

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*<sup>1</sup> 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, « Forbiden 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 corréler 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, momentanément, 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 *réins-tituantes* 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, recorrèle, retrié, 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 « implémentation<sup>2</sup> » 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*<sup>3</sup>, 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, Minuit, « 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 minime, 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

