

De l'art populaire à l'émancipation politique

Aliocha WALD LASOWSKI

En enquêtant sur le déplacement des frontières qui séparent l'art du non-art, Jacques Rancière montre comment l'expérimentation de nouveaux champs artistiques permet de recomposer l'espace politique.

Recensé : Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, éditions Galilée, 2011. 328 p., 28 €.

Comment une démocratie peut-elle assurer un accès égal à la culture et permettre une plus grande émancipation de la parole publique ? Quels chemins cette démocratie du langage doit-elle emprunter pour favoriser l'émergence d'une parole singulière, à l'école ou dans le monde du travail, et d'une parole collective sur le terrain des luttes sociales ? Quels moyens faut-il mettre en œuvre pour assurer cette conquête partagée des mots et des discours, en l'inscrivant dans la continuité du combat qui mène de l'insurrection républicaine du Paris des années 1830 à l'action de Rosa Parks qui, à Montgomery, en 1955, dit non à la ségrégation ?

C'est pour répondre à ces questions que Jacques Rancière déplace depuis une trentaine d'années les frontières qui séparent traditionnellement le politique du non-politique et délimitent la sphère du pouvoir et de la décision. Le philosophe étudie l'expérience démocratique partout où elle se renouvelle, dans les formes que prend la vie associative ou le débat public, à travers les organes d'information ou les forums de discussion indépendants de toute représentation étatique.

Aux yeux du philosophe, il s'agit de se méfier des antithèses frappantes et de défaire les oppositions traditionnelles sur lesquelles les démonstrations se construisent ordinairement. Afin de résister aux séductions intellectuelles trop réductrices, les réflexions de Rancière visent davantage à complexifier la donne et à contester les distinctions classiques entre image et récit, abstraction et représentation, démocratie formelle et révolution totalitaire. En mettant l'accent sur le *dissensus*, sur le travail de la pensée qui examine la hiérarchie sociale et sa normalisation, il cherche à comprendre comment se sont formés ces réglages qui s'imposent à nous, en politique comme en art. Comment expliquer le lien entre l'art et la politique ? Comment l'expérimentation de nouveaux champs artistiques permet-elle de recomposer l'espace politique ? Pour Rancière, le partage du sensible, à travers les actes esthétiques (comme l'apparition de nouveaux modes d'expression et de subjectivité, ou de nouvelles formes de visibilité) est l'enjeu politique par excellence, est à l'origine de toute émancipation possible de la communauté. Et, ce qui intéresse ici le philosophe, c'est le moment où s'abolissent les distinctions classiques qui séparent l'art du non-art.

De l'éthique à l'esthétique

Dans l'histoire, explique Rancière, les pratiques de la danse, de la musique, de la peinture ou de la sculpture sont instituées en fonction d'une définition limitée de l'art. C'est par exemple, au théâtre, l'*Œdipe* de Corneille (1659) ou celui de Voltaire (1718) : la scène tragique y obéit à un règlement strict, dans une économie réglée des rapports entre parole et action. L'activité artistique ne concerne alors qu'un ensemble réduit d'activités, encadrées d'interdits et de retenues. La hiérarchie des arts met la tragédie, noble et respectable, au-dessus de la comédie, vulgaire et obscène, simple farce pour le poète Thomas Sébillet (dans son *Art poétique français*, 1548), pitrerie pour l'abbé d'Aubignac (dans ses *Dissertations concernant le poème tragique*, 1665). Elle donne son privilège à la peinture historique aux dépens de la peinture de genre, et conduit les contemporains à négliger, par exemple, les tableaux réalistes de Georges de La Tour, comme sa *Rixe de musiciens* (1630), *La diseuse de bonne aventure* (1632) ou *Le tricheur à l'as de carreau* (1635), jugés trop populaires.

C'est que la reconnaissance d'une création artistique, rappelle Rancière, dépend du régime d'identification et de codification d'une époque, qui fixe ce qui relève ou non de l'activité artistique. On peut distinguer trois régimes : « éthique » (l'art est au service d'idées religieuses ou sociales et occupe une fonction civique) ; « représentatif » (une autorité culturelle, critique d'art, artiste célèbre, reconnaît la dimension artistique de telle ou telle production) ; « esthétique » (quand, à partir de la fin du XVIII^e siècle, l'art s'ouvre à de nouvelles sphères d'expérience).

Rancière étudie de près ce paradoxe originel du régime esthétique. Il saisit cette période, contemporaine de la Révolution française, où, progressivement, on assiste à l'ouverture des musées au public, à la redécouverte de l'antiquité, à la fréquentation des palais et des églises. Réinterprétation culturelle des richesses du passé, nouvelle signification de l'œuvre d'art : alors que le régime « éthique » ne considère que la valeur éducative, religieuse et sociale de l'art, le régime « esthétique » rompt avec la hiérarchie élaborée par et pour le public cultivé.

Une soirée avec Mallarmé

Quand les divisions commencent à s'effondrer, Rancière montre comment l'art quitte l'élitisme, se transforme, accueille des images et des objets opposés à l'« idée du beau » : passions nouvelles pour la poésie populaire ou folklorique ; euphorie suscitée par des tableaux vulgaires ou scandaleux ; exaltation d'activités ordinaires ou prosaïques. On trouve ces trois aspects dans *Le ventre de Paris* de Zola, le grand hymne à la modernité de 1874, quand Zola installe le personnage du peintre, Claude Lantier, au cœur des Halles, fasciné par les étalages de dindes, de jambons et de saucisses. Alors, l'art de peindre ne devient-il pas lui-même l'art de l'étalage ?

Rancière rapporte une soirée de Mallarmé, qui, aux Folies-Bergère, le 13 mai 1893, assiste à un spectacle qui ruine le bon ordre des intrigues, le sens des valeurs sociales, le tapage du vaudeville et les conventions du Théâtre-Français. Ce tourbillon d'acrobates et de pierrots (qui séduit aussi les Goncourt, Banville, Gautier), cette poltronnerie fanfaronne donne congé aux logiques de la vraisemblance et de l'imitation, à ces codes dominants qui, depuis l'âge classique, abordent l'œuvre d'art en termes de *mimèsis*. Adieu à la vraisemblance, à la bienséance et au naturel, supposées seules capables de convaincre et d'émouvoir le spectateur.

Un spectacle de cabaret, un édifice industriel, un appareil mécanique captivent le regard. L'art ne cesse de se redéfinir pour construire son domaine propre en croisant la

banalité quotidienne et l'expérience commune. La révolution esthétique annonce déjà des artistes comme Malevitch, Mondrian ou Schönberg. Des activités plastiques ou littéraires deviennent de l'art à partir du moment où se met en place un nouveau réseau de discours qui lui donne statut et légitimité. Une performance d'acrobate est équivalente à la mise en scène d'une pièce d'Ibsen au théâtre. Chaque fois, Rancière interroge le processus de reconnaissance et de légitimation, pour autant qu'un événement artistique n'a lieu que s'il est accompagné de son interprétation, d'une lecture qui lui donne sens.

Sensible au mélange démocratique des genres, Rancière décrit ces « courts voyages au pays du peuple », entre 1764 à 1941. Il juxtapose la description d'une statue du Panthéon par Winckelmann ; la visite de Hegel au musée de Munich, avec ses élèves ; un extrait du roman *Le Rouge et le Noir*, où le héros, en prison, s'extasie dans une rêverie sur l'égalité sensible ; une conférence sur la poésie moderne donnée par Emerson en 1842 à Boston, alors centre de la culture classique ; l'inauguration de la Turbinenhalle de Berlin à l'automne 1909, qui ouvre l'ère de l'architecture industrielle ; le regard de Rilke sur l'exposition Monet-Rodin de 1889, qui consacre la gloire du sculpteur ; le montage cinématographique de Dziga Vertov, qui, pour prouver que le « ciné-œil » est bien un langage, supprime les intertitres dans ses films, *La Sixième Partie du monde* (1926), *L'Homme à la caméra* (1929), et leur donne un rythme saisissant. Il s'agit de mettre au jour le moment d'une transformation, un changement de visibilité entre l'art et le non-art, le « noble » et le « vulgaire ».

L'esthétique de la communauté

C'est ainsi que le cinéma populaire de Charles Chaplin contribue autant à la modernité que Mondrian ou Kandinsky, quand, dans les années 1910-1920, il balaie l'art sentimental ou psychologique, devient un artiste de l'immédiat. Pionnier du nouveau monde et de l'art mécanique.

Quel est, pour Rancière, le rôle du cinéma, au XXe siècle ? De l'art soviétique à la nouvelle vague, en passant par l'expressionnisme allemand ou Hollywood, c'est d'abord une vision politique de l'homme nouveau. Matériau riche en croisements divers, le « septième art », selon le mot de Ricciotto Canudo, apporte une esthétique à la communauté, au cœur de la vie quotidienne. Et, comme l'écrit déjà Louis Delluc en 1921, Chaplin est le héros des avant-gardes. Louis Aragon et Blaise Cendrars voient en lui la figure du personnage artiste de lui-même. Un artiste qui disparaît dans sa création : le ciné-plasticien Chaplin associe chorégraphie féérique, performance dramatique et réalisation plastique. Il fait du banal une œuvre d'art grâce à une pantomime dépouillée, en créant un personnage populaire, synthèse du théâtre de foire, de la commedia dell'arte, du cirque et du music-hall.

Chaplin renverse les paradigmes, les schémas éculés : le vulgaire tourne en dérision la romance sentimentale pour faire rire le spectateur. Ici, les larmes à l'écoute d'une chanson mélancolique (*Une vie de chien*, 1918) ; là, le haussement d'épaules (*Charlot et le masque de fer*, 1921) ou le hoquet du vagabond (*Les lumières de la ville*, 1931). Avec lui, l'artiste joue le ballet de l'homme moderne, dans un monde mécanique et rythmé, comme la danse du valet de ferme dans *Une idylle aux champs*, celle des anges du *Kid* ou des petits pains dans *La ruée vers l'or*. Et, bien sûr, dans *Charlot machiniste* ou *Les temps modernes*.

Mais si le cinéma témoigne pour Rancière de la formidable vitalité du XXème siècle, c'est le XIXe qui s'impose comme son siècle de prédilection, celui où il réalise son projet archéologique et généalogique de comprendre le mouvement profond des arts, la lente maturation, des pantomimes à l'art éthéré. C'est le moment où Marx monte son entreprise théorique. À sa suite, Rancière s'enfonce dans la chair sensible des archives ouvrières, des discours prolétaires et des luttes sociales, quand s'élaborent de nouveaux rapports conceptuels

vis-à-vis de l'Histoire, du politique. C'est le moment où la littérature est nommée comme telle : en 1856, dans le catalogue de la Librairie (ou de la « Bibliothèque Nouvelle »), référence de classement des œuvres littéraires, fondée par Achille Bourdilliat, célèbre libraire-éditeur parisien, la rubrique Belles lettres disparaît, la Littérature la remplace. La même année, *Madame Bovary* paraît en revue. Peu à peu, à travers un tissu de perceptions et de discours, se mettent en place de nouvelles idées littéraires et s'opère une révolution dans le langage. Par son parti pris de peindre au lieu d'instruire, l'œuvre de Flaubert témoigne d'une certaine forme d'égalité démocratique. Les anciennes hiérarchies de la représentation sont abolies. Pour montrer cette évolution, Rancière explore la conjonction entre une pensée de l'expérience commune, historique et populaire, et une pensée de l'œuvre littéraire. Qu'il s'agisse de l'entrée d'une voix dans une autre (Flaubert et Emma Bovary), de la multiplication des voix (de Virginia Woolf ou Faulkner à Lobo Antunes), de l'explosion des discours (Dos Passos), du dédoublement de la logique du livre (Proust, Gide), la littérature dessine alors un nouveau paysage, propose une autre cartographie de la parole.

La place du politique

Qu'est-ce qui permet d'assurer la transformation des formes de l'art en formes de la vie collective ? Comment préserver de toute compromission l'authenticité d'une pratique artistique, et éviter de l'asservir ou de la compromettre ? Tel est le paradoxe originel : il n'existe pas de garantie efficace de l'interaction entre un événement culturel et une action politique. Pour Rancière, la tension constitutive de l'art, entre militantisme et désengagement, en fait une promesse d'émancipation. Un art engagé qui prétendrait exprimer directement la communauté, la liberté d'un peuple, annulerait aussitôt l'efficacité du modèle politique et de l'action qui s'en inspire. C'est dans l'inclusion spontanée et ordinaire de ce qui est étranger ou exclu, qu'une nouvelle forme se dessine, qu'une autre écriture est possible.

Rancière refuse de fonder la politique comme propriété anthropologique, disposition originelle ou sociabilité naturelle. Il y a toujours de la communauté, de la filiation et du pouvoir souverain. Mais, ici, la politique ne vient qu'après, comme invention de relations inédites et de formes nouvelles entre les corps, les identités et les sujets. Déplacer les places assignées, introduire de l'écart, lancer des procédures d'inclusion de l'exclu : voilà ce qui permet des formes de subjectivation politique radicale.

D'un spectacle de rue au mouvement de la pantomime, l'art, comme la politique, est toujours, tout entier, dans la manifestation d'une performance inédite. De là les difficultés pour définir le rôle social de l'artiste, les difficultés que rencontre l'art pour restaurer le lien communautaire, tant sa dimension critique se dissout aujourd'hui dans le contexte consensuel, marchand et médiatique. Faire de l'art une médiation sociale se limite désormais à quelques figures spécifiques. L'artiste contemporain peut être un archiviste (témoin de la mémoire collective, comme Christian Boltanski) ; un médiateur social (inventeur de nouvelles formes de proximité à la façon de Pierre Huyghe) ; ou, enfin, un mage (qui joue sur les analogies, le mystère et l'étrange, à la manière de Bill Viola). Dès lors que les modèles de l'art engagé ou de l'art pour l'art ont marqué leurs limites, Rancière relance la question : où s'élabore aujourd'hui une nouvelle modernité démocratique ?

Publié dans laviedesidees.fr, le 8 mars 2013

© laviedesidees.fr