau des interactions contrôlées et forcloses dans le champ d'une institution bien identifiée, sous l'autorité d'une figure d'artiste dont l'*auctorialité* unique au sens traditionnel n'est pas remise en cause. En ce sens, il n'échappe pas non plus à la réification qu'il prétend circonvenir, et joue avec une forme maintenue si ce n'est redoublée, même sous sa forme « participante », d'autonomie institutionnelle de l'art.

Il y a, dans l'esthétique relationnelle défendue par Bourriaud et certains artistes consacrés, un dosage périlleux entre un certain *optimisme* quant au pouvoir de l'art de créer des micro-utopies actives dans des espaces protégés, et un *scepticisme* quant au pouvoir des expérimentations

artistiques d'embrayer sur une action sociale organisée. L'engagement dans des contextes sociaux situés en dehors du monde de l'art, les formes d'activisme, d'action directe ou de maillage à des collectifs existants sont congédiés, aussi bien par Nicolas Bourriaud que par Claire Bishop, comme une forme naïve de politisation de l'art. L'argumentation utilisée par Bishop se révèle toutefois philosophiquement plutôt redevable à Rancière qu'au poststructuralisme héritier de Deleuze et de Guattari qui anime les essais de Bourriaud. Vouloir émanciper le public, par l'art, d'un état d'ignorance et d'aliénation peut se révéler ainsi contre-productif, puisque cette situation d'ordre *pédagogique* au sens traditionnel présuppose une inégalité fondamentale de savoir et de pouvoir entre le spectateur et l'artiste-critique savant. Pour éviter cette reproduction inconsciente d'un schème de domination culturelle, l'art participatif, selon Bishop, doit « suspendre », suivant en cela les analyses récentes de Rancière sur les antinomies de « l'art critique²⁰ », ses prétentions à chercher un impact social mesurable et quantifiable, ce qui revient à lui accorder encore et *malgré tout* une forme d'autonomie, au titre d'une absence de finalité assignable qui extrait les pratiques artistiques des chaînes de causes et de conséquences caractérisant pourtant toute action sociale.

Bishop termine son histoire critique de l'art participatif par des œuvres qu'elle estime exemplaires de cette tendance « suspensive » de la participation : des œuvres artistiques revendiquées en tant que telles, qui prennent pour *médium* des interactions humaines, mais *en dehors* des lieux établis

20. Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008.

de l'institution artistique, ce qui mène à une rencontre entre art et espace social, mais sous le signe de l'ambiguïté voulue, non subsumable sous le jeu de langage éthico-politique qui serait celui d'un travailleur social ou d'une ONG militante. Bishop prête une attention particulière aux travaux *outdoor* de Thomas Hirschhorn ; baptisés « œuvres d'art » par l'artiste lui-même, ces travaux déplacent, dans un espace social souvent paupérisé ou marginal, des activités rattachées au monde de l'art : une exposition temporaire d'œuvres prêtées par le centre Pompidou dans un *Musée-précaire* à Aubervilliers, ou un festival autour de Spinoza dans un grand ensemble d'Amsterdam²¹ où se télescopent des lectures, des conférences de philosophie autour d'un bar autogéré et des « rendus » d'ateliers, soit un ensemble d'activités auxquelles les habitants du lieu prennent part, en tant qu'acteurs, assistants logistiques rémunérés, ou simples spectateurs, à des degrés d'implication intermittente renégociables pendant la durée dudit « festival » – dont l'auteur, à un niveau protocolaire de second ordre, demeure l'artiste identifié comme tel. Si la structure agentive de ce type d'œuvre « relationnelle » est complexe et stratifiée (puisqu'interviennent de nombreux acteurs, venus du monde de l'art tout autant que du site social où l'œuvre relationnelle est brièvement implantée), son auctorialité reste simple, et non collective.

Par rapport à l'esthétique relationnelle de Bourriaud, la participation « suspendue » de Bishop prend pour matériau des interactions situées *hors* du lieu institutionnel fermé

21. Thomas Hirschhorn, *The Bijlmer-Spinoza Festival*, Amsterdam, 2009. Commenté par Claire Bishop, *Artificial Hells*, *op. cit.*, p. 260-265.

de l'art. Mais les pôles entre lesquels se déploient les interactions sociales activées demeurent fixes et non déplacés en tant que tels. Bishop y voit une tension volontairement non réconciliée, voire intensifiée *in situ*, entre le monde de l'art et le monde social, qui oblitère toute *transitivité* de l'un à l'autre. Lorsque l'art institué est projeté dans un espace social extra-institutionnel, comme semble le valoriser Bishop, il se produit certes une forme minimale d'expérimentation, ou de « rencontre » éphémère, ne serait-ce que par une mise en présence de formes de vie et de jeux de langage hétérogènes, mais il n'en demeure pas moins que la répartition préalable des rôles sociaux reste intouchée. On pourrait alors distinguer une simple *participation* à un projet défini par et rattaché à une figure traditionnelle de l'*autorité* artistique, d'une *collaboration* effective où le travail se retrouve distribué dans un collectif émergent où l'art, au sens institué, est *engagé* dans de nouveaux cours d'action et exposé tactiquement à des redécoupages contextuels qui en déploient autrement le répertoire, la valence et la grammaire.

À vouloir se détacher de l'art à finalité « sociale », de l'activisme d'agit-prop, ou du *community art* des années 1970, ainsi que de leur reviviscence actuelle chez un historien d'art comme Grant Kester²² (qui prône une forme d'art collaboratif reposant sur des interactions de longue durée sur un site, par des greffes progressives sur le tissu socio-associatif local), Bishop en vient à occuper une posture théorique problématique, que l'on pourrait

22. Grant Kester, *The One and The Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, 2011.

reformuler en termes deweyens. N'y aurait-il pas en effet, dans la volonté de « suspendre » et d'opacifier les rapports instrumentaux possibles entre art et vie sociale, une forme de privation des ressources possibles offertes par l'enquête ? N'est-ce pas un prix trop lourd à payer que celui de vouloir réassurer l'autonomie de l'art, même lorsque son médium est fait intégralement d'échanges sociaux ? Se jouerait peut-être ici, dans la conception bishopienne de la participation artistique « suspensive », une variante inédite de cette « peur » de la démocratie à laquelle Dewey répondait déjà dans *Le Public et ses problèmes*. Il peut être en effet rassurant de laisser aux experts et aux spécialistes des domaines établis le soin exclusif d'améliorer le niveau de réflexivité des interactions ainsi que leur maillage expérientiel, pour faire de l'art, tout participatif qu'il soit, une pratique qui se contente d'esthétiser librement des rapports humains sans aspirer à leur modification, et ce de façon « éthérée », en dehors du cadre des usages ordinaires contraint quant à lui par les impératifs de la vie pratique. Une voie pragmatiste plaiderait plutôt pour accorder un possible crédit *réinstituant* à ces agirs sociaux. Une fois qu'ils sont activés, exemplifiés, recorrelés et testés dans des dispositifs artistiques qui font s'intersecter de façon tactiquement réajustable plusieurs espaces hétérogènes et plusieurs institutions, ces agirs sociaux pourraient contribuer, en retour, à modifier notre faculté commune de représenter, modeler, créer et de (re)faire des mondes. Qu'une perte de stabilité à la fois formelle et institutionnelle de ce qui est identifié et reconnu comme art en résulte, voilà qui ne devrait pas nous attrister, au regard de l'expérience ouverte.

III
Vers une théorie
critique
de l'art
et de la culture.....

8.
L'art et l'argent :
la valeur somptuaire de l'art
et la pauvreté des artistes

Dans le procès global d'accumulation qui caractérise la phase actuelle du capitalisme, la tâche d'une théorie critique de l'art contemporain consiste non seulement à interroger les dimensions émancipatrices possibles et secourables attachées aux pratiques artistiques, mais aussi à clarifier les fonctions d'ordre « positionnel » dont le monde de l'art est porteur dans la reproduction et le creusement des inégalités économiques et symboliques. Au croisement entre une économie de la *financiarisation* et une économie de l'« auratisation » nouvelle des marchandises dans le but de maximiser des profits, le capitalisme contemporain repose sur une dynamique de l'*enrichissement* au sein de laquelle l'art est une pièce maîtresse. Au-delà de la sidérante concentration des richesses aux mains des plus favorisés, cette dynamique de l'enrichissement touche plus largement le monde du commerce et des marchandises : elle redéploie ce dernier d'une manière décisive. L'hypothèse théorique défendue par Jean-Pierre Cometti¹ et partagée

1. Jean-Pierre Cometti, *La Nouvelle Aura. Économies de l'art et de la culture*, Questions théoriques, 2016.

par Luc Boltanski et Arnaud Esquerre dans leur dernier livre² repose ainsi sur la circulation d'une « nouvelle aura » produisant des *différences*, monnayables en gains potentiels, dans l'espace transitif des marchandises.

Cette « nouvelle aura » résulte de plusieurs figures de mise en valeur qui viennent *enrichir* les objets marchands par projection et accréation de qualités symboliques distinctives : la *patrimonialisation*, qui relie l'objet à un passé culturel en fonction de récits produits *ad hoc* ; la *collectionnabilité*, qui valorise l'objet par proximité avec d'autres appartenant à une série déjà constituée et articulée autour d'un principe directeur, dans laquelle il est susceptible de s'inscrire ; enfin, la *capitalisation*, où l'objet est destiné à stocker une certaine masse de capital monétaire susceptible de produire une plus-value à la revente et d'être ainsi porteur d'un *rendement*. Si ces différentes figures d'« enrichissement » ont déjà été répertoriées, par exemple chez Boltanski et Esquerre, il reste à s'interroger plus avant sur les modalités selon lesquelles l'art fonctionne comme un *diffuseur d'aura* au sein de ce régime de valorisation.

Plus précisément, on aimerait ici suggérer que l'*artificité* et, au-delà, les processus sociaux d'*artification* (c'est-à-dire de transformation et d'intégration à la sphère de l'art) servent d'*interface somptuaire* reliant des domaines

2. Luc Boltanski et Arnaud Esquerre, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Gallimard, 2017. J'emprunte à Boltanski et Esquerre les formulations d'« enrichissement de la marchandise » et d'« objet enrichi ». L'enrichissement désigne en ce sens le fait d'être pris dans une forme de mise en valeur. Il s'articule aussi à la richesse, puisqu'une marchandise enrichie voit son prix augmenter.

différents de l'espace économique par des effets de transfert d'aura et de prestige symbolique. Ces transferts peuvent être modélisés, de façon schématique, par des *spirales de valorisation* qui conjuguent rétrocouplage et déplacement par contiguïté marchande. Retraçons ici quelques spires de cette diffusion d'aura : de l'œuvre d'art possédée à la personne du grand collectionneur, et du collectionneur aux différentes firmes qu'il possède ; de l'œuvre d'art unique exposée dans une institution aux objets *collector*, bien qu'industriels, sur lesquels un artiste contemporain à haut degré de visibilité a apposé sa signature ; de l'artiste aux produits de luxe vendus par les marques qui sponsorisent ce dernier et les institutions qui l'exposent ; de l'image de marque aux diverses stratégies de distinction sociale du consommateur, chez qui l'on cherche à solliciter aussi des *tendances* collectionnantes et artifiantes alimentant en retour, à sa base, l'ensemble de la chaîne. Par le haut, cette économie tire profit de la valeur ostentatoire de signes liés à la richesse (et aux formes de vie qui lui sont consubstantielles), signes qui en quelque sorte *percolent* dans la structure sociale hiérarchisée ; elle sert du même coup à renforcer le pouvoir oligarchique des plus riches, la *ploutocratie* mondialisée qui en contrôle le commerce. Ce paradoxe de l'économie de l'enrichissement est poussé à son comble dans les structures où se font les plus vastes profits – ceux liés aux marchés financiers d'*actifs*, et donc aux revenus associés à la *détention* du capital. Ces profits sont toujours privés, concentrés dans les mains de fonds d'investissement et de grands groupes qui possèdent déjà une quantité exponentielle de capital, tandis que les coûts des crises et des effondrements financiers se trouvent être

socialisés, c'est-à-dire pris en charge par le public, qui doit payer les dommages causés par des processus de décision risqués conduisant à des paniques spéculatives, comme le montre le renflouement public des banques après la crise des crédits *subprimes* en 2008.

L'art comme actif financier et le problème de la liquidité

Un *actif* est un bien acquis en attente de revente à des fins de profit. Il est orienté, on l'a vu, vers une capitalisation, dans un devenir *spéculatif* reposant sur un prix de revente escompté supérieur au prix d'achat. La fixation des prix d'un actif comprend alors récursivement des hypothèses présentes sur ses prix futurs, englobant une dimension temporelle (pour une revente proche ou lointaine) et une dimension de « risque » possible. La première forme que peut prendre un actif est une forme « objectale » : des biens, des logements, des œuvres d'art, qui solidifient une certaine quantité d'argent. La deuxième forme est une forme *dérivée* ou spéculaire sur laquelle repose la financiarisation de l'économie, et qui se développe depuis l'ère post-Bretton-Woods. Ce qu'on appelle un produit financier, qui s'échange sur des marchés financiers dérégulés, est une écriture institutionnelle standard sous la forme d'un *titre contractuel* à terme, c'est-à-dire une prétention sur de la richesse à venir, ou sur des intérêts promis sur des créances. Mais ces produits financiers peuvent être nommés « dérivés » au carré, *i. e.* pris dans une logique de second ordre, lorsqu'ils ne concernent qu'une « exposition » financière sans possession de marchandise, à savoir l'achat d'une projection dans le futur du rendement d'un actif

donné³. Il s'agit alors d'une troisième forme d'actif, certes liée à la précédente en ce qu'elle est aussi une « écriture » institutionnelle et contractuelle, mais dont la forme même est une innovation ingénieuse permettant de transformer sans reste en *titre* échangeable tout pari sur l'incertitude de l'avenir, et ce, sans aucune limite sur le contrôle des risques pris. En somme, l'oscillation des prix de ces produits dérivés permet des affaires purement simulationnistes au sens baudrillardien⁴ ; elles flottent, sans référent aucun, en ce que ces affaires portent sur des marchandises virtualisées et non existantes, ainsi que sur des spectres de risques futurs sur ces marchandises – futur contingent lui-même marchandisé. Les prises de « position » sur ces marchés sont alors comme des devinettes spéculaires où les agents individuels parient sur ce que le marché lui-même, conçu comme « ensemble » d'agents qui s'observent mutuellement, peut penser de l'avenir. C'est pourtant le marché de ces produits dérivés et contrats à terme qui est actuellement le plus grand du monde, donnant lieu à une accumulation pyramidale de capital fictif propice à tous les déséquilibres, tous les emballlements mimétiques, les bulles fulgurantes suivies de krachs soudains : soit cet ensemble de phénomènes cycliques qui relèvent de l'instabilité financière structurelle diagnostiquée par Hyman P. Minsky⁵.

3. Je renvoie ici aux analyses de Cédric Durand, *Le Capital fictif : comment la finance s'approprie notre avenir*, Les Prairies ordinaires, 2014.

4. Jean Baudrillard, « La précession des simulacres », *Simulacres et simulations*, Galilée, 1981.

5. Hyman P. Minsky, *L'Hypothèse d'instabilité financière* [1982], trad. F.-X. Piour, Diaphanes, 2013.

Une œuvre d'art est ainsi un actif de premier degré, un titre de créance direct (un *bond* sur une dette souveraine tel qu'un bon du Trésor public) est un actif de seconde forme, un titre sur la projection future (et incertaine) de rendements d'actifs que l'on ne possède pas et sur lesquels on spéculer est un actif dérivé au carré, comme les *subprimes*, titres sur des rendements de combinaisons de chaînes de crédit immobilier feuilletées, où se distendent les liens entre prêteurs et débiteurs, jusqu'à opacifier complètement la notion de risque encouru et la vérification de la solvabilité. La recherche du profit pousse en effet à créer des produits de plus en plus risqués et des titres de plus en plus variés, comme s'il s'agissait de diluer les risques dans le *nombre d'engagements pris* ; de façon analogue, cette logique du profit maximal tend à *minorer structurellement* l'actif « objectal », dont le rendement est par définition « fini » : un logement ou une œuvre d'art ne se multiplient ontologiquement pas, alors que des contrats à terme du type « *options* » ou « *futures* » sur des rendements de marchandises virtuelles, susceptibles eux-mêmes d'être mis à la puissance $n+1$, décollent les échanges de tout ancrage matériel et de toute clôture extensionnelle.

Ce mouvement d'immatérialisation tendancielle des actifs pourrait, à un niveau formel, être rapproché des modes de dématérialisation de l'œuvre d'art opérés dans le sillage de l'art conceptuel. Mais cet appariement formel possible ne doit pas masquer la profonde asymétrie des logiques économiques : dans le cas des actifs financiers, l'immatérialisation vise à démultiplier et maximiser la potentialité des types de gains en cas de cession future, alors que dans l'art conceptuel, l'utilisation de protocoles,

de fichiers, de classeurs de documents photocopiés et de notations écrites se substitue à la réalisation matérielle des œuvres, oblitérant ainsi, au moins en intention, la qualité fétiche des marchandises échangées sur le marché de l'art et la valorisation de leur caractère autographe. De façon converse, la mise en production et en circulation de titres écrits, en tant que construction sociale instituée, a pu faire l'objet d'une « artification » de la part d'un artiste comme Marcel Duchamp avec ses *Monte-Carlo Bonds* ; la vente de monnaie de crédit réelle ou « fictive » (dans le cas des institutions muséales fictionnelles de Broodthaers) fait signe vers une *liquidité* maximale dont l'art ne peut se prévaloir. Cette dernière équivaut à la possibilité, pour celui qui détient l'actif, d'en tirer un revenu espéré lorsqu'il le souhaite, et avec la plus grande facilité d'échange.

En effet, c'est assurément le problème de la *liquidité* des actifs artistiques qui fait du marché de l'art à proprement parler un marché marginal au regard des marchés de produits dérivés, malgré les sommes très importantes mises en jeu et les records battus régulièrement en salles d'enchères. Il est certes toujours possible d'obtenir des gains exponentiels en revendant certaines œuvres acquises au début de l'émergence d'un artiste contemporain, surtout lorsque celui-ci appartient à un groupe ou un courant dont la renommée d'ensemble fait l'objet d'une mise en valeur agressive par des réseaux d'acteurs influents sur le marché. Il n'en demeure pas moins que les bulles de tendance peuvent se retourner à l'échelle d'une décennie, parfois même plus rapidement encore, bien qu'il soit extrêmement rare que des œuvres et des artistes ayant été fortement valorisés subissent une dépréciation telle qu'ils sombrent dans l'abîme, au point

de disparaître des dispositifs de cotation et, corrélativement, du système marchand des galeries et des salles de vente. Ces dernières jouent un rôle majeur dans l'établissement de cotes pour les artistes : la valeur de l'art comme actif ne devient concrète et ne s'externalise, en quelque sorte, que dans les *résultats* des « reventes » effectives d'œuvres d'art, qui sont l'apanage du marché secondaire des salles d'enchères. La fréquence des échanges marchands d'œuvres d'art connaît ainsi des bornes temporelles et spatiales, car elle demeure liée à un marché *physique* au sens traditionnel du terme, dont l'espace de la *foire* d'art contemporain pourrait constituer encore un paradigme, de Bâle à Miami.

Si l'on envisage strictement l'art comme un produit financier, le taux de valorisation des œuvres reconçues comme actifs peut certes être supérieur aux engagements pris pour les acquérir, et autoriser ainsi des profits, mais plusieurs facteurs constituent des entraves à sa liquidité. D'une part, le rendement global de l'art est sujet à des incertitudes, au contraire des obligations et des dettes souveraines de pays, toujours bien mieux notées par les agences (de notation), en tant que des titres de dette souveraine sont des promesses fermes et effectives de paiement de la part du Trésor public de pays échappant à la banqueroute. D'autre part, il n'y a pas du tout, pour l'art, de marché considéré comme *efficient* selon des critères néoclassiques, qui soit comparable en vitesse et en facilité d'échange aux marchés financiers de titres et de produits dérivés, marchés qui permettent des achats et des ventes à très haute vitesse informatisée (*high frequency trading*) en tirant profit de micro-avantages temporels. L'art est en quelque sorte lesté par sa matérialité résiduelle et par les dispositifs institutionnels de

maintenance garantissant sa valeur, qui ont un coût certain et absolument impondérable : il doit être conservé, assuré, authentifié, catalogué, expertisé, et peut difficilement passer de main en main de façon volatile. Les commissions importantes touchées par les intermédiaires, soit les galeristes et les salles de vente aux enchères, sous la forme d'un pourcentage prélevé sur le prix des transactions, diminuent pour une part les rendements attendus, et ce d'autant plus que le marché de l'art n'a pas l'unité et la stabilité formelle des grandes places financières, avec leurs garanties d'arbitrage en cas de conflit. La présence internationale d'antennes des mêmes grandes galeries dirigées par des galeristes stars (Larry Gagosian, Emmanuel Perrotin, Marian Goodman, etc.), des mêmes maisons de vente (Sotheby's, Christie's, Phillips), des mêmes courtiers et commissaires-priseurs (Simon de Pury) se déplaçant au gré de ventes-événements médiatisées dans les mégalopoles économiques et dans les centres de marchés émergents (Dubai, Singapour) pourrait donner toutefois le signal d'une mondialisation et d'une standardisation progressive des échanges, sans pour autant parvenir au point d'homogénéisation et d'*hypermédiation* maximale requises par le trading – hypermédiation et immédiateté combinées, du fait de l'usage d'interfaces informatiques synchronisées connectant entre eux les différents nœuds mondiaux d'échanges financiers.

Au regard des impératifs des marchés financiers, l'art est donc un marché d'importance secondaire, en raison de sa liquidité insuffisante. Certaines œuvres d'art, et même des titres incluant des paris sur des rendements futurs d'actifs artistiques, peuvent être inclus dans des portefeuilles d'actifs détenus ou gérés par des fonds, mais

en aucun cas les analystes et autres gestionnaires d'actifs ne proposent des portefeuilles composés exclusivement d'actifs artistiques, en raison de la difficulté d'accès à ces derniers et de leur liquidité non optimale, en plus d'être perméable malgré tout aux phénomènes de crise, qui ont aussi durement touché le marché de l'art en 2008 ; de même, les grandes fortunes possèdent des œuvres d'art à très haute valorisation, mais ces dernières ne représentent qu'une faible partie du capital total accumulé qu'elles détiennent. Il reste à comprendre comment et pourquoi, malgré cette relative marginalité financière, l'art occupe une place structurelle au cœur de l'économie de l'enrichissement propre au capitalisme contemporain. L'art, et plus largement les indices d'artisticité qui le nimrent, nécessitent d'être ressaisis dans une dynamique de valorisation qui excède de loin la forme strictement financière de l'actif : on pourrait la désigner comme une *valeur somptuaire ajoutée* qui, à partir d'une idéologie attribuant à l'art des qualités différentielles, se diffuse aux autres branches de l'économie et aux marchandises mises en commerce, qui bénéficient dès lors, par des chaînes de médiations plus ou moins longues, de son aura rémanente. À ce titre, on peut même faire l'hypothèse que le modèle théorique de l'œuvre d'art contemporain, articulé schématiquement entre les trois pôles de la commande institutionnelle, de l'ancrage *esthétique* affirmé (et souvent spectaculaire) et de la dimension conceptuelle, participe, à rebours de l'héritage avant-gardiste encore souvent revendiqué à titre de légitimation, à produire une aura « créative » renouvelée, particulièrement soluble dans le capitalisme esthétique.

Art et oligarchie : collection, concentration et transfert d'aura

L'art, et notamment l'art contemporain, est une marchandise dont on fait le commerce, mais il sert plus sûrement à valoriser, par une sorte d'effet « secondaire », un nombre bien plus élevé d'autres marchandises conçues pour être diffusées à plus large échelle. L'art contemporain a certes un prix du fait de la structure discordante de son marché ; l'envolée de certains de ces prix apparaît sans commune mesure avec les objets échangés au sein de ce commerce. Ces phénomènes d'inflation réservent globalement les achats et la possession de l'art contemporain aux plus riches. Mais il se pourrait bien que la valeur de l'art prenne sa source au-delà du commerce effectif dont il est l'objet : son *intérêt*, au-delà de son prix, serait avant tout d'*enrichir* d'autres secteurs de l'économie et d'autres marchandises par un transfert de capital symbolique qui se traduit en capitalisation réelle. En ce sens, l'art participe de plain-pied, en tant que pourvoyeur de prestige résiduel instrumentalisable, à augmenter la valeur différentielle des choses diverses auxquelles on le relie, pourvu qu'une mythologie publicitaire ou une forme narrative *ad hoc* produise les transferts d'aura idoines.

L'intégration de l'art dans le monde du commerce passe souvent par des combinatoires symboliques de mise en valeur qui utilisent les ressources du « *sponsoring* » : des fondations et des prix au nom de marques commerciales financent des artistes lauréats déjà renommés, des résidences, des expositions. En retour, l'art sponsorisé, qui appartient souvent au régime *postconceptuel spectaculaire* qui est un des paradigmes dominants de

l'art contemporain⁶, participe à nourrir l'image de marque du sponsor. Ce processus classique d'échange de capital (symbolique du côté de l'art, et monétaire du côté de la firme) connaît toutefois une actualité particulièrement intense : la prolifération de l'art contemporain utilisé comme *brand content*, y compris lorsque des marques participent, en tant que mécènes « désintéressés », au financement d'expositions dans des institutions publiques, vise à construire une porosité entre les formes de valorisation. Venant se substituer aux formes plus traditionnelles de réclame et de marketing, cet entrelacement entre la marque et la création artistique la plus contemporaine n'en obéit pas moins aux mêmes fonctions, en mettant l'accent sur une économie des *singularités*. Il s'agit alors de déplacer la « distinction » somptuaire de l'art à la marchandise industrielle consommée, et, plus largement, à la forme de vie où s'inscrit ce *signe-marchandise enrichi*.

L'une des spirales de valorisation majeures du capitalisme contemporain passe par un *storytelling* dont le groupe LVMH fait usage de façon paradigmatique : les différences dans l'espace des marchandises sont produites par une transitivité savamment entretenue entre art, collection d'objets valorisés, savoir-faire artisanal et art de vivre ancré dans des traditions et des terroirs. Plus exactement, la spécularité giratoire de la mise en valeur fait se confondre, par chevauchement, l'œuvre d'art collectionnée et exposée

6. Au sujet du recodage par l'art contemporain, au sens institué du terme, des stratégies anti-institutionnelles des avant-gardes et sur le paradigme de l'œuvre d'art qui en résulte, je renvoie à Olivier Quintyn, *Valences de l'avant-garde. Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution*, Questions théoriques, « Saggio Casino piccolo », 2015.

dans la fondation, le produit de luxe (qui, bien qu'industriel, exploite les mécanismes de consommation ostentatoire), l'image des marques associées et la figure « totale » de l'actionnaire principal et richissime collectionneur Bernard Arnault, dont les goûts vont même jusqu'à façonner une partie de l'art contemporain à haut degré de visibilité, en tant qu'il passe directement commande à certains artistes vivants reconnus qu'il collectionne, comme s'il s'agissait de « coproduire » leur œuvre. Au-delà des discrédits et des incommensurabilités des acteurs et des objets reliés par ce réseau artificiel de valorisation, c'est un même *ethos* de collectionneur d'exception qui doit circuler à des échelles différentes. Le collectionneur produit structurellement de l'inégalité entre les choses ; il crée, dans l'espace de la marchandise, des lignes de différenciation, selon des critères de reconnaissance de singularités que son goût personnel averti fait saillir et rend remarquables. Mais il en va ici des objets comme des personnes : *enrichir* un ensemble très limité d'objets considérés comme exceptionnels a pour corollaire l'*appauvrissement* du reste indifférencié des choses. Le collectionneur restreint ainsi drastiquement la classe des objets désirés et, au sein de cette classe, développe des prétentions à l'accumulation et à la totalité, pour laquelle il est prêt à payer bien au-delà du calcul rationnel acceptable de l'agent économique. Vouloir, par contact et capillarité, infuser la logique auratique de la collection, non seulement dans l'achat répété de produits de luxe, mais aussi dans la consommation courante de produits industriels standard, constitue à cet égard une stratégie optimale de maximisation des gains.

Le choix de collectionner de l'art peut obéir à des logiques de *connoisseur* mais, en réalité, la pratique somptuaire et

censément désintéressée de la collection s'articule souvent à des intérêts bien plus tangibles : exposer sa collection dans des fondations privées « personnelles », ou prêter certaines de ses œuvres à des musées publics reconnus est non seulement un moyen d'affirmer sa puissance personnelle, mais aussi de valoriser davantage encore la capitalisation de la totalité de la collection constituée en faisant monter les cotes, en plus de donner lieu à des mesures d'optimisation et d'abattement fiscal de la part des États. Le nouage entre financiarisation, mondialisation et économie du luxe et de l'enrichissement contrôlée par quelques individus déjà fortunés a donné naissance à une ploutocratie mondiale qui fait de l'art contemporain institutionnel sa danseuse et, plus encore, un laboratoire de formes de création de valeur. Les grandes maisons de vente aux enchères sont en effet possédées par les quelques capitaines d'industries du luxe qui sont aussi des magnats collectionneurs (comme François Pinault, à la fois P-D.G. du groupe de luxe Kering et de la maison Christie's) : s'opère ainsi une forme de *prédation* circulaire de la valeur, à la fois en amont et en aval des adjudications effectuées.

Les grandes salles d'enchères, avec la dramaturgie qui leur est propre, ont ainsi pour fonction symbolique de conforter et de *concentrer* encore plus la richesse des plus riches, en maintenant un étiage extrêmement élevé dans l'achat et la vente d'œuvres : il s'agit simultanément de conjuguer dépense somptuaire et affirmation de la valeur exceptionnellement haute d'un actif qui se maintient à travers les transactions dont il est l'objet. La concurrence entre, d'un côté, les galeries, spécialisées dans le marché dit « primaire » des œuvres d'art (en tant qu'elles sont le lieu de la première vente d'une œuvre) et, de l'autre, le marché

« secondaire » des salles de vente dévolues aux « reventes » se fait le plus souvent au détriment des premières. La galerie contractualise à plus ou moins long terme une relation suivie avec le travail d'un artiste, et organise des expositions régulières pour montrer et vendre ce dernier ; le prix des œuvres suit alors une logique de graduation, en fonction de la fréquence et de la régularité des ventes effectives. Les salles d'enchères sont plus cyniquement liées à la spéculation et au profit, et sont d'ailleurs accusées de parasitisme par certains galeristes, à qui échoient les tâches plus ingrates et coûteuses de sélection, de suivi et d'assurance des risques potentiels (d'insuccès ou de décote) liées au *pool* d'artistes avec lesquels ils sont en contrat. Les (re)ventes aux enchères profitent de ce premier système de filtrage : soit elles dispersent des collections déjà constituées, et par là même déjà fortement valorisées en tant que *totalités*, lors de ventes-événements dotées de catalogues et d'un appareillage historique et scientifique majeur, soit elles autorisent des reventes à intervalles rapides d'ensembles épars d'œuvres contemporaines, pour assurer le turn-over et le remaniement des contours de collections en cours. Mais cette division du travail commercial entre galeries et salles de vente est sujette à des troubles : les salles d'enchères peuvent court-circuiter le marché primaire des galeries en organisant des ventes directes de l'artiste aux acheteurs ; en miroir, les galeries internationales les plus puissantes n'hésitent pas à organiser des événements quasi muséaux, opérant ainsi sur le marché secondaire.

Le marché de l'art est donc très loin de former un marché efficient au sens libéral du terme. Rappelons que dans ce type de marché, selon Milton Friedman, les prix sont censés

refléter les informations disponibles : les prix sont traduits alors en décisions d'achats, qui elles-mêmes produisent des informations publiques sur les prix⁷. *A contrario*, c'est plutôt le *délit d'initié* qui est la norme dans l'économie de l'enrichissement qui est celle de l'art contemporain. Les prix du marché de l'art sont non seulement manipulés à l'aide de médiateurs institutionnels (curateurs, commissaires d'exposition, commissaires-priseurs) et de disciplines qui servent de cautions d'expertise (universitaires spécialistes d'histoire de l'art et critiques d'art, directeurs d'institutions publiques), mais l'accès à l'information est toujours préempté par les plus puissants qui disposent d'une main-d'œuvre de conseillers en achats, chargés d'une mission de prospective et de sélection des tendances susceptibles de faire l'objet d'une mise en valeur croissante. Les quelques artistes postconceptuels « élus » par ces macrocollectionneurs font l'objet de ventes privées, de commandes précises qu'ils doivent honorer, à la manière d'un *art de cour* renouvelé, destiné à mettre en scène le pouvoir somptuaire du prince à travers les prodigalités qu'il dispense et les festivités parfois transgressives qu'il autorise. Les pratiques de présélection introduisent de l'opacité et de l'asymétrie, toujours au bénéfice de ceux qui disposent déjà du capital accumulé. Le monde professionnel de l'art contemporain ne cesse ainsi de reconduire, à tous les niveaux de sa structure verticale, un culte de la célébrité qui creuse des écarts de plus en plus grands : à l'oligarchie des

7. Il faut toutefois garder à l'esprit la critique de Minsky : les marchés les plus efficaces au regard de Friedman, c'est-à-dire les marchés financiers, produisent de l'instabilité. En un mot, leur efficacité est toujours dysfonctionnelle.

collectionneurs répond celle des artistes-stars dont le travail est exposé par une poignée de curateurs eux-mêmes stari-fés. Il faut bien évidemment reconnaître que certaines des œuvres produites dans ce *nexus* économique sont absolument profondes et dignes d'intérêt, contrairement à ce dont voudraient nous convaincre les idéologues conservateurs en mal d'académisme ou d'une politisation souvent artistiquement rétrograde. Mais si un nombre non négligeable d'œuvres contemporaines reconnues résistent en partie à la dynamique somptuaire, et si certains artistes intégrés revendiquent encore, au moins en intention, des visées de critique institutionnelle, tous et toutes participent *de facto* à la reproduction des inégalités.

On retrouve dans le monde de l'art une opposition, fondamentale chez Marx, entre le *capital* et le *travail* : le premier est distribué de façon très inégalitaire car concentré dans les mains de quelques-uns, le second est la condition quantitative de la perpétuation du premier. L'hypervisibilité et le succès se détachent sur le fond du travail *artistique* de la multitude invisible et de plus en plus paupérisée : quelque chose comme un *proletariat* créatif dont la masse est paradoxalement de plus en plus nombreuse, et qui vit peu ou très mal de son activité, sauf à bénéficier de revenus d'appoint de l'enseignement, du *design* ou des arts numériques appliqués. La structure des prix de l'art contemporain dépend dans son ensemble d'une multitude d'acteurs sociaux, mais l'immense majorité de ces acteurs ne partage absolument pas la richesse créée, car leur rôle se situe en amont de la signature somptuaire de l'artiste qui va « enrichir » l'objet. Au-delà de la « matière noire » des artistes pauvres, candidats à la visibilité, et dont émergent souvent les expérimentations

institutionnelles assimilées dans un second temps par l'art *insider*, pensons à l'invisibilité dans laquelle sont tenus tous les ateliers de sous-traitance, qui confectionnent matériellement une partie des œuvres postconceptuelles où la main de l'artiste n'a plus de rôle à jouer, et auxquels la fabrication est déléguée. Il est symptomatique que seuls les intermédiaires marchands aient une réelle incidence cumulative sur le prix, et non la chaîne effective de travail et de production. Terminons en évoquant deux moyens complémentaires possibles pour remettre en cause et hypothétiquement transformer cet état de choses : premièrement, la mobilisation de classe nécessaire de ce *prolartariat* dans une lutte pour la reconnaissance. Cette lutte implique de passer outre la logique de la concurrence, qui défait brutalement les solidarités, pour penser en termes de revendications collectives, au regard desquelles le combat des intermittents du spectacle, malgré toute l'ambiguïté qui le caractérise, pourrait constituer une amorce. Deuxièmement l'institution, à une échelle d'abord nationale, d'un équivalent de taxe Tobin⁸ sur les transactions artistiques élevées, à des fins de redistribution plus égalitaire – quelque chose comme un tribut collectif sur la dépense somptuaire et sur l'enrichissement, dont les modalités d'organisation et de collecte restent à inventer.

8. Rappelons toutefois que dans sa première formulation, en 1972, la taxe proposée par James Tobin ne portait pas sur l'ensemble des transactions financières, mais sur les transactions *monétaires* internationales, dans le contexte post-Bretton Woods, afin de limiter la volatilité des taux de change. Elle apparaît alors plus comme un instrument de contrôle que de redistribution effective de la richesse. Ce n'est que depuis les années 1990, et surtout depuis la crise de 2008, que cette proposition a été reprise et élargie.

9.

Petite grammaire philosophique de l'anti-X
ou l'anti-art en question

Prises entre la multiplicité concrète de leurs opérations et l'unité abstraite de leur geste philosophique, les figures de la *négation* semblent être subordonnées, lorsqu'on observe en vue cavalière l'histoire figurale ou grammaticale de la philosophie, à un certain *jeu*, ou à une oscillation entre deux pôles. Soit la négation opère dans un espace *logique* et propositionnel, espace borné par une forme de binarité contradictoire (p ou non- p) et tout autant codifié par un langage symbolique universel, qui trouvera son point d'aboutissement dans la logique *formelle* de Frege, Russell et Whitehead ; soit la négation s'inscrit dans un processus *dialectique* ouvert, sinon à la dynamique des pratiques sociales et humaines (sans parler, dans l'immédiat, de leur *contingence* ni de leur *nécessité*), du moins à la temporalité de l'histoire, c'est-à-dire à un *devenir*¹.

C'est chez Hegel que le recouvrement entre la logique de la négation et la dialectique de la négation prend son allure

1. Devenir dont le Hegel de la *Phénoménologie de l'esprit* dit qu'il est l'unité du résultat du double passage de l'Être dans le Néant, et du Néant dans l'Être.

philosophique la plus vertigineuse et la plus complexe : elle intègre la logique de la négation binaire de premier ordre dans une dialectique *ternaire* où la négation équivaut à une dissolution des concepts finis, avant de se nier elle-même (négation de la négation) comme multiplicité dans une quête de l'unité concrète, qui coïncide avec le déploiement d'une logique de second ordre, celle de l'identité finale entre le concept et l'objet dans le Savoir absolu. Il y a donc, chez Hegel, un dédoublement des figures de la négation, dédoublement au-delà du partage que nous avons diagnostiqué au départ entre négation logique et négation dialectique. Ce dédoublement ne manquera pas d'être d'une grande aide lorsqu'il s'agira de redécrire, un peu plus loin, les grammaires du non-art, de l'art destructif ou de l'anti-art : notre hypothèse est que le concept même *d'avant-garde* incarne la forme historico-logique radicale non seulement de la critique, mais aussi de la négation ou de l'auto-abolition, sous la forme d'une négation de la séparation entre la catégorie « art » et la praxis sociale.

La première négation est ainsi la négation *déterminée* : elle est un moyen de désidentifier, c'est-à-dire d'opposer à l'unité *in abstracto* de l'idée non seulement son envers logique, mais surtout la diversité concrète de la vie qui la déborde. La seconde négation est une négation située à un niveau supérieur, soit une négation *absolue* : elle incarne la dynamique de la liberté, où les éléments opposés sont à la fois affirmés et éliminés. Ce qui est nié est donc abrogé et maintenu, dans et par la médiation : suppression et *sursomption/supersomption*² fonctionnent

2. La « sursomption » est une tentative de traduction, proposée par plusieurs philosophes, du concept clef de la dialectique hégélienne :

de pair, par opposition à la *subsomption* kantienne comme identification à une catégorie générale déjà présente où le phénomène se classe et se « range ». Dans une philosophie hégélienne de l'anti-*x*, le moment logique de la négation déterminée contient, à la manière d'une loi de développement de l'Esprit, la négation seconde et sa supersomption ; *x* et anti-*x* sont dépassés et maintenus dans une synthèse qui est aussi leur *réalisation*.

•

La dialectique hégélienne fait du moment négatif, de l'anti-*x*, le prodrome d'une identification, ou d'un mouvement identitaire du concept qui surmonte l'opposition première entre l'auto-position d'une idée et sa contradiction. La dialectique *négative* de Theodor Adorno tente de maintenir la négativité de l'anti-*x* dans une conscience approfondie de la non-identité entre le sujet et l'objet, entre le conceptuel et le non-conceptuel. En somme, la négativité adornienne peut s'apparenter à un *négativisme radical* qui maintient la négation dans un mouvement perpétuel, en bloquant le moment de la synthèse ou de la supersomption. Contre une identification logique conçue comme

l'*Aufhebung*, dont le réseau complexe de significations dépasse la simple négation – il s'agit, tout à la fois, d'un mouvement qui abolit l'idée, d'une « conservation » qui en maintient et ressaisit certains aspects, et d'une élévation finale à un degré supérieur de réalité qui dépasse les précédents. On peut proposer ainsi, pour le retraduire, un néologisme au préfixe encore plus prononcé, qui rende compte du travail de « relève » de l'*Aufhebung*, au double sens de « tirer vers le haut » et « prendre le relais » : soit une *supersomption*.

répressive, la dialectique négative intensifie les moments de production et de communication des multiplicités ou des hétérogènes. Au-delà de ce qui rapproche l'écriture d'Adorno de l'écriture essayiste, en tant que tentative expérimentale et faillible de rendre compte des discontinuités et des singularités concrètes, c'est, plus largement, à l'art, selon Adorno, de produire une *image* de la négativité.

L'œuvre d'art, dans sa conceptualisation adornienne, intervient alors comme figure de la négativité : elle met en crise sa réception et son fonctionnement comme totalité autonome, sans toutefois s'abolir comme œuvre dans une indifférenciation totale avec le non-art. L'œuvre d'art adornienne ne résulte pas d'une transvaluation radicale qui ferait déferler sur le territoire de l'art autonome toutes les pratiques, valeurs et objets que ce dernier endiguait pour protéger une Institution-Art qui se pense idéologiquement comme une négation des contingences de la vie pratique. La difficulté de cette conceptualisation adornienne consiste dans le maintien d'une autonomie souveraine de l'œuvre d'art, encore détachée de la praxis et de la raison pratique instrumentale, en somme une *anti-marchandise*, alors même qu'opère *au sein* de l'œuvre un mouvement hétéronome de *dislocation* sémiotique de sa structure interne. Le renversement de la hiérarchie morphologique entre le tout et les parties de l'œuvre, la réduction de l'œuvre à ses composantes fondamentales jusqu'à l'infrasémantique, la prédominance de processus horizontaux excédant les limites spatiales de l'œuvre apparaissent non seulement comme des caractéristiques de l'art moderne, mais, plus encore, comme la trace symptomatique ou la cicatrice formelle de l'hétéronomie sociale et du processus invasif de

marchandisation et de réification. L'autonomie de l'œuvre moderne est ainsi bien plus qu'une autonomie relative liée à un « monde de l'art » résultant de la division du travail social en sous-systèmes sociaux dotés chacun d'une sphère de rationalité (scientifique, économique, juridique, et esthétique); l'autonomie moderne est une *autonomie-dans-l'hétéronomie*: la négativité y est précisément médiée par une forme esthétique, qui fait communiquer une promesse utopique et des tensions irréconciliables comme *enregistrées* à même la structure de l'œuvre. L'autonomie totale de l'œuvre, hors de l'hétéronomie sociale, est une illusion, car l'autonomie est une relation sociale produite, et non un attribut morphologique des œuvres ou une propriété qu'elles exemplifieraient: elle est une résistance désespérée de l'art aux conditions matérielles dominantes qui l'englobent, et, par-dessus tout, à la prédominance de la valeur d'échange et de la loi de la valeur. En ce sens, l'œuvre moderne est friable, poreuse et perméable à ce qu'elle nie, si elle ne veut pas s'autoclôturer dans une conception mensongère et faussement réconciliatrice de l'esthétique. Mais elle doit se *maintenir* comme œuvre d'art, contre sa suppression ou sa réduction au non-artistique, ou à une sociotechnique comme une autre. Cette fiction de l'œuvre moderne autonome permet de réfléchir utopiquement sur les contradictions internes du développement de la forme-marchandise, qui en vient à coloniser sans reste l'intégralité de notre imaginaire. Pour que l'art soit effectif comme modèle émancipateur d'une sortie potentielle hors de la *domination* capitaliste, il faut que puissent être malgré tout distinguées la négativité esthétique, d'une part, et la rationalité instrumentale, d'autre part, qui gouverne les

rapports de production et, plus largement, les rapports humains. Il revient ainsi pour Adorno à l'art, comme à la philosophie, de produire mimétiquement, en tant que *figure*, la non-identité de l'identique, ou l'asocialité dans le social, dans le cauchemar politique d'un monde administré.

•

C'est plutôt à l'œuvre d'avant-garde que revient un double travail de *littérialisation de la négativité*. Il y a ainsi une différence fondamentale, dans leurs opérations « négativistes », entre la négativité chez Adorno et la négativité avant-gardiste. Cette dernière connaît un premier moment d'appropriation et d'annexion des éléments matériels et sociaux qui étaient le plus extérieurs et opposés à l'art autonome puriste ou esthète. La protestation avant-gardiste contre l'autonomie de l'art prend alors la forme d'une violente *introjection*, à l'intérieur des œuvres d'art, du non-art ; l'œuvre se confond matériellement avec les éléments non auratiques et les rebuts du mode de production capitaliste, industriel et marchand : objets trouvés, objets industriels manufacturés en série, découpures de *mass media*, soit un ensemble de négations anti-esthétiques de l'art autonome. L'introjection du non-artistique dans l'art ne peut cependant se réduire à une simple extension du domaine de l'œuvre, quelque désidentifiante et disruptive fût-elle : ce geste est le lieu potentiel d'une transformation radicale du mode de production, c'est-à-dire de la totalité sociale.

Après cette négation *déterminée*, cette transvaluation contradictoire de l'anti-art dans l'art d'avant-garde, la seconde négation avant-gardiste épouse une négation

de second ordre : elle vise à externaliser brutalement l'art dans la vie, en opérant précisément leur supersomption hégélienne en tant qu'*unité* dans une praxis révolutionnaire réalisant l'émancipation dans l'histoire. Destruction, suppression de l'art en même temps que sa réalisation, le geste souverain d'*artification* de la réalité sociale qui agissait dans un premier temps à l'échelle de l'œuvre d'avant-garde s'étend à la transformation réelle des rapports de production dans le monde extra-artistique, et à la division sociale et intellectuelle du travail. L'*Aufhebung* de l'art n'est pas seulement une rupture cognitive, ou épistémologique, elle implique la suppression d'un rapport muséal à l'art et à son passé, la défaite des modalités bourgeoises du jugement esthétique, et, plus largement, de la perpétuation académique de l'art comme catégorie enclose dans la technique artisanale et le primat de l'auctorialité. La « fin » de l'art efface l'art comme catégorie autonome, ou auto-abolit l'art *comme art*. Dans la logique dialectique du concept d'avant-garde, l'institution, à partir et au-delà de l'art, d'une nouvelle praxis politique, le remaillage collectif des relations sociales et des interactions symboliques afférentes constituent littéralement et intégralement un *anti-musée*.

•

Une pluralité de grammaires de l'anti-x se dessine alors, et permet de différencier à nouveaux frais des catégories esthétique-artistiques solidement implantées dans nos habitudes et élaborations réflexives. Le modernisme s'inscrit ainsi dans une négation déterminée partielle ou *restreinte* : il s'inscrit en faux contre la solubilité complète

de l'art dans le non-art pour sauvegarder une expérience esthétique, quelque chaotique et déchirée qu'elle puisse être. Plutôt que destructif, et quand bien même il serait à la recherche expressive de l'originalité et de la nouveauté, le modernisme est *soustractif*, dans la mesure où il met l'accent sur les propriétés intrinsèques et dites nécessaires du médium, en évitant ses propriétés contingentes. Le schéma de développement de l'art moderniste, selon le modèle célèbre mais contesté de Clement Greenberg, épouse une réduction essentialiste et téléologique de la pratique des arts aux coordonnées matérielles de leur médium respectif, par une expurgation des caractéristiques reconnues progressivement comme non essentielles au cours de leur histoire. La négation moderniste n'implique pas en effet la volatilisation de l'œuvre d'art autonome, mais un renforcement de ses frontières expérientielles spécifiques ; elle n'est en aucun cas la remise en cause d'un modèle séparé de l'expérience esthétique, puisque ses opérations soustractives retournent *in fine* au musée comme lieu de leur pleine activation. C'est au musée que revient la tâche moderniste d'exposer l'essence purifiée et résiduelle de chaque médium artistique, en tant qu'accomplissement positif.

L'art à destination des masses, produit par l'industrie culturelle à des fins de maximisation de rentabilité, se fonde au contraire dans les pratiques ordinaires, sans *interruption* : il en épouse les routines et les arrière-plans au point de se confondre avec une forme de sociotechnique ou d'ingénierie sociale, qui mobilise ses publics de façon prévisible et presque automatique, en suivant les règles du marketing et de la prospective de tendances de consommation. Si l'art de masse peut se constituer comme une distraction ou un

divertissement efficace, au sein d'existences aliénées par le travail, c'est en gommant sa nature dialectique, qui oscille entre la reproduction idéologique (comme renforcement de l'ordre dominant) et une potentielle échappée utopique (en tant que les satisfactions authentiques que les productions des industries culturelles procurent enveloppent aussi une protestation implicite contre la souffrance sociale réelle).

L'avant-garde, comme concept, passe par l'autonégation (l'anti-art ou l'anti-esthétique) et la négation seconde (la projection de l'art dans le non-art, projection qui s'abolit dès lors *comme art*) pour transformer l'ensemble de la vie. Cette insertion révolutionnaire ou réinstituant de l'art dans la pratique de la vie n'est pas directe, elle est au contraire médiée par une disjonction de l'art avec son propre passé et avec sa nature instituée (c'est-à-dire sa *contention* dans des appareils institutionnels délimités et fermés, voire son identification et sa reproduction académique). La destitution de l'expérience esthétique comme unité saisissable, la minoration de la « main » artistique individuelle au profit de processus collectifs, post-objectuels et post-formels en sont les corrélats. La politisation avant-gardiste de l'art, par exemple celle du productivisme soviétique, consiste donc moins dans l'expression d'un message révolutionnaire, ou dans le dépassement de l'Institution-Art séparée dans un appareil de propagande branché sur l'espace public et utilisé tactiquement dans une discipline de parti, quelque émancipatrice que soit la cause défendue ; sa dimension politique opère plus fondamentalement dans les remaniements effectués sur la division sociale du travail, par le redécoupage des partitions entre art, reproductibilité technique et techniques de reproduction (du film ou de

l'affiche), figures de l'artiste, de l'ingénieur, de l'ouvrier. En somme, l'action politique de l'avant-garde passe par un bouleversement formel, mais à un niveau qui n'est pas celui auquel on réfléchit habituellement : elle affecte la morphologie des *réseaux* de coopération entre acteurs sociaux impliqués par l'activité « art » et touche aussi la manière dont émergent et s'impliquent de nouveaux *publics*. La forme de l'art d'avant-garde doit donc être *externalisée* afin qu'en soit ressaisie la portée ; nullement réductible à un travail sur un médium reconnu ou à la production finie d'un objet, elle n'est pas plus localisable et descriptible dans le vocabulaire d'une discipline intellectuelle, scientifique ou artistique instituée. Son site est, pourrait-on dire, *trans-institutionnel* : un mode de connexion réinstituant entre des acteurs sociaux, des institutions et des disciplines hétérogènes, chacune avec leurs compétences et leurs formes de savoir – que ces croisements et transactions prennent la forme d'une nouvelle institution en se solidifiant, par supersomption des différentes *agentivités* sociales impliquées, ou qu'ils s'épuisent dans une action directe contextuelle et locale jusqu'à l'*autodissolution*.

•

La disponibilité historique du programme d'autonégation et de négation seconde du concept d'avant-garde demeure, dans la situation politique culturelle qui est la nôtre, à la fois contestée et, plus encore, clivée. Lorsque l'on retient de l'avant-garde un répertoire de procédures et de gestes muséifiables et itérables *comme art*, on rabat l'avant-garde sur le modernisme et l'art moderne au sens large du terme :

non seulement on institue en œuvre autonome la négation déterminée de l'art, mais on refoule le second temps logique de la négation avant-gardiste dont le contenu est sociopolitique, soit extra- voire post-artistique, puisqu'il touche à la réorganisation de la praxis. Une telle réduction « formalisto-esthétique » est toutefois la condition de l'exposabilité de l'avant-garde et de son institutionnalisation *après coup* sous la forme d'une assimilation culturelle.

Si l'anti-*x* avant-gardiste veut être plus que sa réification formaliste, sans doute faut-il historiciser son concept et fermer son extension, ainsi que limiter son moment d'apparition aux premières décennies du *xx*^e siècle, comme le fait Peter Bürger dans sa *Théorie de l'avant-garde*³, avec toutefois un double risque. Celui, d'abord, d'absolutiser une origine perdue, et donc de la mythifier comme horizon d'autant plus indépassable qu'il est une chose du passé, par définition irrécupérable sans médiation historique et mémorielle. Celui, ensuite, de congédier de façon globale en tant que « néo-avant-garde », donc en tant que *simulacre* de négation, toute élaboration d'un programme articulant critique théorique et critique des institutions sociales néolibérales (et ce, en ciblant également les institutions artistiques programmées à ne reproduire que ce qui est institué et rentable comme forme-valeur) – en vue du *dépassement* du mode de production capitaliste. Le modèle conceptuel global de Bürger fait en effet peu de cas des hétérogénéités géographiques et temporelles, et tend paradoxalement à réduire

3. Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, trad. J.-P. Cometti, Questions théoriques, « Saggio Casino », 2013.

la portée des opérations de négation artistique, dont la compréhension exige de retracer leurs connexions réelles à des antagonismes sociaux eux-mêmes réels et *situés*.

Est-ce à dire qu'une conception non historiciste des négations de l'avant-garde serait de nature à permettre de relier des grammaires de l'anti-x implantées dans des contextes historiques et géographiques différents? Une conception trop *extensive* de l'avant-garde tendrait à faire entrer sous ce concept toute négation ou critique de *conventions* antérieures de l'art, ce qui la confondrait avec la recherche moderniste d'originalité et de différence formelle dans le champ social délimité du monde de l'art. *A contrario*, placer une coupure historique nette et localisable, qui ferait le départ strict entre, d'un côté, l'avant-garde politique authentique et, de l'autre, la néo-avant-garde, saisie comme une unité, qui renverse et falsifie les négations radicales de la première en consolidation de l'ordre établi, équivaut à appauvrir, voire araser, sous prétexte de subsomption philosophique, les descriptions nécessairement plurielles des phénomènes culturels impliqués. C'est pourquoi il nous faut nous doter d'un critère plus souple, mais d'un critère malgré tout, pour articuler une *différence*. Alors que les avant-gardes historiques cherchaient, par leur intervention, à produire une superposition complète des temporalités de l'art et de l'action politique, c'est bien plutôt la dissymétrie, l'asynchronie ou le déphasage qui caractérisent les rapports post-avant-gardistes entre pratiques artistiques et praxis politique. Mais cette non-synchronie globale n'oblitére pas des moments de coordination et de rephasage momentanés, à l'occasion d'une lutte ou d'une *situation locale*: un contexte de crise peut constituer une

montée *vers le concret* des pratiques de négation réinstituant, opérant ainsi une coalescence expérimentale entre la critique générale des institutions capitalistes, des pratiques quotidiennes de résistance et de contestation politique, et des stratégies artistiques de *breaching* ou de disruption inventive des interactions. Soit la possibilité d'une médiation *particulière* entre différentes figures de l'anti-*x*, qui ne se résout dans aucune définition *a priori* : ni activisme politique oppositionnel reconnaissable, ni art relationnel institué, mais un déplacement transformateur des répertoires de l'art et de la politique, sans l'illusion d'un dépassement révolutionnaire immédiat des contradictions.

•

Si la « néo-avant-garde » qui occupe la frange la plus visible de l'art contemporain est en effet le nom d'un symptôme de *double-bind*, qui consiste à vouloir réussir cyniquement au sein des institutions artistiques établies, tout en revendiquant leur critique comme fonds de commerce, alors le théorème de Bürger s'applique : répéter, à titre de *modus operandi* artistique, et uniquement *intra-artistique*, les négations avant-gardistes équivaut à les *réifier* comme spectacle, comme sources d'un accroissement de la renommée dans un marché concurrentiel. Cette « néo-avant-garde » maintient d'ailleurs une relation centrale avec le monde de l'art institué, et, plus largement, avec l'idéologie néolibérale, au sein de laquelle elle est un *mode symbolique de création de valeurs*, et, potentiellement, un *actif* sur lequel on spéculé ; elle s'inscrit sans peine dans son économie agressive lorsqu'elle continue de produire un art-orienté-objet

collectionnable, sinon lorsqu'elle maintient un fétichisme de l'auctorialité : son horizon n'est plus un futur collectivement émancipé pour le plus grand nombre, mais un *présent* dont les caractéristiques redoublent la concentration frénétique des richesses aux mains d'une oligarchie, et qui est l'écho de l'extorsion globale de la plus-value et du démantèlement cupide des solidarités.

•

L'historien d'art marxiste John Roberts⁴ définit le travail des post-avant-gardes contemporaines, loin du monde de l'art somptuaire et intégré, comme « suspensif », puisque ces dernières opèrent dans un contexte politique qui est celui des démocraties libérales, et non de régimes révolutionnaires où recherche artistique et expérimentations politiques embrayent les unes sur les autres. Il s'ensuit, on l'a vu, une certaine déconnexion ou déphasage des négations de l'art et de la politique ; toutefois, il est à craindre qu'à mettre théoriquement en avant la « suspension » des rapports transitifs entre art et praxis, on n'oblitére du même coup la recherche de conséquences extra-artistiques réelles de l'art, soit d'effets locaux et d'impacts situés des figures de négation. La conscience d'une déconnexion relative n'aboutit nullement à une acceptation résignée de l'autonomie de l'art, ni à une « suspension » voulue des causes

4. John Roberts, « Revolutionary Pathos, Negation and the Suspensive Avant-Garde », *New Literary History*, vol. 41, n° 4, Johns Hopkins University Press, 2010, p. 717-730. Voir aussi, du même auteur, *Revolutionary Time and the Avant-Garde*, Verso, 2016.

et des conséquences qui entérinerait cette dernière. Un programme de recherche et d'activisme collectif, post-médium, post-artistique et transinstitutionnel, dont le but est l'ouverture de fronts conflictuels bien au-delà de la critique de l'Institution-Art, s'apparente au contraire à un *interventionnisme*⁵ stratégique dans des situations de crise différenciées et dans des contextes spécifiques. Chaque intervention située implique de défaire et de réarticuler de façon non conventionnelle des chaînes de médiation sociales : on peut s'appuyer ponctuellement sur l'art en tant que pourvoyeur de ressources de négativité et de vocabulaires contre-hégémoniques, mais c'est alors un art hors sol, désidentifié comme tel, et non convertible en capital puisque radicalement dissous dans ses conséquences, jusqu'à l'invisibilité, tel un médiateur disparaissant.

5. Je me permets de renvoyer à ce sujet à Olivier Quintyn, *Valences de l'avant-garde. Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution*, Questions théoriques, « Saggio Casino piccolo », 2015.

L'Inconscient politique et l'herméneutique marxiste
de Fredric Jameson :
contextes, opérations, usages

Le marxisme peut-il rendre compte (auquel cas il serait en effet une théorie universelle de la société et de l'histoire, et donc l'anthropologie) de ce passage de la non-histoire à l'historicité et de la non-coercition à la violence ?

Pierre CLASTRES, *La Société contre l'État*

La vérité de l'histoire ne se lit pas dans son discours manifeste, parce que le texte de l'histoire n'est pas un texte qui parlerait une voix (le Logos), mais l'inaudible et illisible notation des effets d'une structure de structures.

Louis ALTHUSSER, *Lire Le Capital*

Pour les pragmatistes, il n'y a pas lieu de distinguer le fait de raconter des histoires sur la façon dont les textes littéraires qui ont notre faveur et ceux qui l'ont moins parviennent à s'accorder, et l'entreprise « philosophique » qui raconte des histoires sur la nature de l'univers [...]. La seule chose qui compte est de savoir si le fait de décrire les planètes dans un langage ou dans l'autre est de nature à nous permettre de raconter des histoires qui, s'appliquant à celles-ci, pourront s'accorder avec toutes les autres histoires que nous souhaitons raconter.

Richard RORTY, *Objectivisme, relativisme et vérité*

Plus de trente ans après la sortie de *L'Inconscient politique*, sa publication en français¹, surmontant une réception hexagonale silencieuse², embarrassée ou ignorante, et les difficultés intempestives des idiomes théoriques que Fredric Jameson mobilise dans leur ampleur, doit être considérée elle-même comme un acte socialement symbolique : comme une remise en acte, une répétition, mais dans un tout autre contexte intellectuel et historique, des opérations conceptuelles, agonistiques et dialectiques, qui s'y trament, en vue d'autres reconceptions possibles ou d'autres effets. Remettre en jeu l'herméneutique de Jameson vise précisément à la faire *intervenir* dans les préoccupations qui sont les nôtres dans cet ouvrage : plutôt qu'à une monumentalisation conceptuelle orthodoxe, les pages qui suivent voudraient se livrer à une reconstruction et à un *usage* pragmatique de la théorie jamesonienne, quitte à la faire se déplacer quelque peu hors du vocabulaire natif dans lequel elle s'est formulée. La pensée d'une action socio-symbolique du récit et, plus largement, la compréhension de modes d'action politiques de la littérature et de l'art exigent, plus que jamais, pour déployer pleinement leurs conséquences, de construire des *médiation*s entre une théorie critique du mode de production

1. Fredric Jameson, *L'Inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique* (1981), trad. N. Vieillescazes, Questions théoriques, « Saggio Casino », 2012.

2. À l'exception des travaux de Jean-Jacques Lecercle, « Le récit-maître de Fredric Jameson », *Actuel Marx*, n° 1, 1987, p. 84-93 et ceux de Stathis Kouvelakis, « Fredric Jameson, la totalisation inassouvie », in Jacques Bidet et Stathis Kouvelakis (dir.), *Dictionnaire Marx contemporain*, PUF, « Actuel Marx confrontation », 2001, p. 461-472.

capitaliste et la saisie, au sein de chaque artefact culturel, d'opérations saillantes de collage, montage, redescription, appropriation, réécriture générique et déplacement de cadres de référence, que la théorie de Jameson, attentive aux discontinuités, hybridations et ruptures textuelles, et elle-même conceptuellement hétérogène et composite, s'attache à identifier et radiographier.

I

Lorsqu'il publie son livre en 1981, Jameson s'inscrit dans un champ anglo-saxon où la réflexion théorique sur la littérature voit s'affronter plusieurs paradigmes en concurrence³. *L'Inconscient politique* en souligne les limites idéologiques et situationnelles avant d'en absorber et subsumer certains, dans une vaste entreprise qui conjugue critique et assimilation : d'un côté, l'héritage du *New Criticism* et de ses lectures formalistes de textes poétiques⁴, où viennent se greffer, sous l'influence persistante de l'école anglaise de Leavis, Richards ou Empson, des recodages éthiques des textes

3. Je renvoie ici, pour une synthèse historique et théorique remarquable sur les différents courants de la théorie littéraire américaine à cette époque, à Frank Lentricchia, *After the New Criticism*, University of Chicago Press, 1980.

4. La pratique de la « lecture rapprochée » (*close reading*) du *New Criticism* vise en effet à dissoudre, dans une saisie du poème comme pure forme autotélique, tout paramètre externe de compréhension qui viendrait altérer l'expérience esthétique du texte. Cf. Monroe Beardsley, *The Aesthetic Point of View, Selected Essays*, Cornell University Press, 1982, pour une vue rétrospective, par un de ses principaux théoriciens, sur les principes de ce courant.

littéraires en termes d'expérience morale non cognitive, déconnectée de la vie pratique – surgent d'une conception neutralisante de la littérature propre à l'empirisme et au positivisme logique⁵ ; de l'autre, la progressive montée hégémonique universitaire des paradigmes poststructuralistes de la *French Theory*, qu'ils relèvent de la déconstruction américaine de l'école de Yale⁶ ou de philosophies du simulacre et de la déterritorialisation schizoanalytique ; enfin l'émergence d'un modèle libéral néopragmatiste, d'abord avec Stanley Fish et sa théorie de la *reader-response dependancy*, selon laquelle ce sont les communautés interprétatives qui façonnent la signification et jusqu'à l'identité du texte interprété⁷, puis avec l'immanentisme corrosif

5. Rappelons, de façon très schématique, que pour le positivisme logique, la valeur cognitive d'un énoncé se mesure à sa connexion logique à un fondement absolu qui est celui d'un *énoncé de base* empirique, impliquant des données sensorielles vérifiables. Dans la mesure où l'énoncé littéraire fictionnel ou lyrique est coupé de cette base vérificationniste, une stratégie possible de réhabilitation consiste à lui redonner une légitimité en le rapprochant d'énoncés philosophiques eux aussi non cognitifs et non référentiels, comme ceux de la métaphysique ou de la morale. Le parcours de I.A. Richards, passé d'une philosophie néopositiviste logique du langage à la théorisation de la critique littéraire comme pratique autosuffisante du *close reading*, est à cet égard exemplaire. Cf. I.A. Richards, *Practical Criticism*, Routledge & Kegan, 1929.

6. Dont il faut rappeler que les principaux membres étaient des collègues de Jameson à l'université de Yale. Voir Harold Bloom, Paul de Man, Jacques Derrida, Geoffrey Hartman et J. Hillis Miller, *Deconstruction and Criticism*, Routledge, 1979.

7. Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, 1980, particulièrement la seconde partie, « Interpretive Authority in the Classroom and in Literary Criticism », p. 303-371.

de la « poétique culturelle » du *New Historicism*⁸ naissant, allant même jusqu'à revendiquer une pratique purement *athéorique*⁹ de la critique littéraire¹⁰.

8. Sur ce courant mal connu en France, on peut consulter H. Aram Veesser (ed.), *The New Historicism*, Routledge, 1989, en attendant des traductions des livres majeurs de Stephen Greenblatt, notamment de *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, University of California Press, 1988 ; ou plus récemment, coécrit avec Catherine Gallagher, *Practicing New Historicism*, University of Chicago Press, 2000.

9. Steven Knapp et Walter Benn Michaels, « Against Theory », *Critical Inquiry*, vol. 8, n° 4, été 1982, p. 723-742. L'ensemble des débats suscités par cet article provocant a été réuni dans un volume collectif, avec des réponses et des objections des différents acteurs de cette querelle comme Hirsch, Fish et Rorty : W.J.T. Mitchell (ed.), *Against Theory. Literary Studies and the New Pragmatism*, University of Chicago Press, 1985.

10. Comme le montre bien l'un des premiers grands livres de ce courant, *The Gold Standard and the Logic of Naturalism*, celle-ci opère par glissements et montages analogiques/homologiques de thèmes (le contrat, l'étalon-or, la firme, le marché) et de significations (nécessairement intentionnelles) replacés horizontalement au sein d'une culture elle-même lue comme un tissu textuel de croyances, sur le modèle de la *thick description* de l'anthropologie culturelle de Clifford Geertz (*The Interpretation of Culture*, Basic Books, 1973, en particulier le chapitre programmatique « Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture », p. 3-30). Voir : Walter Benn Michaels, *The Gold Standard and The Logic of Naturalism. American Literature at the Turn of the Century*, University of California Press, 1987. Jameson a écrit un long commentaire critique sur les principes... théoriques sous-jacents à l'antithéoricisme du *New Historicism* et à la déconstruction de Paul de Man. Voir aussi « Immanence et nominalisme dans le discours théorique postmoderne », *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. Fl. Nevoltry, ENSBA Paris, p. 265-366.

Ce qui lie, aux yeux de Jameson, ces paradigmes théoriques et constitue leur défaut principal est l'oubli, ou le refoulement du « hors-texte ». Dans la critique de ces « textualismes » et de leur isolationnisme esthétique, Jameson met à profit la tradition « endogène » du marxisme anglo-saxon, notamment la philosophie de la forme littéraire de Kenneth Burke¹¹ et le matérialisme culturel de Raymond Williams¹², qui s'attachent tous deux à étudier l'interpénétration historicisée du monde social et de ses productions littéraires et symboliques. Réduit à néant par le formalisme autotélique et la déconstruction derridienne, dissous dans les communautés libérales fishiennes comme le produit de consensus et de jeux, recodé en termes linguistiques dans la « prison » (*prison-house*) du langage¹³ par le structuralisme logocentrique des années 1960, le référent historique et social des textes, à comprendre dans un sens très large, doit au contraire, selon Jameson, être

11. Kenneth Burke, *Attitudes Toward History* [1937], Beacon Press, 1961, et surtout le livre fondamental pour notre compréhension de l'action symbolique de la littérature, *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action* [1941], University of California Press, 1973.

12. Raymond Williams, *Culture & Matérialisme*, trad. N. Calvé et É. Dobenesque, Les Prairies ordinaires, « Penser/Classer », particulièrement le chapitre « Base et superstructure dans la théorie culturelle marxiste [1973] », p. 25-56, fondamental non seulement pour les *cultural studies* anglaises, mais aussi pour le marxisme culturel non réductionniste jamesonien. Sa relecture de l'hégémonie culturelle gramscienne, et sa prise en compte des cultures « résiduelles » et « émergentes » coexistant avec une culture « dominante », infuse la « métasynchronie » jamesonienne.

13. Fredric Jameson, *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton University Press, 1972.

ramené au sein du processus de lecture par des opérations herméneutiques singulières de reconstruction de plus en plus large du « sous-texte » social des œuvres et de leurs conditions sémantiques de possibilité – la disponibilité historique de leurs matériaux et la logique « modale » de leur « contenu ». Cela ne signifie nullement un retour à des types d'interprétation transcendante, sur le modèle d'une causalité extrinsèque mécaniste, du type de celles d'une détermination simple par la vie de l'auteur, les « événements » historiques ou les « changements » techniques. Au contraire, les moments de recours à une transcendance référentielle, à un « hors-texte », sont les étapes provisoires d'une réinscription globale, dans l'immanence des textes, de ce « dehors » dont ils sont à la fois le *produit* et une *réaction* : la critique jamesonienne n'est plus immanente *a priori*, comme le serait une lecture formaliste, structuraliste ou déconstructionniste, mais *a posteriori*, uniquement au terme d'opérations stratégiques de totalisation que l'on présentera plus avant.

C'est dire si la situation du modèle herméneutique jamesonien échappe aux dualismes qui structurent le champ des théories de l'interprétation, que la tradition de l'esthétique analytique¹⁴ cartographie schématiquement

14. On peut s'en faire une idée en croisant les synthèses suivantes, l'une récente, de Peter Lamarque, *The Philosophy of Literature*, Wiley/Blackwell, « Foundations of the philosophy of arts », 2009, p. 148-168 ; l'autre plus ancienne, celle d'Annette Barnes, *On Interpretation. A Critical Analysis*, Basil Blackwell, 1988. Voir également Richard Shusterman, *L'Objet de la critique littéraire*, chap. v, « Logique de l'interprétation », trad. N. Vieillescazes, Questions théoriques, « Saggio Casino », 2009, p. 165-195.

de la façon suivante, sous la forme d'une triple alternative dont l'ensemble enclorait toute position possible, et que Jameson dialectise : 1. entre l'interprétation comme « récupération » ou ressaisie (*recovery*) de significations enfouies ou non obviées, qu'elles soient celles d'une intention auctoriale ou d'une intention hypothétique plausible, et l'interprétation comme *construction* créative, réécriture active du texte ; 2. entre le *monisme* interprétatif (une seule interprétation vraie et acceptable par texte) et le *pluralisme*, faible (un nombre restreint d'interprétations acceptables) ou fort (un nombre infini) ; 3. entre l'identité stable de l'œuvre par rapport à ses interprétations (thèse d'indépendance ontologique), et sa multiplication ontologique (thèse de variabilité où l'identité de l'œuvre dépend de ses interprétations, jusqu'à la position radicale où chaque interprétation crée une nouvelle entité¹⁵).

Qu'une telle ontologie, elle-même pluraliste, de l'interprétation, où la signification est à la fois déenfouie et construite par l'acte interprétatif, et où un marxisme moniste vient s'appuyer sur un pluralisme de codes interprétatifs locaux, surmontant les dualismes précédemment évoqués, puisse être extraite de la lecture de *L'Inconscient politique*, voilà une chose dont il va falloir évaluer la pertinence ou l'intérêt¹⁶. Pour le moment, contentons-nous de

15. On aura reconnu, dans cette thèse multipliste radicale qui fait proliférer les entités, l'historicisme pluraliste et relativiste de Joseph Margolis. Cf. « Reinterpreting Interpretation », *Interpretation Radical but not Unruly. The New Puzzle of the Arts and History*, University of California Press, 1995, p. 21-55.

16. Selon Michael Krausz (*Rightness and Reasons Interpretations in Cultural Practices*, Cornell University Press, 1993), une œuvre ou un

noter la chose suivante, qui sert à croiser et enrichir nos perspectives théoriques sur l'œuvre de Jameson, pour l'éclairer à la fois dans sa tradition endogène marxiste et continentale, et dans celle (allogène dans la méthode, mais endogène au niveau géographique) de la pensée analytique : dans la mesure où l'interprétation jamesonienne est dans le même temps une mise au jour et une réécriture des matériaux du texte, une reconstruction d'une totalité structurée et une radiographie symptomale de ses discontinuités et de ses failles¹⁷, un commentaire dual des œuvres et des catégories conceptuelles variables par lesquelles nous les appréhendons, elle est redevable en partie, et de façon plus évidente, à l'herméneutique philosophique de Gadamer. Parce que les objets culturels

texte ne présentent pas d'identité substantielle au-delà d'un arrière-plan minimal de propriétés communes, sur lesquelles on peut faire saillir des aspects ou des qualités différentes selon les jeux interprétatifs mobilisés. Si l'on veut aller un peu plus loin dans la dimension métaphysique (au sens descriptif et non pas ontothéologique) de l'interprétation, on dira que les textes relèvent d'une ontologie non pas *endurantiste* (au sens d'une substance qui persisterait comme telle dans le temps) mais, à l'instar de personnes, *perdurantiste* ou quadridimensionnelle, à la manière de « vers temporels » qui ne se présentent jamais dans leur intégralité à un instant *t* mais ont des « parties » successives. Cf. David Lewis, « Survival and Identity », *Philosophical Papers I*, Oxford University Press, 1983, p. 55-77.

17. Sur la notion de lecture symptomale, comme lecture qui « découvre [...] sous l'innocence de la parole et de l'écoute, la profondeur assignable d'un second, d'un *tout autre* discours, le discours de l'inconscient », et la « lecture simultanée *sur deux portées* » des textes, cf. les passages décisifs de Louis Althusser, « Du *Capital* à la philosophie de Marx », in Louis Althusser (dir.), *Lire Le Capital* [1965], PUF, 1996, p. 4-5 et p. 23.

sont indéterminés et ouverts à l'histoire¹⁸, ils sont constitués et enrichis ontologiquement par les interprétations auxquelles ils ont donné lieu, qui vont se *sédimer* dans les textes, sollicitant la pratique de ce que Jameson nomme le *métacommentaire*, à la fois critique et métacritique, herméneutique et métaherméneutique.

Réélaborer ainsi le marxisme sous les traits d'une herméneutique culturelle place le projet de *L'Inconscient politique* de Jameson dans une position singulière vis-à-vis de la tradition des théories économistes de la Seconde Internationale¹⁹ ou du structuralisme génétique de Lucien Goldmann²⁰; en rejetant les schémas explicatifs réductionnistes et le déterminisme simple entre l'infrastructure économique et la superstructure culturelle, sans nullement contester le lien fondamental entre production culturelle et production en général, Jameson cherche à construire un programme de lecture politique

18. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* [1960], trad. P. Fruchon, J. Grondin et G. Merlio, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1996, particulièrement la deuxième partie, II, 1 « Élévation de l'historicité de la compréhension au rang de principe herméneutique », p. 286-329. Ce que Gadamer nomme le « travail de l'histoire » (*Wirkungsgeschichte*), et l'historicité double du sujet et de l'objet qui en découle, constitue donc le médium même (conjugué au langage) de la compréhension herméneutique, et, par extension, du métacommentaire.

19. Par exemple dans l'orthodoxie de Kautsky ou de Plekhanov. Cf. Gueorgui Plekhanov, *Les Questions fondamentales du marxisme [1890-1911]*, trad. J. et L. Cathala, Éditions Sociales, 1974.

20. Au-delà des analyses fameuses du *Dieu caché*, voir Lucien Goldmann, *La Création culturelle dans la société moderne. Pour une sociologie de la totalité*, Denoël/Gonthier, « Médiations », 1971.

des textes littéraires porté par une théorie flexible de la médiation complexe entre les « niveaux » de constitution des textes et ceux de la totalité sociale. C'est paradoxalement dans la théorie de la production littéraire des althusseriens comme Pierre Macherey²¹ et Terry Eagleton que Jameson va trouver des ressources pour son projet herméneutique : pour Macherey, le texte littéraire est intelligible moins comme une structure²² (à l'inverse de sa conception structuraliste qui pêche toujours, selon lui, par sa dimension idéaliste et son platonisme) que comme un dispositif dynamique de *production* qui s'empare de matériaux stylistiques et idéologiques disponibles afin de les transformer dans des opérations d'écriture que la critique doit reconstruire, non pour interpréter un sens celé, mais pour formuler les *lois* de ce champ ou de ce sous-système régional de la production culturelle – on reconnaît là tout ce qu'Althusser²³ puis Macherey doivent à l'épistémologie rationaliste française²⁴. Car la littérature est à la fois une institution, un appareil qui reproduit l'idéologie, et une

21. Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, « Théorie », 1966.

22. Pierre Macherey, « L'analyse littéraire, tombeau des structures », *idem*, p. 159-180.

23. Louis Althusser, « L'objet du *Capital* », in Louis Althusser (dir.), *Lire Le Capital*, *op. cit.*, en particulier la sect. VI, « Propositions épistémologiques du *Capital* », p. 345-362.

24. Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique* [1938], Vrin, 1971, avec sa conception de l'« obstacle épistémologique » et sa progression discontinuiste de la scientificité par « coupure », qui influencera beaucoup la lecture althusserienne de Marx. Selon Bachelard, la connaissance est la production, dans l'ordre rationnel, du concept de l'objet par arrachement à sa base empirique.

pratique qui la transforme ou l'altère ; en ce sens, l'écriture comme pratique signifiante et travail peut échapper à la détermination simple²⁵. Eagleton, dans un effort désespéré pour systématiser ces « lois » de façon formalisée (et dont le réductionnisme, beaucoup plus élaboré que celui du marxisme vulgaire plekhanovien, n'échappera pas au lecteur), utilise la notion d'un « mode de production littéraire²⁶ » où le texte concret serait déduit causalement des interrelations d'un ensemble schématique de catégories (mode de production général, mode de production littéraire, idéologie générale, idéologie esthétique, idéologie auctoriale) formant, en termes althusseriens, un « tout complexe à dominante²⁷ ».

Dans cette perspective, l'althusserisme littéraire semble tout à fait rejoindre l'hostilité poststructuraliste de Deleuze et Guattari vis-à-vis de l'interprétation, disqualifiée comme une réduction ou un décodage appauvrissant à une signification réifiée, selon le principe d'une bijection simple entre un texte et son « code-maître » allégorique dans les

25. Certaines formulations de Macherey semblent même avoir joué un rôle matriciel dans la constitution des hypothèses de travail de *L'Inconscient politique*, notamment dans « la recherche des conditions de possibilité de l'œuvre » comme réponse à une question non explicite, selon la leçon althusserienne, ainsi que le « recours à *l'inconscient de l'œuvre* » qu'est l'histoire. Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, op. cit., p. 113.

26. Terry Eagleton, « Categories for a Materialist Criticism », *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory* [1976], Verso, 2006, p. 44-63.

27. Louis Althusser, « Sur la dialectique matérialiste », *Pour Marx* [1965], La Découverte, « Poche », 1996, particulièrement la section « Structure à dominante : contradiction et surdétermination », p. 206-224.

termes duquel on traduit le premier, au profit d'une attention aux lois dynamiques de production et au fonctionnement opératif des textes. Mais le coup de force théorique jamesonien, dans la longue discussion qui occupe toute la première moitié du chapitre inaugural de *L'Inconscient politique*, sera justement de « capturer » la critique althusserienne et poststructuraliste de l'interprétation en la subsumant dans un projet herméneutique raffermi et renouvelé, amplifiant par là même, en extension et en compréhension, le chapitre central de *Marxism and Form*, qui évoquait les différentes versions d'une « herméneutique marxiste²⁸ ». Selon Jameson, le marxisme a en effet un besoin vital d'une herméneutique sociale dialectique de la culture, à la fois idéologique et utopique, « recollection du sens » et « exercice du soupçon » (Ricœur²⁹), qui articule une analyse idéologique « négative » des textes culturels en termes de distorsion et de démasquage, et un déchiffrement figural des « élans utopiques », des formes de cohésion collective future, des gratifications anticipatoires qu'ils projettent dans le moment même où ils accomplissent une fonction de domination et de reproduction. Cette double polarité de l'analyse culturelle marxiste exige de reconnecter, de façon inédite par rapport au simple lien de continuité entre l'idéologie et l'utopie mis en évidence par

28. Fredric Jameson, « Versions of a Marxian Hermeneutic », *Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton University Press, 1971, p. 60-159.

29. Paul Ricœur, *De l'interprétation. Essai sur Freud* [1965], Seuil, « Points essais », 1995, en particulier I, 2 « Le conflit des interprétations », p. 30-46.

Ricœur³⁰, un *matérialisme de l'imaginaire* dans sa formulation althusserienne (c'est-à-dire l'étude de la manière dont l'idéologie est une constante inévitable de toute formation sociale en tant que rapport imaginaire à des réalités transpersonnelles³¹), et un *marxisme utopique* hérité de Bloch et de Benjamin³².

Par-delà les catégories éthiques du bien et du mal qui viendraient se surimposer à notre compréhension des artefacts culturels, par-delà même la critique anti-utilitariste de Marshall Sahlins³³, qui porte sur la réduction anthropologique opérée par le marxisme au caractère fonctionnel/utilitaire de ces derniers et de la vie sociale en général au détriment de son sens symbolique, l'herméneutique jamesonienne vise à renouer avec les œuvres et les produits du passé culturel en réactivant leur message perdu ou recouvert. Il s'agit de « sauver », en un écho benjaminien, les productions humaines passées en restaurant un lien essentiel avec elles, empathique et qualitatif, tout en

30. Paul Ricœur, « Leçon d'introduction », *L'Idéologie et l'Utopie*, trad. M. Revault d'Allonnes et J. Roman, Seuil, « Points essais », p. 17-37.

31. Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », in *Positions*, Éditions Sociales, 1976, p. 101. On peut également se référer aux analyses sur l'idéologie qui « interpelle » les individus en « sujets » (p. 109-110) : l'idéologie est par là même instituante et constitutive de la vie historique des sociétés.

32. Ernst Bloch et Walter Benjamin font l'objet de deux sous-sections monographiques dans le chapitre évoqué de *Marxism and Form*, *op. cit.* : « Walter Benjamin; or Nostalgia », p. 60-83 et « Ernst Bloch and the future », p. 116-159.

33. Marshall Sahlins, « L'anthropologie et les deux marxismes. Problèmes du matérialisme historique », *Au cœur des sociétés. Raison utilitaire et raison culturelle*, trad. S. Faizang, Gallimard, 1980, chap. III, p. 162-209.

affirmant la distance irréductible qui nous sépare d'elles par une pratique informée de la « typologie structurale » différenciant des formations sociales hétérogènes. Dépasser les « dilemmes » de l'historicisme³⁴ en reconstruisant, à travers la discontinuité des temps, une identité renouvelée de la vie collective, telle est la tâche immense, programmatique, du marxisme interprétatif de *L'Inconscient politique*.

II

Si l'herméneutique littéraire traditionnelle s'attache à une conception verticale des « niveaux » stratifiés de signification des textes, Jameson projette cette verticalité dans l'histoire en suivant, à travers les textes littéraires étudiés, du romanesque médiéval jusqu'à Conrad, la constitution progressive du sujet bourgeois puis son démantèlement sous le coup de la réification³⁵. *L'Inconscient politique* va donc constituer une grande opération de *transcodage* entre une herméneutique marxiste de la culture, une histoire des formes littéraires narratives, les modes de subjectivité qui

34. Un tel historicisme structural est précisément, pour Jameson, ce qui spécifie l'historicisme marxiste, alliant le souci classificatoire et typologique avec des orientations existentielles sans lesquelles le passé serait comme inerte pour nous. Voir l'article important « Marxism and Historicism » [1979], dans *The Ideologies of Theory*, Verso, 2008, p. 451-482.

35. L'un des concepts majeurs qui forment l'armature théorique de *L'Inconscient politique* est donc lukacsien : Cf. Georg Lukács, « La réification et la conscience du prolétariat », *Histoire et conscience de classe. Essais de dialectique marxiste* [1923], trad. K. Axelos et J. Bois, Minit, « Arguments », 1960, p. 109-256, particulièrement la première section, « Le phénomène de la réification », p. 110-141.

traversent les champs de la culture et de l'expérience, et une théorie des *stades* du capitalisme. Mais ce transcodage opère aussi au niveau interthéorique, au sein et au-delà de la tradition marxiste : dans un premier temps, Jameson va absorber la critique poststructuraliste de la totalisation marxiste (dont il faut rappeler que, pour le Lukács d'*Histoire et conscience de classe*, elle est l'opération conceptuelle fondamentale du marxisme³⁶). Pour ce faire, il utilise stratégiquement la reconception de la totalité comme tout absent, complexe et décentré, propre au marxisme structural d'Althusser. Cette critique portait, on le rappelle, sur le caractère réductionniste et identificatoire d'un matérialisme qui faisait des superstructures une simple réplique de l'infrastructure économique, et qui privilégiait massivement l'identité par rapport à la *différence* et à la *dissémination* : Althusser permet de penser au contraire une totalité non hiérarchique comme une structure de relations entre des niveaux hétérogènes et semi-autonomes de la vie sociale³⁷, où la *médiation* entre les niveaux passe moins par l'identification que par la

36. *Idem*, p. 26-29. Cet enjeu est au cœur de la réflexion de Martin Jay sur les différents types de rapport à la totalité au sein des marxismes, dans un livre qui se clôt sur « le défi poststructuraliste ». Martin Jay, *Marxism and Totality. The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*, University of California Press, 1984.

37. Pour une théorie radicalement fonctionnaliste (et non marxiste), inspirée par Talcott Parsons, de la *différenciation* entre sous-systèmes sociaux (relativement autonomes et *constitués* de « communication ») au sein de la totalité sociale, voir Niklas Luhmann, *Systèmes sociaux. Esquisses d'une théorie générale* [1984], trad. L. Sosoe, PUL, « Intersophia », 2010. Sur la lecture jamesonienne de Luhmann, voir Fredric Jameson, *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*, Verso, 2002, p. 82-94.

différence, la discontinuité, la superposition et le développement inégal des instances (économiques, juridiques, politiques, culturelles, etc.). Dans un second temps, Jameson va recoder la totalité althusserienne, totalité *synchronique* et structurale, cause absente et relation de relations entre niveaux structurellement hétérogènes de la formation sociale à un instant *t*, en totalité *diachronique* : la totalité décentrée est, au terme du premier chapitre de *L'Inconscient politique*, désormais non plus la structure, mais l'Histoire comme totalisation en procès de l'expérience humaine, succession de formations sociales et des *modes de production* afférents, coexistants et superposés, Nécessité transpersonnelle et collective. De façon inédite, Jameson réécrit le structuralisme althusserien (holisme synchronique) dans un historicisme hégélien et lukacsien (holisme diachronique processuel) qui se trouve par là même comme électrisé et galvanisé, au point d'absorber dans son mouvement dialectique les objections des philosophies de la différence et du désir des années 1970³⁸ dans une machine de guerre théorique syncrétique, résolution conceptuelle (imaginaire ?) des contradictions réelles entre le marxisme historiciste et le marxisme structural.

L'Histoire jamesonienne n'est de ce fait évidemment pas un objet empirique ; elle *surdétermine*³⁹ les faits culturels

38. Soit les poststructuralismes derridien et deleuzien, et les gauchismes freudo-marxistes.

39. Dans le sens althusserien de « surdétermination complexe », c'est-à-dire d'une multiple détermination simultanée et réciproque de tous les niveaux relativement autonomes de la « structure » les uns par rapport aux autres. Voir « Sur la dialectique matérialiste », art. cit.

et sociaux, selon un type de causalité spécifique nommé *causalité structurale* : à la fois présente partout (puisque nul n'échappe à l'historicité) et nulle part (puisque'elle est une totalité en procès complexe et intotalisable d'un point de vue fixe), l'Histoire ne se manifeste que dans des effets ou des symptômes repérables dans les productions culturelles, traçables dans les contradictions profondes des textes. C'est là où l'analogie avec l'inconscient freudien et lacanien est opératoire, avec toute la distance qui sépare un processus de type individuel (pour Freud) d'avec un procès de type associatif ou collectif, transsubjectif (Lacan et Jameson) : de la même manière que l'inconscient produit des lapsus, des fantasmes et des rêves, l'inconscient politique jamesonien produit des récits, et dans ces récits l'Histoire se voit textualisée de façon *indiciaire*, par un ensemble de traces et de marques qui nécessitent pour leur déchiffrement une herméneutique sociale parallèle à la *Traumdeutung* freudienne. Forger la notion d'*inconscient* politique va ainsi permettre de réinvestir les catégories freudiennes dans le sens d'une *topique* de rapports entre surface et profondeur, sens latent et sens manifeste, et d'une *dynamique* de la signification textuelle articulant des codes et des contenus hétérogènes sous le régime du déplacement, de la condensation et du refoulement. Car c'est bien d'un processus de subduction et de sédimentation de l'Histoire dans la forme des textes littéraires qu'il est question ici : quelque chose qui, sous l'effet d'un processus majeur (dans *L'Inconscient politique*, il s'agit, on l'a vu, de la réification lukacsienne, du passage du capitalisme local de marché au capitalisme impérialiste), glisse sous une surface dont la stabilité et le caractère clos sont apparents mais dissimulent tout un

champ de forces, une tectonique à mettre au jour. En ce sens, et pour montrer les possibles convergences avec des pratiques françaises de conjonction entre psychanalyse et analyse littéraire, le travail de Jameson va bien au-delà des tentatives de Bellemin-Noël pour mettre au jour un *inconscient du texte*⁴⁰ en « psychanalysant », de façon individuelle et associationniste, des textes littéraires ; il se rapprocherait plutôt de la *sémanalyse*⁴¹ de Julia Kristeva, qui distingue, dans sa théorie processuelle de la production textuelle, le *phénotexte* (la surface stabilisée et finie de l'artefact littéraire, domaine du Symbolique lacanien) du *génotexte* (la « signifiante », le flux engendrant et transpersonnel du Signifiant qui traverse les corps, les sujets et l'histoire, et dont l'analyste doit saisir les traces). Sans toutefois relire *La Révolution du langage poétique* de Kristeva⁴², consacré à la poésie

40. Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, PUF, « Quadrige », nouvelle édition 1996. Voir aussi *Interlignes. Essais de textanalyse*, PUL, « Objet », 1988.

41. Julia Kristeva, *Séméiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, « Tel Quel », 1969. À partir des travaux de Kristeva et de Barthes, le groupe Tel Quel a voulu élaborer une théorie matérialiste du texte en reconstruisant ce dernier comme un processus d'engendrement sémiotique entre « niveaux » de constitution hétérogènes. Je renvoie ici aux travaux de Jean-Louis Houdebine (« Première approche de la notion de texte ») ou de Philippe Sollers (« Niveaux sémantiques d'un texte moderne ») dans Tel Quel, *Théorie d'ensemble* [1968], 2^e éd., Seuil, « Points essais », 1980.

42. Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé* [1974], Seuil, « Points essais », 1985, particulièrement la première section, qui hybride lacanisme, structuralisme et poststructuralisme : « A. Préliminaires théoriques », p. 9-204 ; et la section althusserienne, « C.1. Le texte à l'intérieur d'une formation économique et sociale », p. 361-374.

de Lautréamont et de Mallarmé, comme le pendant exact des analyses narratives de *L'Inconscient politique* consacrées au roman du XIX^e siècle, il est permis de noter une certaine continuité des objectifs, ainsi qu'une référence commune à Lacan dans le cadre d'une étude culturelle holiste des interrelations entre forme littéraire, procès historique de la subjectivité et situation spécifique politico-économique où les textes sont conçus conjointement comme des symptômes et des actes socialement symboliques.

Mais ce qui rend assurément le projet jamesonien unique, et non orthodoxe du point de vue de la systématité philosophique, est la construction d'une chaîne d'association et d'identification entre les macroconcepts que sont l'Histoire comme totalisation diachronique, la totalité structurale comme cause absente althusserienne, le Réel lacanien et l'Inconscient politique⁴³. Plutôt qu'une correspondance intensionnelle stricte entre les termes, l'agrégation conceptuelle qui s'y joue tend à rendre commensurables des schèmes théoriques parfois contradictoires, en accroissant leur valence et leur corrélativité potentielle (et les *harmoniques* produits par leur friction), par une sorte de transfert énergétique entre un pôle centripète et un pôle centrifuge. L'Histoire, battue en brèche par l'althusserisme comme concept humaniste et préscientifique⁴⁴, se voit dès lors attri-

43. Une première opération théorique de redéfinition du Réel lacanien comme Histoire a été menée par Jameson en 1978, dans son vaste article « Imaginary and Symbolic in Lacan », dans *The Ideologies of Theory*, *op. cit.*, p. 77-124.

44. Cf. Louis Althusser, « L'objet du *Capital* », in *Lire Le Capital*, *op. cit.*, sec. V, « Le marxisme n'est pas un historicisme », p. 310-344. Certains historiens ont toutefois entamé une confrontation productive

buer l'efficace globale d'une « structure des structures », totalité de différentes totalités asynchrones et superposées où se manifestent des tendances dominantes, émergentes et résiduelles dans les modes de production présents à différentes étapes inégales de leur développement respectif ; dans cette même dynamique, le Réel lacanien, conçu comme cause absente et infigurable du Symbolique, est requalifié comme producteur de récits collectifs, et par là même textualisé. Ce statut macroconceptuel de l'Histoire, à la fois traçable dans des entités textuelles singulières, mais irréductible à un mode d'être intratextuel ou à un code-maître interprétatif comme un autre – puisque logiquement antérieur à toute médiation en tant que nécessité et limite extrême du pensable, de l'agissable et du concevable – peut être relu comme un concept transcendantal, ou comme la condition de possibilité anthropologique absolue que l'on pourrait nommer *l'a priori historique*⁴⁵.

Il convient alors de se défier de la tentation qui nous ferait lire *L'Inconscient politique* comme l'expression d'un système philosophique achevé dont la portée embrasserait l'ensemble des champs de l'expérience humaine : Jameson cherche moins à y développer un système qu'un dispositif

avec l'althusserisme, comme Pierre Vilar dans « Histoire marxiste, histoire en construction. Essai de dialogue avec Althusser [1973] », *Une histoire en construction. Approche marxiste et problématiques culturelles*, Gallimard/Seuil, « Hautes Études », 1982, p. 382-425.

45. À condition d'y voir plus que ce que Foucault a logé sous ce concept : des règles de formation immanentes à toute pratique discursive et à leur condition d'apparition et d'archive. Voir Michel Foucault, « L'a priori historique et l'archive », *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, 1969, chap. III, sec. 5, p. 166-174.

rhétorique sophistiqué, voire sophistique⁴⁶, qui va *traiter* (*to process*), *implémenter* et re-router des théories critiques existantes, des noms propres académiquement disjoints par la spécialisation disciplinaire (Frye et Althusser, Lukács et Lacan, Sartre et Greimas) comme des matériaux bruts, que le texte jamesonien va totaliser, mais de façon polyvocale, disséminée, en tant que contradictions surdéterminées de philosophèmes semi-autonomes mais reliés. Son marxisme, au syncrétisme méthodologique extrême, dramatise des moments d'expropriation de ce qui est valide chez les autres méthodes critiques comme des moments de pertinence locale dans une opération théorique de totalisation. Chaque sous-système interprétatif à l'œuvre dans la critique littéraire contemporaine valorise en effet un code-maître particulier (le langage pour le structuralisme, la temporalité pour la critique phénoménologique, la liberté pour la critique existentialiste, les valeurs individuelles humanistes pour la critique éthique, la sexualité pour la critique psychanalytique, etc.); ils sont tous explicables et valables en tant qu'expressions diverses (au sens de la causalité expressive) d'une expérience historique réelle fragmentée ou compartimentée qu'un marxisme hégélien ressaisit dans une unité. Au sens wittgensteinien d'usage à dimension normative, déterminé par des règles, il s'agit donc bien là

46. Il faut comprendre ce terme bien au-delà du partage traditionnel entre rhétorique philosophique et rhétorique sophistique, souvent réduit à une opposition éthique binaire. Je renvoie ici aux travaux de Barbara Cassin, qui décrit, dans un tout autre contexte, des *opérations* de pensée et d'écriture parfois tout à fait comparables aux court-circuits et aux montages jamesoniens. Voir Barbara Cassin, *L'Effet-sophistique*, Gallimard, « Nrf essais », 1995.

d'un usage dit *primaire* des théories existantes, en l'occurrence d'une mise en ordre des approches théoriques disponibles dans le champ de la critique littéraire sous un marxisme subsumant qui en embrasserait les heuristiques partielles. Mais Jameson procède aussi par *secondarisation*⁴⁷, recombinaison, réécriture figurale ou tropologique des théories passées, où, sans effacer ni relever les différences ontologiques entre elles, des opérations de passage et de réélaboration dynamique surviennent, quelque chose de comparable à une sorte de *morphing* ou une chaîne de transformation (déjà évoquée précédemment pour le concept même d'inconscient politique), et dont un des spectaculaires exemples est l'appropriation de l'herméneutique patristique médiévale, à travers sa réactualisation par la mythocritique archétypale de Northrop Frye, pour élaborer une herméneutique « collective ». L'enjeu de cette double réécriture est de relier la capacité de l'herméneutique médiévale à totaliser les significations d'un texte – au regard d'enjeux privés et publics (sens allégorique et moral), dans une perspective eschatologique de salivation (sens anagogique) – à l'usage fryen des textes littéraires lus comme des méditations sur le destin de la collectivité, sous la forme de projections mythiques ou de désirs symboliques narrativisés, quand bien même Frye resterait prisonnier, en dernière instance, de catégories privées et individuelles.

47. Pour la différence, chez Wittgenstein, entre la « signification primaire » et la nébuleuse de ses « usages secondaires », on peut renvoyer à Jean-Pierre Cometti, *Philosopher avec Wittgenstein*, 2^e éd., Farrago, 2001, notamment au chap. IV, « Questions esthétiques et questions conceptuelles », p. 137-152.

Toute étude de l'herméneutique jamesonienne, qui tenterait de prendre au sérieux sa cohérence interne et sa volonté de totalisation, doit également laisser une place à ce qu'elle comporte d'hybride, d'incommensurable, d'*ad hoc*, afin de toujours corrélérer les opérations théoriques qui s'y donnent à lire à des *figures* scripturales ou à des processus de montage et de *redescription*⁴⁸ qui jouent sur des renversements subits, des transformations, des alliances, *i. e.* des *tropes* au sens rhétorique du terme.

Ces précautions prises, il nous faut maintenant préciser quelle méthodologie interprétative et quels principes généraux Jameson met en œuvre et à l'épreuve dans les chapitres monographiques, et comment ces principes sont potentiellement applicables à d'autres textes pour rendre compte de la littérature comme acte socialement symbolique. Les trois « horizons de totalisation » herméneutique du premier chapitre de *L'Inconscient politique*, recodage et réappropriation (presque au sens artistique du terme⁴⁹) matérialiste des quatre niveaux de l'exégèse médiévale *via* Frye, combinaison ordonnée d'une approche organique et lukacsienne à une lecture discontinuiste et symptomale,

48. À entendre dans un sens tout à fait pragmatiste et rortyen de remaniement lexical qui mobilise et croise deux manières de faire des mondes dans une *recontextualisation* opératoire. C'est, selon Rorty, la ressource fondamentale de l'enquête et, plus largement, de l'esprit. Voir Richard Rorty, « La recherche comme recontextualisation : un modèle antidualiste de l'interprétation », *Objectivisme, relativisme et vérité*, trad. J.-P. Cometti, PUF, « L'Interrogation philosophique », 1994, p. 105-132.

49. Au sens de l'art appropriationniste des années 1970, qui, pour le dire rapidement, fonctionne par détournement, reproduction multiple et emprunt conceptuel.

ne sont toutefois pas à proprement parler des moyens de pénétrer des « couches » de signification dans un mouvement qui irait d'un sens superficiel à un sens crypté : ce sont bien plutôt des cercles concentriques, correspondant chacun à un élargissement de leur « fondement » sociohistorique et holiste, au sein desquels les textes singuliers littéraires vont être réécrits et replacés en fonction de leurs conditions historiques de possibilité et d'émergence, ce que Jameson nomme leurs « préconditions » *sémantiques* (au sens d'un ensemble complexe et intriqué de données préalables à leur *scriptibilité* même, dans les limites historiques d'apparition qui sont les leurs).

Le premier « niveau » interprétatif concerne la manière dont les textes sont solidaires de l'histoire politique environnante ; comment ils retraitent des éléments de leur « contexte », au sens étroit du terme ; comment ils constituent des actes, certes restreints au niveau symbolique, mais qui réorganisent leurs matériaux de façon active, à la fois produits de la réalité sociale et produisant, par textualisation, un sous-texte historique devant être reconstruit après coup. Empruntée à Kenneth Burke, plus précisément à sa conception « dramatique » de la forme littéraire, la notion d'acte symbolique⁵⁰ peut éclairer la façon dont l'œuvre individuelle (« l'objet » de ce premier niveau) accomplit une fonction pragmatique dans son contexte immédiat ; comme le mythe lévi-straussien, l'acte symbolique tente de résoudre, sur le plan formel ou imaginaire, des contradictions sociohistoriques réelles par des dynamiques d'« accomplissement

50. Kenneth Burke, *Attitudes Toward History*, *op. cit.*, particulièrement p. 8-33.

de souhait» et des « solutions » d'ordre fantasmatique, qui touchent le plus souvent, dans les récits, le système des personnages, et les étapes progressives d'orientation téléologique du schéma narratif vers la fin d'une « quête ».

Au deuxième niveau, le texte se trouve désolidarisé des limites qui sont celles de l'œuvre individuelle pour être reconstruit comme une « parole » ou une énonciation collective, celle d'une *classe* sociale, dans un espace social agonistique (car l'appartenance à une classe, dans une formation sociale donnée, n'est pas de l'ordre de l'identité substantielle mais se comprend de façon relationnelle, dans un mouvement de contradiction ou de lutte). La plus petite unité intelligible de ce discours classiste est, selon Jameson, l'*idéologème*, terme repris à Bakhtine par Julia Kristeva et la critique telquelienne, sur le modèle linguistique du phonème et du morphème, et diffusé par la suite dans la critique littéraire⁵¹ ; c'est en effet grâce au cadre théorique du dialogisme bakhtinien que l'analyse des textes, dans ce deuxième horizon interprétatif, peut être repensée en termes de stratégies de légitimation, en termes de consolidation d'intérêts, de quasi-arguments et de quasi-propositions, mais aussi dans le vocabulaire des fantasmes de classe et de protorécits tendant à recouvrir la voix de l'ennemi de classe ou celle, défaite et manquante qu'il faudra reconstituer comme l'*autre* pôle, tu et recouvert, du texte social. Dans *L'Inconscient politique*, l'idéologème majeur de la formation sociale à laquelle appartiennent

51. Pour une perspective historique et théorique sur les usages de la notion d'idéologème, voir Michel van Schendel, « L'idéologème est un quasi-argument », revue *Texte*, n° 5/6, *Théories du texte*, 1986/87, p. 23-132.

les écrivains du XIX^e siècle étudiés et leur lectorat est celui du *ressentiment*, dont on verra la portée pour l'analyse des œuvres de Gissing et de Conrad. Cet idéologème éthique, dont Nietzsche a le premier fait la généalogie et saisi la portée, s'organise essentiellement autour d'une requalification *axiologique*, dans les termes d'une opposition entre bien et mal, de l'expression des contradictions de classe ; mais le texte comme combinaison d'idéologèmes ne se limite pas à des opérations sur des systèmes de valeurs ou sur des normes⁵², ni à la mise en scène d'idiolectes ou de sociolectes classistes (par exemple, dans une opposition frontale des parlers entre la conversation « littéraire » et le langage oral, ou dans leur fusion ironique dans le discours indirect libre d'un narrateur). Il s'inscrit, plus largement, dans un ensemble sémiotique complexe de productions culturelles idéologiques assurant des fonctions hégémoniques (au sens gramscien) de domination et de reproduction, de confiscation et d'étouffement, tout autant que de gratification compensatoire et de projection utopique.

Au troisième et dernier horizon interprétatif, l'intelligibilité des conditions sémantiques du texte étudié se fait par une relativisation ultime à l'ensemble de l'Histoire conçue comme une séquence macro-narrative⁵³ où

52. C'est là la limite des analyses de Philippe Hamon (*Texte et idéologie* [1984], PUF, « Quadrige », 1997, en particulier le premier chapitre « Texte et idéologie : pour une poétique de la norme », p. 5-42).

53. Jameson est toutefois revenu, dans un entretien postérieur de plus d'une décennie à la publication de *L'Inconscient politique*, sur la désignation de la succession des modes de production comme récit, en redistribuant les rapports de la synchronie et de la diachronie : « c'est bien plutôt la conceptualité du mode de production qui permet

se succèdent les modes de production, de la préhistoire jusqu'au futur. Chaque texte, dès lors, occupe une position au sein de ce grand récit marxiste (du mode de production tribal jusqu'au communisme à venir). Le concept de mode de production⁵⁴, comme système global de la vie sociale, est certes un concept synchronique, qui appelle des analyses en termes structuraux et systémiques, mais ce concept présuppose également des conditions temporelles de narrativité car, au sein des formations sociales existantes dans l'histoire, les modes de production sont à comprendre de façon différentielle : non seulement comme succession de modes passés, présents et futurs, mais aussi comme coexistence contradictoire et hétérogène, au sein d'une même période historique, de plusieurs modes de production dominants, émergents et résiduels. La perspective synchronique structurale (l'analyse du mode de production comme totalité synchronique) et la perspective diachronique narrative (la succession des stades ou

de produire des récits plus locaux ». « Fredric Jameson : le marxisme face à la postmodernité », entretien avec Stathis Kouvelakis et Michel Vakaloulis, *Futur antérieur*, n° 21, 1994. Texte disponible sur le site « Marx au XXI^e siècle : l'esprit et la lettre ».

54. Dans une littérature marxiste très abondante, les clarifications de Poulantzas sur la distinction entre formation sociale et modes de production, dans les termes d'une coprésence modale ou d'un « chevauchement » au sein de la même formation sociale, sont très éclairantes pour la métasynchronicité jamesonienne, au même titre que la « non-contemporanéité » blochienne. Cf. Nicos Poulantzas, *Pouvoir politique et classes sociales*, t. I, Maspero, « Petite collection », p. 8-9, et, évidemment, Étienne Balibar, « Sur les concepts fondamentaux du matérialisme historique » in Louis Althusser, *Lire Le Capital*, *op. cit.*, section I, « De la périodisation aux modes de production », p. 432-453.

des âges du capitalisme, jusqu'à sa période « tardive » ou son « troisième âge », par exemple chez Ernest Mandel⁵⁵), doivent être unies dans une perspective que Jameson nomme *métasynchronique* : dans un tel cadre d'analyse, les systèmes synchroniques que sont les modes de production, et, par extension, les textes littéraires vus comme unités signifiantes, doivent être reprojétés dans des dynamiques temporelles différenciantes bien au-delà de leur limite, en tant que « conjonctures formelles », nous dit Jameson, de messages contradictoires émis par plusieurs systèmes de signes, qui sont des traces rémanentes de modes de production passés, ou des anticipations de modes de production à venir. On voit bien tout ce qui peut séparer ce dernier horizon jamesonien d'une simple typologie qui viendrait classer les textes dans des cases statiques que seraient les modes de production dominants de la formation sociale à laquelle appartiendrait le texte en question. Ce que Jameson nomme l'*idéologie de la forme* s'inscrit au contraire dans une logique conceptuelle qui cherche à lire les textes de façon radiographique ou *stratigraphique*, en tant qu'unités synchroniques d'éléments structurellement hétérogènes, de discours et de formes génériques relevant d'un montage/feuilletage de codes stylistiques et textuels qui sont les indices des temporalités en conflit, au sein d'une complexe et continuelle *révolution culturelle* entre les modes de production existants.

L'étude de l'idéologie de la forme cherche ainsi à fournir des instruments de description pour une lecture

55. Ernest Mandel, *Le Troisième Âge du capitalisme* [1972], trad. B. Keiser, Éditions de la Passion, 1997.

politique des textes qui fasse une place à l'analyse générique et en « strates », ce que ne permettait pas le concept d'« écriture », aux accents sartriens, de Barthes⁵⁶, comme « prise de position », par la forme, de l'écrivain et signe de sa liberté dans l'histoire ; son bénéfice est de conjointre un certain degré de précision formelle et la prise en compte d'une historicisation complexe, ce qu'oublie trop souvent une critique formaliste anhistorique. La sociocritique d'Edmond Cros hérite manifestement de ces acquis théoriques, en définissant le texte comme un tout asynchrone où se superposent des traces sédimentées et *introjectées* provenant de l'histoire socio-économique, et des formations idéologiques et discursives hégémoniques *incorporées*⁵⁷. Chaque « niveau » artificiellement isolé par l'analyse de la « structure » stratifiée du texte ou de la formation sociale qui l'a produite n'a pas le même type d'existence historique, ni dans la logique du contenu, ni dans la logique de sa forme (requalifiée dès lors comme « contenu » car porteuse de messages idéologiques persistants) : les lignes d'évolution diachroniques qui animent chaque niveau sont relativement autonomes mais dépendent systématiquement les unes des autres. De sorte

56. Roland Barthes, « Qu'est-ce que l'écriture », *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], Seuil, « Points essais », 1972, p. 11-17.

57. Edmond Cros, *Le Sujet culturel. Sociocritique et psychanalyse*, L'Harmattan, 2005, chap. VII, « La notion d'idéosème », p. 97-111, et surtout chap. VIII, « Matérialisme et discours littéraire : pour une poétique matérialiste ». Il faudrait également mentionner ici le travail important de Claude Duchet : voir Claude Duchet et Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Honoré Champion, 2011.

que Jameson parvient à faire un usage littéraire de la causalité structurale althusserienne et de la chronie, en les mettant au service d'une herméneutique et d'une *poétique* où le texte *enregistre*, dans sa « conjoncture formelle » discontinuiste, la « conjoncture des modes de production coexistants⁵⁸ ». Jameson semble pourtant suspendu entre deux conceptions épistémologiques de cet « enregistrement » ou de ce codage : il opte pour un fonctionnement figural, où la totalité complexe du texte *allégoriserait* le tout complexe métasynchrone de la superposition de modes de production. Mais il semblerait qu'on puisse y déceler un lien complémentaire plus direct, causal et référentiel, et non plus allégorique, entre les modes de production, les systèmes de signes langagiers, littéraires et génériques, les technologies intellectuelles et les compétences des acteurs (en termes de *littératie*⁵⁹) qui y sont *implantés*. L'étude de ce lien relève non seulement d'une poétique marxiste mais aussi d'une anthropologie historique de l'écriture (à la fois dans sa dimension technique et culturelle⁶⁰), qui s'attacherait, de façon plus interactionniste et descriptive, avec de tout autres outils que ceux d'une sociologie déterministe et mécaniste, à retracer le réseau d'acteurs et de médiations complexes qui assurent la circulation des objets, des compétences et des actions au sein et en dehors des

58. Fredric Jameson, *L'Inconscient politique*, *op. cit.*, p. 118.

59. Ce terme, massivement employé dans le domaine des *literacy studies* à une époque récente, désigne les capacités langagières et informationnelles au sens large, solidaires de types d'apprentissage.

60. Dans le prolongement des études de Jack Goody, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, trad. J. Bazin et A. Bensa, Minuit, 1979.

institutions littéraires et culturelles, en balayant, de l'échelle microstructurelle ou microsociologique à l'échelle *macro*, l'empreinte structurale de chaque mode de production et les effets de ses assemblages⁶¹ spécifiques entre acteurs. Mais cela serait une autre histoire.

III

La querelle du récit, ou le « tournant narratif » (*narrative turn*) de la théorie, polarise le champ philosophique à la fin des années 1970, c'est-à-dire pendant la période de conception et d'écriture de *L'Inconscient politique* – ce moment où des paradigmes différents s'emparent de la question narrative et s'affrontent autour du lien entre « grands récits » (aussi nommés « métarécits » ou « récits-maîtres ») et récits de premier ordre. Elle oppose le postmodernisme de Lyotard, qui part en guerre contre toute forme d'intelligibilité globale de l'histoire dans un schéma total et linéaire au profit d'une multiplication éclatée de jeux de langage narratifs locaux⁶² (que l'on peut rapprocher, dans cette perspective partielle, de l'historicisme critique de

61. Plutôt que de nous satisfaire d'une gigantomachie stérile entre le paradigme holiste et le paradigme individualiste, entre le macro et le micro, on pourrait préférer une sociologie qui parcourût l'ensemble des échelles des assemblages comme un continuum dans des chaînes maillées, mais irréductiblement hétérogènes et « asynchrones » de médiations complexes et de collectifs mobiles.

62. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Minuit, « Critique », 1979, et surtout *Le Différend*, Minuit, « Critique », 1984, pour une théorisation de l'hétérogénéité des « régimes de phrase » et des jeux de langage.

Foucault), le modernisme comme « projet inachevé », hérité des Lumières et d'une relecture communicationnelle du kantisme, de Habermas et d'Apel⁶³, et enfin l'historicisme marxiste dont Jameson est un des représentants, qui persiste à penser la totalité de façon narrative et collective. Dans ce contexte⁶⁴, *L'Inconscient politique* vise à réaffirmer la validité du grand récit marxiste, et s'intéresse à une période historique, centrée autour du XIX^e siècle, où, dans une accélération technique et temporelle inédite qui nous mène du capitalisme local de marché au capitalisme impérialiste, le phénomène massif de la réification restructure de fond en comble les formes de vie humaines – transformations que les textes narratifs enregistrent, en y contribuant idéologiquement, dans leur forme. Il est donc logique que Jameson ait poursuivi ce grand travail historiciste, en s'intéressant au modernisme avec sa monographie sur Wyndham Lewis⁶⁵ (publiée certes deux ans avant *L'Inconscient politique*, en 1979, mais qui aurait

63. Karl-Otto Apel, *Transformation de la philosophie* [1971], 2 t., trad. Ch. Bouchindomme (dir.), Le Cerf, 2007 et 2010; Jürgen Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel* [1981], 2 t., trad. J.-M. Ferry, Fayard, 1987, et *Le Discours philosophique de la modernité. Douze conférences* [1985], trad. Ch. Bouchindomme et R. Rochlitz, Gallimard, 1988.

64. Pour une présentation succincte mais précise de tous les enjeux politiques de ce tournant, cf. Christopher Norris, « Narrative Theory or Theory-as-Narrative: the Politics of "Post-Modern" Reason », *The Contest of Faculties. Philosophy and Theory after Deconstruction*, Methuen, 1985, chap. 1, p. 19-46, et Kenneth Baynes, James Bohman & Thomas McCarthy (ed.), *After Philosophy: End or Transformation?*, MIT Press, 1987.

65. Fredric Jameson, *Fables of Aggression. Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, University of California Press, 1979.

tout à fait pu lui servir de dernier chapitre, après celui consacré à Conrad), puis au postmodernisme⁶⁶, comme système économique total avec sa propre logique culturelle, qui contient et absorbe tout le passé humain. Selon Jameson, la théorie postmoderne de Lyotard est elle-même un produit du postmodernisme comme stade « tardif » du capitalisme, en ce qu'elle substitue la visualité et la spatialité à la diachronie narrative, et que l'événement historique ne s'y donne à voir que selon une présentation « sublime » de l'imprésentable⁶⁷, dans une forme de défection ou d'évanouissement esthétique qui le rend irrécupérable dans une forme temporelle.

Dans la mesure où le marxisme, dans sa version diachronique, se présente comme un paradigme de salvation et un récit d'émancipation anticipatoire, porteur du « principe espérance » eschatologique blochien, il donne lieu à une forme métanarrative de compréhension, et à une narration omnisciente où Raison et Histoire se déploient dialectiquement vers leur identité finale. Il va de soi que cette version du marxisme hégélien tombe sous la critique des historicistes modérés comme Putnam, qui, dans *Raison, vérité et histoire*⁶⁸, lui reproche justement sa double historicité introuvable, point de vue de nulle part

66. Fredric Jameson, « La logique culturelle du capitalisme tardif [1984] », *Le Postmodernisme*, op. cit., p. 33-104. Cf. Perry Anderson, *Les Origines de la postmodernité* [1998], trad. N. Filippi et N. Vieillescazes, Les Prairies ordinaires, « Penser/Classer », 2010.

67. Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime*, Galilée, 1991.

68. Hilary Putnam, *Raison, vérité et histoire* [1981], trad. A. Gerschenfeld, Minuit, « Propositions », 1984, p. 177-178.

(ou de Dieu) qui se situerait à la fois à un moment donné du développement de l'Esprit et parlerait rétrospectivement depuis la fin de l'Histoire. Mais au-delà de ce *double bind* de l'historicisme hégélien, la lecture de *L'Inconscient politique* nous confronte, on l'a vu, à une difficulté supplémentaire, et de taille : l'Histoire a certes un sens, elle peut se raconter, elle est vectorisable vers une fin, mais elle est aussi requalifiée comme infigurable, cause absente, transcendance (et condition transcendantale absolue) contre laquelle on se heurte, ou « ce qui blesse⁶⁹ ». Comment relier dès lors ces deux dimensions incommensurables de l'expérience historique ? *L'Inconscient politique* ne cesse en effet de faire se chevaucher histoire et métahistoire, narration et ordre métanarratif. C'est là où il faut faire intervenir, comme le suggère Hayden White⁷⁰, un quatrième type d'efficace : la *causalité narrative*, qui vient s'ajouter aux trois types de causalité que Jameson reprend d'Althusser, et qui pourrait résumer à elle seule le sens de ce sous-titre, « le récit comme acte socialement symbolique ».

Le premier mode d'efficace de la causalité narrative concerne la mise en intrigue (*emplotment*) : l'action humaine a un caractère temporel et donc nécessairement

69. Fredric Jameson, *L'Inconscient politique*, *op. cit.*, p. 122.

70. Hayden White, « Getting out of History: Jameson's Redemption of Narrative », *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, The Johns Hopkins University Press, 1987, p. 142-168. Cet article est l'un des plus utiles pour une compréhension plus fine des enjeux du récit et de la narrativité dans *L'Inconscient politique*, que l'on a trop souvent tendance à réduire à un système métathéorique, alors que le livre est aussi une « philosophie » de l'histoire, dans son double sens (*history* et *narrative*).

racontable⁷¹. Le récit, défini par Jameson, comme « instance centrale de l'esprit humain⁷² », se caractérise par une mise en ordre, un système de dépendances causales, inférentielles et explicatives⁷³. Ces dépendances relient des *personnages* à une gamme potentielle d'accomplissements plausibles, selon une forme de nécessité, un schéma de développement qui intègre et saisit un continuum temporel relatif. Dans cette perspective, le récit est un mode de configuration consciente du temps qui met en scène des situations et met à disposition, en fonction de contraintes variables, un *répertoire* d'actions.

Ce premier mode s'articule à un second, qui a trait à ce qu'on pourrait nommer l'autofaçonnement (*self-fashioning*) des collectifs – comment l'identité des groupes peut se construire et se fabriquer à travers des récits, un *story-telling* progressiste⁷⁴ qui agit comme un puissant aimant

71. Paul Ricœur, « La mise en intrigue. Une lecture de la *Poétique* », *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique* [1983], t. I, Seuil, « Points essais », 1991, p. 66-104, ainsi que les passages sur la triple *mimésis*, et ceux consacrés à *Metahistory* d'Hayden White, p. 286-301. Sur le rapport, extrêmement complexe, et que nous ne pouvons aborder ici, de Jameson avec la philosophie du récit de Ricœur, et sur la problématique de la figuration du temps et de l'histoire, voir Fredric Jameson, « The Valences of History », *Valences of the Dialectic*, Part VI, Verso, 2009, p. 473-612.

72. Fredric Jameson, *L'Inconscient politique*, *op. cit.*, p. 8.

73. On retrouve cette définition de la narrativité en termes de dépendance dans les derniers travaux des philosophes analytiques sur le récit. Cf. Gregory Currie, *Narrative and Narrators. A Philosophy of Stories*, Oxford University Press, 2010, particulièrement le chap. II, « The Content of Narrative », p. 27-48.

74. Cf. Yves Citton, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Amsterdam, 2010, qui tente de donner une consistance théorique et

contrefactuel inversant la logique aliénante de la nécessité historique ou du « long cauchemar de l'histoire ». Pour le marxisme utopique, cette version de la causalité narrative veut embrasser passé, présent et futur dans une logique d'émancipation où le présent est repensé comme un accomplissement de promesses plus que comme une simple résultante épiphénoménale de forces impersonnelles et inaccessibles. Dans ce paradigme « romanesque », comme nous le verrons, les acteurs sociaux s'inscrivent dans des rôles, se projettent dans des personnages agissant dans des récits dont ils doivent réaliser les potentialités inhérentes à l'intrigue, du début du procès à sa conclusion. Car la réification détruit les conditions mêmes de la narration et d'intrigues partagées pouvant embrasser le présent, le passé et le futur de l'humanité. Dès lors, l'enjeu de *L'Inconscient politique*, au sein de la praxis politique marxiste qui, selon Jameson, est la raison d'être de la critique culturelle, consiste à reconstituer, dans les multiples récits de premier ordre produits par la littérature d'une période, dans les multiples artefacts narratifs disséminés et hétérogènes au niveau stylistique, diégétique et formel, le grand métarécit encodé, enfoui et refoulé. Le récit de premier ordre est ainsi la médiation ou le mode par lequel la totalité va se laisser entrapercevoir et construire, à travers les conflits de classes et de modes de production, entre nécessité et liberté collective, aliénation et désir. Une herméneutique politique, capable de libérer les énergies logées dans les

politique à un *storytelling* de gauche en adoptant, sans référence toutefois à Jameson ni à White, l'efficace imaginaire possible d'une causalité narrative d'émancipation et de « scénarisation ».

récits du passé, et orientée vers les potentialités futures du collectif, la « place vacante⁷⁵ » au-delà du modernisme et du postmodernisme, n'est donc pensable qu'en opposition radicale aux théories contemplatives de la connaissance littéraire et de l'esthétisme. Réévalué, réorganisé selon les nécessités de la révolution culturelle dans laquelle la situation de l'interprète prend place, le rapport aux textes du passé, et la connaissance afférente qui en découle, dépend des intérêts révisables que nous tissons avec eux en vue du futur, et ne peut donc se figer dans un *fétichisme* culturel qui sanctuarise ou monumentalise un ensemble d'œuvres sous les traits d'un *canon* stabilisé. Les récits littéraires doivent ainsi être analysés selon la double modalité de leur performativité idéologique (comme instrument de domination, *storytelling* oppressif où l'ordre social existant est un récit auquel on croit), et de leur performativité utopique⁷⁶ (comme prophéties contrefactuelles, lieux de projections désirables d'une collectivité à venir ou d'expériences de pensée alternatives produisant une *bifurcation* inattendue et imprévisible dans le devenir) – cette double polarité déjà évoquée de l'analyse culturelle rappelant la nature bifide

75. Fredric Jameson, *L'Inconscient politique*, *op. cit.*, p. 5.

76. La pensée blochienne, à laquelle Jameson est redevable, affronte toute l'ambiguïté, voire l'impossibilité théorique apparente de cette formulation, en suggérant au contraire un mode d'action utopique en termes de « latence », de « possibilité historique » ouverte et de « pré-apparaître ». Cf. Ernst Bloch, *Experimentum mundi. Question, catégories de l'élaboration, praxis* [1975], trad. G. Raulet, Payot, « Critique de la politique », 1981, en particulier la section « Rotation/élévation : la causalité, la finalité, la substantialité latente, catégories projectives de l'objectivation (catégories de transmission) », p. 109-142.

du marxisme jamesonien, savoir conceptuel, catégorisation systémique autant que désir utopique d'un avenir collectif encore inimaginable par-delà le capitalisme du système-monde, investissement libidinal et flux scriptural.

C'est justement cette performativité double, idéologique/utopique, du roman, qui, au XIX^e siècle, lui fait jouer, selon des perspectives ouvertes par Lukács, un rôle déterminant dans la révolution culturelle bourgeoise, en tant que transformation et restructuration, selon des impératifs économiques, des formes de vie précapitalistes. Parachevant un processus déjà entamé de sécularisation, c'est-à-dire de redistribution des ordres répétitifs du rituel dans une nouvelle dynamique d'innovation et de concurrence, le roman devient la forme littéraire privilégiée du capitalisme, passé, en un siècle, du quasi-féodalisme de l'État-nation nobiliaire et du capitalisme de marché local (Balzac) au capitalisme de la révolution industrielle (mis en scène par le Londres des classes dangereuses sous-prolétariennes de Dickens et de Gissing), puis à l'impérialisme mondialisé (l'expansionnisme marchand et colonial de Conrad). Comme nous l'indique la *Théorie du roman*⁷⁷, le roman a une fonction « objective » qui est de produire symboliquement l'espace dégradé de l'équivalence marchande et de la « chute » des valeurs, dans un monde mixte où la qualité et la quantité

77. Georg Lukács, « Conditionnement et signification historico-philosophique du roman », *La Théorie du roman* [1920], trad. J. Clairevoye, Gallimard, « Tel », 1989, I, 5, p. 79-89. Pour une étude plus complète des théories du roman dans la pensée marxiste, qui minore toutefois la place de *L'Inconscient politique*, voir Jay M. Bernstein, *The Philosophy of the Novel. Lukács, Marxism and the Dialectics of the Form*, University of Minnesota Press, 1984.

deviennent des variables spéculatives et disjointes. Les analyses de *L'Inconscient politique* consacrées à ce phénomène se situent en droite ligne de celle de Lukács : le roman retrace les matériaux bruts des anciens modes de production, au moment même où un nouveau mode de production émerge progressivement, puis finit par occuper la place structurale de la dominante périodique. C'est ainsi que, dans la perspective métasynchronique jamesonienne, une distinction conceptuelle fondamentale apparaît, à partir d'un doublet lexical non disponible dans les catégories usuelles de l'histoire littéraire française, et sur lequel repose le mouvement qui mène des chapitres II à V de *L'Inconscient politique* : le roman (*novel*) réélabore, dans sa forme générique même et la logique de son contenu, la structure d'un autre mode narratif – et d'une autre forme – historiquement antérieur, le romanesque (*romance*), que Frye, dans une étude mythocritique pionnière⁷⁸, avait tenté de reconstituer.

Jameson va ainsi mettre au jour, tout au long du XIX^e siècle, une dialectique singulière d'absorption et de réécriture, par le roman, des « récits magiques⁷⁹ » hérités de la chanson de geste et du romanesque médiéval, ainsi que de ses éléments narratifs sous forme de contes de rédemption et de salvation « comique ». Dans ce nouveau contexte, le recodage du « romanesque » constitue un mode de survivance formel (rappelant le *Nachleben* warburgien⁸⁰) qui

78. Northrop Frye, *L'Écriture profane. Essai sur la structure du romanesque* [1978], trad. C. Crowley, Circé, « Bibliothèque critique », 1998.

79. Fredric Jameson, *L'Inconscient politique*, *op. cit.*, chap. II.

80. La *survivance* désigne, chez Aby Warburg, les effets de persistance et de rémanence des formes dans l'histoire – au sein d'une « vie » propre

continue d'émettre des messages idéologiques et utopiques encapsulés ou encryptés dans la forme, bien après que son « contenu » à proprement parler (féodal, chevaleresque et archaïque) eut historiquement disparu – que ces messages relèvent d'un effort pour neutraliser des antagonismes de classes ou refouler les violences de l'histoire politique immédiate, ou qu'ils suggèrent, comme chez Conrad, une résolution stylistique des effets morcelants de la réification dans une écriture « impressionniste⁸¹ » scintillante. L'inconscient politique ou narratif du XIX^e siècle travaille en sous-main, produisant une *continuité* souterraine, sous la forme paradoxale de *discontinuités* textuelles, des schèmes organisateurs du romanesque (donation et rédemption) traversant le grand siècle du roman dit « moderne ».

On voit alors tous les remaniements théoriques apportés par Jameson à une conception simplement statique ou linéairement évolutionniste de l'histoire littéraire. Si *L'Inconscient politique*, à l'exception de son premier chapitre métaherméneutique et de sa conclusion, est organisé en périodes successives, reconstituant une histoire du roman – où celui-ci émergerait du romanesque chez Stendhal, Manzoni et Eichendorff, passerait du réalisme balzacien au naturalisme de Gissing pour venir se fragmenter simultanément en littérature populaire et en exercice d'écriture prémoderniste et protopostmoderne, dans les récits maritimes de Conrad –, l'ensemble obéit plutôt à une

des images, et des lignes temporelles inégales dont elles sont tissées. Cf. Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, « Paradoxe », 2002.

81. Fredric Jameson, *L'Inconscient politique*, *op. cit.*, p. 260.

visée *généalogique*, non seulement parce que le concept de période n'est pas massivement homogène et croise des tendances antagonistes, mais aussi parce que l'élucidation temporelle de ce « construit diachronique⁸² » procède logiquement à rebours, à partir du système synchronique pleinement développé de la réification lukacsienne des premières décennies du XX^e siècle, pour en retracer la constitution à même la texture des formes narratives. Il ne s'agit donc pas d'une histoire littéraire au sens positiviste et traditionnel du terme, mais plutôt d'une *théorie généalogique des fonctions sociosymboliques des récits*, à travers des chapitres monographiques sur certaines œuvres reconçues comme des idéaux-types, et comme des terrains d'enquête pour tester et mettre méthodologiquement en avant l'un des trois horizons de totalisation herméneutique exposés dans le premier chapitre – par exemple, en se focalisant sur le roman balzacien comme acte symbolique résolvant (ou tentant de résoudre) des contradictions présentes dans l'histoire politique immédiate de l'auteur.

Ce découplage par rapport à l'histoire littéraire canonique a pour conséquence stratégique des effets d'exemplification inattendus, en particulier vis-à-vis des modèles existants dans les poétiques historiques et dans l'analyse littéraire marxiste. Lorsque Jameson choisit d'ignorer la réalisation achevée du réalisme, catégorie esthétique fondamentale du XIX^e siècle (dans le « haut réalisme » abouti de Flaubert et de Henry James) pour commenter exclusivement sa version balzacienne, il réalise quelque chose comme un *foregrounding* interprétatif,

82. *Ibid.*, p. 166.

c'est-à-dire une inversion entre figure et fond, une mise au premier plan cognitif de *patterns* qui servaient d'arrière-plan ou de routines inaperçues et naturalisées, une sorte d'épreuve nouvelle pour réétiqueter des œuvres à travers de nouvelles catégories afin de défaire la croûte des conventions qui en neutralisent ou oblitèrent l'usage. Même si Balzac est de toute évidence un auteur consacré par la grande tradition littéraire marxiste, de Lukács à Pierre Barbéris⁸³, la manière dont Jameson le lit, selon une problématique lacanienne du désir et de l'accomplissement de souhait, l'arrache à toute réduction au reflet ou au fondement social, topiques qui sont monnaies courantes dans la critique balzacienne. Au contraire, Jameson renverse les analyses attendues sur l'*effet de réel* et la *mimésis* descriptive, au profit d'un traçage sémiotique repérant, dans le système des personnages des textes balzaciens, un décentrement constant du sujet bourgeois désirant qui se heurte à l'histoire politique réelle, bien avant sa stabilisation/immobilisation dans une esthétique dite réaliste et le point de vue centré du narrateur flaubertien – en ce sens, le réel balzacien est plutôt un Réel lacanien, et Balzac un auteur qui se situe dans une période de *transition antagoniste* entre la Révolution française et la première révolution industrielle. Pour rendre compte de ces périodes de transition,

83. Georg Lukács, *Balzac et le réalisme français* [1951], La Découverte, « Poche », 1999 ; Pierre Barbéris, *Le Monde de Balzac*, nouvelle éd., Kimé, 2000. Les critiques adressées aux lectures marxistes de Balzac, et surtout à celle de Lukács, portent sur la circularité présumée entre leur objet et leur méthode : en lisant de façon politique un texte *déjà* politique, on se soustrait au critère épistémologique de confirmation et de falsifiabilité.

qui concernent également les récits de Conrad, il faut alors déployer une combinaison d'analyses synchroniques et diachroniques, utilisant le carré sémiotique greimasien⁸⁴, modèle d'analyse structurale, pour cartographier la production du récit et d'un système de personnages par rotation et combinatoire de sèmes, au sein d'une seule et même opposition de départ, qui va enclore l'ensemble du texte : pour *La Vieille Fille* de Balzac, c'est l'opposition entre l'énergie révolutionnaire et la légitimité monarchique ; dans *Lord Jim* de Conrad, c'est celle entre activité et valeur. Ces antinomies conceptuelles, irrésolues, *génèrent* des personnages (et, par extension, des amorces et des matrices narratives) qui viennent occuper progressivement et saturer toutes les combinaisons possibles entre les deux termes de départ et leurs contradictoires ; elles doivent être lues comme des transcodages expressifs de contradictions « objectives » historiques réelles qui sont justement les conditions ultimes de l'écriture du texte, ses limites : la contradiction entre la Restauration monarchique et la Révolution pour Balzac, ou celle, chez Conrad, entre capitalisme accumulatif de rente et travail actif, contradiction principale et essentielle du mode de production capitaliste. L'idéologie, objet de l'analyse narratologique jamesonienne, est alors pensée à la fois comme une *clôture*

84. Sous l'influence directe de *L'Inconscient politique* et de son usage cartographique et critique du carré sémiotique, Rosalind Krauss publie, une décennie plus tard, son grand livre *The Optical Unconscious*, où elle réorganise son trajet historiographique dans l'art du XX^e siècle autour de l'opposition fondamentale entre fond et figure (et leurs contradictoires du carré sémiotique : non-fond et non-figure). Rosalind Krauss, *L'Inconscient optique* [1993], trad. M. Veubret, Au même titre, 2002.

logique, une « contention » (*containment*) du pensable dans un système de valeurs qui se débat au sein d'une opposition de base insurmontable que le carré sémiotique fait surgir (celle de l'idéologie générale de la période et de l'écrivain), tout autant que comme une *dynamique narrative* qui fait naître des chaînes d'actions et de personnages par déplacements *combinatoires* autour des termes de cette contradiction, la refoulant et la désignant tout à la fois, travail d'un inconscient politique pour rejeter l'impensable (le dépassement dialectique de cette contradiction) dans un dehors métaphysique ou éthique, en tout cas inaccessible au désir politique. Le chapitre consacré à George Gissing, s'il ne fait pas ce même usage diagnostique du rectangle sémiotique, s'efforce de dessiner les contours de l'idéologème du *ressentiment*, signe du mal-être de la classe des intellectuels devant la figure grandissante du prolétariat. Les romans de Gissing mettent en scène la peur absolue du *déclassement* chez les intellectuels précaires, particulièrement chez des figures allégoriques d'écrivains, en multipliant les opérations tendant à *essentialiser* de façon panique des positions de classe, par définition dialogiques et relationnelles, pour mettre fin à l'angoisse de leur mobilité ou de leur porosité potentielle. Cet idéologème est bien sûr profondément conservateur, mais ce ressentiment est dit *authentique*, puisque Jameson discerne une possibilité utopique à l'intérieur même de cet idéologème – pour le dire de façon très simplifiée, celle d'une autonomisation complète des langages de l'art vis-à-vis de toute utilité ou responsabilité sociale et, plus largement, vis-à-vis de l'histoire – que le modernisme accomplira dans la version fasciste du mépris social chez Wyndham Lewis, ou celle

du purisme esthétique, par opposition à un modernisme constructiviste ou productiviste.

Avec Conrad, le roman atteint sa limite en tant que *genre* unifié, et nous fait toucher du même coup les limites des catégories génériques comme telles. Le genre, concept particulièrement utilisé par la critique marxiste et la poétique structuraliste, se prête bien au métacommentaire, car il constitue une médiation entre des institutions sociales et littéraires et des catégories formelles standardisées de lecture et d'écriture, créant des effets de réception quasi contractuels, entre les producteurs et le lectorat, que Jauss a nommés des « horizons d'attente⁸⁵ ». Dans la mesure où *Lord Jim* dramatise des expériences d'incommensurabilité ou de clivage entre, d'un côté, sa surface stylistique presque moderniste (à laquelle Jameson consacre des passages décisifs pour l'intelligibilité future du modernisme lu comme produit et compensation gratifiante à la réification) et, de l'autre, son contenu « romanesque », qui multiplie les sous-genres du roman populaire marchandisé (héroïsme chevaleresque, roman d'aventures maritime, etc.), la catégorie de roman doit être repensée, en conséquence, moins comme un genre que comme une *opération* de composition de paradigmes narratifs et stylistiques hétérogènes, toujours-déjà sédimentés sous la forme de *discontinuités génériques*, et que le texte

85. Hans Robert Jauss, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », *Pour une esthétique de la réception* [1972], trad. C. Maillard, Gallimard, 1978, p. 21-80. Jauss intègre à sa « triade herméneutique » la position historique relative de l'interprète et ses nécessaires « précompréhensions », en suivant le vocabulaire husserlien (« horizon ») de son maître Gadamer. Voir aussi Jauss, *Pour une herméneutique littéraire* [1982], trad. M. Jacob, Gallimard, 1988.

va retraiter. En ce sens, cette proposition jamesonienne radicalise les analyses bakhtiniennes sur l'hétéroglossie et le dialogisme du texte romanesque, tout en l'enrichissant par les instruments descriptifs élaborés dans son troisième horizon interprétatif, celui de *l'idéologie de la forme*, et sa vision stéréoscopique des textes comme champs de forces où se croisent et se superposent des tendances antagonistes et asynchrones. Mais le repérage de ces discontinuités ne se limite pas à celles, éclatantes et spectaculaires, aperçues chez Conrad ; c'est l'ensemble du corpus romanesque, texte par texte, qu'il faut réévaluer comme composition de discontinuités, oscillant entre deux pôles, que *L'Inconscient politique* prend soin d'exemplifier. Soit le roman retraite ces paradigmes génériques hétérogènes en prenant soin de les harmoniser ou de les unifier, quand bien même cette unification serait nécessairement asymptotique et finisse par échouer (et on pourrait évoquer dans un tel cas, en nous inspirant de Jameson, une stratégie de contention proprement formelle qui serait la *clôture générique*), soit ces discontinuités sont intensifiées sous les traits de *discrepances* nettes, entre sous-genres « romanesques » éclatés (au sens de *romance*) dans *Les Fiancés* de Manzoni, ou entre forme et contenu, comme nous l'avons précédemment évoqué, dans *Lord Jim*. Refaçonné dans un tel cadre, le genre n'est plus un *type* ou un universel dont les œuvres particulières seraient les *occurrences*, encore moins un archétype modal immuable, exprimant une vision du monde, comme le pense Frye : les analyses génériques sont bien plutôt des instruments ou des outils-médiateurs, à utiliser presque au cas par cas, de façon nominaliste, en tant que *construits ad hoc*, révisables et « jetables » une fois utilisés, pour faire saillir,

en auscultant la surface du texte, les élans irréductibles les uns aux autres qui la composent – *désinvisibilisant*, du même coup, la dépendance et la solidarité des productions culturelles à des conditions d'historicité qui les incluent et les dépassent. En cela, le concept même d'inconscient politique constitue lui aussi un concept *ad hoc*, produit historique et situé, dont l'effcience se veut stratégique et situationnelle, en tant que réponse théorique historici-sée au grand mouvement de refoulement de l'Histoire, amorcé par le mélodrame puis le « haut réalisme », accru par l'autonomie moderniste (annoncée dans Conrad ou dans les formes de sanctuarisation de l'art) et accompli sous sa forme la plus totale et définitive par la spatialisation postmoderniste – au point que l'Histoire est devenue, comme nous l'indique la phrase conclusive du chapitre sur Conrad, « un véritable Inconscient⁸⁶ ».

IV

À ce stade de notre réflexion, il importe d'extraire *L'Inconscient politique* de sa monumentalisation culturelle, de l'arracher à sa possible fossilisation dans le champ disciplinaire des études littéraires et de la philosophie marxiste, comme une des dernières grandes synthèses du « marxisme occidental⁸⁷ », pour privilégier ce qui, chez Jameson, et dans le prolongement de ce qui vient d'être dit, fonctionne sur le régime de *l'ad hocité*, de l'intervention contextuelle et de

86. Fredric Jameson, *L'Inconscient politique*, *op. cit.*, p. 353.

87. Perry Anderson, *Sur le marxisme occidental*, trad. D. Letellier et S. Niemetz, Maspero, « Petite bibliothèque », 1976.

l'ajustement *a posteriori*, plutôt que sur celui de l'essentialisme *a priori* ou du fondationnalisme rigide – en somme, et de façon expérimentale, nous orienter vers un possible enrichissement mutuel entre la version jamesonienne du marxisme de *L'Inconscient politique* et un pragmatisme critique tel que nous l'avons esquissé dans les sections précédentes de ce livre, ne serait-ce qu'à titre schématique, et comme une enquête révisable.

Délibérément conçu dans la perspective d'une « politique d'alliance⁸⁸ » rendue nécessaire par le contexte de fragmentation extrême des gauches américaines, le marxisme jamesonien est ouvert, dialogique, et opère par *redescription* de vocabulaires théoriques exogènes et de jeux de langage critiques, dans un mouvement de totalisation ; il reste que cette totalisation n'est pas inscrite, comme une empreinte déjà présente ou potentielle, dans les concepts et les vocabulaires qui sont totalisés, au contraire des totalités expressives de Hegel ou de Durkheim, où la vérité du tout se loge dans ses moindres parties. On a là deux visions de la totalisation⁸⁹ qui s'opposent : celle-ci, réductionniste et essentialiste, organiciste et représentationnaliste, qui fusionne et identifie tous les particuliers qu'elle contient et qui la contiennent ; celle-là, action *opérative* qui replace des phénomènes isolés ou déconnectés en apparence pour les corrélés comme différents *aspects* d'un tout, qui n'existe pas *a priori* comme une entité dépositaire du sens de ses parties, mais que l'on fait

88. Fredric Jameson, *L'Inconscient politique*, *op. cit.*, p. 60, n. 1.

89. Voir les analyses convaincantes de Steven Best, « Jameson, Totality and the Poststructuralist Critique », in Douglas Kellner (ed.), *Postmodernism/Jameson/Critique*, Maisonneuve Press, 1989, p. 333-368.

apparaître de façon *ad hoc* et éphémère en vue d'un certain effet stratégique. En l'occurrence, Jameson se situe dans la logique d'une praxis politique américaine où l'effort de totalisation théorique vise à rendre concevable l'union des gauchismes poststructuralistes et déconstructionnistes avec un marxisme lukacsien et althusserien. À un holisme ontologique, celui de la totalité expressive ou de la structure centrée, vient donc s'opposer le holisme stratégique pluraliste⁹⁰ de *L'Inconscient politique*, qui fait un usage de la validité et de l'efficacité locale de certaines théories, tout en montrant les contraintes situationnelles de leur position et la contingence de leur historicité. Narrativiser et historiciser, en tant qu'impératifs méthodologiques, tels sont les deux gestes qui permettent des moments de détotalisation, ou de démythification, d'objets auparavant perçus comme des blocs intangibles ou des autorités paralysantes, en les requalifiant comme des contingences transformables, mutables, et possiblement offertes non seulement à la critique, mais aussi au désir utopique ou révolutionnaire.

Par opposition à l'*homologie* du marxisme structuraliste génétique de Goldman, qui rabat des phénomènes différents les uns sur les autres comme de simples répliques d'un même noyau économiste, la pratique de la *médiation* s'attache à élaborer un vocabulaire qui rend commensurables, au moins dans leur description-sous-un-certain-aspect, des niveaux hétérogènes de la vie sociale, non pas en les identifiant de façon essentialiste, mais en plaçant sur

90. Pour une typologie utile des différents holismes philosophiques et anthropologiques, voir Vincent Descombes, « La question du holisme », *Les Institutions du sens*, Minuit, « Critique », 1996, chap. XIII, p. 95 sq.

eux, de façon instrumentale et différentielle, un calque, une mise en avant aspectuelle, une sorte de « voir-dans » ou « voir-comme » wittgensteinien⁹¹ qui fait « voir les connexions⁹² ». C'est la manière dont opère Jameson avec le code-média-teur de la réification, macrophénomène global dont le propre est précisément d'invisibiliser ses effets en fragmentant le monde social au point où il devient illisible. Mais ceux-ci, en tant qu'effets, ne sont justement pas comparables ni continus aux niveaux sensoriels, rhétoriques et économiques : *de facto*, la description aspectuelle d'une différence entre ces niveaux les relie, tandis que la relation d'identité les sépare. Le *processus* de réification, loin d'être un code-maître que l'on retrouve au début et à la fin de l'analyse totalisante, dans une circularité expressive, est alors *produit* comme un effet de saillance ou de visibilisation qui cohère et rapproche des matériaux « structurellement » différents⁹³. Il n'est pas jusqu'aux concepts de la théorie littéraire, comme ceux de genre, et particulièrement d'*intertextualité*,

91. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques* [1953], trad. F. Dastur et alii, Gallimard, 2004, II, XI, p. 274-300, sur la vision aspectuelle ou le changement d'aspect.

92. *Idem*, § 122, p. 87.

93. Lorsque la pratique de la médiation se limite à un simple jeu sur l'identité lexicale ou l'homonymie, elle semble prêter le flanc aux critiques de John Frow (*Marxism and Literary History*, Harvard University Press, 1986, p. 40-51), qui reproche à Jameson, dans certains passages consacrés à Conrad, de profiter des sens multiples du mot « abstraction » (pictural, conceptuel et économique), pour connecter dans un même jeu descriptif des effets hétérogènes de la réification. Il faut plutôt y voir une certaine *figuralité* ou plasticité de la démarche jamesonienne, qui peut adopter parfois les mêmes stratégies nominalistes que le *New Historicism*, pourvu que localement elles soient

qui ne se voient repensés, soit comme des processus, soit comme des outils-calques descriptifs. L'intertextualité procède alors d'une « double vision », où l'on cadre un texte (ou une entité textuelle fictionnelle comme un personnage) comme un terme singulier dans une *série*, dont on peut évidemment faire varier les paramètres selon les objectifs poursuivis, et qui met en lumière des éléments manquants ou absents, ou bien des affinités entre des termes éloignés de la chaîne. Loin d'une ontologie fixiste de l'œuvre littéraire, dont le socle serait constitué de *propriétés* indépendantes des jeux de langage descriptifs dans lesquels cette dernière est activée, le métacommentaire jamesonien se montre au contraire attentif à la manière dont des usages ou des catégories de lecture vont sans cesse remanier leurs objets (leurs substrats opératoires), au point de voir les identités de ces derniers reconfigurées et sédimentées au cours de leur histoire.

Les critiques post-marxistes de Jameson, notamment de la part des disciples de Laclau et de Mouffe⁹⁴ tels que Sean Homer⁹⁵, lui reprochent toutefois de maintenir le marxisme comme grand récit ou comme grand code fondateur : la catégorie d'Histoire, et le récit unique (*single story*) dans lequel le marxisme jamesonien pense l'humanité, leur apparaissent comme oppressifs et réducteurs, et

éclairantes, sans céder à la pulsion de généralité qui étendrait à tous les secteurs d'analyse un usage uniquement homonymique de la médiation.

94. Ernesto Laclau et Chantal Mouffe, *Hégémonie et stratégie socialiste. Vers une politique démocratique radicale* [1985], trad. J. Abriel, Les Solitaires intempestifs, « Expériences philosophiques », 2009.

95. Sean Homer, *Fredric Jameson. Marxism, Hermeneutics, Postmodernism*, Polity Press, 1998, particulièrement chap. II, sous-section « History as Whose Narrative? », p. 62-69.

doivent être déconstruits au profit d'une multitude d'histoires singulières dépendant de la manière dont on « met en intrigue » (*emplot*) leurs sujets pluriels et collectifs. Mais cette critique n'est recevable que si l'on s'attache à la part métaphysique du marxisme, si l'on persiste à croire à la vérité d'une position de surplomb absolue qui viendrait narrer ou saisir le cours des choses en vertu d'un présupposé théologique de correspondance à leur essence intrinsèque – en somme, uniquement si l'on garde une vision représentationnaliste ou isomorphique de la théorie marxiste comme « miroir⁹⁶ » de la vérité. Au marxisme comme *syntaxe* correspondantiste qui viendrait ordonner l'Histoire et l'Être, un certain usage de *L'Inconscient politique* nous semble permettre d'opposer un marxisme comme *vocabulaire*, certes unifiant et final, mais auquel on ne renonce pas, parce qu'il permet de puissamment politiser les textes et les pratiques interprétatives de façon située, en produisant un pouvoir de reconception sociale par l'histoire et dans l'histoire. Le problème n'est pas de dire si le vocabulaire des modes de production et de l'idéologie de la forme reflète un cours des choses, mais s'il permet d'activer, de façon rhétoriquement inclusive et clarifiante, des interactions plurielles avec la culture passée et l'ordre social présent. Sa valeur est de rendre compte de

96. Richard Rorty, *L'Homme spéculaire* [1979], trad. Th. Marchaisse, Seuil, 1990, pour une attaque pragmatiste de grande ampleur, en épistémologie et en philosophie de l'esprit, contre le caractère « représentationnel » des théories et des concepts, et contre toute approche de la vérité comme correspondance entre une « intériorité » mentale, conceptuelle ou langagière et un dehors qui serait soustrait à toute relation.

la manière dont les textes culturels, par les relations que nous entretenons avec eux et dont nous fabriquons leur signification, retissent nos croyances et nous permettent de nous inscrire *narrativement* dans des communautés, tantôt antagonistes, tantôt porteuses d'espoir social⁹⁷, pour le meilleur et, comme le montre l'analyse idéologique, pour le pire. Lorsqu'on parvient à l'extraire du scientisme de l'*histmat* et du *diamat*, le marxisme comme grand récit peut dès lors entrer dans la conversation culturelle, pour nous rappeler que cette conversation a toujours le défaut d'être façonnée par des voix dominantes, selon des intérêts conservateurs, et que l'espoir social ne peut être fondé sur des principes épistémologiques, mais sur des paris narratifs, des bifurcations à prendre et des intrigues à achever.

Comme le défend Frank Lentricchia dans *Criticism and Social Change*⁹⁸, du point de vue de la critique culturelle, le marxisme peut valoir pour ses *effets* dans la reconception de la littérature comme praxis, comme acte social implanté dans un réseau anthropologique de conduites et de croyances. La pratique critique et l'interprétation marxiste des textes produisent du savoir, intimement lié à la question du pouvoir, et sont susceptibles d'être utilisées pour *équiper* le public⁹⁹. Dès lors, le choix du marxisme comme « récit-

97. Richard Rorty, *Philosophy and Social Hope*, Penguin, 1999.

98. Frank Lentricchia, « Provocations », *Criticism and Social Change*, University of Chicago Press, 1980, p. 1-20.

99. Sur la question collective du « public », de son émergence et ses éclipses, cf. John Dewey, *Le Public et ses problèmes* [1927], trad. J. Zask, Gallimard, Folio, 2009. Les premières œuvres de Sidney Hook, un de ses principaux disciples, cherchaient à relire la philosophie de Marx dans une perspective pragmatiste et marxiste : Sidney Hook, *Towards*

maître » ou vocabulaire final relève moins d'un monisme *a priori* et téléologique (le marxisme comme vérité de tout phénomène littéraire), que du choix *a posteriori* d'une perspective, d'un vocabulaire qui maximise les potentialités redescriptives et les usages du texte commenté : si l'on décide d'une hiérarchie qui organiserait les langages critiques dans l'orbe du marxisme comme le fait Jameson dans *L'Inconscient politique* à propos des romans du XIX^e siècle, il faut admettre que cette hiérarchie puisse être amenée à être révisable et modulable si le corpus vient à changer. Lorsqu'on envisage les lectures de textes non pas comme de simples dévoilements d'une vérité que ces derniers contiendraient intrinsèquement, mais comme des lectures *actualisantes*¹⁰⁰, ou des *utilisations*¹⁰¹ de ces textes à des fins instrumentales diverses dans un présent sur lequel on veut agir, le primat du marxisme (pour sa « richesse », nous dit Jameson) peut être décidé comme une option *opportuniste*, soumise à des principes de révision et de faillibilisme, sans que sa dimension critique ou subversive soit refoulée ou « contenue ».

the Understanding of Karl Marx: A Revolutionary Interpretation, John Day Company, 1933.

100. Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Amsterdam, 2007, rééd. 2017. La lecture actualisante s'attache, loin de tout souci positiviste d'exactitude historique, à « reconfigurer un problème propre à la situation historique de l'interprète » en exploitant les assouplissements possibles de vocabulaires et le renouvellement des redescriptions et des modélisations occasionnées par la distance entre texte et interprète.

101. Richard Rorty, « Le parcours du pragmatiste », in Umberto Eco (dir.), *Interprétation et surinterprétation* [1992], trad. J.-P. Cometti, PUF, « Formes sémiotiques », 1996.

Mais ne serait-ce pas une stratégie de contention de plus, celle qui consiste à refaire du marxisme un code interprétatif optionnel, de le juger comme plus « efficace » que les autres dans un « marché » libéral, à pragmatiser le marxisme herméneutique jamesonien, à le réenclôre dans une pensée anglo-saxonne, qu'elle fût celle de l'empirisme anglais et positiviste logique ou celle du pragmatisme réformiste au sens vulgaire, dont il voulait absolument s'extraire en sauvant coûte que coûte une version utopique et narrative du marxisme ? Les pistes de travail que nous esquissons cherchent bien au contraire à montrer une alliance possible, voire des corrections ou des transferts équilibrants et politiquement *secourables* entre le marxisme culturel utopique et un pragmatisme narratif de l'espoir social, qui ne soumettrait pas, contrairement à ce que laisseraient suggérer certaines formulations de Rorty, l'autofaçonnement des collectifs à celui de l'individu privé ironiste¹⁰², ni à la prédominance de la vision religieuse – comme c'est encore le cas pour le « pragmatisme prophétique » (*prophetic pragmatism*) de Cornel West, qui tente, pour clore *The American Evasion of Philosophy*, de réconcilier, dans un vocabulaire pragmatiste, un récit marxiste et une conception quasi épiphanique du destin de la collectivité¹⁰³.

102. Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge University Press, 1989, en particulier I, 3, « The contingency of liberal communities », p. 44-69, et II, 1, « Private irony and social hope », p. 73-95.

103. Cornel West, *The American Evasion of Philosophy. A Genealogy of Pragmatism*, The University of Wisconsin Press, 1989, particulièrement chap. VI, « Prophetic Pragmatism: Cultural Criticism and Political Engagement », p. 211-239. En l'occurrence, cette vision d'émancipation est plus « nationale » qu'internationale, comme c'est le cas pour le

D'un point de vue pragmatiste et marxiste, la reconnaissance d'une forme efficiente de causalité narrative (causalité proprement culturelle, par opposition à une causalité naturaliste) peut fournir des moyens pour changer d'opinion vis-à-vis de sa propre historicité, comprendre cette dernière comme la résultante de forces sur lesquelles il est loisible de faire émerger d'autres cadres de *scenarii* et de dynamiques collectives potentiellement transformatrices de la vie sociale. Si « l'aventure humaine est une¹⁰⁴ », alors la possibilité d'un « nous » *solidaire et inclusif* est à construire pas à pas, de façon compositionnelle et narrative, sans que ce « nous » puisse être le déploiement linéaire d'une essence commune donnée (sinon, il ne serait qu'une simple réponse dogmatique et essentialiste au relativisme des incommensurabilités culturelles) – dans un procès d'émancipation et d'association sans *sujet* (au sens d'une unique subjectivité privilégiée et centrale) ni *telos* (au sens d'une *fin* de l'Histoire entièrement imaginable et épuisable dans son propre concept). Rouvrir l'Histoire, par l'action (pragmatique) instituante de nos histoires, et plus largement celle de nos *dispositifs poétiques*, est à ce prix.

livre de Rorty consacré à la pensée de gauche américaine, *L'Amérique : un projet inachevé. La pensée de gauche dans l'Amérique du vingtième siècle* [1998], trad. D. Machu, PUP, « Quad », 2001. Cornel West a également consacré un texte à Fredric Jameson : « Ethics and Action in Fredric Jameson's Marxist Hermeneutics », in Jonathan Arac (ed.), *Postmodernism and Politics*, University of Minnesota Press, vol. 28, « Theory and History of Literature », 1986, p. 123-144.

104. Fredric Jameson, *L'Inconscient politique*, *op. cit.*, p. 14.

Index

- ABOUTNESS** (« être-à-propos-de-quelque-chose ») 101
- ACTE.** le récit comme acte socio-symbolique 13, 16, (chap. 10) 246-301. Voir aussi *praxis*
- ACTION.** activisme et — directe 204; cours d'— et configuration de collectifs 10, 40, 58, 206. Voir aussi *collectif*; l'— pragmatique instituante des dispositifs poétiques 301; l'art comme réseau de cours d'— 162, 165; les cours d'— conversationnels au sujet des œuvres d'art 175; la conversation comme mode d'— de l'œuvre 167. Voir aussi *conversation*; le récit comme répertoire d'— 280; l'art comme forme collaborative d'— et de participation (Dewey) 189; la théorie comme instrument d'— sociale 68; la totalisation comme — opérative 293; le *breaching* ou disruption inventive des interactions 241; le continuisme comme augmentation publique de moyens d'agir 69; les dispositifs symboliques-actifs de l'art 146; œuvre d'art, chaîne de pratiques et continuum d'agirs sociaux 161, 166; processus symboliques agissants 7, 12. Voir aussi *implantation*, *implémentation*. interactions et art participatif : Voir *participation > œuvres participatives*; Voir aussi *public (subst.)*; interactions situées 165, 175
- ACTIVATION.** — de l'œuvre d'art 34, 37, 39, 47, 54, 67, 77, 122, 125, 131, 133, 186, 192, 236; — et compétences lectorales 145; la conversation comme — 167; l'implémentation comme — d'opérations 10; — des opérations symboliques de l'art dans des contextes d'usage 129; — et ontologie de l'œuvre d'art 40; — et *props* (K. Walton) 113; réactivation des œuvres et produits culturels du passé (Jameson) 258; réactivation d'un concept dormant (chez Shusterman) 40. Voir aussi *formulation*.
- ACTIVISME** — et désinstitutionnalisation 12; — et interventionnisme stratégique 243; les Yes Men 119; — politique oppositional vs art relationnel institué 241; — social 118; — social comme forme naïve de politisation de l'art (Bourriaud, Bishop) 204-206. *artivisme* 15
- AD HOC** 164, 190, 212; théorie — comme bricolage 73; esthétique minimale et redéfinition — de l'art 126; les analyses génériques comme outils-médiateurs construits — 291; l'inconscient politique comme concept — 292; communautés situées et problèmes — 200; communication, rapprochements — et collages contextuels 44; l'herméneutique jamesonienne : —, hybride et incommensurable 268.
- ADHOCITÉ** 164, 190, 212; l'— de la théorie 77-78; — des concepts et descriptions poétologiques (Ch. Hanna) 59, 77, 91; —, intervention contextuelle et ajustement *a posteriori* 292; le caractère stratégique de l'— 294; vs stabilité formelle 78, 86
- ADORNO**, Theodor Wiesengrund 195-196, 231-234

- AFFORDANCE** 190 ; — au pluriel, comme ensemble de toutes les possibilités d'action symbolique d'un environnement social et de ses objets 66
- AGAMBEN, Giorgio** 181
- ALTHUSSER, LOUIS** 69, 245, 253-266, 272, 275, 279
- ALYS, Francis** 202
- ANALYSE**, formes logiques de l'— : comme clarification 21 ; comme reconstruction 20 ; comme réduction 20
- ANTHROPOLOGIE** — « agentive » d'A. Gell 154 ; — des usages 59, 153-154 ; — chez J.-P. Cometti 121-160 ; — historique de l'écriture 275 ; — margolisienne 150 ; — synoptique 157-159
- ANTI-ART** (chap. 9) 229-243
- ANTI-ESSENTIALISME** 13, 34, 97 ; — chez Dewey 190 ; — et rejet de la position de surplomb épistémologique 130-132
- APEL, Karl-Otto** 194, 277
- ARNAULT, Bernard** 223
- ARTICITÉ** 212, 220
- ARTIFICIATION** — de la réalité sociale 235 ; — et construction sociale instituée 217 ; — et transfert d'aura 212 ; — généralisée et fin de l'art 117
- ARTWORLD** (A. Danto) 97, 102, 105-106, 110-113, 118. Voir aussi *monde de l'art*
- ATTENTION**, économie de l'— 166 ; les habitudes d'— et de « valuation » (J. Dewey) 200 ; — fine 165 ; — et discrimination 143 ; dispositifs poétiques et nouveaux reliefs attentionnels 75 ; le dispositif comme focale attentionnelle sélective 79 ; seuil attentionnel 167 ; basse intensité attentionnelle 169 ; Voir aussi *foregrounding/backgrounding*
- AUFHEBUNG** 103, 231, 235 ; sursomption 230 ; — et supersomption 230, 231, 235, 238
- AUGMENTATION** — des agences / des valences des objets poétiques 78 ; l'augmentabilité conversationnelle d'une œuvre (F. Leibovici) 172, 177
- AURA** 9, 15 ; collection, concentration et transfert d'— 221-228 ; — « créative » et capitalisme esthétique 220 ; la nouvelle —, enrichissement des objets marchands par accrétion de qualités symboliques distinctives 212 ; spirales de valorisation et diffusion d'— 213 ; **auratisation**, changement de focale et réauratisation de l'écosystème pratique de l'œuvre 166 ; — de l'art et de la consommation chez Warhol 116
- AUTONOMIE** de l'œuvre d'art 9, 135, 149, 182, 203-204, 207, 242, 292 ; — ontologique *vs* hétéronomie empirique du matériau de l'œuvre d'art 196 ; les avant-gardes et le mythe de l'— dans la société bourgeoise 196 ; l'— moderne comme autonomie-dans-l'hétéronomie 232-234 ; — chez Adorno 195-196 ; — *vs* hétéronomie de l'art, du point de vue d'une anthropologie pragmatiste 147 ; — *vs* hétéronomie économique de l'œuvre d'art 9 ; la « fin » de l'art efface l'art comme catégorie autonome 235
- AVANT-GARDE** — et littéralisation de la négativité 15, 230, 234-239 ; — et superposition des temporalités de l'art et de l'action politique 240 ; la logique dialectique du concept d'— 234-241 ; — et anti-musée 235 ; l'exposabilité de l'— 239 ; — et spéculation 241 ; Voir aussi *Bürger, Peter* ; néo-avant-garde 199, 241 ; les post-avant-gardes contemporaines 240, 242
- BACHELARD, Gaston** 69, 255
- BADIOU, Alain** 181
- BAKTHINE, Mikhail** 270, 291
- BALZAC, Honoré de** 283, 286-288 ; *La Vieille Fille* 288
- BARBÉRIS, Pierre** 287
- BARRETT, Cyril** 20
- BARTHES, Roland** 263, 274
- BAUDRILLARD, Jean** 115, 215
- BAZIN, Jean** 152, 275
- BEARDSLEY, Monroe** 23, 130, 247
- BECKER, Howard** 165
- BELLEMIN-Noël, Jean** 263
- BENJAMIN, Walter** 30, 258
- BINKLEY, Timothy** 134, 183
- BISHOP, Claire** 118, 200 ; — et la participation artistique « suspensive » 204-207
- BLACK, Max** 142
- BLACK MOUNTAIN COLLEGE** 180
- BLOCH, Ernst** 258, 278, 282
- BLOOM, Harold** 128, 248
- BOLTANSKI, Luc** 48, 118, 212
- BOLZANO, Bernard** 20
- BORGES, Jorge Luis** 71

- BOURRIAUD, Nicolas** 202-205
- BRANDOM, Robert B.** 56
- BREACHING** 119, 241
- BRICOLAGE** 14, 77, 86; enquête comme — 81; — théorique *ad hoc* 73. Voir aussi *collage*; *dispositif*; *voir-comme*
- BROODTHAERS, Marcel** 217
- BÜRGER, Peter et la Théorie de l'avant-garde** 196, 239-241
- BURKE, Kenneth** 250, 269
- CALLON, Michel** — et la théorie de l'acteur-réseau 48, 58, 165
- CANGUILHEM, Georges** 69
- CARNAP, Rudolf** 20
- CARROLL, Noël** 101, 103, 127, 135, 137
- CARTOGRAPHIE** — anthropologique 151; — des pratiques critiques 31; — des usages 21; — et exposabilité 171; — et format 42, 58; — synoptique 158; l'usage cartographique et critique du carré sémiotique chez Jameson 288. Voir aussi *format*; *synoptique*
- CASTÈRA, Grégory** 161, 164, 170, 174
- CHRISTIE'S** 219, 224
- CITTON, Yves** 280, 299
- CLASTRES, Pierre** 245
- COLLAGE** 11, 74, 247. — comme bri-collage, réserve 85-86; — comme opération critique / pragmatique 7; — comme ressource cognitive 73; — comme transfert d'un jeu de langage à un autre 74; — et capacités ambiantes de saisie 145; — et effet Koulechov 56. Voir aussi *dispositifs* > *dispositifs vis-comme-artistiques*; *test*
- COLLECTIF** (subst.) — comme objet de l'anthropologie sociale 152, 153; l'autofaçonnement des — 280; *vs* autofaçonnement de l'individu privé ironiste 300; l'œuvre d'art comme assemblage de pratiques, de situations, d'institutions plurielles et de — d'acteurs 162, 165; reconfiguration ou réarticulation des — 8, 58, 276; — hors liens institués existants 12. Voir aussi *institution*; *Latour, Bruno*
- COLLECTIF** (adj.). conséquences sociales et collectives de l'œuvre d'art 7; critique post-marxiste et « mise en intrigue » (*emplot*) des sujets pluriels et collectifs 297; formes de savoir collectives 198; identité opératoire et épisodes sociaux de rencontre et d'échange collectif 202; la dimension collective et culturelle des pratiques artistiques 192; « main » artistique et processus collectif 237; les configurations collectives de reconnaissance 129; Réel lacanien et récits collectifs 265
- COLLECTION** 221-228; — et diffusion d'aura 213; — et exposition 224; — et optimisation fiscale 224; —, marchandisation et privatisation 181; collectionnabilité 212; l'art-orienté-objet collectionnable 241; objets *collector* et tendances collectionnantes 213
- COLLECTIONNEUR** —, amour de l'argent et amour de l'art 139; — comme expert 192; — comme producteur d'inégalité entre les choses 223; — connoisseur 223; la figure de l'actionnaire — 223; l'art somptuaire de — 9
- COLLINGWOOD, Robin G.** 132
- COMETTI, Jean-Pierre** (chap. 5) 121-160, 10, 15, 87, 96, 106, 115, 162, 211, 267
- CONCEPT-CALQUE** 79, 139; — et description-sous-un-certain-aspect ou mise en avant aspectuelle 295; les concepts littéraires comme outils-calques descriptifs 296. Voir aussi « *voir-dans* », « *voir-comme* »
- CONCEPT CLUSTER** 141-143
- CONCEPT ESSENTIELLEMENT CONTESTÉ ou controversé** 9, 11, 26, 67, 76, 98, 123, 180, 236; les macroconcepts contestés (pouvoir, idéologie, classe...) 176
- CONRAD, Joseph** 259, 271, 278, 283, 285, 288, 292, 295; *Lord Jim* 288-291
- CONSTRUCTION.** art et praxis sociale *vs* — bourgeoise de la réalité 197; constructionnisme et relativisme 45; dispositif et — de l'information (au sens médiatique du terme) 52; l'enquête comme — d'objets 200; l'interprétation comme — créative, réécriture active du texte 252; effets de feedback et de coconstruction contextuelle de la cognition sur la vision 109; l'argent comme « réalité sociale construite » 140, 165; l'art et l'esthétique comme instruments constructifs de solidarité 10; l'art et ses objets comme « construits » sociohistoriques 151. Voir

- aussi *déconstruction, reconstruction* ; *Carnap, Rudolf* ; *Goodman, Nelson* ;
- CONTEXTE** — cible d'un concept (interventionniste) 180 ; — comme histoire politique environnante (d'un texte) 269 ; — et redécoupages contextuels 206 ; — public et partagé comme lieu de construction de la signification 32 ; contextualisme radical et indétermination 190. Voir aussi *recontextualisation*
- CONTINUÏSME** — entre art et expérience pratique, chez Dewey 87, 187 ; — et implémentation 11 ; — poétologique 67 ; *vs* conception d'une discontinuité essentielle entre Art et réalité 115 ; continuités entre théorie et praxis 69 ; l'art comme fabrication de mondes par manipulations logiques multiples sur un matériau commun 143
- CONVERSATION.** le mode d'existence conversationnel des œuvres d'art (chap. 5) 161-177. Voir aussi *Leibovici, Franck*
- COSTE, Florent** 25
- CRITIQUE** — et métacritique (Beardsley) 130 ; — et reconception 12 ; — formaliste anhistorique 104, 172, 274 ; — et réduction « formalisto-esthétique » 239 ; — interne 21 ; la — comme champ essentiellement contesté 26 ; la — littéraire comme opération 25 ; le métacommentaire jamesonien comme interprétation — et métacritique 254, 290, 296 ; le *New Criticism* 247 ; praxis politique marxiste et — culturelle 281
- CROCE, Benedetto** 132
- CROS, Edmond** 274
- CURATEUR** 164, 177, 192, 226, 227
- CURRIE, Gregory** 125, 280
- CUT-UP** 11, 52, 55, 145
- DANOS, Frédéric** 82
- DANTO, Arthur** (chap. 4) 95-119, 14, 126-127, 131, 144, 183, 186-187
- DAVIDSON, Donald** 44, 114, 144, 146
- DAVIES, David** 47, 121, 126 ; — et le « point de focalisation » 166
- DÉCONSTRUCTION, déconstructionnisme.** — de Paul de Man 249 ; — derridienne 31-32, 250 ; — des langages performatifs de pouvoir et de vérité 84 ; — et déterritorialisation schizoanalytique 248 ; — *vs* positivisme philologique 25 ; la critique déconstructionniste 31-33. Voir aussi *misreading*
- DELEUZE, Jacques** 204, 256
- DE MAN, Paul** 31, 33, 248-249
- DÉMOCRATIE** — chez Dewey 182, 193-194, 201 ; la « peur » de la — 207 ; conception faussement démocratique de l'art 8 ; démocratisation de l'expérience esthétique 15, 116
- DERRIDA, Jacques** 31, 55, 248
- DESCOMBES, Vincent** 294
- DESIGN** 116, 182, 199, 227
- DÉSINSTITUTIONNALISATION** — de l'étiquette « art » 12. Voir aussi *institution* ; *instituant/désinstituant*
- DÉSINVISIBILISATION.** analyse générique et — des conditions d'historicité des productions culturelles 292 ; dispositifs poétiques et reconnaissances inédites 77 ; la clarification synoptique comme — de ce qui fonctionnait sous nos yeux 65 ; ready-made et — des liaisons entre jeux de langage exclusifs les uns des autres 145 ; redescription et construction de modes de visibilité 156
- DEWEY, John** (chap. 7) 179-207, 13, 15, 87-88, 136, 298 ; méliorisme deweyen 85, 137, 197
- DIALECTIQUE** 104, 229, 237, 257, 259, 261, 284, 289. — hégélienne 230, 231 ; nature — de l'art de masse (reproduction idéologique *vs* échappée utopique) 237 ; — négative (Adorno) 231-232 ; contradiction — entre autonomie et hétéronomie de l'œuvre 196, 235. Voir aussi *Jameson, Fredric*
- DICKENS, Charles** 283
- DICKIE, George** 106-107, 134, 183
- DISPOSITIF (poétique)** — comme focale attentionnelle sélective 79 ; — comme instrument de gains recognitionnels ou d'effets d'encapacitation pratique 85 ; — comme instrument de test 81 ; — comme outil pratique 78 ; — comme protocole 169 ; — comme recombinaison des usages et des compétences 88 ; — comme ajustement à des cadres de compréhension défaillants 85 ; — *vs* comme artistiques 11 ; — et capacités ambiantes de saisie 145 ; — et compositions d'hétérogènes

- vues-comme-poétiques 14 ; l'action pragmatique institutive du — 301 ; le document poétique 84, 159 ; poésie disposative 49 ; enquête disposative 81. Voir aussi *Hanna*, *Christophe* ; *Leibovici*, *Franck* ; *remédiation* ; *test*
- DUCHAMP**, Marcel 104, 111, 116 ; *Box in a Valise* 47 ; *Fountain* 109, 183 ; *Monte-Carlo Bonds* 217
- DURAND**, Cédric 215
- DURKHEIM**, Émile 293
- EAGLETON**, Terry 255-256
- ÉCHANTILLON** ou *sample* 55-56 ; — transplanté d'un jeu de langage à un autre, dans le cas du collage 74
- ÉCOLE DE FRANCFORT** 8, 194
- ÉCOLOGIE** — des pratiques artistiques 96, (chap. 6) 161-177 ; définition et — du *definiendum* 35 ; l'— « sociale » de l'œuvre d'art 62. Voir aussi *Leibovici*, *Franck*
- ÉCONOMIE DE L'ART**. Voir *market*
- ÉCOSYSTÈME** — comme ensemble de collectifs d'acteurs sociaux, de pouvoirs symboliques et d'institutions 8 ; « — » pratique et cours d'action en réseau 162-163 ; — et réauration 166 ; — technique et référentiel 59
- EICHENDORFF**, Joseph von 285
- EMPSON**, William 247
- ENQUÊTE** 19, 81, 198 ; — comme choix de niveau de description 162-163 ; — comme construction de la réalité 11 ; — comme ethnographie institutionnelle *in situ* 86 ; — comme lieu de raffinement des catégories 184 ; — comme philosophie critique des formes de domination 8 ; — et adaptation conjointe de l'espèce dans son environnement 190 ; — et *social turn* 200-201 ; l'art en tant qu'— au sens pragmatiste du terme 118 ; l'— comme médium artistique 200
- ÉPISTÉMOLOGIE** — des poétiques 67-75 ; — du rêve et des images mentales 112 ; — et falsifiabilité 287 ; — et vue synoptique 158 ; ; — quinienne 131 ; — rationaliste française 255 ; coupure épistémologique 69, 70, 255 ; enquête et contraintes épistémologiques 200 ; l'*Aufhebung* comme rupture épistémologique 235 ; le divisionnisme épistémique feyerabendien 85 ; méfiance épistémologique 84 ; philosophie et surplomb épistémologique 130. Voir aussi *indiscernable* ; *Rorty*, *Richard*
- ÉPREUVE** — et *foregrounding* 287 ; — et format d'— 47-48 ; mise à l'— de l'analyse logique par la multiplicité de la pratique 23
- ÈSQUERRE**, Arnaud 212
- ESSENTIALISME** (esthétique). adhocité *vs* — *a priori* 293 ; — comme conservatisme 8-9 ; ≠ dés-essentialisation de l'art (chez Dewey) 188 ; ≠ esthétique « sans ontologie » (Cometti) 123 ; — et fonctionnalisme 95, 122 ; historicisme et — logique (Danto) 14, 95-119 ; l'— formel des théories-emballages 128-129 ; — lié au jugement de goût 132
- ESTHÉTIQUE** — analytique 19, 97, 98, 102, 122, 167, 184, 251. Voir aussi *analyse > formes logiques de l'—* ; anti— 237. Voir aussi *anti-art* ; — cognitive 185 ; — de l'expérience et artialisation 198, 200 ; — dite ontologique ou réaliste 184 ; — herméneutique 186 ; — minimale 15, (chap. 5) 121-160 ; — pluraliste 13, 22, 43, 100, 117, 137, 149, 167, 252 ; — subjectiviste ou empiriste 185 ; propriétés esthétiques *vs* statut artistique 104 ; rationalité esthétique (R. Rochlitz) 193
- ETHNOMÉTHODOLOGIE** 119, 165
- ÉTIQUETTE** 12, 28, 49, 72, 79, 87, 91, 133 ; réétiquetage et nouvelles catégories 287
- EXEMPLIFICATION** 168-169 ; — et contexte d'usage pragmatique 46, 168 ; — et focalisations exemplificationnelles 53 ; les différents régimes d'— des œuvres 171 ; — littérale ou métaphorique des qualificatifs esthétiques 132 ; niveaux d'—, traduction et conversion 48. Voir aussi *Goodman*, *Nelson*
- EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE** — augmentée / équipée 198 ; — et reproduction idéologique 195 ; le moment utopique de l'— 195 ; cosmétique de l'expérience *vs* esthétique de l'expérience 199 ; *L'Art comme expérience* (Dewey) (chap. 7) 179-207
- EXPOSITION** — *blockbuster* 193 ; — comme médiation 96 ; — comme mode de publication de l'enquête 201 ; — comme mode de valorisation de l'œuvre 221-223 ;

- comme mode d'existence de l'œuvre d'art 167 ; (*des récits ordinaires*) 164-171 ; — et conception muséale de l'art 189 ; — et objets réifiés 48 ; expositions-spectacles à haut degré de *sponsoring* 9 ; surface d'— et visibilité nouvelle 81
- EXTENSION** 24, 33, 72, 91, 99, 101, 116, 121, 143, 198, 234, 239, 254, 257, 273, 288 ; théorie-emballage (R. Shusterman) 127-128. Voir aussi *historicisme* > — d'« emballage »
- EXTERNALISME** — comme reconnexion des enjeux de l'art à la trame de l'expérience ordinaire 136 ; — et dimension transinstitutionnelle de l'art 238 ; — social de la signification 13 ; *vs* essentialisme 96 ; conception externaliste de la poétique 14, 67-91 ; théorie externaliste de l'esprit et de la recherche (Rorty) 89 ; la dimension externaliste *i.e.* institutionnelle, sociale, collective de la formulation d'une œuvre 36 ; l'art comme forme d'externalisation de l'esprit, chez A. Gell 155 ; l'externalisation de l'art dans la vie, chez les avant-gardes 235
- FACTEUR D'ART** 96, 106, 162
- FÉTICHE**, fonctionnement — des signes-marchandises sociaux 115 ; l'art et l'argent comme fétiches 139-140
- FÉTICHISME** — culturel et canon 282 ; — de la marchandise 8, 156 ; — de l'œuvre d'art 15, 154 ; néo-avant-garde et — de l'auctorialité 242
- FEUERBACH**, Ludwig 154
- FISH**, Stanley 33, 248, 249
- FLAUBERT**, Gustave 286
- FODOR**, Jerry 109
- FOREGROUNDING / backgrounding** 61, 167, 203, 286
- FORMAT** 41-65 ; caractère normatif du — 43 ; changement de — comme connexion à d'autres usages 47 ; — comme chaîne de traduction 58 ; — comme épreuve 47-48, 169 ; comme modalité médiologique 45 ; — comme opérateur souple 43 ; — et philosophie critique des usages 42 ; — et traduction 45 ; pluralisme formel et ontologique du — 43 ; *vs* forme 14
- FORME** — artistique codée et équipement du public 182 ; — de savoirs collectifs et instruments disciplinaires 198 ; — des textes littéraires 259, 262, 264, 273, 281 ; — et « conjonctures formelles » 273, 275 ; — et genre 290 ; la texture des — littéraires 286 ; le roman comme — littéraire privilégiée du capitalisme 283 ; les — génériques (*novel, romance*) 284 ; — de valorisation de l'art : narrative, mythologie et aura 212, 221-224 ; — et institution 2071 ; — intensionnelle comme incarnation de la signification de l'œuvre d'art 102 ; — « judiciaire » de critique *vs* — clarifiante de jugement 191 ; dialectique forme-contenu 291 ; unité forme-contenu 274, 284 ; forme-marchandise 233 ; objet, écriture, titre : les 3 formes de l'actif financier 214-218 ; institution et forme-valeur 239 ; la philosophie de la — littéraire (Burke) 250, 269 ; le poème comme pure — autotélique 247 ; la sédimentation de l'Histoire dans la — des textes littéraires 262 ; l'avant-garde comme — historico-logique radicale de la critique et de la négation 230 ; formalisme et internalisme 191 ; le bouleversement formel des réseaux de coopération entre acteurs sociaux de l'activité « art » 238 ; contention formelle et clôture générique 29 ; la recherche moderniste d'originalité et de différence formelle 240 ; langage formel et dramatisation d'une tension entre autonomie ontologique et hétéronomie empirique 196, 233 ; logique formelle (Frege, Russell, Whitehead) 229 ; processus expérimentiel et médium formel de l'expression 186 ; avant-gardes et processus post-formels 237. Voir aussi *Dewey, John* ; *enquête (vue comme médium artistique)* ; *Goodman, Nelson* ; *idéologie* > — de la forme, chez *Jameson, Fredric*
- FORME DE VIE** 26, 37, 59, 66, 77, 111, 123, 133, 161, 188, 206, 213, 277, 283 ; — comme complexe d'habitudes, d'expériences et d'usages 147 ; — comme « écosystème » pratique 163 ; — comme ensemble de significations partagées et publiques 110. Voir aussi *Leibovici, Franck*
- FORMULATION** — comme opération théorique fondamentale 36 ; faillibilisme *vs* robustesse des — 37 ; réappropriation des — 40 ; — et reformulation 39

- FORMULE VERBALE** (l'œuvre littéraire comme —) 14, (chap. 1) 19-40. le caractère formulable de la — 37
- FOUCAULT, Michel** 69, 157, 265, 277
- FRAZER, James George** (*Le Rameau d'or*) 156
- FREGE, Gottlob** 20, 229
- FRENCH THEORY** ; 248
- FREUD, Sigmund** 257, 262
- FRIEDMAN, Milton** 225-226
- FRYE, Northrop** 266-268, 284, 291
- GADAMER, Hans-Georg** 253-254, 290
- GAGOSIAN, Larry** 219
- GALLIE, Walter Bryce** 34, 180
- GAUT, Berys** 141-142
- GELL, Alfred** 155
- GENETTE, Gérard** 27, 132, 185
- GENRE** (artistique, littéraire) 27, 42, 71, 78, 123, 128, 199, 290-291, 295
- GIBSON, James J.** 66
- GILLICK, Liam** 202
- GISSING, George** 271, 283, 285, 289
- GOFFMAN, Erving** 74, 154
- GOLDMANN, Lucien** 254, 294
- GOLDSMITH, Kenneth** 74
- GOODMAN, Marian** 219
- GOODMAN, Nelson** 10, 11, 20, 29, 38, 45, 46, 71, 122, 133, 143, 168, 185-186. Voir aussi *implantation, implémentation*
- GRAMMAIRE** art et — de l'émancipation 12 ; — d'actions et chaîne agentive 156 ; — d'usages 43, 137, 144, 146, 156 ; la « — du poème » 70 ; permanence substantialiste et — intellectuelles variables 131 ; « Petite — philosophique de l'anti-X » (chap. 9) 229-243 ; — philosophiques et légitimation (de l'art) 22, 104 ; — pratique 61 ; répertoire, valence et — 206
- GREENBERG, Clement** 179, 236
- GREIMAS, Algirdas Julien** 266 ; carré sémiotique 288-289
- GUATTARI, Félix** 204, 256
- HABERMAS, Jürgen** 68, 129, 193, 260, 277
- HANNA, Christophe** 14, 98, 159. La Rédaction 59 ; *Nos visages-flash ultimes* 59-66 ; *Nos dispositifs poétiques* (chap. 3) 67-91 ; *Poésie action directe* 72-73, 82, 84. Voir aussi *dispositif ; concept-calque*
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich** 100, 148, 229-230, 293 ; historicisme hégélien 187, 261
- HERMÉNEUTIQUE**. esthétique — 186-187 ; — et mentalisme 153 ; l'— marxiste de Fredric Jameson 16, (chap. 10) 245-301 ; réponse — *vs* interactionniste 110. Voir aussi *interprétation*
- HIRSCHHORN, Thomas** 205
- HISTORICISME** — critique de M. Foucault 276 ; — d'« emballage » 127 ; — et essentialisme ; — positiviste *vs* théorie généalogique (des fonctions socio-symboliques des récits) 286 ; — structural 259 ; — *vs* généalogie (chez Jameson) 286 ; le récit vasarien de l'histoire de l'art 103 ; le sens de l'Histoire de l'art chez Danto 97-101, 117 ; post-histoire 101 ; l'Histoire comme totalisation diachronique, chez Jameson 264, 277 ; l'Histoire comme macroconcept (l'« a priori historique ») 265. Voir aussi *holisme ; Lukács, Georg*
- HOBBS, Thomas** 138
- HOLISME** — modéré d'une anthropologie pragmatiste 147 ; nécessité méthodologique du — 149 ; — ontologique *vs* — stratégique pluraliste (Jameson) 294 ; — synchronique (Althusser) *vs* — diachronique et processuel (Hegel, Lukács) 261
- HOMER, Sean** 296
- HORKHEIMER, Max** 195
- HYPERMÉDIATÉTÉ** 198
- IDÉOLOGIE** 185, 189, 195, 220, 232 ; — comme macroconcept contesté 176 ; — de la forme, chez Jameson 273-274, 277, 288, 291, 297 ; —, domination et reproduction 271 ; — et critique littéraire 247 ; — et utopie 257, 285 ; — comme plus petite unité intelligible du discours classiste 270 ; — éthique 271 ; l'institution comme appareil de reproduction de l'— 255 ; — néolibérale 192, 241 ; normativité implicite et — 26, 53 ; production littéraire et — 255-258 ; idéologème 270, 289 ; matériau stylistiques et idéologiques 255 ; performativité idéologique *vs* utopique 282-283
- IMAGINAIRE** — social 16, 89 ; l'œuvre d'art comme résolution — de contradictions sociales réelles 114
- IMPLANTATION** — comme schéma d'action 10 ; — de l'art dans le réseau de nos

- conduites 141 ; — des dispositifs poétiques dans des formes de vie 77 ; — des usages dans des cadres socio-institutionnels 74 ; — et jeu de langage 90, 129 ; — et terrains 118 ; l'accroissement du nombre d'— possibles d'un concept au regard de sa consistance 132 ; *entrenchment*, chez Goodman 11 ; réimplantation de concepts dans des jeux de langage 23. Voir aussi *terrain*
- IMPLÉMENTATION** — comme activation d'objets d'immanence 62 ; — comme activation d'opérations 10 ; — comme reréalisation de la réalité dans une autre version 10 ; — de chaînes d'opérations symboliques 90 ; — et compositions expressives inédites 145
- INCONSCIENT POLITIQUE** (chap. 10) 245-302 ; 114. Voir aussi *Jameson, Fredric*
- INCRUSTATION** — de schémas d'action dans nos pratiques 10 ; — des conventions 87 ; — des dualismes ontologiques dans l'histoire de la philosophie 34, 198 ; — de traits dans un concept 104 ; — et caractère normatif du format 43 ; conventions et blocages logiques incrustés 181 ; la désincrustation des détermination contingentes ≠ leur incrustation, selon l'objectivisme ontologique 140. Voir aussi *idéologie* ;
- INDEX**. indexation des théories esthétiques sur des pratiques 98 ; — et coordonnées spatio-temporelles ou terrains 25, 146 ; — et mise en évidence 53 ; « indexer », au sens de montrer du doigt 79 ; les fonctionnements quasi indexicaux de l'étiquette poésie 72 ; l'œuvre littéraire comme formule verbale ou structure indexée 38-39. Voir aussi *étiquette*
- INDISCERNABLE** — chez Danto 107-109 ; méthode des — et Malin Génie 108 ; œuvres indiscernables et paradoxes catégoriels 183 ; indiscernabilité perceptuelle et rêve éveillé (*wakeful dream*) 111, 114 ; indiscernabilité comme subduction dans une action complexe sur des chaînes de médiations sociales 119
- INSTITUANT** (vs institué). dimension instituée et instituante des usages 42 ; nature instituée et instituante de la science et de la critique 24 ; la philosophie de l'art comme discipline instituée 182 ; l'art comme fabrique de l'instituant 12, 190, 301 ; l'expérience comme production collective et instituante 88 ; l'insertion révolutionnaire ou réinstitutive de l'art dans la pratique de la vie 237. Voir aussi *dispositif* > *dispositif poétique* ; *réinstituant*
- INSTITUTION** — et contention 237, 289, 291, 300 ; la littérature comme — 255 ; l'œuvre d'art comme assemblage de pratiques, de situations, d'— plurielles et de collectifs d'acteurs 162 ; Institution-Art 197, 232, 237, 243 ; art institué vs espace social extra-institutionnel 206 ; expérimentations institutionnelles et déconstruction de la praxis 9 ; curateurs, commissaires d'exposition, commissaires-priseurs comme médiateurs institutionnels 226 ; institutionnalisation après coup et assimilation culturelle (de l'avant-garde) 239 ; l'institutionnalisme comme essentialisme 95, 106 ; procéduralisme institutionnel (Dickie) 106 ; théorie institutionnelle 134. Voir aussi *Dickie, George* ; transinstitutionnel 76, 238, 243
- INSTRUMENTALISME** 131, 191, 200 — des dispositifs 80, 85 ; l'œuvre littéraire comme instrument de saisie d'usages 25. Voir aussi *bricolage, dispositif*
- INTENSION** 72, 99 ; clôture intensionnelle du concept d'art 122
- INTERPRÉTATION** — comme concept littéraire 23 ; — comme enrichissement de la « formule verbale » 39 ; — comme interaction 110 ; — comme internalisme ou mentalisme 109-110 ; — démiurgique vs anthropologique 153 ; — des « entités culturelles » vs Savoir Absolu, chez Margolis 149-150 ; — et identification de l'art 130 ; — et modèle herméneutique jamesonien 251-255 ; la critique althusserienne et poststructuraliste de l'— 256-257 ; la triple alternative structurant le champ des théories de l'—, selon l'esthétique analytique 251-252 ; — marxiste des textes comme productrice de savoir 298 ; esthétique herméneutique et expérience interprétative (Danto) 109-111, 186-187 ;

- la « compétence de membre » d'une communauté interprétative 110. Voir aussi *Rorty, Richard*
- INTERVENTIONNISME** — de la poétique (Hanna) 75 ; — de la théorie 8 ; — et « art collaboratif » 118 ; — stratégique et activisme collectif 243 ; usage interventionniste du concept d'expérience (Dewey) 180 ; adhocité, intervention contextuelle et ajustement *a posteriori* 292 ; les interventions performatives politiques dans l'espace public 81 ; performances et interventions hors limites 199. Voir aussi *activisme*
- IRONIE**, ironisme — chez J.-P. Cometti 138 ; — « anti-autoritariste » 138-139 ; l'autofaçonnement privé de l'ironiste libéral (Rorty) 199, 300 ; l'autoposition ironique vertigineuse du sujet romantique 100
- JAMES, Henry** 286
- JAMES, William** 136
- JAMESON, Fredric** 16, 114, 117, (chap. 10) 245-302
- JAUSS, Hans Robert** 290
- JEU DE LANGAGE** 12, 13, 21, 23, 37, 53, 57, 74, 90, 91, 111, 113, 129, 136, 206, 276, 293, 296 ; — ambiant 72 ; — comme dessinant l'ordinaire de l'existence 151 ; — comme lieu d'activation d'usages anthropologiques et d'emplois 123 ; — comme maîtrise de médiations pratico-symboliques 83-85 ; — comme terrain des pratiques artistiques 163 ; —, coups et combinaisons 84, 153 ; — croisés dans les dispositifs symboliques-actifs de l'art 146 ; — et altérité 153 ; — et contexte d'action 122-123 ; — et idéologèmes 55 ; — et normes implicites 12, 56, 83, 85 ; — et pratique sociale 12, 21, 33, 42, 66, 126, 158, 173, 205 ; — narratif local 276 ; — ready-made et croisements de — 145. Voir aussi *forme de vie*
- JOSEPH, Manuel** 55-56 ; *Heroes are heroes are* 49-53
- KANT, Emmanuel** 110, 135, 179 ; le jugement de goût kantien 132
- KENNICK, William** 98
- KERING (groupe de luxe)** 224
- KESTER, Grant** 118, 206
- KIM, Jaegwon** 124-125
- KOONS, Jeff** 116
- KOULECHOV, Lev. effet Koulechov** 53-54
- KREPLAK, Yaël** 161, 164, 170, 174
- KRISTEVA, Julia** 263, 270
- LACAN, Jacques** 262, 264, 266, 287 ; désir et accomplissement de souhait 269, 287
- LACLAU, Ernesto** 296
- LA RÉDACTION.** Voir *Hanna, Christophe*
- LATOUR, Bruno** 48, 58, 150, 151, 158, 165
- LAUTRÉAMONT (Isidore Lucien Ducasse, comte de —)** 263-264
- LEAVIS, F. R.** 247
- LEIBOVICI, Franck** 15, 74, 84, 96, 159, (chap. 6) 161-177
- LENTRICCHIA, Frank** 247, 298
- LEVINSON, Jerrold** 38, 91, 102, 127, 128
- LÉVI-STRAUSS, Claude** 152, 269
- LEWIS, Wyndham** 277, 289
- LIPPMANN, Walter** 192
- LITTÉRATIE** 83, 275
- LOMBARDI, Mark** 84
- LOPES, Dominic** 96
- LUKÁCS, Georg** 259-266, 283-287
- LYOTARD, Jean-François** 140, 276, 278
- MACHEREY, Pierre** 255-256
- MALLARMÉ, Stéphane** 263-264
- MANDEL, Ernest** 273
- MANZONI, Alessandro (*Les Fiancés*)** 285, 291 ;
- MARCHÉ** — de l'art mondialisé 117, (chap. 8) 211-228 ; — et *brand content* 222 ; — et prix des œuvres 225-227 ; — et prolariat créatif 227-228 ; — et taxe Tobin 228 ; — financier 213, 226 ; le — « primaire » vs « secondaire » des œuvres d'art 224-225 ; l'art comme actif financier 214-220 ; l'art comme anti-marchandise 232. Voir aussi *Adorno, Theodor Wiesengrund* ; supermarché vs galerie de grand Art 115 ; les foires d'art contemporain 189, 218 ; les salles d'enchères 117, 217-219, 224-225
- MARCUSE, Herbert** 195
- MARGOLIS, Joseph** 24, 108, 148-150, 252
- MARX, Karl** 69, 115, 154, 227 ; marxisme, marxiste — et pragmatisme vs conception faussement démocratique de l'art à l'heure du capitalisme contemporain 8 ; herméneutique marxiste (chap. 10) 245-302 ; le marxisme culturel de F. Jameson 195 ; la totalisation marxiste 260 ; — « occidentale » 194 ; modes de production (au sens marxiste)

- 16, 85, 147, 261, 265, 271-273, 275, 281, 284, 297 ; **vocabulaire marxiste** 8, 13 ; — comme code interprétatif optionnel 300 ; — comme producteur de reconception sociale par et dans l'histoire 297 ; — comme « récit-maître » ou vocabulaire final 298 ; — recodé, chez A. Danto 114
- MÉDIATION**, chaînes de — sociales 119, 220, 243 ; — et continuisme 276 ; — comme élaboration d'un vocabulaire rendant commensurables des niveaux hétérogènes de la vie sociale 294-295 ; — entre niveaux macro- et micro- de l'analyse 176 ; format comme chaîne de traduction et de — 58 ; format, — et in-formation sémiotique 45 ; la — culturelle 198 ; opacification des — et méta-usage 57 ; —, structure et totalité, chez Althusser 260 ; hypermédiateté comme hypermédiation et immédiateté combinées 219 ; sursomption et négation absolue 230. Voir aussi *facteur d'art ; format ; remédiation*
- MINSKY**, Hyman P. 215
- MISREADING** ou mélecture 31, 33
- MITCHELL** W.J.T. 60
- MODERNISME** — et réification, chez Jameson 290 ; la recherche moderniste d'originalité 240 ; l'écriture pré-moderniste et protopostmoderne de J. Conrad 285 ; le récit greenbergien du modernisme 104, 236
- MONDE DE L'ART** — comme un ensemble stratifié de réseaux sociaux constitués de publics, d'œuvres et d'institutions qui les valident 106 ; — et critique professionnelle 192 ; interprétation « collective » du — et constitution de ce qui est identifié comme art 111 ; — contemporain globalisé et *art workers* 135, 192 ; —, moment historique et état ambiant de la théorie 187
- MONTAGE** — cinématographique 53 ; — narratif réflexe 56. Voir aussi *Koulechov, Lev > effet Koulechov*
- MOUFFE**, Chantal 296
- NANCY**, Jean-Luc 181
- NARRATIVE TURN** 276
- NATURALISME** — anthropologique et psychologisme 124 ; — esthétique 123 ; — somatique 136 ; — *vs* réalisme 285 ; naturalisation de la culture et revascularisation de l'art aux « processus normaux de la vie commune » (J. Dewey) 188 ; opacification des médiations et dénaturalisation des règles 57
- NÉGATIVITÉ** — artistique et révolution de la praxis 15 ; — chez Adorno 195, 231-234 ; l'art comme pourvoyeur de ressources de — et de vocabulaires contre-hégémoniques 243
- NEUROPOÉTIQUE** 70
- NIETZSCHE**, Friedrich 271
- NORME** — et éthique minimale 129 ; **normatif**, le caractère — du format 43, 49 ; critique journalistique et discours philosophiques — 130 ; le caractère — de la critique littéraire 23, 26, 30 ; la dimension normative des usages 21, 42, 266 ; la puissance normative du monde de l'art (Danto) 105 ; pragmatisme et clarification non normative des usages 121, 143 ; philosophie et déterminations normatives *vs* anthropologie du point de vue pragmatiste 129, 141, 163 ; remédiation *vs* format médiatique et normativités implicites 53, 57. Voir aussi *Dewey, John*
- NUSSBAUM**, Martha 89
- OGIEN**, Ruwen 129
- ONTOLOGIE** — *endurantiste vs perdurantiste* 253 ; — et intrinséqualisme 184 ; ≠ *inclusivité* 190 ; — friable 168 ; l'esthétique minimale comme esthétique sans — 123 ; — minimale 168 ; — provisoire 44 ; — réaliste 8, 34, 44 ; — reconstructrice de D. Davies 121-160 ; — relative / arrimée à une anthropologie 28 ; catégories issues de l'enquête et conditions ontologiques nécessaires 184 ; dérive ontologistes de la philosophie de l'art 15 ; dualismes ontologiques 34, 136 ; l'enrichissement ontologique des objets culturels par les interprétations auxquelles ils donnent lieu 254 ; objectivisme ontologique 140 ; « produit artistique » ≠ lieu ontologique fixe 189 ; réductionnisme ontologique 26 ; réformisme ontologique 125
- OPÉRATEUR**. l'œuvre d'art comme — 43, 58, 102, 111 ; — pour faire voir des similitudes entre des formats

- différentes d'actions et de symboles 156 ; conséquences et opérativité d'un travail philosophique 179 ; dispositifs et configurations opératives 79 ;
- OPÉRATION, opérationnalisme.** le collage comme — pragmatique et critique 7. — dispositale ordinaire 78 ; — et secondarisation d'usages 79 ; — sociales en lien avec des — artistiques 11 ; — vues-comme-poétiques 14 ; esthétique opérationnaliste comme reconfiguration de nos usages 9, 41. Voir aussi *appropriation* ; *collage* ; *format* ; *médiation* ; *usage* > *secondarisation de nos usages*
- OPPORTUNISME** — cynique 181 ; l'art comme opportunité momentanée d'une reconnexion entre des domaines de la praxis 75 ; le marxisme comme option « opportuniste » 299 ; recombinaisons opportunistes 146
- ORDINAIRE** 14, 21, 57, 73, 77-78, 81, 86, 88, 110, 136, 144, 188, 207 ; — de l'existence et jeux de langage 151 ; expérience esthétique *vs* expérience — (J. Dewey) 88 ; objet — *vs* symbole artistique, chez Danto 187 ; pratiques — 75, 236 ; *vs* standard (en peinture, notamment) 42 ; *vs* uniforme 176 ; (*des récits ordinaires*) (F. Leibovici) (chap. 6) 161-177. Voir aussi *usage*
- PARRENO, Philippe** 202
- PARTICIPATION** — comme instrument pour l'équipement du public 201 ; — et fabrication de « micro-utopies » 202-203 ; — *vs* collaboration 206 ; œuvres participatives ou collaboratives 182, 202-206. Voir aussi *Bishop, Claire* ; *Bourriaud, Nicolas*
- PERFORMANCE** 11, 27, 47, 82, 127, 199
- PERROTIN, Emmanuel** 219
- PINAULT, François** 224
- POÉTIQUE** — aristotélienne 71 ; — comme analyse institutionnelle des usages 73 ; — comme descriptions ethnographiques de pratiques courantes 82 ; — de la « coupure épistémologique » 70 ; — marxiste 275 ; — ouverte, continuiste 72 ; — pragmatiste 87 ; le poète pragmatiste, ironiste libéral postmoderne (chez R. Rorty) 89 ; — structuraliste 290 ; poésie contemporaine 14, 49
- POPART** 99, 103, 126
- POSTMODERNISME** — comme système économique total 278 ; — lyotardien 101, 276 ; — chez Jameson 117
- POSTSTRUCTURALISME** — chez N. Bourriaud 204 ; French Theory et — 248 ; *vs* interprétation 256 ; la critique poststructuraliste de la totalisation marxiste 260 ; le tournant pragmatique « post-structural » de l'anthropologie sociale 140
- POUVET, Roger** 137, 184
- PRAGMATISME** — et théorie critique *passim* ; — analytique 19, 56 ; — comme compréhension des pratiques et des situations 21-22 ; — comme perspective réinstituant pour les pratiques artistiques 197-199 ; — critique et marxisme 293 ; — et déconstruction 32 ; — historique (James, Dewey) 13, 136 ; — interactionnel 176 ; —, ironisme et anti-autoritarisme 138 ; — narratif (Rorty) 16, 300 ; poétiques pragmatiques 25, 87 ; *vs* ontotéléologie 151. Voir aussi *Cometti, Jean-Pierre*
- PRATIQUE** (subst.). avant-gardes, — de l'art et nouvelle praxis sociale 197 ; — comme combinaison d'activités collectives articulant un grand nombre d'acteurs sociaux et de médiations 96 ; — courante et ethnographie 82 ; — critique et interprétation marxiste des textes 298 ; — d'actualisation *vs* sens inhérent 55 ; — d'écriture comme acte de langage complexe (*vs* textes) 71 ; — poétiques 72, 75 ; — (de la littérature) comme altération de l'institution 256 ; — des arts *vs* concept d'art 100, 128 ; — effective *vs* ontologie définitoire 121 ; — et routine 119, 190, 236, 287 ; — et schéma d'action 10 ; — et modes d'emplois de l'art 131, 141 ; hétérogénéité des — artistiques *vs* définition ontologique ferme 95 ; l'ancrage contextuel des — 13 ; l'art comme réseau (ou nexus) de — 97 ; le caractère innovateur et « ouvert » des — artistiques (M. Weitz) 122 ; l'« écologie des pratiques artistiques » (F. Leibovici) (chap. 6) 161-177 ; l'écriture comme — signifiante 256 ; l'œuvre d'art

- comme réseau de — et d'usages anthropologiques 15 ; — sociale ; œuvre littéraire comme faisceau de — sociales 22. Voir aussi *jeu de langage* ; *praxis* ; *usage* ; *Wittgenstein, Ludwig*
- PRATIQUE** (adj.). art, poésie *vs* vie — 73 ; gains recognitionnels et encapacitation — 85 ; coups — en réponse à des situations 86 ; philosophie, remaniements conceptuels et déplacements — 179 ; habitudes — 11 ; jugement de goût (kantien) *vs* intérêt — 132 ; outil — 78. *praxis* et raison — instrumentale 232 ; problèmes de la vie — ; raisonnements — 11 ; saisie esthétique des œuvres et enjeux — 134-135. Voir aussi *bricolage* ; *dispositif*
- PRAXIS** — comme ensemble de besoins et activités humains 119 ; — comme non scientifiquement représentable 24 ; — et collectif des relations sociales 235 ; — et raison pratique instrumentale 232 ; —, institutions, frontières et codes 9 ; la littérature comme — 298 ; praxisation des concepts 23 ; fonction praxéologique de la théorie 78
- PRINCIPE DE SYMÉTRIE** 171 ; — méthodologique entre pragmatisme et théorie critique, macroconcepts et micro-interactions 11, 13, 176. Voir aussi *continuïsme*
- PUBLIC** (subst.) — comme lieu de l'interprétation de l'œuvre d'art 102 ; — et *catharsis* 71 le tissage du — et des collectifs 66 ; marketing et mobilisation du — 236 ; — fantôme (Lippmann) 192 ; la notion d'équipement des « — » 182, 201, 298 ; la question de l'émancipation du — par l'art 204 ; l'« éclipse » du — 193 ; l'émergence du — 201, 238 ; fragilité des — et démocratie 194 ; *Le Public et ses problèmes* 207. Voir aussi *Dewey, John*
- PUBLIC** (adj.). espace — comme lieu d'interventions performatives politiques 82, 162, 192 ; espace — comme écosystème technique et référentiel 59, 60, 237 ; mécanismes — de validation 158 ; problème — 59, 118, 158-159, 200 ; processus — de reconnaissance 9 ; processus — de constitution et d'« homologation » des pratiques artistiques 129 ; dimension — *i.e.* sociopolitique de la vie 91 ; usages — d'un concept 132
- PUBLICISATION, PUBLICATION** — comme protocole d'enquête 171 ; — et publication imprimée 171 ; la publication comme bifurcation 39 ; publication et exposition 201 ; stratégies publicitaires *vs* muette acceptation du public 193 ; les mythologies publicitaires 221
- PUTNAM, Hilary** 24, 278
- QUINE, W.O.** 32, 57, 130, 131
- RANCIÈRE, Jacques** 181, 204
- READY-MADE** — chez Jeff Koons 116 ; — comme dérivation d'usages primaires 144 ; — comme transfiguration de l'objet ordinaire en symbole artistique. Voir aussi *Danto, Arthur*
- RÉALISME** — en littérature 285-287 ; — en peinture 42, 155 ; le « haut — » 292 ; — métaphysique 124, 167 ; — spéculatif 183-184 ; la question d'une définition philosophiquement réaliste (de l'art) 101 ; le sophisme réaliste du jugement de goût 132. Voir aussi *ontologie* > — *réaliste*
- RECONSTRUCTION** — critique et épistémologique 253, 255 ; — des qualités esthétiques de l'expérience, chez Dewey 188 ; — du sous-texte social et historique des œuvres 251, 269 ; — du texte comme parole ou énonciation collective 270 ; — et perspective pragmatiste post-deweyenne 200 ; — et usage pragmatique (de la théorie jamesonienne) 246 ; l'analyse comme — 20-21 ; — synthétique 129 ; — telquelienne du texte 263 ; — vectorisée du sens de l'histoire, chez Danto 97, 103-120, 126, 187 ; *vs* historicisme 259 ; *vs* monumentalisation marxiste 246 ; démarches reconstructives et généralisation 126 ; le rôle reconstructif de l'art (Dewey) 197 ; le versant re-constructif des dispositifs poétiques (Ch. Hanna) 85. Voir aussi *esthétique minimale*
- RECONTEXTUALISATION** — chez Rorty 41, 268 ; — par imagination 89 ; — comme critère de réussite du jugement critique 191 ; — dispositive *vs* historicisme 91 ; — d'usages 146 ; — hyperlittérale 57 ; — par forçage 90. Voir aussi *contexte*

- REDESCRIPTION** 57, 114, 180, 247, 293, 299 ;
définition rortyenne : 268 ; — de l'œuvre
littéraire comme formule verbale
(Shusterman) 36 ; — et connexion
entre énoncés relevant de jeux de
langage hétérogènes 55 ; la *Box in a
Valise* comme — miniature (Duchamp)
47 ; — transformative des usages, à des
fins critiques et mélioristes 21 ; vue
synoptique et procédures de — morpho-
logiquement connectantes 156-157
- RÉIFICATION**. avant-garde et — formaliste
239 ; — comme code-médiateur, chez
Jameson 295 ; esthétique ontologique
et — de l'expérience 184 ; — et
démantèlement du sujet bourgeois
259 ; —, institution et auctorialité 203 ;
— lukacsienne comme code-médiateur,
chez Jameson 262, 277, 281, 285-286, 290 ;
société capitaliste et — de l'art 196 ;
marchandisation et réification 233. Voir
aussi *Lukács, Georg*
- REIMER, Pierre** 82
- RÉINSTITUANT**. l'art comme accroisse-
ment des ressources réinstituant
9 ; l'art comme activité réinstituant
119 ; l'avant-garde comme mode de
connexion réinstituant entre des
acteurs sociaux, des institutions et
des disciplines hétérogènes 238 ; le
pragmatisme comme conception
réinstituant des pratiques artistiques
197 ; reconception réinstituant de la
poétique (Ch. Hanna) 75
- RELATION**. propriétés relationnelles
de l'œuvre d'art 109 ; esthétique
relationnelle 202 ; — et art « collaboratif »
118-119, 200. Voir aussi *Bourriaud, Nicolas* ;
Bishop, Claire
- REMÉDIATION**. changement de format
comme — 46, 47, 62 ; — comme
instrument de vérité 84 ; dispositifs
textuels et — d'énoncés 145 ; — ou
recontextualisation hyperlittérale 57
- RESSENTIMENT** 271, 289
- REZNIKOFF, Charles** 90
- RICHARDS, I. A.** 247, 248
- RICCEUR, Paul** 257, 258, 280
- RILEY, Terry** 80
- ROBERTS, John** 242
- ROCHLITZ, Rainer** 129, 193, 277
- RORTY, Richard** 13, 16, 24, 41, 89-91, 129, 138,
140, 190-191, 199, 245, 249, 268, 297-301
- RUSSELL, Bertrand** 20, 229
- SAHLINS, Marshall** 258
- SAILLANCE** 61, 253, 291 ; concept-calque
et — visuelles 139 ; effet de — ou de
visibilisation 295 ; — et configuration
opératives 79 ; — et reconnaissance
de singularité 223 ; statut artistique et
saillance des propriétés d'une œuvre
104, 168 ; *vs* opération disposale
ordinaire 78 ; format et traits saillants
48, 65 ; opérations saillantes (collage,
montage, redescription, appropriation,
réécriture générique et déplacement
de cadres de référence) 247. Voir
aussi *foregrounding/backgrounding* ;
voir-comme
- SARTRE, Jean-Paul** 266
- SCHAEFFER, Jean-Marie** 27, 123, 132
- SEARLE, John** 55, 140
- SECONDARISATION** — de formats 45. Voir
aussi *usage(s)* > *seconдарisation de nos
usages*
- SECOURABLE** ; instrument — pour faire
et défaire la praxis 9 ; le caractère
émancipateur et — des pratiques
artistiques 211 ; les transferts
équilibrants et politiquement —
entre marxisme culturel utopique et
pragmatisme narratif de l'espoir social
300 ; le vocabulaire marxisme comme
instrument — 13
- SÉMANTIQUE** — éphémère ou transitoire
114, 146. Voir aussi *ontologie* > — *ontologie
minimale*
- SEROUSSI, Julien** 74
- SHUSTERMAN, Richard** 14, (chap. 1) 19-40,
128, 137, 142, 183, 199, 251
- SIGNIFICATION** (mythe de la —) 32 ; *vs*
sémantique transitoire ou éphémère 44
- SIMMEL, Georg** 139
- SOCIAL TURN** 200
- SOLIDARITÉ** 10, 69, 145, 292
- SOMAESTHÉTIQUE** 137, 199
- SOTHEYB'S** 219
- SPONSORING** 9, 117, 221
- STECKER, Robert** 103, 127, 142
- STEINWEG, Marcus** 159
- STENDHAL** (Henri Beyle, dit —) 285
- STOCK, Kathleen** 103

- STRUCTURE** — et figures topiques 61 ; — et ordre nomologique 68 ; — indiquée (chez Levinson) 38-39 ; — des prix de l'art contemporain 227 ; la totalité comme — 147 ; les *narrative structures* de M. Lombardi 84 ; anthropologie et ethnographie structurale (Lévi-Strauss) 152-153 ; anthropologie structurale 141 ; causalité structurale 262 ; infra-structure institutionnelle 106 ; l'usage littéraire de la causalité structurale althusserienne (Jameson) 275 ; macro-*vs* microstructure 276 ; poststructuralisme ; la critique poststructuraliste de la totalisation marxiste 260 ; la critique poststructuraliste de l'interprétation 256-257 ; typologie structurale 259 ; *vs* Histoire 261
- SUBPRIMES** 214, 216
- SYMBOLE** (fonctionnement symbolique) ; art et manières de faire des mondes symboliques (Goodman) 45, 168, 185 ; fonctionnement symbolique et fétiche de l'œuvre d'art 115 ; format et fonctionnement symbolique de l'œuvre 45, 122 ; symbole artistique *vs* objet ordinaire 133, 187
- SYNOPTIQUE** (vue ou représentation —) 65, 81, 157-160. Voir aussi *dispositif*
- TAYLOR**, Cecil 142
- TEL QUEL** 263, 270
- TERRAIN** (des études littéraires, des sciences sociales) 25 — ethnographique 151 ; — et topologie 58 ; idéaux-types et — d'enquête 286 ; le relief des — dépend des acteurs qui les peuplent 176 ; *vs* institution 79, 118 ; la notion d'arène (D. Céfai) 118 ; . Voir aussi *implantation*
- TEST** — comme outil de description d'une anthropologie des usages 154 ; — d'hypothèses, dans le cadre d'une enquête 164 ; —, épreuve et *foregrounding* 287 ; — et formats d'épreuve 47 ; l'art comme — des assemblages de collectifs 12 ; l'art comme — des usages ordinaires 144. Voir aussi *dispositif* ; *enquête*
- THÉORIE CRITIQUE** — de l'art et de la culture 7, 15, (partie III) 209-301 ; — et émancipation 176 ; le refus conservateur de s'articuler à une — 48 ; pragmatisme interactionnel et — 176 ; « *critical theory* » élargie 33 ; critique, reconception, réinstitution 75-82
- THOREAU**, Henry David 90
- TRAVANIJA**, Rirkrit, *Soup/No Soup* 202-203
- TOBIN**, James 228
- TRANSCODAGE** 62, 259, 260. Voir aussi *remédiation*
- TRANSINSTITUTIONNEL**, le fonctionnement — de la poétique (Ch. Hanna) 76. Voir aussi *instituant* (*vs* *institué*)
- T.S. ELIOT** 30
- TSUR**, Reuven 70
- TUDOR**, David 142
- URMSON**, J.O. 27
- USAGE** — artistique comme concept cluster 141-145 ; — artistique comme — littéraire 144 ; comprendre une grammaire d'— 156 ; esthétique opérationnaliste comme reconfiguration de la géographie de nos — 10 ; — et méta-usage 57 ; — et « mode d'emploi » de l'art 131 ; l'art et la magie comme mécanismes d'auto-extériorisation de rapports, — et échanges humains 154 ; l'expérience comme lieu ontologique fixe transcendant les — 190 ; l'— fait saillir des propriétés (d'un objet, d'une œuvre) 168 ; — local 12 ; œuvre d'art et — collectifs 14, 123 ; — pragmatique de la théorie jamesonienne 246 ; — primaire 43, 267 ; — secondaire 12, 43, 44, 145, 154, 267 ; l'art comme configuration d'— secondaires 143, 144 ; secondarisation de nos — 74, 79, 267 ; « seconde nature » et « physique » de l'— 151 ; — comme ensemble de pratiques réglées et réglantes 142 ; usager ; dispositifs poétiques et usagers 78. Voir aussi *anthropologie* ; *jeu de langage* ; *recontextualisation* > — *d'usage*
- UTOPIE** 131, 195, 233, 237, 257, 258, 271, 281, 285, 289 ; la fabrication de micro— chez N. Bourriaud 202, 203 ; marxisme utopique et révolutionnaire 294, 300 ; performativité utopique *vs* idéologique 282-283. Voir aussi *idéologie*
- VALENCE** — comme connectivité 198 ; — et redécoupages contextuels 206 ; le changement de format comme modification de la syntaxe et des valences de collectifs 58 ; — *vs* agence 78. Voir aussi *format*

- VALEUR** ; la — de l'art comme actif 218 ; l'unicité ontologique de l'— *vs* actifs immatériels 216 ; — somptuaire de l'art 116, 211-228 ; — et signe-marchandise enrichi 222
- VÉRITÉ** ; conception correspondantiste de la — 68
- VOIR-COMME** 65-66, 86, 139, 203, 295 ; — chez Wollheim 65 ; faire-voir-de-nouveaux-objets-comme-poétiques (Ch. Hanna) 77 ; objets symboliques-actifs 79 ; voir-des-opérations-symboliques-comme-dispositif 85 ; voir-l'art-comme-l'argent 140. Voir aussi *saillance*
- VOIR-DANS** 65-66, 173, 295
- WALTON**, Kendall 38, 112-113, 135
- WARBURG**, Aby 284, 285
- WARHOL**, Andy 104-111 ; *Brillo Box* 14, 99, 100, 107, 113-116, 183, 187
- WEBER**, Max 188
- WEITZ**, Morris 34, 98, 122
- WEST**, Cornel 300
- WHITE CUBE** 161
- WHITE**, Hayden 279, 280
- WHITEHEAD**, Alfred North 229
- WILLIAMS**, Raymond 250
- WITTGENSTEIN**, Ludwig 13, 21, 22, 59, 110, 133, 137, 143, 147, 156-157, 159, 267, 295 ; conception prëwittgensteinienne de la signification 32 ; esthétique analytique néowittgensteinienne 20 ; *Recherches philosophiques* 21, 157, 159, 295 ; significations primaires/secondayes d'un mot 143. Voir aussi *forme de vie* ; *jeu de langage* ; « voir comme », « voir-dans »
- WOLLHEIM**, Richard 65, 109, 133, 146, 147
- YES MEN** 119
- ZANGWILL**, Nick 124, 184
- ZEMACH**, Eddy 124, 125
- ŽIŽEK**, Slavoj 181
- ZUKOFSKY**, Louis 90

Table

Avant-Propos	
Implémentations/Implantations : quelques intersections entre pragmatisme et théorie critique	7
<u>I. Poétiques</u>	17
1. De l'œuvre littéraire comme formule verbale à sa formulation sociale : à propos de <i>L'Objet de la critique littéraire</i> de Richard Shusterman	19
2. Poétique(s) et pragmatique(s) du format : éléments d'enquête	41
3. Comment ouvrir et externaliser la poétique ? à propos de <i>Nos dispositifs poétiques</i> de Christophe Hanna	67
<u>II. Esthétique et philosophie de l'art</u>	93
4. Splendeurs et misères de l'essentialisme : sur la philosophie de l'art d'Arthur Danto	95
5. L'esthétique minimale de Jean-Pierre Cometti : vers une anthropologie pragmatiste de l'usage	121

6. Comment se rendre sensible
au continuum d'actions qu'est l'œuvre d'art?
à propos de l'« écologie des pratiques artistiques »
de Franck Leibovici 161
7. De quelques usages critiques de John Dewey
pour l'esthétique aujourd'hui 179

III. Vers une théorie critique

- de l'art et de la culture** 209
8. L'art et l'argent : la valeur somptuaire de l'art
et la pauvreté des artistes 211
9. Petite grammaire philosophique de l'anti-X
ou l'anti-art en question 229
10. *L'Inconscient politique* et l'herméneutique marxiste
de Fredric Jameson : contextes,
opérations, usages 245

DU MÊME AUTEUR

Dispositifs/Dislocations, Al Dante, 2007.

*Valences de l'avant-garde. Essai sur l'avant-garde, l'art
contemporain et l'institution*, Questions théoriques,
«Saggio Casino piccolo», 2015.

IMPLÉMENTATIONS / IMPLANTATIONS :
PRAGMATISME ET THÉORIE CRITIQUE
Essais sur l'art et la philosophie de l'art
d'Olivier Quintyn

a été achevé d'imprimer en décembre 2017

© Questions théoriques pour la présente édition.

n° ISBN : 978-2-917131-50-3

Dépôt légal : 4^e trimestre 2017.

Imprimé en Europe.

En couverture :

Citation du rapport de LA RÉDACTION n° xvi [*G.u.t.s, superposters*,
« Nos organes sont nos théories »], Marseille (2004) et Lyon (2005),
d'après Sondra London (<http://sondralondon.com>).

www.questions-theoriques.com

mail : questions.theoriques@gmail.com