

Jacques Rancière

**Le spectateur
émancipé**

La fabrique
éditions

Sommaire

- I. Le spectateur émancipé — 7
- II. Les mésaventures de la pensée critique — 30
- III. Les paradoxes de l'art politique — 56
- IV. L'image intolérable — 93
- V. L'image pensive — 115

Le spectateur émancipé

Ce livre a pour origine la demande qui me fut adressée il y a quelques années d'introduire la réflexion d'une académie d'artistes consacrée au spectateur à partir des idées développées dans mon livre *Le Maître ignorant*¹. La proposition suscita d'abord en moi quelque perplexité. *Le Maître ignorant* exposait la théorie excentrique et le destin singulier de Joseph Jacotot qui avait fait scandale au début du XIX^e siècle en affirmant qu'un ignorant pouvait apprendre à un autre ignorant ce qu'il ne savait pas lui-même, en proclamant l'égalité des intelligences et en opposant l'émancipation intellectuelle à l'instruction du peuple. Ses idées étaient tombées dans l'oubli dès le milieu de son siècle. J'avais cru bon de les faire revivre, dans les années 1980, pour lancer le pavé de l'égalité intellectuelle dans la mare des débats sur les finalités de l'École publique. Mais quel usage faire, au sein de la réflexion artistique contemporaine, de la pensée d'un homme dont l'univers artistique peut être emblématisé par les noms de Démosthène, Racine et Poussin ?

¹ À la réflexion pourtant, il n'apparut que l'absence de toute relation évidente entre la pensée de l'émancipation intellectuelle et la question du spectateur aujourd'hui était aussi une chance. Ce pouvait être l'occasion d'un écart radical à l'égard des présuppositions théoriques et politiques qui soutiennent encore, même sous la forme postmoderne, l'essentiel du débat

sur le théâtre, la performance et le spectateur. Mais, pour faire apparaître la relation et lui donner sens, il fallait reconstituer le réseau des présuppositions qui placent la question du spectateur au centre de la discussion sur les rapports entre art et politique. Il fallait dessiner le modèle global de rationalité sur le fond duquel nous avons été habitués à juger les implications politiques du spectacle théâtral. J'emploie ici cette expression pour inclure toutes les formes de spectacle – action dramatique, danse, performance, mime ou autres – qui placent des corps en action devant un public assemblé.

Les critiques nombreuses auxquelles le théâtre a donné matière, tout au long de son histoire, peuvent en effet être ramenées à une formule essentielle. Je l'appellerai le paradoxe du spectateur, un paradoxe plus fondamental peut-être que le célèbre paradoxe du comédien. Ce paradoxe est simple à formuler : il n'y a pas de théâtre sans spectateur (fût-ce un spectateur unique et caché, comme dans la représentation fictive du *Fils naturel* qui donne lieu aux *Entretiens* de Diderot). Or, disent les accusateurs, c'est un mal que d'être spectateur, pour deux raisons. Premièrement regarder est le contraire de connaître. Le spectateur se tient en face d'une apparence en ignorant le processus de production de cette apparence ou la réalité qu'elle recouvre. Deuxièmement, c'est le contraire d'agir. La spectatrice demeure immobile à sa place, passive. Être spectateur, c'est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir.

Ce diagnostic ouvre la voie à deux conclusions différentes. La première est que le théâtre est une chose absolument mauvaise, une scène d'illusion et de passivité qu'il faut supprimer au profit de ce qu'elle interdit : la connaissance et l'action, l'action de connaître et l'action conduite par le savoir. C'est la conclusion

jadis formulée par Platon : le théâtre est le lieu où des ignorants sont conviés à voir des hommes souffrants. Ce que la scène théâtrale leur offre est le spectacle d'un *pathos*, la manifestation d'une maladie, celle du désir et de la souffrance, c'est-à-dire de la division de soi qui résulte de l'ignorance. L'effet propre du théâtre est de transmettre cette maladie par le moyen d'une autre : la maladie du regard subjugué par des ombres. Il transmet la maladie d'ignorance qui fait souffrir les personnages par une machine d'ignorance, la machine optique qui forme les regards à l'illusion et à la passivité. La communauté juste est donc celle qui ne tolère pas la médiation théâtrale, celle où la mesure qui gouverne la communauté est directement incorporée dans les attitudes vivantes de ses membres.

C'est la déduction la plus logique. Ce n'est pas pourtant celle qui a prévalu chez les critiques de la mimesis théâtrale. Ils ont le plus souvent gardé les prémisses en changeant la conclusion. Qui dit théâtre dit spectateur et c'est là un mal, ont-ils dit. Tel est le cercle du théâtre tel que nous le connaissons, tel que notre société l'a modelé à son image. Il nous faut donc un autre théâtre, un théâtre sans spectateurs : non pas un théâtre devant des sièges vides, mais un théâtre où la relation optique passive impliquée par le mot même soit soumise à une autre relation, celle qu'implique un autre mot, le mot désignant ce qui est produit sur la scène, le *drame*. Drame veut dire action. Le théâtre est le lieu où une action est conduite à son accomplissement par des corps en mouvement face à des corps vivants à mobiliser. Ces derniers peuvent avoir renoncé à leur pouvoir. Mais ce pouvoir est repris, réactivé dans la performance des premiers, dans l'intelligence qui construit cette performance, dans l'énergie qu'elle produit. C'est sur ce pouvoir actif qu'il faut construire un théâtre nouveau, ou plu-

tôt un théâtre rendu à sa vertu originelle, à son essence véritable dont les spectacles qui empruntent ce nom n'offrent qu'une version dégénérée. Il faut un théâtre sans spectateurs, où les assistants apprennent au lieu d'être séduits par des images, où ils deviennent des participants actifs au lieu d'être des voyeurs passifs.

Ce renversement a connu deux grandes formules, antagoniques dans leur principe, même si la pratique et la théorie du théâtre réformé les ont souvent mêlées. Selon la première, il faut arracher le spectateur à l'abrutissement du badaud fasciné par l'apparence et gagné par l'empathie qui le fait s'identifier avec les personnages de la scène. On lui montrera donc un spectacle étrange, inusuel, une énigme dont il ait à chercher le sens. On le forcera ainsi à échanger la position du spectateur passif pour celle de l'enquêteur ou de l'expérimentateur scientifique qui observe les phénomènes et recherche leurs causes. Ou bien on lui proposera un dilemme exemplaire, semblable à ceux qui se posent aux hommes engagés dans les décisions de l'action. On lui fera ainsi aiguïser son propre sens de l'évaluation des raisons, de leur discussion et du choix qui tranche

Selon la seconde formule, c'est cette distance raisonneuse qui doit être elle-même abolie. Le spectateur doit être soustrait à la position de l'observateur qui examine dans le calme le spectacle qui lui est proposé. Il doit être dépossédé de cette maîtrise illusoire, entraîné dans le cercle magique de l'action théâtrale où il échangera le privilège de l'observateur rationnel contre celui de l'être en possession de ses énergies vitales intégrales.

Telles sont les attitudes fondamentales que résumement le théâtre épique de Brecht et le théâtre de la cruauté d'Artaud. Pour l'un, le spectateur doit prendre de la distance ; pour l'autre, il doit perdre toute dis-

tance. Pour l'un il doit affiner son regard, pour l'autre il doit abdiquer la position même du regardeur. Les entreprises modernes de réforme du théâtre ont constamment oscillé entre ces deux pôles de l'enquête distante et de la participation vitale, quitte à mêler leurs principes et leurs effets. Elles ont prétendu transformer le théâtre à partir du diagnostic qui conduisait à sa suppression. Il n'est donc pas étonnant qu'elles aient repris non seulement les attendus de la critique platonicienne mais aussi la formule positive qu'il opposait au mal théâtral. Platon voulait substituer à la communauté démocratique et ignorante du théâtre une autre communauté, résumée dans une autre performance des corps. Il lui opposait la communauté chorégraphique où nul ne demeure un spectateur immobile, où chacun doit se mouvoir selon le rythme communautaire fixé par la proportion mathématique, quitte à ce qu'il faille pour cela enivrer les vieillards rétifs à entrer dans la danse collective.

Les réformateurs du théâtre ont reformulé l'opposition platonicienne entre *chorée* et *théâtre* comme opposition entre la vérité du théâtre et le simulacre du spectacle. Ils ont fait du théâtre le lieu où le public passif des spectateurs devait se transformer en son contraire : le corps actif d'un peuple mettant en acte son principe vital. Le texte de présentation de la *Sommerakademie* qui m'accueillait l'exprimait en ces termes : « Le théâtre reste le seul lieu de confrontation du public avec lui-même comme collectif ». Au sens restreint, la phrase veut seulement distinguer l'audience collective du théâtre des visiteurs individuels d'une exposition ou de la simple addition des entrées au cinéma. Mais il est clair qu'elle signifie davantage. Elle signifie que le « théâtre » est une forme communautaire exemplaire. Elle engage une idée de la communauté comme présence à soi, opposée à la distance

de la représentation. Depuis le romantisme allemand, la pensée du théâtre s'est trouvée associée à cette idée de la collectivité vivante. Le théâtre est apparu comme une forme de la constitution esthétique – de la constitution sensible – de la collectivité. Entendons par là la communauté comme manière d'occuper un lieu et un temps, comme le corps en acte opposé au simple appareil des lois, un ensemble de perceptions, de gestes et d'attitudes qui précède et préforme les lois et institutions politiques. Le théâtre a été, plus que tout autre art, associé à l'idée romantique d'une révolution esthétique, changeant non plus la mécanique de l'État et des lois mais les formes sensibles de l'expérience humaine. La réforme du théâtre signifiait alors la restauration de sa nature d'assemblée ou de cérémonie de la communauté. Le théâtre est une assemblée où les gens du peuple prennent conscience de leur situation et discutent leurs intérêts, dit Brecht après Piscator. Il est, affirme Artaud, le rituel purificateur où une collectivité est mise en possession de ses énergies propres. Si le théâtre incarne ainsi la collectivité vivante opposée à l'illusion de la mimesis, on ne s'étonnera pas que la volonté de rendre le théâtre à son essence puisse s'adosser à la critique même du spectacle.

Quelle est en effet l'essence du spectacle selon Guy Debord ? C'est l'extériorité. Le spectacle est le règne de la vision et la vision est extériorité, c'est-à-dire dépossession de soi. La maladie de l'homme spectateur peut se résumer en une brève formule : « Plus il contemple, moins il est². » La formule semble anti-platonicienne. De fait, les fondements théoriques de la critique du spectacle sont empruntés, à travers Marx, à la critique feuerbachienne de la religion. Le principe de l'une et de l'autre critique se trouve dans la vision romantique de la vérité comme non-séparation. Mais cette idée est dépendante elle-même de

la conception platonicienne de la mimesis. La « contemplation » que Debord dénonce, c'est la contemplation de l'apparence séparée de sa vérité, c'est le spectacle de souffrance produit par cette séparation. « La séparation est l'alpha et l'oméga du spectacle³. » Ce que l'homme contemple dans le spectacle est l'activité qui lui a été dérobée, c'est sa propre essence, devenue étrangère, retournée contre lui, organisatrice d'un monde collectif dont la réalité est celle de cette dépossession.

Il n'y a pas ainsi de contradiction entre la critique du spectacle et la recherche d'un théâtre rendu à son essence originare. Le « bon » théâtre est celui qui utilise sa réalité séparée pour la supprimer. Le paradoxe du spectateur appartient à ce dispositif singulier qui reprend au compte du théâtre les principes de la prohibition platonicienne du théâtre. Ce sont donc ces principes qu'il conviendrait aujourd'hui de réexaminer, ou plutôt, c'est le réseau de présuppositions, le jeu d'équivalences et d'oppositions qui soutient leur possibilité : équivalences entre public théâtral et communauté, entre regard et passivité, extériorité et séparation, médiation et simulacre ; oppositions entre le collectif et l'individuel, l'image et la réalité vivante, l'activité et la passivité, la possession de soi et l'aliénation.

Ce jeu d'équivalences et d'oppositions compose en effet une dramaturgie assez tortueuse de faute et de rédemption. Le théâtre s'accuse lui-même de rendre les spectateurs passifs et de trahir ainsi son essence d'action communautaire. Il s'octroie en conséquence la mission d'inverser ses effets et d'expier ses fautes en rendant aux spectateurs la possession de leur conscience et de leur activité. La scène et la performance théâtrales deviennent ainsi une médiation évanescente entre le mal du spectacle et la vertu du vrai théâtre. Elles se proposent d'enseigner à leurs

spectateurs les moyens de cesser d'être spectateurs et de devenir agents d'une pratique collective. Selon le paradigme brechtien, la médiation théâtrale les rend conscients de la situation sociale qui lui donne lieu et désireux d'agir pour la transformer. Selon la logique d'Artaud, elle les fait sortir de leur position de spectateurs : au lieu d'être en face d'un spectacle, ils sont environnés par la performance, entraînés dans le cercle de l'action qui leur rend leur énergie collective. Dans l'un et l'autre cas, le théâtre se donne comme une médiation tendue vers sa propre suppression.

C'est ici que les descriptions et les propositions de l'émancipation intellectuelle peuvent entrer en jeu et nous aider à reformuler le problème. Car cette médiation auto-évanouissante n'est pas pour nous quelque chose d'inconnu. C'est la logique même de la relation pédagogique : le rôle dévolu au maître y est de supprimer la distance entre son savoir et l'ignorance de l'ignorant. Ses leçons et les exercices qu'il donne ont pour fin de réduire progressivement le gouffre qui les sépare. Malheureusement il ne peut réduire l'écart qu'à la condition de le recréer sans cesse. Pour remplacer l'ignorance par le savoir, il doit toujours marcher un pas en avant, remettre entre l'élève et lui une ignorance nouvelle. La raison en est simple. Dans la logique pédagogique, l'ignorant n'est pas seulement celui qui ignore encore ce que le maître sait. Il est celui qui ne sait pas ce qu'il ignore ni comment le savoir. Le maître, lui, n'est pas seulement celui qui détient le savoir ignoré par l'ignorant. Il est aussi celui qui sait comment en faire un objet de savoir, à quel moment et selon quel protocole. Car à la vérité, il n'est pas d'ignorant qui ne sache déjà une masse de choses, qui ne les ait apprises par lui-même, en regardant et en écoutant autour de lui, en observant et en répétant, en se trompant et en corrigeant ses

erreurs. Mais un tel savoir pour le maître n'est qu'un *savoir d'ignorant*, un savoir incapable de s'ordonner selon la progression qui va du plus simple au plus compliqué. L'ignorant progresse en comparant ce qu'il découvre à ce qu'il sait déjà, selon le hasard des rencontres mais aussi selon la règle arithmétique, la règle démocratique qui fait de l'ignorance un moindre savoir. Il se préoccupe seulement de savoir plus, de savoir ce qu'il ignorait encore. Ce qui lui manque, ce qui manquera toujours à l'élève, à moins de devenir maître lui-même, c'est le *savoir de l'ignorance*, la connaissance de la distance exacte qui sépare le savoir de l'ignorance.

Cette mesure-là échappe précisément à l'arithmétique des ignorants. Ce que le maître sait, ce que le protocole de transmission du savoir apprend d'abord à l'élève, c'est que l'ignorance n'est pas un moindre savoir, elle est l'opposé du savoir ; c'est que le savoir n'est pas un ensemble de connaissances, il est une position. L'exacte distance est la distance qu'aucune règle ne mesure, la distance qui se prouve par le seul jeu des positions occupées, qui s'exerce par la pratique interminable du « pas en avant » séparant le maître de celui qu'il est censé exercer à le rejoindre. Elle est la métaphore du gouffre radical qui sépare la manière du maître de celle de l'ignorant, parce qu'il sépare deux intelligences : celle qui sait en quoi consiste l'ignorance et celle qui ne le sait pas. C'est d'abord cet écart radical que l'enseignement progressif ordonné enseigne à l'élève. Il lui enseigne d'abord sa propre incapacité. Ainsi vérifie-t-il incessamment dans son acte sa propre présupposition, l'inégalité des intelligences. Cette vérification interminable est ce que Jacotot nomme abrutissement.

À cette pratique de l'abrutissement il opposait la pratique de l'émancipation intellectuelle. L'émancipation intellectuelle est la vérification de l'égalité des

intelligences. Celle-ci ne signifie pas l'égalité de toutes les manifestations de l'intelligence mais l'égalité à soi de l'intelligence dans toutes ses manifestations. Il n'y a pas deux sortes d'intelligence séparées par un gouffre. L'animal humain apprend toutes choses comme il a d'abord appris la langue maternelle, comme il a appris à s'aventurer dans la forêt des choses et des signes qui l'entourent afin de prendre place parmi les humains : en observant et en comparant une chose avec une autre, un signe avec un fait, un signe avec un autre signe. Si l'illettré connaît seulement une prière par cœur, il peut comparer ce savoir avec ce qu'il ignore encore : les mots de cette prière écrits sur du papier. Il peut apprendre, signe après signe, le rapport de ce qu'il ignore avec ce qu'il sait. Il le peut si, à chaque pas, il observe ce qui est en face de lui, dit ce qu'il a vu et vérifie ce qu'il a dit. De cet ignorant, épelant les signes, au savant qui construit des hypothèses, c'est toujours la même intelligence qui est à l'œuvre, une intelligence qui traduit des signes en d'autres signes et qui procède par comparaisons et figures pour communiquer ses aventures intellectuelles et comprendre ce qu'une autre intelligence s'emploie à lui communiquer.

Ce travail poétique de traduction est au cœur de tout apprentissage. Il est au cœur de la pratique émancipatrice du maître ignorant. Ce que celui-ci ignore, c'est la distance abrutissante, la distance transformée en gouffre radical que seul un expert peut « combler ». La distance n'est pas un mal à abolir, c'est la condition normale de toute communication. Les animaux humains sont des animaux distants qui communiquent à travers la forêt des signes. La distance que l'ignorant a à franchir n'est pas le gouffre entre son ignorance et le savoir du maître. Elle est simplement le chemin de ce qu'il sait déjà à ce qu'il ignore encore mais qu'il peut apprendre comme il a appris le reste,

qu'il peut apprendre non pour occuper la position du savant mais pour mieux pratiquer l'art de traduire, de mettre ses expériences en mots et ses mots à l'épreuve, de traduire ses aventures intellectuelles à l'usage des autres et de contre-traduire les traductions qu'ils lui présentent de leurs propres aventures. Le maître ignorant capable de l'aider à parcourir ce chemin s'appelle ainsi non parce qu'il ne sait rien, mais parce qu'il a abdiqué le « savoir de l'ignorance » et dissocié ainsi sa maîtrise de son savoir. Il n'apprend pas à ses élèves son savoir, il leur commande de s'aventurer dans la forêt des choses et des signes, de dire ce qu'ils ont vu et ce qu'ils pensent de ce qu'ils ont vu, de le vérifier et de le faire vérifier. Ce qu'il ignore, c'est l'inégalité des intelligences. Toute distance est une distance factuelle, et chaque acte intellectuel est un chemin tracé entre une ignorance et un savoir, un chemin qui sans cesse abolit, avec leurs frontières, toute fixité et toute hiérarchie des positions.

Quel rapport entre cette histoire et la question du spectateur aujourd'hui ? Nous ne sommes plus au temps où les dramaturges voulaient expliquer à leur public la vérité des relations sociales et les moyens de lutter contre la domination capitaliste. Mais on ne perd pas forcément ses présupposés avec ses illusions, ni l'appareil des moyens avec l'horizon des fins. Il se peut même, à l'inverse, que la perte de leurs illusions conduise les artistes à faire monter la pression sur les spectateurs : peut-être sauront-ils, eux, ce qu'il faut faire, à condition que la performance les tire de leur attitude passive et les transforme en participants actifs d'un monde commun. Telle est la première conviction que les réformateurs théâtraux partagent avec les pédagogues abrutisseurs : celle du gouffre qui sépare deux positions. Même si le dramaturge ou le metteur

tateur fasse, ils savent au moins une chose : ils savent qu'il doit *faire une chose*, franchir le gouffre qui sépare l'activité de la passivité.

Mais ne pourrait-on pas inverser les termes du problème en demandant si ce n'est pas justement la volonté de supprimer la distance qui crée la distance ? Qu'est-ce qui permet de déclarer inactif le spectateur assis à sa place, sinon l'opposition radicale préalablement posée entre l'actif et le passif ? Pourquoi identifier regard et passivité, sinon par la présupposition que regarder veut dire se complaire à l'image et à l'apparence en ignorant la vérité qui est derrière l'image et la réalité à l'extérieur du théâtre ? Pourquoi assimiler écoute et passivité sinon par le préjugé que la parole est le contraire de l'action ? Ces oppositions – regarder/savoir, apparence/réalité, activité/passivité – sont tout autre chose que des oppositions logiques entre termes bien définis. Elles définissent proprement un partage du sensible, une distribution *a priori* des positions et des capacités et incapacités attachées à ces positions. Elles sont des allégories incarnées de l'inégalité. C'est pourquoi l'on peut changer la valeur des termes, transformer le « bon » terme en mauvais et réciproquement sans changer le fonctionnement de l'opposition elle-même. Ainsi on disqualifie le spectateur parce qu'il ne fait rien, alors que les acteurs sur la scène ou les travailleurs à l'extérieur mettent leur corps en action. Mais l'opposition du voir au faire se retourne aussitôt quand on oppose à l'aveuglement des travailleurs manuels et des praticiens empiriques, enfoncés dans l'immédiat et le terre à terre, la large perspective de ceux qui contemplant les idées, prévoient le futur ou prennent une vue globale de notre monde. On appelait naguère citoyens *actifs*, capables d'élire et d'être élus, les propriétaires qui vivaient de leurs rentes et citoyens *passifs*, indignes de ces fonctions, ceux qui

travaillaient pour gagner leur vie. Les termes peuvent changer de sens, les positions peuvent s'échanger, l'essentiel est que demeure la structure opposant deux catégories, ceux qui possèdent une capacité et ceux qui ne la possèdent pas.

L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. Elle participe à la performance en la refaisant à sa manière, en se dérochant par exemple à l'énergie vitale que celle-ci est censée transmettre pour en faire une pure image et associer cette pure image à une histoire qu'elle a lue ou rêvée, vécue ou inventée. Ils sont à la fois ainsi des spectateurs distants et des interprètes actifs du spectacle qui leur est proposé.

C'est là un point essentiel : les spectateurs voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème, comme le font à leur manière acteurs ou dramaturges, metteurs en scène, danseurs ou performers. Observons seulement la mobilité du regard et des expressions des spectateurs d'un drame religieux chiite traditionnel commémorant la mort de l'imam Hussein, saisis par la caméra d'Abbas Kiarostami (*Tazieh*). Le dramaturge ou le metteur en scène voudrait que les spectateurs voient ceci et qu'ils ressentent cela, qu'ils compren-

nent telle chose et qu'ils en tirent telle conséquence. C'est la logique du pédagogue abrutissant, la logique de la transmission droite à l'identique : il y a quelque chose, un savoir, une capacité, une énergie qui est d'un côté – dans un corps ou un esprit – et qui doit passer dans un autre. Ce que l'élève doit *apprendre* est ce que le maître lui *apprend*. Ce que le spectateur *doit voir* est ce que le metteur en scène lui *fait voir*. Ce qu'il doit ressentir est l'énergie qu'il lui communique. À cette identité de la cause et de l'effet qui est au cœur de la logique abrutissante, l'émancipation oppose leur dissociation. C'est le sens du paradoxe du maître ignorant : l'élève apprend du maître quelque chose que le maître ne sait pas lui-même. Il l'apprend comme effet de la maîtrise qui l'oblige à chercher et vérifie cette recherche. Mais il n'apprend pas le savoir du maître.

On dira que l'artiste, lui, ne veut pas instruire le spectateur. Il se défend aujourd'hui d'utiliser la scène pour imposer une leçon ou faire passer un message. Il veut seulement produire une forme de conscience, une intensité de sentiment, une énergie pour l'action. Mais il suppose toujours que ce qui sera perçu, senti, compris est ce qu'il a mis dans sa dramaturgie ou sa performance. Il présuppose toujours l'identité de la cause et de l'effet. Cette égalité supposée entre la cause et l'effet repose elle-même sur un principe inégalitaire : elle repose sur le privilège que s'octroie le maître, la connaissance de la « bonne » distance et du moyen de la supprimer. Mais c'est là confondre deux distances bien différentes. Il y a la distance entre l'artiste et le spectateur, mais il y aussi la distance inhérente à la performance elle-même, en tant qu'elle se tient, comme un spectacle, une chose autonome, entre l'idée de l'artiste et la sensation ou la compréhension du spectateur. Dans la logique de l'émancipation il y a toujours entre le

maître ignorant et l'apprenti émancipé une troisième chose – un livre ou tout autre morceau d'écriture – étrangère à l'un comme à l'autre et à laquelle ils peuvent se référer pour vérifier en commun ce que l'élève a vu, ce qu'il en dit et ce qu'il en pense. Il en va de même pour la performance. Elle n'est pas la transmission du savoir ou du souffle de l'artiste au spectateur. Elle est cette troisième chose dont aucun n'est propriétaire, dont aucun ne possède le sens, qui se tient entre eux, écartant toute transmission à l'identique, toute identité de la cause et de l'effet.

Cette idée de l'émancipation s'oppose ainsi clairement à celle sur laquelle la politique du théâtre et de sa réforme s'est souvent appuyée : l'émancipation comme réappropriation d'un rapport à soi perdu dans un processus de séparation. C'est cette idée de la séparation et de son abolition qui lie la critique debordienne du spectacle à la critique feuerbachienne de la religion à travers la critique marxiste de l'aliénation. Dans cette logique, la médiation d'un troisième terme ne peut être qu'illusion fatale d'autonomie, prise dans la logique de la dépossession et de sa dissimulation. La séparation de la scène et de la salle est un état à dépasser. C'est le but même de la performance que de supprimer cette extériorité, de diverses manières : en mettant les spectateurs sur la scène et les performers dans la salle, en supprimant la différence de l'une à l'autre, en déplaçant la performance dans d'autres lieux, en l'identifiant à la prise de possession de la rue, de la ville ou de la vie. Et assurément cet effort pour bouleverser la distribution des places a produit bien des enrichissements de la performance théâtrale. Mais une chose est la redistribution des places, autre chose l'exigence que le théâtre se donne pour fin le rassemblement d'une communauté mettant fin à la séparation du spectacle. La première engage l'invention de nouvelles aven-

tures intellectuelles, la seconde une nouvelle forme d'assignation des corps à leur bonne place, qui est en l'occurrence leur place communautaire.

Car le refus de la médiation, le refus du tiers, c'est l'affirmation d'une essence communautaire du théâtre comme tel. Moins le dramaturge sait ce qu'il veut que fasse le collectif des spectateurs, plus il sait qu'ils doivent en tout cas agir comme un collectif, transformer leur agrégation en communauté. Il serait grand temps pourtant de s'interroger sur cette idée que le théâtre est par lui-même un lieu communautaire. Parce que des corps vivants sur scène s'adressent à des corps réunis dans le même lieu, il semble que cela suffise à faire du théâtre le vecteur d'un sens de communauté, radicalement différent de la situation des individus assis devant une télévision ou des spectateurs de cinéma assis devant des ombres projetées. Curieusement, la généralisation de l'usage des images et de toutes sortes de projections dans les mises en scène théâtrales ne semble rien changer à cette croyance. Des images projetées peuvent s'adjoindre aux corps vivants ou se substituer à eux. Mais, aussi longtemps que des spectateurs sont rassemblés dans l'espace théâtral, on fait comme si l'essence vivante et communautaire du théâtre se trouvait préservée et comme si l'on pouvait éviter la question : que se passe-t-il au juste, parmi les spectateurs d'un théâtre, qui ne pourrait avoir lieu ailleurs ? Qu'y a-t-il de plus interactif, de plus communautaire chez ces spectateurs que dans une multiplicité d'individus regardant à la même heure le même show télévisé ?

Ce quelque chose, je crois, est seulement la présupposition que le théâtre est communautaire par lui-même. Cette présupposition continue à devancer la performance théâtrale et à anticiper ses effets. Mais dans un théâtre, devant une performance, tout comme dans un musée, une école ou une rue, il n'y a

jamais que des individus qui tracent leur propre chemin dans la forêt des choses, des actes et des signes qui leur font face ou les entourent. Le pouvoir commun aux spectateurs ne tient pas à leur qualité de membres d'un corps collectif ou à quelque forme spécifique d'interactivité. C'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre. Ce pouvoir commun de l'égalité des intelligences lie des individus, leur fait échanger leurs aventures intellectuelles, pour autant qu'il les tient séparés les uns des autres, également capables d'utiliser le pouvoir de tous pour tracer leur chemin propre. Ce que nos performances vérifient – qu'il s'agisse d'enseigner ou de jouer, de parler, d'écrire, de faire de l'art ou de le regarder – n'est pas notre participation à un pouvoir incarné dans la communauté. C'est la capacité des anonymes, la capacité qui fait chacun(e) égal(e) à tout(e) autre. Cette capacité s'exerce à travers des distances irréductibles, elle s'exerce par un jeu imprévisible d'associations et de dissociations.

C'est dans ce pouvoir d'associer et de dissocier que réside l'émancipation du spectateur, c'est-à-dire l'émancipation de chacun de nous comme spectateur. Être spectateur n'est pas la condition passive qu'il nous faudrait changer en activité. C'est notre situation normale. Nous apprenons et nous enseignons, nous agissons et nous connaissons aussi en spectateurs qui lient à tout instant ce qu'ils voient à ce qu'ils ont vu et dit, fait et rêvé. Il n'y a pas plus de forme privilégiée que de point de départ privilégié. Il y a partout des points de départ, des croisements et des nœuds qui nous permettent d'apprendre quelque chose de neuf si nous récusons premièrement la distance radicale, deuxièmement la distribution des

rôles, troisièmement les frontières entre les territoires. Nous n'avons pas à transformer les spectateurs en acteurs et les ignorants en savants. Nous avons à reconnaître le savoir à l'œuvre dans l'ignorant et l'activité propre au spectateur. Tout spectateur est déjà acteur de son histoire, tout acteur, tout homme d'action spectateur de la même histoire.

J'illustrerai volontiers ce point au prix d'un petit détour par ma propre expérience politique et intellectuelle. J'appartiens à une génération qui se trouva tiraillée entre deux exigences opposées. Selon l'une, ceux qui possédaient l'intelligence du système social devaient l'enseigner à ceux qui souffraient de ce système afin de les armer pour la lutte ; selon l'autre, les supposés savants étaient en fait des ignorants qui ne savaient rien de ce qu'exploitation et rébellion signifiaient et devaient s'en instruire auprès de ces travailleurs qu'ils traitaient en ignorants. Pour répondre à cette double exigence, j'ai d'abord voulu retrouver la vérité du marxisme pour armer un nouveau mouvement révolutionnaire, puis apprendre de ceux qui travaillaient et luttaient dans les usines le sens de l'exploitation et de la rébellion. Pour moi, comme pour ma génération, aucune de ces deux tentatives ne fut pleinement convaincante. Cet état de fait me porta à rechercher dans l'histoire du mouvement ouvrier la raison des rencontres ambiguës ou manquées entre les ouvriers et ces intellectuels qui étaient venus leur rendre visite pour les instruire ou être instruits par eux. Il me fut ainsi donné de comprendre que l'affaire ne se jouait pas entre ignorance et savoir, pas plus qu'entre activité et passivité, individualité et communauté. Un jour de mai où je consultais la correspondance de deux ouvriers dans les années 1830 pour y trouver des informations sur la condition et les formes de conscience des travailleurs en ce temps, j'eus la surprise de ren-

contrer tout autre chose : les aventures de deux autres visiteurs en d'autres jours de mai, cent quarante-cinq ans plus tôt. L'un des deux ouvriers venait d'entrer dans la communauté saint-simonienne à Ménilmontant et donnait à son ami l'emploi du temps de ses journées en utopie : travaux et exercices du jour, jeux, chœurs et récits de la soirée. Son correspondant lui racontait en retour la partie de campagne qu'il venait de faire avec deux compagnons pour profiter d'un dimanche de printemps. Mais ce qu'il lui racontait ne ressemblait en rien au jour de repos du travailleur restaurant ses forces physiques et mentales pour le travail de la semaine à venir. C'était une intrusion dans une tout autre sorte de loisir : le loisir des esthètes qui jouissent des formes, des lumières et des ombres du paysage, des philosophes qui s'installent dans une auberge de campagne pour y développer des hypothèses métaphysiques et des apôtres qui s'emploient à communiquer leur foi à tous les compagnons rencontrés au hasard du chemin ou de l'auberge⁴.

Ces travailleurs qui auraient dû me fournir des informations sur les conditions du travail et les formes de la conscience de classe m'offraient tout autre chose : le sentiment d'une ressemblance, une démonstration de l'égalité. Eux aussi étaient des spectateurs et des visiteurs au sein de leur propre classe. Leur activité de propagandistes ne pouvait se séparer de leur oisiveté de promeneurs et de contemplateurs. La simple chronique de leurs loisirs contraignait à reformuler les rapports établis entre *voir, faire et parler*. En se faisant spectateurs et visiteurs, ils bouleversaient le partage du sensible qui veut que ceux qui travaillent n'aient pas le temps de laisser traîner au hasard leurs pas et leurs regards et que les membres d'un corps collectif n'aient pas de temps à consacrer aux formes et insignes de l'individualité.

C'est ce que signifie le mot d'émancipation : le brouillage de la frontière entre ceux qui agissent et ceux qui regardent, entre individus et membres d'un corps collectif. Ce que ces journées apportaient aux deux correspondants et à leurs semblables n'était pas le savoir de leur condition et l'énergie pour le travail du lendemain et la lutte à venir. C'était la reconfiguration ici et maintenant du partage de l'espace et du temps, du travail et du loisir.

Comprendre cette rupture opérée au cœur même du temps, c'était développer les implications d'une similitude et d'une égalité, au lieu d'assurer sa maîtrise dans la tâche interminable de réduire l'écart irréductible. Ces deux travailleurs étaient des intellectuels eux aussi, comme l'est n'importe qui. Ils étaient des visiteurs et des spectateurs, comme le chercheur qui, un siècle et demi plus tard, lisait leurs lettres dans une bibliothèque, comme les visiteurs de la théorie marxiste ou les diffuseurs de tracts aux portes des usines. Il n'y avait nul écart à combler entre intellectuels et ouvriers, non plus qu'entre acteurs et spectateurs. Il s'en tirait quelques conséquences pour le discours propre à rendre compte de cette expérience. Raconter l'histoire de leurs jours et de leurs nuits obligeait à brouiller d'autres frontières. Cette histoire qui parlait du temps, de sa perte et de sa réappropriation ne prenait son sens et sa portée qu'à être mise en relation avec une histoire similaire, énoncée ailleurs, en un autre temps et dans un tout autre genre d'écrit, au livre II de la *République* où Platon, avant de s'en prendre aux ombres menteuses du théâtre, avait expliqué qu'en une communauté bien ordonnée, chacun devait faire une seule chose et que les artisans n'avaient pas le temps d'être ailleurs que sur leur lieu de travail et de faire autre chose que le travail convenant aux (in) capacités que leur avait octroyées la nature.

Pour entendre l'histoire de ces deux visiteurs, il fallait donc brouiller les frontières entre l'histoire empirique et la philosophie pure, les frontières entre les disciplines et les hiérarchies entre les niveaux de discours. Il n'y avait pas d'un côté le récit des faits, de l'autre l'explication philosophique ou scientifique découvrant la raison de l'histoire ou la vérité cachée derrière. Il n'y avait pas les faits et leur interprétation. Il y avait deux manières de raconter une histoire. Et ce qu'il me revenait de faire était une œuvre de traduction, montrant comment ces récits de dimanches printaniers et les dialogues du philosophe se traduisaient mutuellement. Il fallait inventer l'idiome propre à cette traduction et à cette contretraduction, quitte à ce que cet idiome demeure inintelligible à tous ceux qui demanderaient le sens de cette histoire, la réalité qui l'expliquait et la leçon qu'elle donnait pour l'action. Cet idiome, de fait, ne pouvait être lu que par ceux qui le traduiraient à partir de leur propre aventure intellectuelle.

Ce détour biographique me ramène au centre de mon propos. Ces histoires de frontières à traverser et de distribution des rôles à brouiller rencontrent en effet l'actualité de l'art contemporain où toutes les compétences artistiques spécifiques tendent à sortir de leur domaine propre et à échanger leurs places et leurs pouvoirs. Nous avons aujourd'hui du théâtre sans parole et de la danse parlée ; des installations et des performances en guise d'œuvres plastiques ; des projections vidéo transformées en cycles de fresques ; des photographies traitées en tableaux vivants ou peintures d'histoire ; de la sculpture métamorphosée en show multimédia, et autres combinaisons. Or il y a trois manières de comprendre et de pratiquer ce mélange des genres. Il y a celle qui réactualise la forme de l'œuvre d'art totale. Celle-ci était supposée être l'apothéose de l'art devenu vie. Elle

tend plutôt à être aujourd'hui celle de quelques égos artistiques surdimensionnés ou d'une forme d'hyperactivisme consumériste, sinon les deux à la fois. Il y a ensuite l'idée d'une hybridation des moyens de l'art propre à la réalité postmoderne de l'échange incessant des rôles et des identités, du réel et du virtuel, de l'organique et des prothèses mécaniques et informatiques. Cette seconde idée ne se distingue guère de la première dans ses conséquences. Elle conduit souvent à une autre forme d'abrutissement, qui utilise le brouillage des frontières et la confusion des rôles pour accroître l'effet de la performance sans questionner ses principes.

Reste une troisième manière qui ne vise plus l'amplification des effets mais la remise en cause du rapport cause-effet lui-même et du jeu des présuppositions qui soutient la logique de l'abrutissement. Face à l'hyper-théâtre qui veut transformer la représentation en présence et la passivité en activité, elle propose à l'inverse de révoquer le privilège de vitalité et de puissance communautaire accordé à la scène théâtrale pour la remettre sur un pied d'égalité avec la narration d'une histoire, la lecture d'un livre ou le regard posé sur une image. Elle propose en somme de la concevoir comme une nouvelle scène de l'égalité où des performances hétérogènes se traduisent les unes dans les autres. Car dans toutes ces performances il s'agit de lier ce que l'on sait avec ce que l'on ignore, d'être à la fois des performers déployant leurs compétences et des spectateurs observant ce que ces compétences peuvent produire dans un contexte nouveau, auprès d'autres spectateurs. Les artistes, comme les chercheurs, construisent la scène où la manifestation et l'effet de leurs compétences sont exposés, rendus incertains dans les termes de l'idiome nouveau qui traduit une nouvelle aventure intellectuelle. L'effet de l'idiome ne peut être anticipé. Il demande des

spectateurs qui jouent le rôle d'interprètes actifs, qui élaborent leur propre traduction pour s'approprier l'« histoire » et en faire leur propre histoire. Une communauté émancipée est une communauté de conteurs et de traducteurs.

Je suis conscient que de tout ceci il est possible de dire : des mots, encore et seulement des mots. Je ne l'entendrai pas comme une insulte. Nous avons entendu tant d'orateurs faisant passer leurs mots pour plus que des mots, pour la formule de l'entrée dans une vie nouvelle ; nous avons vu tant de représentations théâtrales prétendant être non plus des spectacles mais des cérémonies communautaires ; et même aujourd'hui, en dépit de tout le scepticisme « postmoderne » à l'égard du désir de changer la vie, nous voyons tant d'installations et de spectacles transformés en mystères religieux qu'il n'est pas nécessairement scandaleux d'entendre dire que des mots sont seulement des mots. Congédier les fantasmes du verbe fait chair et du spectateur rendu actif, savoir que les mots sont seulement des mots et les spectacles seulement des spectacles peut nous aider à mieux comprendre comment les mots et les images, les histoires et les performances peuvent changer quelque chose au monde où nous vivons.

Les mésaventures de la pensée critique

Je ne suis certes pas le premier à mettre en cause la tradition de la critique sociale et culturelle dans laquelle ma génération a grandi. Bien des auteurs ont déclaré que son temps était passé : naguère encore on pouvait s'amuser à dénoncer la sombre et solide réalité cachée derrière l'éclat des apparences. Mais aujourd'hui, il n'y aurait plus aucune réalité solide à opposer au règne des apparences ni aucun envers sombre à opposer au triomphe de la société de consommation. Disons-le tout de suite : ce n'est pas à ce discours que j'entends prêter ma voix. Je voudrais montrer, à l'inverse, que les concepts et procédures de la tradition critique ne sont aucunement désuets. Ils fonctionnent toujours très bien, jusque dans le discours de ceux qui en déclarent la péremption. Mais leur usage présent témoigne d'un complet renversement de leur orientation et de leurs fins supposées. Il nous faut donc prendre en compte la persistance d'un modèle d'interprétation et l'inversion de son sens si nous voulons nous engager dans une véritable critique de la critique.

J'examinerai à cette fin quelques manifestations contemporaines qui illustrent dans les domaines de l'art, de la politique et de la théorie l'inversion des modes de description et de démonstration propres à la tradition critique. Je partirai pour cela du domaine où cette tradition est encore aujourd'hui la plus

vivace, celui de l'art et notamment de ces grandes expositions internationales où la présentation des œuvres s'inscrit volontiers dans le cadre d'une réflexion globale sur l'état du monde. C'est ainsi qu'en 2006, le commissaire de la Biennale de Séville, Kozui Enwezor, avait voué cette manifestation à démasquer, à l'heure de la globalisation, « les machineries qui déciment et ruinent les liens sociaux, économiques et politiques⁵ ». Au premier rang des machineries dévastatrices se trouvait bien sûr la machine de guerre américaine, et l'on entrait dans l'exposition par des salles consacrées aux guerres d'Afghanistan et d'Irak. À côté d'images de la guerre civile en Irak, on pouvait voir des photographies des manifestations antiguerre faites par une artiste allemande installée à New York, Josephine Meckseper. L'une de ces photos retenait l'attention : on y voyait à l'arrière-plan un groupe de manifestants, portant des pancartes. Le premier plan, lui, était occupé par une poubelle dont le contenu débordait et se répandait sur le sol. La photo était simplement intitulée « Sans titre », ce qui, dans ce contexte, semblait vouloir dire : pas besoin de titre : l'image en dit assez par elle-même.

Ce que disait l'image, nous pouvons le comprendre en rapprochant la tension entre les pancartes politiques et la poubelle d'une forme artistique particulièrement représentative de la tradition critique en art, celle du collage. La photographie de la manifestation n'est pas un collage au sens technique du terme, mais son effet joue sur les éléments qui ont fait la fortune artistique et politique du collage et du photomontage : le choc sur une même surface d'éléments hétérogènes, sinon conflictuels. Au temps du surréalisme, la procédure servit à manifester, sous le prosaïsme de la quotidienneté bourgeoise, la réalité réprimée du désir et du rêve. Le marxisme s'en saisit ensuite pour rendre sensible, par la rencontre



Josephine Meckseper,
Sans titre, 2005.

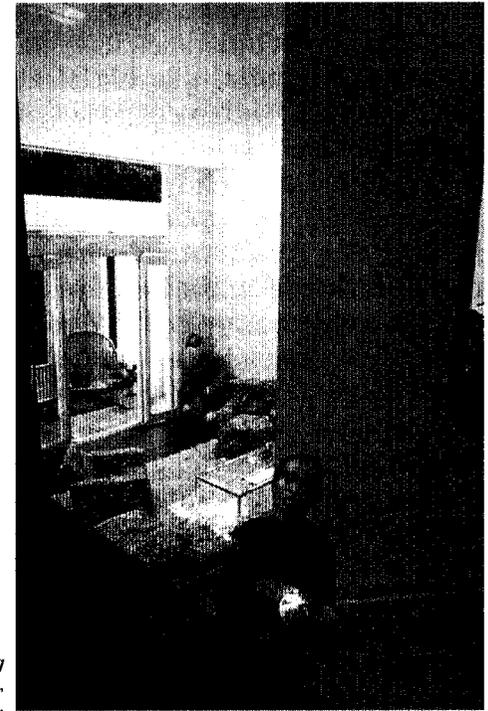
incongrue d'éléments hétérogènes, la violence de la domination de classe cachée sous les apparences de l'ordinaire quotidien et de la paix démocratique. Ce fut le principe de l'étrangeté brechtienne. C'était encore, dans les années 1970, celui des photomontages réalisés par une artiste américaine engagée, Martha Rosler, dans sa série intitulée *Bringing the War Home* qui collait sur des images d'intérieurs américains heureux des images de la guerre au Vietnam. Ainsi un montage intitulé *Balloons* nous montrait, sur le fond d'une spacieuse villa où apparaissaient dans un coin des ballons gonflables, un Vietnamien portant dans ses bras un enfant mort, tué par les boulets de l'armée américaine. La connexion des deux images était censée produire un double effet : la conscience

du système de domination qui liait le bonheur domestique américain à la violence de la guerre impérialiste, mais aussi un sentiment de complicité coupable dans ce système. D'un côté, l'image disait : voici la réalité cachée que vous ne savez pas voir, vous devez en prendre connaissance et agir selon cette connaissance. Mais il n'y a pas d'évidence que la connaissance d'une situation entraîne le désir de la changer. C'est pourquoi l'image disait autre chose. Elle disait : voici la réalité obvie que vous ne voulez pas voir, parce que vous savez que vous en êtes responsable. Le dispositif critique visait ainsi un double effet : une prise de conscience de la réalité cachée et un sentiment de culpabilité à l'égard de la réalité déniée.

La photo des manifestants et de la poubelle met en jeu les mêmes éléments que ces photomontages : la guerre lointaine et la consommation domestique. Josephine Meckseper est aussi hostile à la guerre de George Bush que Martha Rosler à celle de Nixon. Mais le jeu des contraires sur la photographie fonctionne tout autrement : il ne lie pas la surconsommation américaine à la guerre lointaine pour renforcer les énergies militantes hostiles à la guerre. Il jette bien plutôt cette surconsommation dans les jambes des manifestants qui prétendent à nouveau apporter la guerre à la maison. Les photomontages de Martha Rosler accentuaient l'hétérogénéité des éléments : l'image de l'enfant mort ne pouvait s'intégrer dans le bel intérieur sans le faire exploser. À l'inverse, la photographie des manifestants à la poubelle souligne leur homogénéité fondamentale. Les canettes qui débordent de la poubelle ont été sans doute jetées là par les manifestants. La photographie nous suggère alors que leur marche elle-même est une marche de consommateurs d'images et d'indignations spectaculaires. Cette manière de lire l'image est en harmonie avec les installations qui ont rendu

célèbre Josephine Meckseper. Ces installations, visibles aujourd'hui en bien des expositions, sont des petites vitrines, toutes semblables à des vitrines marchandes ou publicitaires, où elle assemble, comme dans les photomontages d'hier, des éléments censés appartenir à des univers hétérogènes : par exemple, dans une installation intitulée « À vendre », un livre sur l'histoire d'un groupe de guérilleros urbains anglais qui avaient justement voulu porter la guerre dans les métropoles impérialistes, au milieu d'articles de mode masculine ; dans une autre, un mannequin de lingerie féminine à côté d'une affiche de propagande communiste, ou le slogan de Mai 68 « Ne travaillez jamais » sur des flacons de parfum. Ces choses apparemment se contredisent mais il s'agit de montrer qu'elles appartiennent à la même réalité, que la radicalité politique est, elle aussi, un phénomène de mode jeune. C'est ce dont la photographie des manifestants témoignerait à sa façon : ils protestent contre la guerre menée par l'empire de la consommation qui lâche ses bombes sur les villes du Moyen-Orient. Mais ces bombes sont une réponse à la destruction des tours qui avait été elle-même mise en scène comme le spectacle de l'effondrement de l'empire de la marchandise et du spectacle. L'image semble nous dire alors : ces manifestants sont là parce qu'ils ont consommé les images de la chute des tours et des bombardements en Irak. Et c'est encore un spectacle qu'ils nous donnent dans les rues. En dernière instance, terrorisme et consommation, protestation et spectacle sont ramenés à un seul et même processus gouverné par la loi marchande de l'équivalence.

Mais si cette démonstration visuelle était menée jusqu'au bout, elle devrait conduire à l'abolition même de la procédure critique : si tout n'est qu'exhibition spectaculaire, l'opposition de l'apparence à la réalité qui fondait l'efficacité du discours critique tombe



Martha Rosler, *Bringing the War Home: Balloons*, photomontage, 1967-1972.

d'elle-même, et, avec elle, toute culpabilité à l'égard des êtres situés du côté de la réalité obscure ou déniée. En ce cas, le dispositif critique montrerait simplement sa propre péremption. Or il n'en est pas ainsi. Les petites vitrines qui mêlent propagande révolutionnaire et mode jeune poursuivent la double logique de l'intervention militante d'hier. Elles nous disent encore : voici la réalité que vous ne savez pas voir, le règne sans limite de l'exposition marchande, l'horreur nihiliste du mode de vie petit-bourgeois d'aujourd'hui ; mais aussi : voilà la réalité que vous ne voulez pas voir, la participation de vos prétendus gestes de révolte à ce processus d'exhibition de signes de distinction gouverné par l'exhibition marchande. L'artiste critique se propose donc toujours de pro-

duire le court-circuit et le clash qui révèlent le secret caché par l'exhibition des images. Chez Martha Rosler le clash devait révéler la violence impérialiste derrière l'étalage heureux des biens et des images. Chez Josephine Meckseper l'étalage des images s'avère identique à la structure d'une réalité où toute chose est exposée sur le mode de l'étalage marchand. Mais il s'agit toujours de montrer au spectateur ce qu'il ne sait pas voir et de lui faire honte de ce qu'il ne veut pas voir, quitte à ce que le dispositif critique se présente lui-même comme une marchandise de luxe appartenant à la logique qu'il dénonce.

Il y a bien alors une dialectique inhérente à la dénonciation du paradigme critique : celle-ci ne nous en déclare la désuétude que pour en reproduire le mécanisme, quitte à transformer l'ignorance de la réalité ou le déni de la misère en ignorance du fait que réalité et misère ont disparu, à transformer le désir d'ignorer ce qui rend coupable en désir d'ignorer qu'il n'y a rien dont il faille se sentir coupable. Tel est en substance l'argument défendu non plus par un artiste mais par un philosophe, Peter Sloterdijk, dans son livre *Écumes*. Tel qu'il le décrit, le processus de la modernité est un processus d'antigravitation. Le terme se réfère d'abord, bien sûr, aux inventions techniques qui ont permis aux hommes de conquérir l'espace et à celles qui ont mis les technologies de la communication et de la réalité virtuelle à la place du solide monde industriel. Mais il exprime aussi l'idée que la vie aurait perdu beaucoup de sa gravité d'antan, en entendant par là sa charge de souffrance, d'âpreté et de misère, et avec elle son poids de réalité. De ce fait, les procédures traditionnelles de la pensée critique fondées sur « les définitions de la réalité formulées par l'ontologie de la pauvreté » n'auraient plus lieu d'être. Si elles subsistent, selon Sloterdijk, c'est que la croyance en la solidité du réel et le sen-

timent de culpabilité à l'égard de la misère survivent à la perte de leur objet. Elles y survivent sur le mode de l'illusion nécessaire. Marx voyait les hommes projeter dans le ciel de la religion et de l'idéologie l'image inversée de leur misère réelle. Nos contemporains, selon Sloterdijk, font le contraire : ils projettent dans la fiction d'une réalité solide l'image inversée de ce processus d'allègement généralisé : « Quelle que soit l'idée qui s'exprime dans l'espace public, c'est le mensonge de la misère qui rédige le texte. Tous les discours sont soumis à la loi consistant à retraduire dans le jargon de la misère le luxe arrivé au pouvoir⁶. » L'embarras coupable éprouvé devant la disparition de la pesanteur et de la misère s'exprimerait à l'envers dans la reprise du vieux discours misérabiliste et victimaire.

Cette analyse nous invite à nous libérer des formes et du contenu de la tradition critique. Mais elle ne le fait qu'au prix de reproduire sa logique. Elle nous dit, une fois de plus, que nous sommes victimes d'une structure globale d'illusion, victimes de notre ignorance et de notre résistance face à un processus global irrésistible de développement des forces productives : le processus de dématérialisation de la richesse qui a pour conséquence la perte des croyances et des idéaux anciens. Nous reconnaissons aisément dans l'argumentation l'indestructible logique du *Manifeste Communiste*. Ce n'est pas pour rien que le prétendu postmodernisme a dû lui emprunter sa formule canonique : « Tout ce qui est solide se dissipe dans les airs. » Tout deviendrait fluide, liquide, gazeux et il resterait à rire des idéologues qui croient encore à la réalité de la réalité, de la misère et des guerres.

Si provocatrices qu'elles se veulent, ces thèses restent enfermées dans la logique de la tradition critique. Elles demeurent fidèles à la thèse du processus historique inéluctable et de son effet nécessaire : le

mécanisme d'inversion qui transforme la réalité en illusion ou l'illusion en réalité, la pauvreté en richesse ou la richesse en pauvreté. Elles continuent à dénoncer une incapacité à connaître et un désir d'ignorer. Et elles pointent toujours une culpabilité au cœur du déni. Cette critique de la tradition critique emploie donc toujours ses concepts et ses procédures. Mais quelque chose, il est vrai, a changé. Hier encore ces procédures se proposaient de susciter des formes de conscience et des énergies tournées vers un processus d'émancipation. Maintenant elles sont soit entièrement déconnectées de cet horizon d'émancipation, soit clairement tournées contre son rêve.

C'est ce contexte qu'illustre la fable des manifestants et de la poubelle. Sans doute la photographie n'exprime-t-elle aucun désaveu des marcheurs. Après tout, dans les années 1960 déjà, Godard ironisait sur les « enfants de Marx et de Coca-Cola ». Il marchait cependant avec eux, parce que, quand ils marchaient contre la guerre du Vietnam, les enfants de l'âge de Coca-Cola combattaient ou en tout cas pensaient qu'ils combattaient avec les enfants de Marx. Ce qui a changé en quarante ans n'est pas que Marx aurait disparu, absorbé par Coca-Cola. Il n'a pas disparu. Il a changé de place. Il est maintenant logé au cœur du système comme sa voix ventriloque. Il est devenu le fantôme infâme ou le père infâme qui témoigne de l'infamie commune des enfants de Marx et de Coca-Cola. Gramsci avait jadis caractérisé la révolution soviétique comme révolution contre *Le Capital*, contre le livre de Marx qui était devenu la Bible du scientisme bourgeois. On en pourrait dire autant du marxisme au sein duquel ma génération a grandi : le marxisme de la dénonciation des mythologies de la marchandise, des illusions de la société de consommation et de l'empire du spectacle. Il était censé, il y a quarante ans, dénoncer les machineries de la domi-

nation sociale pour donner des armes neuves à ceux qui l'affrontaient. Il est aujourd'hui devenu un savoir désenchanté du règne de la marchandise et du spectacle, de l'équivalence de toute chose avec toute autre et de toute chose avec sa propre image. Cette sagesse postmarxiste et post-situationniste ne se contente pas de donner une peinture fantasmagorique d'une humanité entièrement ensevelie sous les rebuts de sa consommation frénétique. Elle peint aussi la loi de la domination comme une force s'emparant de tout ce qui prétend la contester. Elle fait de toute protestation un spectacle et de tout spectacle une marchandise. Elle en fait l'expression d'une vanité mais aussi la démonstration d'une culpabilité. La voix du fantôme ventriloque nous dit que nous sommes deux fois coupables, coupables pour deux raisons opposées : parce que nous tenons encore aux vieilles lunes de la réalité et de la culpabilité, en feignant d'ignorer qu'il n'y a plus rien dont il faille se sentir coupable ; mais aussi parce que nous contribuons, par notre propre consommation de marchandises, de spectacles et de protestations, au règne infâme de l'équivalence marchande. Cette double inculpation implique une redistribution remarquable des positions politiques : d'un côté, la vieille dénonciation de gauche de l'empire de la marchandise et des images est devenue une forme d'acquiescement ironique ou mélancolique à cet inévitable empire. De l'autre, les énergies militantes se sont tournées vers la droite où elles nourrissent une nouvelle critique de la marchandise et du spectacle dont les méfaits se trouvent requalifiés comme crimes des individus démocratiques.

D'un côté donc, il y a l'ironie ou la mélancolie de gauche. Celle-ci nous presse d'avouer que tous nos désirs de subversion obéissent encore à la loi du marché et que nous n'y faisons que nous complaire au nouveau jeu disponible sur le marché global, celui

de l'expérimentation sans limites de notre propre vie. Elle nous montre absorbés dans le ventre du monstre où même nos capacités de pratique autonome et subversive et les réseaux d'interaction que nous pourrions utiliser contre elle servent la puissance nouvelle de la bête, celle de la production immatérielle. La bête, dit-on, met son emprise sur les désirs et les capacités de ses ennemis potentiels en leur offrant au meilleur prix la plus appréciée des marchandises, la capacité d'expérimenter sa vie comme un terreau de possibilités infinies. Elle offre ainsi à chacun ce qu'il peut souhaiter : des reality shows pour les crétiens et des possibilités accrues d'auto-valorisation pour les malins. C'est là, nous dit le discours mélancolique, le piège où sont tombés ceux qui croyaient mettre à bas le pouvoir capitaliste et lui ont donné à l'inverse les moyens de se rajeunir en se nourrissant des énergies contestatrices. Ce discours a trouvé son aliment dans *Le Nouvel Esprit du capitalisme* de Luc Boltanski et Eve Chiapello. Selon ces sociologues, les mots d'ordre des révoltes des années 1960 et notamment du mouvement étudiant de Mai 68 auraient fourni au capitalisme en difficulté après la crise pétrolière de 1973 les moyens de se régénérer. Mai 68 en effet aurait mis en avant les thèmes de la « critique artiste » du capitalisme – la protestation contre un monde désenchanté, les revendications d'authenticité, de créativité et d'autonomie – à l'encontre de sa critique « sociale », propre au mouvement ouvrier : la critique des inégalités et de la misère et la dénonciation de l'égoïsme destructeur des liens communautaires. Ce sont ces thèmes qui auraient été intégrés par le capitalisme contemporain, offrant à ces désirs d'autonomie et de créativité authentique sa « flexibilité » nouvelle, son encadrement souple, ses structures légères et innovantes, son appel à l'initiative individuelle et à la « cité par projets ».

La thèse est par elle-même assez peu solide. Il y a loin des discours pour séminaires de managers qui lui donnent sa matière à la réalité des formes de domination contemporaines du capitalisme où la « flexibilité » du travail signifie bien plus l'adaptation forcée à des formes de productivité accrues sous menace de licenciements, fermetures et délocalisations que l'appel à la créativité généralisée des enfants de Mai 68. Au demeurant, le souci de la créativité au travail était bien loin des mots d'ordre du mouvement de 1968, qui s'est mené, à l'inverse, contre le thème de la « participation » et contre l'invitation faite à la jeunesse instruite et généreuse de participer à un capitalisme modernisé et humanisé, qui étaient au cœur de l'idéologie néocapitaliste et du réformisme étatique des années 1960. L'opposition de la critique artiste à la critique sociale ne repose sur aucune analyse des formes historiques de contestation. Elle se contente, conformément à la leçon de Bourdieu, d'attribuer la lutte contre la misère et pour les liens communautaires aux ouvriers, et le désir individualiste de créativité autonome aux enfants passagèrement rebelles de la bourgeoisie grande ou petite. Mais la lutte collective pour l'émancipation ouvrière ne s'est jamais séparée d'une expérience nouvelle de vie et de capacité individuelles, gagnées sur la contrainte des anciens liens communautaires. L'émancipation sociale a été en même temps une émancipation esthétique, une rupture avec les manières de sentir, de voir et de dire qui caractérisaient l'identité ouvrière dans l'ordre hiérarchique ancien. Cette solidarité du social et de l'esthétique, de la découverte de l'individualité pour tous et du projet de collectivité libre a fait le cœur de l'émancipation ouvrière. Mais elle a signifié, du même coup, ce désordre des classes et des identités que la vision sociologique du monde a constamment refusé, contre lequel elle s'est elle-

même construite au XIX^e siècle. C'est tout naturellement qu'elle l'a retrouvé dans les manifestations et les mots d'ordre de 1968 et on la comprend soucieuse de liquider enfin la perturbation qu'il a apportée à la bonne répartition des classes, de leurs manières d'être et de leurs formes d'action.

Ce n'est donc ni la nouveauté ni la force de la thèse qui a pu séduire mais la façon dont elle remet en service le thème « critique » de l'illusion complice. Elle donnait ainsi aliment à la version mélancolique du gauchisme, qui se nourrit de la double dénonciation du pouvoir de la bête et des illusions de ceux qui la servent en croyant la combattre. Il est vrai que la thèse de la récupération des révoltes « artistes » ouvre sur plusieurs conclusions : elle était à l'occasion la proposition d'une radicalité qui serait enfin radicale : la défection de masse des forces de l'Intellect général aujourd'hui absorbées par le Capital et l'État, prônée par Paolo Virno, ou la subversion virtuelle opposée au capitalisme virtuel par Brian Holmes⁷. Elle nourrit aussi la proposition d'un militantisme inversé, appliqué non plus à détruire mais à sauver un capitalisme qui aurait perdu son esprit⁸. Mais son étiage normal est celui de la constatation désenchantée de l'impossibilité de changer le cours d'un monde où tout point solide manquerait pour s'opposer à la réalité devenue gazeuse, liquide, immatérielle de la domination. Que peuvent en effet les manifestants/consommateurs photographiés par Josephine Meckseper, face à une guerre ainsi décrite par un sociologue éminent de notre temps ? « La technique fondamentale du pouvoir est aujourd'hui l'esquive, le pas de côté, l'évasion, l'évitement, le rejet effectif de tout enfermement territorial, avec ses corollaires pesants d'ordre à édifier, d'ordre à maintenir et la responsabilité des conséquences ainsi que la nécessité d'en payer les coûts [...] Des frappes délivrées par des avions de

combat furtifs et d'intelligents missiles autoguidés à têtes chercheuses – délivrées par surprise, depuis nulle part, et aussitôt soustraites au regard – ont remplacé les avancées territoriales des troupes d'infanterie et l'effort pour déposséder l'ennemi de son territoire [...] La force militaire et sa stratégie de *hit-and-run* préfiguraient, incarnaient et présageaient ce qui était réellement l'enjeu du nouveau type de guerre à l'âge de la modernité liquide : non pas conquérir un nouveau territoire mais faire tomber les murs qui arrêtaient les nouveaux pouvoirs globaux et fluides⁹. » Ce diagnostic a été publié en 2000. On aurait du mal à le trouver pleinement vérifié par les actions militaires des huit années suivantes. Mais la prédiction mélancolique ne porte pas sur des faits vérifiables. Elle nous dit simplement : les choses ne sont pas ce qu'elles semblent être. C'est là une proposition qui ne court pas le risque d'être jamais réfutée. La mélancolie se nourrit de sa propre impuissance. Il lui suffit de pouvoir la convertir en impuissance généralisée et de se réserver la position de l'esprit lucide qui jette un regard désenchanté sur un monde où l'interprétation critique du système est devenue un élément du système lui-même.

En face de cette mélancolie de gauche, nous avons vu se développer une nouvelle fureur de droite qui reformule la dénonciation du marché, des médias et du spectacle comme dénonciation des ravages de l'individu démocratique. L'opinion dominante entendait naguère sous le nom de démocratie la convergence entre une forme de gouvernement fondée sur les libertés publiques et un mode de vie individuel basé sur le libre choix offert par le libre marché. Tant que dura l'empire soviétique, elle opposait cette démocratie à l'ennemi appelé totalitarisme. Mais le consensus sur la formule identifiant la démocratie à l'addition des droits de l'homme, du libre marché et du libre choix

individuel s'est dissipé avec la disparition de son ennemi. Dans les années qui ont suivi 1989, des campagnes intellectuelles de plus en plus furieuses ont dénoncé l'effet fatal de la conjonction entre les droits de l'homme et le libre choix des individus. Sociologues, philosophes politiques et moralistes se sont relayés pour nous expliquer que les droits de l'homme, comme Marx l'avait bien vu, sont les droits de l'individu égoïste bourgeois, les droits des consommateurs de toute marchandise, et que ces droits poussaient aujourd'hui ces consommateurs à briser toute entrave à leur frénésie et donc à détruire toutes les formes traditionnelles d'autorité qui imposaient une limite au pouvoir du marché : école, religion ou famille. C'est là, ont-ils dit, le sens réel du mot démocratie : la loi de l'individu préoccupé de la seule satisfaction de ses désirs. Les individus démocratiques veulent l'égalité. Mais l'égalité qu'ils veulent, c'est celle qui règne entre le vendeur et l'acheteur d'une marchandise. Ce qu'ils veulent donc, c'est le triomphe du marché dans toutes les relations humaines. Et plus ils sont épris d'égalité, plus ils concourent ardemment à ce triomphe. Sur cette base, il était aisé de prouver que les mouvements étudiants des années 1960 et plus particulièrement celui de Mai 68 en France visaient seulement la destruction des formes d'autorité traditionnelle qui s'opposaient à l'invasion généralisée de la vie par la loi du Capital, et que leur seul effet a été de transformer nos sociétés en libres agrégats de molécules déliées, privées de toute affiliation, entièrement disponibles pour la seule loi du marché.

Mais cette nouvelle critique de la marchandise devait franchir un pas de plus en donnant pour conséquence à la soif démocratique de consommation égalitaire non seulement le règne du marché mais la destruction terroriste et totalitaire des liens sociaux et humains. On opposait naguère individualisme et tota-

litarisme. Mais dans cette théorisation nouvelle, le totalitarisme devient la conséquence du fanatisme individualiste du libre choix et de la consommation illimitée. Au moment de l'effondrement des tours, un éminent psychanalyste, juriste et philosophe, Pierre Legendre expliquait dans *Le Monde* que l'attaque terroriste était le retour du refoulé occidental, la sanction de la destruction occidentale de l'ordre symbolique, résumée dans le mariage homosexuel. Deux ans plus tard, un éminent philosophe et linguiste, Jean-Claude Milner, donnait un tour plus radical à cette interprétation dans son livre *Les Penchants criminels de l'Europe démocratique*. Le crime qu'il imputait à l'Europe démocratique était tout simplement l'extermination des Juifs. La démocratie, arguait-il, est le règne de l'illimitation sociale, elle est animée par le désir de l'expansion sans fin de ce processus d'illimitation. Comme le peuple juif est, à l'inverse, le peuple fidèle à la loi de la filiation et de la transmission, il représentait le seul obstacle à cette tendance inhérente à la démocratie. C'est pourquoi celle-ci avait besoin de l'éliminer et s'est trouvée seule bénéficiaire de cette élimination. Et dans les émeutes des banlieues françaises de novembre 2005, le porte-parole de l'intelligentsia médiatique française, Alain Finkielkraut, voyait la conséquence directe du terrorisme démocratique de la consommation sans entrave : « Ces gens qui détruisent des écoles, déclarait-il, que disent-ils en fait ? Leur message n'est pas un appel à l'aide ou une exigence de plus d'écoles ou de meilleures écoles, c'est la volonté de liquider les intermédiaires entre eux et les objets de leurs désirs. Et quels sont les objets de leurs désirs ? C'est simple : l'argent, les marques, et parfois des filles, [...] ils veulent tout maintenant, et ce qu'ils veulent c'est l'idéal de la société de consommation. C'est ce qu'ils voient à la télévision¹⁰. » Comme le même auteur affirmait que ces jeunes avaient été

poussés à l'émeute par des fanatiques islamistes, la démonstration ramenait finalement à une seule figure démocratie, consommation, puérité, fanatisme religieux et violence terroriste. La critique de la consommation et du spectacle s'identifiait en dernière instance aux thèmes les plus crus du choc des civilisations et de la guerre contre la terreur.

J'ai opposé cette fureur droitière de la critique post-critique à la mélancolie de gauche. Mais ce sont là les deux faces de la même pièce. Toutes deux mettent en œuvre la même inversion du modèle critique qui prétendait révéler la loi de la marchandise comme vérité ultime des belles apparences afin d'armer les combattants de la lutte sociale. La révélation va toujours son train. Mais elle n'est plus censée fournir aucune arme contre l'empire qu'elle dénonce. La mélancolie de gauche nous invite à reconnaître qu'il n'y a pas d'alternative au pouvoir de la bête et à avouer que nous en sommes satisfaits. La fureur de droite nous avertit que plus nous tentons de briser le pouvoir de la bête, plus nous contribuons à son triomphe. Mais cette déconnexion entre les procédures critiques et leur finalité leur soustrait en retour toute espérance d'efficacité. Les mélancoliques et les prophètes endossent les habits de la raison éclairée déchiffrant les symptômes d'une maladie de la civilisation. Mais cette raison éclairée se présente elle-même comme privée de tout effet sur des malades dont la maladie consiste à ne pas se savoir tels. L'interminable critique du système s'identifie en fin de compte à la démonstration des raisons pour lesquelles cette critique est privée de tout effet.

Bien sûr, cette impuissance de la raison éclairée n'est pas accidentelle. Elle est intrinsèque à cette figure de la critique postcritique. Les mêmes prophètes qui déplorent la défaite de la raison des Lumières face au terrorisme de l'« individualisme

démocratique» portent le soupçon sur cette raison elle-même. Dans la « terreur » qu'ils dénoncent, ils voient la conséquence du libre flottement des atomes individuels, déliés des liens des institutions traditionnelles qui tiennent ensemble les humains : famille, école, religion, solidarités traditionnelles. Or cette argumentation a une histoire bien identifiable. Elle remonte à l'analyse contre-révolutionnaire de la Révolution française. Selon celle-ci, la Révolution française avait détruit le tissu des institutions collectives qui rassemblaient, éduquaient et protégeaient les individus : la religion, la monarchie, les liens de dépendance féodaux, les corporations, etc. Cette destruction était pour elle le produit de l'esprit des Lumières qui était celui de l'individualisme protestant. En conséquence, ces individus déliés, déculturés et privés de protection étaient devenus disponibles à la fois pour le terrorisme de masse et pour l'exploitation capitaliste. La campagne antidémocratique actuelle reprend ouvertement cette analyse du lien entre démocratie, marché et terreur. Mais si elle peut y ramener l'analyse marxiste de la révolution bourgeoise et du fétichisme marchand, c'est que celle-ci était née elle-même sur ce sol et y avait puisé plus d'un aliment. La critique marxiste des droits de l'homme, de la révolution bourgeoise et du rapport social aliéné s'était en effet développée sur ce terrain de l'interprétation postrévolutionnaire et contre-révolutionnaire de la révolution démocratique comme révolution individualiste bourgeoise déchirant le tissu de la communauté. Et c'est tout naturellement que le retournement critique de la tradition critique issue du marxisme nous y reconduit.

Il est donc faux de dire que la tradition de la critique sociale et culturelle est épuisée. Elle se porte très bien, sous sa forme inversée qui structure maintenant le discours dominant. Simplement elle a été

ramenée à son terrain d'origine : celui de l'interprétation de la modernité comme la rupture individualiste du lien social et de la démocratie comme individualisme de masse. Elle a été ramenée du même coup à la tension originaire entre la logique de cette interprétation de la « modernité démocratique » et la logique de l'émancipation sociale. L'actuelle déconnexion entre la critique du marché et du spectacle et toute visée émancipatrice est la forme ultime d'une tension qui a habité dès son origine le mouvement de l'émancipation sociale.

Pour comprendre cette tension, il faut revenir au sens originel du mot « émancipation » : la sortie d'un état de minorité. Or cet état de minorité d'où les militants de l'émancipation sociale ont voulu sortir est, en son principe, la même chose que ce « tissu harmonieux de la communauté » dont rêvaient, il y a deux siècles, les penseurs de la contre-révolution et sur lequel s'attendrissent aujourd'hui les penseurs postmarxistes du lien social perdu. La communauté harmonieusement tissée qui fait l'objet de ces nostalgies, c'est celle où chacun est à sa place, dans sa classe, occupé à la fonction qui lui revient et doté de l'équipement sensible et intellectuel qui convient à cette place et à cette fonction : la communauté platonicienne où les artisans doivent rester à leur place parce que le travail n'attend pas – qu'il ne laisse pas le temps d'aller bavarder sur l'agora, délibérer à l'assemblée et regarder des ombres au théâtre –, mais aussi parce que la divinité leur a donné l'âme de fer – l'équipement sensible et intellectuel – qui les adapte et les fixe à cette occupation. C'est ce que j'appelle le partage policier du sensible : l'existence d'une relation « harmonieuse » entre une occupation et un équipement, entre le fait d'être dans un temps et un espace spécifiques, d'y exercer des occupations définies et d'être doté des capacités de sentir, de dire et

de faire qui conviennent à ces activités. L'émancipation sociale a signifié, de fait, la rupture de cet accord entre une « occupation » et une « capacité » qui signifiait l'incapacité de conquérir un autre espace et un autre temps. Elle a signifié le démantèlement de ce corps travailleur adapté à l'occupation de l'artisan qui sait que le travail n'attend pas et dont les sens sont façonnés par cette « absence de temps ». Les travailleurs émancipés se formaient *hic et nunc* un autre corps et une autre « âme » de ce corps – le corps et l'âme de ceux qui ne sont adaptés à aucune occupation spécifique, qui mettent en œuvre les capacités de sentir et de parler, de penser et d'agir qui n'appartiennent à aucune classe particulière, qui appartiennent à n'importe qui.

Mais cette idée et cette pratique de l'émancipation se sont trouvées historiquement mêlées avec et finalement soumises à une tout autre idée de la domination et de la libération : celle qui liait la domination à un processus de séparation et la libération en conséquence à la reconquête d'une unité perdue. Selon cette vision, exemplairement résumée dans les textes du jeune Marx, l'assujettissement à la loi du Capital était le fait d'une société dont l'unité avait été brisée, dont la richesse avait été aliénée, projetée au-dessus ou en face d'elle. L'émancipation ne pouvait alors apparaître que comme la réappropriation globale d'un bien perdu par la communauté. Et cette réappropriation ne pouvait être que le résultat de la connaissance du processus global de cette séparation. De ce point de vue, les formes d'émancipation de ces artisans qui se faisaient un corps nouveau pour vivre ici et maintenant dans un nouveau monde sensible ne pouvaient être que des illusions, produites par le procès de séparation et par l'ignorance de ce procès. L'émancipation ne pouvait venir que comme la fin du processus global qui avait séparé la société de sa vérité.

À partir de là, l'émancipation n'était plus conçue comme la construction de nouvelles capacités, elle était la promesse de la science à ceux dont les capacités illusoire ne pouvaient être que l'autre face de leur incapacité réelle. Mais la logique même de la science était celle du différemment indéfini de la promesse. La science qui promettait la liberté était aussi la science du processus global qui a pour effet de produire indéfiniment sa propre ignorance. C'est pourquoi il lui fallait sans cesse s'employer à déchiffrer les images trompeuses et à démasquer les formes illusoire d'enrichissement de soi qui ne pouvaient qu'enfermer un peu plus les individus dans les rets de l'illusion, de l'assujettissement et de la misère. Nous savons le niveau de frénésie que put atteindre, entre le temps des *Mythologies* de Barthes et celui de *La Société du spectacle* de Guy Debord, la lecture critique des images et le dévoilement des messages trompeurs qu'elles dissimulaient. Nous savons aussi comment cette frénésie de déchiffrement des messages trompeurs de toute image s'est inversée dans les années 1980 avec l'affirmation désabusée qu'il n'y avait plus lieu désormais de distinguer image et réalité. Mais cette inversion n'est que la conséquence de la logique originale concevant le processus social global comme un processus d'auto-dissimulation. Le secret caché n'est rien d'autre, au final, que le fonctionnement obvie de la machine. C'est bien là la vérité du concept de spectacle tel que Guy Debord l'a fixé : le spectacle n'est pas l'étalage des images cachant la réalité. Il est l'existence de l'activité sociale et de la richesse sociale comme réalité séparée. La situation de ceux qui vivent dans la société du spectacle est alors identique à celle des prisonniers attachés dans la caverne platonicienne. La caverne est le lieu où les images sont prises pour des réalités, l'ignorance pour un savoir et la pauvreté pour une richesse. Et

plus les prisonniers s'imaginent capables de construire autrement leur vie individuelle et collective, plus ils s'enlisent dans la servitude de la caverne. Mais cette déclaration d'impuissance fait retour sur la science qui la proclame. Connaître la loi du spectacle revient à connaître la manière dont il reproduit indéfiniment la falsification qui est identique à sa réalité. Debord a résumé la logique de ce cercle en une formule lapidaire : « Dans le monde réellement inversé, le vrai est un moment du faux¹¹. » Ainsi la connaissance de l'inversion appartient elle-même au monde inversé, la connaissance de l'assujettissement au monde de l'assujettissement. C'est pourquoi la critique de l'illusion des images a pu être retournée en critique de l'illusion de réalité, et la critique de la fausse richesse en critique de la fausse pauvreté. Le prétendu tournant postmoderne n'est, en ce sens, qu'un tour de plus dans le même cercle. Il n'y a pas de passage théorique de la critique moderniste au nihilisme postmoderne. Il ne s'agit que de lire dans un autre sens la même équation de la réalité et de l'image, de la richesse et de la pauvreté. Le nihilisme qu'on attribue à l'humeur postmoderne pourrait bien avoir été dès le début le secret caché de la science qui disait révéler le secret caché de la société moderne. Cette science se nourrissait de l'indestructibilité du secret et de la reproduction indéfinie du procès de falsification qu'elle dénonçait. La déconnexion présente entre les procédures critiques et toute perspective d'émancipation révèle seulement la disjonction qui était au cœur du paradigme critique. Elle peut railler ses illusions, mais elle reproduit sa logique.

C'est pourquoi une réelle « critique de la critique » ne peut être un renversement de plus de sa logique. Elle passe par un réexamen de ses concepts et de ses procédures, de leur généalogie et de la façon dont ils se sont entrelacés avec la logique de l'émancipation

sociale. Elle passe notamment par un regard nouveau sur l'histoire de l'image obsédante autour de laquelle s'est produit le renversement du modèle critique, l'image, totalement éculée et toujours prête à l'usage, du pauvre crétin d'individu consommateur, submergé par le flot des marchandises et des images et séduit par leurs promesses fallacieuses. Ce souci obsessionnel à l'égard de l'étalage maléfique des marchandises et des images et cette représentation de leur victime aveugle et complaisante ne sont pas nés au temps de Barthes, Baudrillard ou Debord. Ils se sont imposés dans la deuxième moitié du XIX^e siècle dans un contexte bien spécifique. C'était le temps où la physiologie découvrait la multiplicité des stimuli et des circuits nerveux à la place de ce qui avait été l'unité et la simplicité de l'âme et où la psychologie, avec Taine, transformait le cerveau en un « polyptier d'images ». Le problème est que cette promotion scientifique de la quantité coïncidait avec une autre, avec celle de la multitude populaire sujet de la forme de gouvernement appelée démocratie, avec celle de la multiplicité de ces individus sans qualité que la prolifération des textes et des images reproduits, des vitrines de la rue commerçante et des lumières de la ville publique transformaient en habitants à part entière d'un monde partagé de connaissances et de jouissances.

C'est dans ce contexte que la rumeur commença à s'élever : il y avait trop de stimuli déchaînés de tous côtés, trop de pensées et d'images envahissant des cerveaux non préparés à maîtriser leur abondance, trop d'images de plaisirs possibles livrées à la vue des pauvres des grandes villes, trop de connaissances neuves jetées dans le faible crâne des enfants du peuple. Cette excitation de leur énergie nerveuse était un danger sérieux. Ce qui en résultait, c'était un déchaînement d'appétits inconnus produisant, à

court terme, des assauts nouveaux contre l'ordre social, à long terme, l'épuisement de la race travailleuse et solide. La déploration de l'excès des marchandises et des images consommables, ce fut d'abord un tableau de la société démocratique comme société où il y a trop d'individus capables de s'appropriier mots, images et formes d'expérience vécue. Telle fut en effet la grande angoisse des élites du XIX^e siècle : l'angoisse devant la circulation de ces formes inédites d'expérience vécue, propres à donner à n'importe quel passant, visiteur ou lectrice les matériaux susceptibles de contribuer à la reconfiguration de son monde vécu. Cette multiplication de rencontres inédites, c'était aussi l'éveil de capacités inédites dans les corps populaires. L'émancipation, c'est-à-dire le démantèlement du vieux partage du visible, du pensable et du faisable, s'est nourrie de cette multiplication. La dénonciation des séductions mensongères de la « société de consommation » fut d'abord le fait de ces élites saisies d'effroi devant les deux figures jumelles et contemporaines de l'expérimentation populaire de nouvelles formes de vie : Emma Bovary et l'Association Internationale des Travailleurs. Bien sûr, cet effroi prit la forme de la sollicitude paternelle à l'égard des pauvres gens dont les cerveaux fragiles étaient incapables de maîtriser cette multiplicité. Autrement dit, cette capacité de réinventer les vies fut transformée en incapacité de juger les situations.

Ce souci paternel et le diagnostic d'incapacité qu'il impliquait furent généreusement repris par ceux qui voulurent utiliser la science de la réalité sociale pour permettre aux hommes et aux femmes du peuple de prendre conscience de leur situation réelle déguisée par les images menteuses. Ils les endossèrent parce qu'ils épousaient leur propre vision du mouvement global de la production marchande comme produc-

tion automatique d'illusions pour les agents qui lui étaient assujettis. De la sorte, ils endossèrent aussi cette transformation de capacités dangereuses pour l'ordre social en incapacités fatales. Les procédures de la critique sociale ont en effet pour fin de soigner les incapables, ceux qui ne savent pas voir, qui ne comprennent pas le sens de ce qu'ils voient, qui ne savent pas transformer le savoir acquis en énergie militante. Et les médecins ont besoin de ces malades à soigner. Pour soigner les incapacités, ils ont besoin de les reproduire indéfiniment. Or pour assurer cette reproduction, il suffit du tour qui, périodiquement, transforme la santé en maladie et la maladie en santé. Il y a quarante ans, la science critique nous faisait rire des imbéciles qui prenaient des images pour des réalités et se laissaient ainsi séduire par leurs messages cachés. Entre-temps, les « imbéciles » ont été instruits dans l'art de reconnaître la réalité derrière l'apparence et les messages cachés dans les images. Et maintenant, bien sûr, la science critique recyclée nous fait sourire de ces imbéciles qui croient encore qu'il y a des messages cachés dans les images et une réalité distincte de l'apparence. La machine peut marcher ainsi jusqu'à la fin des temps, en capitalisant sur l'impuissance de la critique qui dévoile l'impuissance des imbéciles.

Je n'ai donc pas voulu ajouter un tour à ces retournements qui entretiennent sans fin la même machinerie. J'ai plutôt suggéré la nécessité et la direction d'un changement de démarche. Au cœur de cette démarche, il y a l'essai de dénouer le lien entre la logique émancipatrice de la capacité et la logique critique de la captation collective. Sortir du cercle, c'est partir d'autres présuppositions, de suppositions assurément déraisonnables au regard de l'ordre de nos sociétés oligarchiques et de la logique dite critique qui en est la doublure. On présupposerait ainsi que

les incapables sont capables, qu'il n'y a aucun secret caché de la machine qui les tienne enfermés dans leur position. On supposerait qu'il n'y a aucun mécanisme fatal transformant la réalité en image, aucune bête monstrueuse absorbant tous désirs et énergies dans son estomac, aucune communauté perdue à restaurer. Ce qu'il y a, c'est simplement des scènes de dissensus, susceptibles de survenir n'importe où, n'importe quand. Ce que dissensus veut dire, c'est une organisation du sensible où il n'y a ni réalité cachée sous les apparences, ni régime unique de présentation et d'interprétation du donné imposant à tous son évidence. C'est que toute situation est susceptible d'être fendue en son intérieur, reconfigurée sous un autre régime de perception et de signification. Reconfigurer le paysage du perceptible et du pensable, c'est modifier le territoire du possible et la distribution des capacités et des incapacités. Le dissensus remet en jeu en même temps l'évidence de ce qui est perçu, pensable et faisable et le partage de ceux qui sont capables de percevoir, penser et modifier les coordonnées du monde commun. C'est en quoi consiste un processus de subjectivation politique : dans l'action de capacités non comptées qui viennent fendre l'unité du donné et l'évidence du visible pour dessiner une nouvelle topographie du possible. L'intelligence collective de l'émancipation n'est pas la compréhension d'un processus global d'assujettissement. Elle est la collectivisation des capacités investies dans ces scènes de dissensus. Elle est la mise en œuvre de la capacité de n'importe qui, de la qualité des hommes sans qualité. Ce ne sont là, je l'ai dit, que des hypothèses déraisonnables. Je pense pourtant qu'il y a plus à chercher et plus à trouver aujourd'hui dans l'investigation de ce pouvoir que dans l'interminable tâche de démasquer les fétiches ou l'interminable démonstration de l'omnipotence de la bête.

Les paradoxes de l'art politique

Après le temps de la dénonciation du paradigme moderniste et du scepticisme dominant quant aux pouvoirs subversifs de l'art, on voit de nouveau affirmée un peu partout sa vocation à répondre aux formes de la domination économique, étatique et idéologique. Mais on voit aussi cette vocation réaffirmée prendre des formes divergentes sinon contradictoires. Certains artistes transforment en statues monumentales les icônes médiatiques et publicitaires pour nous faire prendre conscience du pouvoir de ces icônes sur notre perception, d'autres enterrent silencieusement des monuments invisibles dédiés aux horreurs du siècle ; les uns s'attachent à nous montrer les «biais» de la représentation dominante des identités subalternes, d'autres nous proposent d'affiner notre regard devant des images de personnages à l'identité flottante ou indéchiffrable ; certains font les banderoles et les masques des manifestants qui s'élèvent contre le pouvoir mondialisé, d'autres s'introduisent sous de fausses identités dans les réunions des grands de ce monde ou dans leurs réseaux d'information et de communication ; certains font dans les musées la démonstration de nouvelles machines écologiques, d'autres posent dans les banlieues en difficulté des petites pierres ou de discrets signes au néon destinés à créer un environnement nouveau, déclenchant de nouvelles relations sociales ;

l'un transporte dans des quartiers déshérités les chefs-d'œuvre d'un musée, d'autres remplissent les salles des musées des déchets laissés par leurs visiteurs ; l'un paie des travailleurs immigrés pour qu'ils démontrent, en creusant leur propre tombe, la violence du système salarial, une autre se fait caissière de supermarché pour engager l'art dans une pratique de restauration des liens sociaux.

La volonté de repolitiser l'art se manifeste ainsi dans des stratégies et des pratiques très diverses. Cette diversité ne traduit pas seulement la variété des moyens choisis pour atteindre la même fin. Elle témoigne d'une incertitude plus fondamentale sur la fin poursuivie et sur la configuration même du terrain, sur ce qu'est la politique et sur ce que fait l'art. Mais pourtant ces pratiques divergentes ont un point en commun : elles tiennent généralement pour acquis un certain modèle d'efficacité : l'art est censé être politique parce qu'il montre les stigmates de la domination, ou bien parce qu'il tourne en dérision les icônes régnautes, ou encore parce qu'il sort de ses lieux propres pour se transformer en pratique sociale, etc. Au terme d'un bon siècle de critique supposée de la tradition mimétique, force est de constater que cette tradition est toujours dominante jusque dans les formes qui se veulent artistiquement et politiquement subversives. On suppose que l'art nous rend révoltés en nous montrant des choses révoltantes, qu'il nous mobilise par le fait de se mouvoir hors de l'atelier ou du musée et qu'il nous transforme en opposants au système dominant en se niant lui-même comme élément de ce système. On pose toujours comme évident le passage de la cause à l'effet, de l'intention au résultat, sauf à supposer l'artiste inhabile ou le destinataire incorrigible.

La «politique de l'art» est ainsi marquée par une étrange schizophrénie. Artistes et critiques nous invi-

tent à situer la pensée et les pratiques de l'art dans un contexte toujours nouveau. Ils nous disent volontiers que les stratégies artistiques sont à repenser entièrement dans le contexte du capitalisme tardif, de la globalisation, du travail postfordiste, de la communication informatique ou de l'image digitale. Mais ils continuent massivement à valider des modèles de l'efficacité de l'art qui ont peut-être été ébranlés un siècle ou deux avant toutes ces nouveautés. Je voudrais donc inverser la perspective habituelle et prendre de la distance historique pour poser les questions : à quels modèles d'efficacité obéissent nos attentes et nos jugements en matière de politique de l'art ? À quel âge ces modèles eux-mêmes appartiennent-ils ?

Je me transporterai donc dans l'Europe du XVIII^e siècle, au moment où le modèle mimétique dominant s'est trouvé contesté de deux manières. Ce modèle supposait une relation de continuité entre les formes sensibles de la production artistique et les formes sensibles selon lesquelles les sentiments et pensées de ceux et celles qui les reçoivent se trouvent affectés. La scène théâtrale classique était ainsi censée être un miroir grossissant où les spectateurs étaient conviés à voir, sous les formes de la fiction, les comportements des hommes, leurs vertus et leurs vices. Le théâtre proposait des logiques de situations à reconnaître pour s'orienter dans le monde et des modèles de pensée et d'action à imiter ou à fuir. Le *Tartuffe* de Molière enseignait à reconnaître et à haïr les hypocrites, le *Mahomet* de Voltaire ou le *Nathan le Sage* de Lessing, à fuir le fanatisme et à aimer la tolérance. Cette vocation édifiante est apparemment loin de nos manières de penser et de sentir. Et pourtant la logique causale qui la sous-tend reste très proche de nous. Selon cette logique, ce que nous voyons – sur une scène de théâtre, mais aussi dans

une exposition photographique ou une installation –, ce sont les signes sensibles d'un certain état, disposés par la volonté d'un auteur. Reconnaître ces signes, c'est s'engager dans une certaine lecture de notre monde. Et cette lecture engendre un sentiment de proximité ou de distance qui nous pousse à intervenir dans la situation ainsi signifiée, de la manière qui est souhaitée par l'auteur. Appelons cela le modèle pédagogique de l'efficacité de l'art. Ce modèle continue à marquer la production et le jugement de nos contemporains. Nous ne croyons assurément plus à la correction des mœurs par le théâtre. Mais nous aimons encore à croire que la représentation en résine de telle ou telle idole publicitaire nous dressera contre l'empire médiatique du spectacle ou qu'une série photographique sur la représentation des colonisés par le colonisateur nous aidera à déjouer aujourd'hui les pièges de la représentation dominante des identités.

Or ce modèle s'est trouvé remis en question dès les années 1760 sous une double forme. La première est celle d'une attaque frontale. Je pense à la *Lettre sur les spectacles* de Rousseau et à la dénonciation qui est en son cœur : celle de la prétendue leçon de morale du *Misanthrope* de Molière. Au-delà du procès fait aux intentions d'un auteur, sa critique désignait quelque chose de plus fondamental : la rupture de la ligne droite supposée par le modèle représentatif entre la performance des corps théâtraux, son sens et son effet. Molière donne-t-il raison à la sincérité de son misanthrope contre l'hypocrisie des mondains qui l'entourent ? Donne-t-il raison à leur respect des exigences de la vie en société contre son intolérance ? Ici encore, le problème apparemment dépassé est facile à transposer dans notre actualité : qu'attendre de la représentation photographique sur les murs des galeries des victimes de telle ou telle entreprise de liquidation ethnique : la révolte contre leurs bour-

reaux ? La sympathie sans conséquence pour ceux qui souffrent ? La colère contre les photographes qui font de la détresse de populations l'occasion d'une manifestation esthétique ? Ou bien l'indignation contre leur regard complice qui ne voit dans ces populations que leur statut dégradant de victimes ?

La question est indécidable. Non parce que l'artiste aurait eu des intentions douteuses ou une pratique imparfaite et qu'il aurait ainsi manqué la bonne formule pour transmettre les sentiments et les pensées appropriées à la situation représentée. Le problème tient à la formule elle-même, à la présupposition d'un continuum sensible entre la production des images, gestes ou paroles et la perception d'une situation engageant les pensées, sentiments et actions des spectateurs. Il n'est pas étonnant que le théâtre ait vu le premier en crise, il y a plus de deux siècles, un modèle auquel nombre de plasticiens aujourd'hui encore croient ou feignent de croire : c'est qu'il est le lieu où s'exposent à nu les présuppositions – et les contradictions – qui guident une certaine idée de l'efficacité de l'art. Et il n'est pas surprenant que *Le Misanthrope* en ait fourni l'exemple, puisque son sujet même pointe le paradoxe. Comment le théâtre pourrait-il jamais démasquer les hypocrites, puisque la loi qui le régit est celle qui gouverne le comportement des hypocrites : la mise en scène par des corps vivants des signes de pensées et de sentiments qui ne sont pas les leurs ? Vingt ans après la *Lettre sur les spectacles*, un dramaturge qui rêvait encore du théâtre comme institution morale, Schiller, en faisait la démonstration théâtrale en opposant dans *Les Brigands* l'hypocrite Franz Moor et son frère Karl qui pousse, lui, jusqu'au crime le sublime de la sincérité en révolte contre l'hypocrisie du monde. Quelle leçon attendre de la confrontation de deux héros dont chacun, en agissant « conformément à la

nature », agit en monstre ? « Les liens de la nature sont rompus », déclare Franz. La fable des *Brigands* portait à son point de rupture la figure éthique de l'efficacité théâtrale. Elle dissociait les trois éléments dont l'ajustement était censé inscrire cette efficacité dans l'ordre de la nature : la règle aristotélicienne de construction des actions, la morale des exemples à la Plutarque et les formules modernes d'expression des pensées et des sentiments par les corps.

Le problème alors ne concerne pas la validité morale ou politique du message transmis par le dispositif représentatif. Il concerne ce dispositif lui-même. Sa fissure laisse apparaître que l'efficacité de l'art ne consiste pas à transmettre des messages, donner des modèles ou des contre-modèles de comportement ou apprendre à déchiffrer les représentations. Elle consiste d'abord en dispositions des corps, en découpage d'espaces et de temps singuliers qui définissent des manières d'être ensemble ou séparés, en face de ou au milieu de, dedans ou dehors, proches ou distants. C'est ce que la polémique de Rousseau mettait en évidence. Mais elle court-circuitait aussitôt la pensée de cette efficacité par une trop simple alternative. Car ce qu'elle oppose aux douteuses leçons de morale de la représentation, c'est simplement l'art sans représentation, l'art qui ne sépare pas la scène de la performance artistique et celle de la vie collective. Elle oppose au public des théâtres le peuple en acte, la fête civique où la cité se présente à elle-même, comme le faisaient les éphèbes spartiates célébrés par Plutarque. Rousseau reprenait ainsi la polémique inaugurale de Platon, opposant au mensonge de la mimesis théâtrale, la bonne mimesis : la chorégraphie de la cité en acte, mue par son principe spirituel interne, chantant et dansant sa propre unité. Ce paradigme désigne le lieu de la politique de l'art, mais c'est pour dérober aussitôt l'art et la politique ensemble. Il

substitue à la douteuse prétention de la représentation à corriger les mœurs et les pensées un modèle archi-éthique. Archi-éthique au sens où les pensées ne sont plus objets de leçons portées par des corps ou des images représentés mais sont directement incarnées en mœurs, en modes d'être de la communauté. Ce modèle archi-éthique n'a cessé d'accompagner ce que nous nommons modernité, comme pensée d'un art devenu forme de vie. Il a eu ses grandes heures dans le premier quart du xx^e siècle : l'œuvre d'art totale, le chœur du peuple en acte, la symphonie futuriste ou constructiviste du nouveau monde mécanique. Ces formes sont loin derrière nous. Mais ce qui nous demeure proche, c'est le modèle de l'art qui doit se supprimer lui-même, du théâtre qui doit renverser sa logique en transformant le spectateur en acteur, de la performance artistique qui fait sortir l'art du musée pour en faire un geste dans la rue, ou annule à l'intérieur même du musée la séparation de l'art et de la vie. Ce qui s'oppose alors à la pédagogie incertaine de la médiation représentative, c'est une autre pédagogie, celle de l'immédiateté éthique. Cette polarité entre deux pédagogies définit le cercle dans lequel se trouve souvent encore aujourd'hui enfermée une bonne part de la réflexion sur la politique de l'art.

Or cette polarité tend à obscurcir l'existence d'une troisième forme d'efficacité de l'art, laquelle mérite à proprement parler le nom d'efficacité esthétique car elle est propre au régime esthétique de l'art. Mais il s'agit d'une efficacité paradoxale : c'est l'efficacité de la séparation même, de la discontinuité entre les formes sensibles de la production artistique et les formes sensibles à travers lesquelles celle-ci se trouve appropriée par des spectateurs, lecteurs ou auditeurs. L'efficacité esthétique est l'efficacité d'une distance et d'une neutralisation. Ce point mérite un

éclaircissement. La « distance » esthétique a en effet été assimilée par une certaine sociologie à la contemplation extatique de la beauté, laquelle cacherait les fondements sociaux de la production artistique et de sa réception et contrarierait ainsi la conscience critique de la réalité et les moyens d'y agir. Mais cette critique manque ce qui constitue le principe de cette distance et de son efficacité : la suspension de toute relation déterminable entre l'intention d'un artiste, une forme sensible présentée dans un lieu d'art, le regard d'un spectateur et un état de la communauté. Cette disjonction peut être emblématisée, à l'époque où Rousseau écrivait sa *Lettre sur les spectacles*, par la description apparemment inoffensive d'une sculpture antique, la description faite par Winckelmann de la statue connue comme le *Torse* du Belvédère. La rupture que cette analyse opère par rapport au paradigme représentatif tient en deux points essentiels. Premièrement, cette statue est démunie de tout ce qui, dans le modèle représentatif, permettait de définir en même temps la beauté expressive d'une figure et son caractère exemplaire : elle est sans bouche pour délivrer un message, sans visage pour exprimer un sentiment, sans membres pour commander ou exécuter une action. Or Winckelmann décida pourtant d'en faire la statue du héros actif entre tous, Hercule, le héros des Douze Travaux. Mais il en fit un Hercule au repos, accueilli après ses travaux au sein des dieux. Et c'est de ce personnage oisif qu'il fit le représentant exemplaire de la beauté grecque, fille de la liberté grecque – liberté perdue d'un peuple qui ne connaissait pas la séparation de l'art et de la vie. La statue exprime donc la vie d'un peuple, comme la fête de Rousseau, mais ce peuple est désormais soustrait, présent seulement dans cette figure oisive, qui n'exprime aucun sentiment et ne propose aucune action à imiter. C'est là le deuxième point : la statue est

soustraite à tout continuum qui assurerait une relation de cause à effet entre une intention d'un artiste, un mode de réception par un public et une certaine configuration de la vie collective.

La description de Winckelmann dessinait ainsi le modèle d'une efficacité paradoxale, passant non par un supplément d'expression ou de mouvement mais au contraire par une soustraction – par une indifférence ou une passivité radicale –, non par un enracinement dans une forme de vie mais par la distance entre deux structures de la vie collective. C'est ce paradoxe que Schiller devait développer dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* en définissant l'efficacité esthétique comme celle d'une suspension. L'« instinct de jeu » propre à l'expérience neutralise l'opposition qui traditionnellement caractérisait l'art et son enracinement social : l'art se définissait par l'imposition active d'une forme à la matière passive et cet effet l'accordait à une hiérarchie sociale où les hommes de l'intelligence active dominaient les hommes de la passivité matérielle. Pour symboliser la suspension de cet accord traditionnel entre la structure de l'exercice artistique et celle d'un monde hiérarchique, Schiller décrivait non plus un corps sans tête mais une tête sans corps, celle de la *Juno Ludovisi*, caractérisée elle aussi par une radicale indifférence, une radicale absence de soucis, de volonté et de fins, qui neutralisait l'opposition même entre activité et passivité.

Ce paradoxe définit la configuration et la « politique » de ce que j'appelle régime esthétique de l'art, en opposition au régime de la médiation représentative et à celui de l'immédiateté éthique. L'efficacité esthétique signifie en propre l'efficacité de la suspension de tout rapport direct entre la production des formes de l'art et la production d'un effet déterminé sur un public déterminé. La statue dont Winckelmann ou Schiller

nous parlent a été la figure d'un dieu, l'élément d'un culte religieux et civique, mais elle ne l'est plus. Elle n'illustre plus aucune foi et ne signifie plus aucune grandeur sociale. Elle ne produit plus aucune correction des mœurs ni aucune mobilisation des corps. Elle ne s'adresse plus à aucun public spécifique, mais au public anonyme indéterminé des visiteurs de musées et des lecteurs de romans. Elle leur est offerte, de la même manière que peut l'être une Vierge florentine, une scène de cabaret hollandaise, une coupe de fruits ou un étalage de poissons ; de la manière dont le seront plus tard les ready-made, marchandises détournées ou affiches décollées. Ces œuvres sont désormais séparées des formes de vie qui avaient donné lieu à leur production : formes plus ou moins mythiques de la vie collective du peuple grec ; formes modernes de la domination monarchique, religieuse ou aristocratique qui donnaient aux produits des beaux-arts leur destination. La double temporalité de la statue grecque, qui est de l'art désormais dans les musées parce qu'elle n'en était pas dans les cérémonies civiques d'antan, définit un double rapport de séparation et de non-séparation entre l'art et la vie. C'est parce que le musée – entendu non comme simple bâtiment mais comme forme de découpage de l'espace commun et mode spécifique de visibilité – s'est constitué autour de la statue désaffectée qu'il pourra accueillir plus tard toute autre forme d'objet désaffecté du monde profane. C'est aussi pour cela qu'il pourra se prêter, de nos jours, à accueillir des modes de circulation d'information et des formes de discussion politique qui tentent de s'opposer aux modes dominants de l'information et de la discussion sur les affaires communes.

La rupture esthétique a ainsi installé une singulière forme d'efficacité : l'efficacité d'une déconnexion, d'une rupture du rapport entre les productions des

savoir-faire artistiques et des fins sociales définies, entre des formes sensibles, les significations qu'on peut y lire et les effets qu'elles peuvent produire. On peut le dire autrement : l'efficacité d'un dissensus. Ce que j'entends par dissensus n'est pas le conflit des idées ou des sentiments. C'est le conflit de plusieurs régimes de sensorialité. C'est par là que l'art, dans le régime de la séparation esthétique, se trouve toucher à la politique. Car le dissensus est au cœur de la politique. La politique en effet n'est pas d'abord l'exercice du pouvoir ou la lutte pour le pouvoir. Son cadre n'est pas d'abord défini par les lois et les institutions. La première question politique est de savoir quels objets et quels sujets sont concernés par ces institutions et ces lois, quelles formes de relations définissent proprement une communauté politique, quels objets ces relations concernent, quels sujets sont aptes à désigner ces objets et à en discuter. La politique est l'activité qui reconfigure les cadres sensibles au sein desquels se définissent des objets communs. Elle rompt l'évidence sensible de l'ordre « naturel » qui destine les individus et les groupes au commandement ou à l'obéissance, à la vie publique ou à la vie privée, en les assignant d'abord à tel type d'espace ou de temps, à telle manière d'être, de voir, et de dire. Cette logique des corps à leur place dans une distribution du commun et du privé, qui est aussi une distribution du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit, est ce que j'ai proposé d'appeler du terme de police. La politique est la pratique qui rompt cet ordre de la police qui anticipe les relations de pouvoir dans l'évidence même des données sensibles. Elle le fait par l'invention d'une instance d'énonciation collective qui redessine l'espace des choses communes. Comme Platon nous l'enseigne *a contrario*, la politique commence quand il y a rupture dans la distribution des espaces et des compétences – et incom-

pétences. Elle commence quand des êtres destinés à demeurer dans l'espace invisible du travail qui ne laisse pas le temps de faire autre chose prennent ce temps qu'ils n'ont pas pour s'affirmer copartageants d'un monde commun, pour y faire voir ce qui ne se voyait pas, ou entendre comme de la parole discutant sur le commun ce qui n'était entendu que comme le bruit des corps.

Si l'expérience esthétique touche à la politique, c'est qu'elle se définit aussi comme expérience de dissensus, opposée à l'adaptation mimétique ou éthique des productions artistiques à des fins sociales. Les productions artistiques y perdent leur fonctionnalité, elles sortent du réseau de connexions qui leur donnait une destination en anticipant leurs effets ; elles sont proposées dans un espace-temps neutralisé, offertes également à un regard qui se trouve séparé de tout prolongement sensori-moteur défini. Ce qui en résulte n'est pas l'incorporation d'un savoir, d'une vertu ou d'un *habitus*. C'est au contraire la dissociation d'un certain corps d'expérience. C'est en cela que la statue du *Torse*, mutilée et privée de son monde, emblématise une forme spécifique de rapport entre la matérialité sensible de l'œuvre et son effet. Nul n'a mieux résumé ce rapport paradoxal qu'un poète qui pourtant s'est très peu occupé de politique. Je pense à Rilke et au poème qu'il consacre à une autre statue mutilée, le *Torse archaïque d'Apolon*, et qui s'achève ainsi :

Il n'y a là aucun lieu

Qui ne te voie : tu dois changer ta vie.

La vie doit être changée parce que la statue mutilée définit une surface qui « regarde » le spectateur de partout, autrement dit parce que la passivité de la statue définit une efficacité d'un genre nouveau. Pour

comprendre cette proposition énigmatique, il faut peut-être se tourner vers une autre histoire de membres et de regard qui se passe sur une tout autre scène. Pendant la révolution française de 1848, un journal révolutionnaire ouvrier, *Le Tocsin des travailleurs*, publie un texte apparemment «apolitique», la description de la journée de travail d'un ouvrier menuisier, occupé à parqueter une pièce pour le compte de son patron et du propriétaire du lieu. Or ce qui est au cœur de cette description, c'est une disjonction entre l'activité des bras et celle du regard qui soustrait le menuisier à cette double dépendance.

«Se croyant chez lui, tant qu'il n'a pas achevé la pièce qu'il parquète, il en aime l'ordonnance; si la fenêtre s'ouvre sur un jardin ou domine un horizon pittoresque, un instant il arrête ses bras et plane en idée vers la spacieuse perspective pour en jouir mieux que les possesseurs des habitations voisines¹².»

Ce regard qui se sépare des bras et fend l'espace de leur activité soumise pour y insérer l'espace d'une libre inactivité définit bien un dissensus, le heurt de deux régimes de sensorialité. Ce heurt marque un bouleversement de l'économie «policrière» des compétences. S'emparer de la perspective, c'est déjà définir sa présence dans un espace autre que celui du «travail qui n'attend pas». C'est rompre le partage entre ceux qui sont soumis à la nécessité du travail des bras et ceux qui disposent de la liberté du regard. C'est enfin s'approprier ce regard perspectif traditionnellement associé au pouvoir de ceux vers qui convergent les lignes des jardins à la française et celles de l'édifice social. Cette appropriation esthétique ne s'identifie pas à l'illusion dont parlent les sociologues comme Bourdieu. Elle définit la constitution d'un autre corps qui n'est plus «adapté» au partage policier des places, des fonctions et des compétences sociales. Ce n'est donc pas par erreur que ce

texte «apolitique» paraît dans un journal ouvrier lors d'un printemps révolutionnaire. La possibilité d'une voix collective des ouvriers passe alors par cette rupture esthétique, par cette dissociation des manières d'être ouvrières. Car la question n'a jamais été pour les dominés de prendre conscience des mécanismes de la domination, mais de se faire un corps voué à autre chose qu'à la domination. Il ne s'agit pas, nous indique le même menuisier, d'acquérir une connaissance de la situation mais des «passions» qui soient inappropriées à cette situation. Ce qui produit ces passions, ces bouleversements dans la disposition des corps, ce n'est pas telle ou telle œuvre d'art mais les formes de regard correspondant aux formes nouvelles d'exposition des œuvres, aux formes de leur existence séparée. Ce qui forme un corps ouvrier révolutionnaire, ce n'est pas la peinture révolutionnaire, qu'elle soit révolutionnaire au sens de David ou à celui de Delacroix. C'est bien plutôt la possibilité que ces œuvres soient vues dans l'espace neutre du musée, voire dans les reproductions des encyclopédies à bon marché, où elles sont équivalentes à celles qui racontaient hier la puissance des rois, la gloire des cités antiques ou les mystères de la foi.

Ce qui opère, en un sens, c'est une vacance. C'est ce que nous enseigne une entreprise artistico-politique apparemment paradoxale qui se développe actuellement dans une de ces banlieues de Paris dont la rébellion de l'automne de 2005 a manifesté le caractère explosif: une de ces banlieues marquées par la relégation sociale et la violence des tensions interethniques. Dans une de ces villes, un groupe d'artistes, *Campement urbain*, a mis en œuvre un projet esthétique qui prend à revers le discours dominant, lequel explique la «crise des banlieues» par la perte du lien social causée par l'individualisme de masse. Sous le titre «Je et Nous», il a en effet entre-

pris de mobiliser une partie de la population pour créer un espace apparemment paradoxal : un espace « totalement inutile, fragile et improductif », un lieu ouvert à tous et sous la protection de tous mais qui ne puisse être occupé que par une personne pour la contemplation ou la méditation solitaire. Le paradoxe apparent de cette lutte collective pour une place unique est simple à résoudre : la possibilité d'être seul(e) apparaît comme la forme de relation sociale, la dimension de la vie sociale qui est précisément rendue impossible par les conditions de vie dans ces banlieues. Ce lieu vide dessine à l'inverse une communauté de personnes qui aient la possibilité d'être seules. Il signifie l'égalité des membres d'une collectivité à être un *Je* dont le jugement puisse être attribué à tout autre et créer ainsi, sur le modèle de l'universalité esthétique kantienne, une nouvelle sorte de *Nous*, une communauté esthétique ou dissensuelle. Le lieu vide, inutile et improductif, définit une coupure dans la distribution normale des formes de l'existence sensible et des « compétences » et « incompétences » qui y sont attachées. Dans un film lié à ce projet, Sylvie Blocher a montré des habitants avec un t-shirt portant une phrase choisie par chacun ou chacune d'entre eux, quelque chose donc comme leur devise esthétique. Parmi ces phrases, je retiens celle-ci où une femme voilée dit avec ses mots ce que le lieu se propose de mettre en forme : « Je veux un mot vide que je puisse remplir. »

À partir de là, il est possible d'énoncer le paradoxe de la relation entre art et politique. Art et politique tiennent l'un à l'autre comme formes de dissensus, opérations de reconfiguration de l'expérience commune du sensible. Il y a une esthétique de la politique au sens où les actes de subjectivation politique redéfinissent ce qui est visible, ce qu'on peut en dire et quels sujets sont capables de le faire. Il y a une

politique de l'esthétique au sens où les formes nouvelles de circulation de la parole, d'exposition du visible et de production des affects déterminent des capacités nouvelles, en rupture avec l'ancienne configuration du possible. Il y a ainsi une politique de l'art qui précède les politiques des artistes, une politique de l'art comme découpage singulier des objets de l'expérience commune, qui opère par elle-même, indépendamment des souhaits que peuvent avoir les artistes de servir telle ou telle cause. L'effet du musée, du livre ou du théâtre tient aux partages d'espace et de temps et aux modes de présentation sensible qu'ils instituent, avant de tenir au contenu de telle ou telle œuvre. Mais cet effet ne définit ni une stratégie politique de l'art comme tel ni une contribution calculable de l'art à l'action politique.

Ce qu'on appelle politique de l'art est donc l'entrelacement de logiques hétérogènes. Il y a d'abord ce qu'on peut appeler la « politique de l'esthétique », c'est-à-dire l'effet, dans le champ politique, des formes de structuration de l'expérience sensible propres à un régime de l'art. Dans le régime esthétique de l'art, cela veut dire la constitution d'espaces neutralisés, la perte de la destination des œuvres et leur disponibilité indifférente, le chevauchement des temporalités hétérogènes, l'égalité des sujets représentés et l'anonymat de ceux auxquels les œuvres s'adressent. Toutes ces propriétés définissent le domaine de l'art comme celui d'une forme d'expérience propre, séparée des autres formes de connexion de l'expérience sensible. Elles déterminent le complément paradoxal de cette séparation esthétique, l'absence de critères immanents aux productions de l'art elles-mêmes, l'absence de séparation entre les choses qui appartiennent à l'art et celles qui n'y appartiennent pas. Le rapport de ces deux propriétés définit un certain démocratisme esthétique qui ne dépend pas des inten-

tions des artistes et n'a pas d'effet déterminable en termes de subjectivation politique.

Il y a ensuite, à l'intérieur de ce cadre, les stratégies des artistes qui se proposent de changer les repères de ce qui est visible et énonçable, de faire voir ce qui n'était pas vu, de faire voir autrement ce qui était trop aisément vu, de mettre en rapport ce qui ne l'était pas, dans le but de produire des ruptures dans le tissu sensible des perceptions et dans la dynamique des affects. C'est là le travail de la fiction. La fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. Elle est le travail qui opère des *dissensus*, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification. Ce travail change les coordonnées du représentable ; il change notre perception des événements sensibles, notre manière de les rapporter à des sujets, la façon dont notre monde est peuplé d'événements et de figures. Le roman moderne a ainsi pratiqué une certaine démocratisation de l'expérience. En cassant les hiérarchies entre sujets, événements, perceptions et enchaînements qui gouvernaient la fiction classique, il a contribué à une nouvelle distribution des formes de vie possibles pour tous. Mais il n'y a pas de principe de correspondance déterminé entre ces micro-politiques de la re-description de l'expérience et la constitution de collectifs politiques d'énonciation.

Les formes de l'expérience esthétique et les modes de la fiction créent ainsi un paysage inédit du visible, des formes nouvelles d'individualités et de connexions, des rythmes différents d'appréhension du donné, des échelles nouvelles. Ils ne le font pas à la manière spécifique de l'activité politique qui crée des *nous*, des

formes d'énonciation collective. Mais ils forment ce tissu dissensuel où se découpent les formes de construction d'objets et les possibilités d'énonciation subjective propres à l'action des collectifs politiques. Si la **politique proprement dite** consiste dans la production de sujets qui donnent voix aux anonymes, la **politique propre à l'art** dans le régime esthétique consiste dans l'élaboration du monde sensible de l'anonyme, des modes du *cela* et du *je*, d'où émergent les mondes propres des *nous* politiques. Mais dans la mesure où cet effet passe par la rupture esthétique, il ne se prête à aucun calcul déterminable.

C'est cette indétermination qu'ont voulu outrepasser les grandes métapolitiques qui ont assigné à l'art une tâche de transformation radicale des formes de l'expérience sensible. Elles ont voulu fixer le rapport entre le travail de la production artistique du *cela* et le travail de la création politique des *nous*, au prix d'en faire un seul et même processus de transformation des formes de la vie, au prix que l'art s'y donne à lui-même la tâche de se supprimer dans la réalisation de sa promesse historique.

La « politique de l'art » est ainsi faite de l'entrelacement de trois logiques : celle des formes de l'expérience esthétique, celle du travail fictionnel et celle des stratégies métapolitiques. Cet entrelacement implique aussi un tressage singulier et contradictoire entre les trois formes d'efficacité que j'ai essayé de définir : la logique représentative qui veut produire des effets par les représentations, la logique esthétique qui produit des effets par la suspension des fins représentatives et la logique éthique qui veut que les formes de l'art et celles de la politique s'identifient directement les unes aux autres.

La tradition de l'art critique a voulu articuler en une même formule ces trois logiques. Elle a tenté d'assurer l'effet éthique de mobilisation des énergies

en enfermant les effets de la distance esthétique dans la continuité du rapport représentatif. Brecht a donné à cette tentative le nom emblématique de *Verfremdung* – d'un devenir-étranger généralement traduit par « distanciation ». La distanciation, c'est l'indétermination du rapport esthétique rapatriée à l'intérieur de la fiction représentative, concentrée en puissance de choc d'une hétérogénéité. Cette hétérogénéité elle-même – une histoire farfelue de vente de faux éléphant, de marchands de choux-fleurs dialoguant en vers, ou autres – devait produire un double effet : d'un côté l'étrangeté ressentie devait se dissoudre dans la compréhension de ses raisons ; de l'autre, elle devait transmettre intacte sa puissance d'affect pour transformer cette compréhension en puissance de révolte. Il s'agissait donc de fondre en un seul et même processus le choc esthétique des sensorialités différentes et la correction représentative des comportements, la séparation esthétique et la continuité éthique. Mais il n'y a pas de raison pour que le choc de deux modes de sensorialité se traduise en compréhension des raisons des choses, ni pour que celle-ci produise la décision de changer le monde. Cette contradiction qui habite le dispositif de l'œuvre critique ne la rend pas pour autant sans effet. Il peut contribuer à transformer la carte du perceptible et du pensable, à créer de nouvelles formes d'expérience du sensible, de nouvelles distances avec les configurations existantes du donné. Mais cet effet ne peut être une transmission calculable entre choc artistique sensible, prise de conscience intellectuelle et mobilisation politique. On ne passe pas de la vision d'un spectacle à une compréhension du monde et d'une compréhension intellectuelle à une décision d'action. On passe d'un monde sensible à un autre monde sensible qui définit d'autres tolérances et intolérances, d'autres capacités et incapacités. Ce qui opère, ce

sont des dissociations : la rupture d'un rapport entre le sens et le sens, entre un monde visible, un mode d'affection, un régime d'interprétation et un espace de possibilités ; c'est la rupture des repères sensibles qui permettaient d'être à sa place dans un ordre des choses.

L'écart entre les fins de l'art critique et ses formes réelles d'efficacité a été tenable tant que le système de compréhension du monde et les formes de mobilisation politique qu'il était censé favoriser étaient assez puissants par eux-mêmes pour le soutenir. Il se présente à nu depuis que ce système a perdu son évidence et ces formes leur puissance. Les éléments « hétérogènes » que le discours critique mettait ensemble étaient en fait déjà reliés par les schèmes interprétatifs existants. Les performances de l'art critique se nourrissaient de l'évidence d'un monde dissensuel. La question se pose alors : qu'arrive-t-il à l'art critique lorsque cet horizon dissensuel a perdu son évidence ? Que lui arrive-t-il dans le contexte contemporain du consensus ?

Le mot *consensus* signifie bien plus en effet qu'une forme de gouvernement « moderne » donnant la priorité à l'expertise, à l'arbitrage et à la négociation entre les « partenaires sociaux » ou les différents types de communautés. Le consensus signifie l'accord entre sens et sens, c'est-à-dire entre un mode de présentation sensible et un régime d'interprétation de ses données. Il signifie que, quelles que soient nos divergences d'idées et d'aspirations, nous percevons les mêmes choses et nous leur donnons la même signification. Le contexte de la globalisation économique impose cette image d'un monde homogène où le problème pour chaque collectivité nationale est de s'adapter à une donnée sur laquelle elle n'a pas de prise, d'y adapter son marché du travail et ses formes de protection sociale. Dans ce contexte, l'évidence de

la lutte contre la domination capitaliste mondiale qui soutenait les formes de l'art critique ou de la contestation artistique s'évanouit. Les formes de lutte contre la nécessité marchande sont de plus en plus identifiées à des réactions de groupes défendant leurs privilèges archaïques contre les nécessités du progrès. Et l'extension de la domination capitaliste globale se voit assimilée à une fatalité de la civilisation moderne, de la société démocratique ou de l'individualisme de masse.

Dans ces conditions, le choc « critique » des éléments hétérogènes ne trouve plus son analogie dans le choc politique de mondes sensibles opposés. Il tend alors à tourner sur lui-même. Les intentions, les procédures et la rhétorique justificative du dispositif critique n'ont guère varié depuis des décennies. On y prétend, aujourd'hui comme hier, dénoncer le règne de la marchandise, de ses icônes idéales et de ses déchets sordides par des stratégies bien rodées : films publicitaires parodiés, mangas détournées, sons disco retraités, personnages d'écrans publicitaires statufiés en résine ou peints à la manière héroïque du réalisme soviétique, personnages de Disneyland transformés en pervers polymorphes, montages de photographies vernaculaires d'intérieurs semblables à des publicités de magazines, de loisirs tristes et de déchets de la civilisation consumériste ; installations gigantesques de tuyaux et machines représentant l'intestin de la machine sociale absorbant toute chose et la transformant en excrément, etc., etc. Ces dispositifs continuent à occuper nos galeries et musées, accompagnés d'une rhétorique qui prétend nous faire ainsi découvrir le pouvoir de la marchandise, le règne du spectacle ou la pornographie du pouvoir. Mais, comme nul dans notre monde n'est assez distrait pour avoir besoin qu'on les lui fasse remarquer, le mécanisme tourne sur lui-même et joue de l'indécidabilité même de son

dispositif. Cette indécidabilité s'est trouvée allégorisée sous forme monumentale dans l'œuvre de Charles Ray dénommée *Révolution. Contre-révolution*. L'œuvre a toutes les apparences d'un manège de foire. Mais l'artiste a modifié le mécanisme du manège. Il a déconnecté du mécanisme rotatif d'ensemble celui des chevaux qui vont en arrière très lentement pendant que le manège avance. Ce double mouvement donne son sens littéral au titre. Mais ce titre donne aussi la signification allégorique de l'œuvre et de son statut politique : une subversion de la machine de l'*entertainment* qui est indiscernable du fonctionnement de cette machine elle-même. Le dispositif se nourrit alors de l'équivalence entre la parodie comme critique et la parodie *de* la critique. Il joue sur l'indécidabilité du rapport entre les deux effets.

Le modèle critique tend ainsi à son auto-annulation. Mais il y a plusieurs manières d'en tirer le bilan. La première consiste à diminuer la charge politique mise sur l'art, à ramener le choc des éléments hétérogènes à l'inventaire des signes d'appartenance commune, et le tranchant polémique de la dialectique à la légèreté du jeu ou à la distance de l'allégorie. Je ne reviens pas ici sur ces transformations que j'ai commentées ailleurs¹³. Il vaut la peine en revanche de s'attarder sur la seconde, puisqu'elle s'en prend au pivot supposé du modèle, la conscience spectatrice. Elle propose de supprimer cette médiation entre un art producteur de dispositifs visuels et une transformation des rapports sociaux. Les dispositifs de l'art s'y présentent directement comme des propositions de rapports sociaux. Telle est la thèse popularisée par Nicolas Bourriaud sous le nom d'esthétique relationnelle : le travail de l'art, dans ses formes nouvelles, a dépassé l'ancienne production d'objets à voir. Il produit désormais directement des « rapports au monde », donc des formes actives de communauté. Cette pro-

duction peut aujourd'hui englober « les meetings, les rendez-vous, les manifestations, les différents types de collaborations entre personnes, les jeux, les fêtes, les lieux de convivialité, bref, l'ensemble des modes de la rencontre et de l'invention de relations¹⁴ ». L'intérieur de l'espace muséal et l'extérieur de la vie sociale apparaissent alors comme deux lieux équivalents de production de rapports. Mais cette banalisation montre aussitôt son envers : la dispersion des œuvres de l'art dans la multiplicité des rapports sociaux ne vaut qu'à être vue, soit que l'ordinaire de la relation où il n'y a « rien à voir » soit exemplairement logé dans l'espace normalement destiné à l'exhibition des œuvres ; soit qu'à l'inverse la production de liens sociaux dans l'espace public se voit pourvue d'une forme artistique spectaculaire. Le premier cas est emblématisé par les célèbres dispositifs de Rirkrit Tiravanija mettant à la disposition des visiteurs d'une exposition un camping-gaz, une bouilloire et des sachets de soupe, destinés à engager action, réunion et discussion collectives, ou même une reproduction de son appartement, où il leur est possible de faire une sieste, prendre une douche ou préparer un repas. Le second pourrait être illustré par les habits transformables de Lucy Orta disponibles soit pour se changer, à l'occasion, en tentes de secours, soit pour relier directement les participants d'une manifestation collective, tel cet étonnant dispositif gonflable qui ne se contentait pas de relier les combinaisons, décorées de chiffres, d'un groupe de manifestants disposés en carré, mais exhibait aussi le mot même de lien (*link*) pour signifier l'unité de cette multiplicité. Le devenir-action ou le devenir-lien qui se substitue à l'« œuvre vue » n'a d'efficacité qu'à être vu lui-même comme sortie exemplaire de l'art hors de lui-même.

Cet aller et retour entre la sortie de l'art vers le réel des relations sociales et l'exhibition qui en assure

seule l'efficacité symbolique était bien mis en lumière par l'œuvre d'un artiste cubain, René Francisco, présentée il y a quatre ans à la Biennale de Sao Paulo. Cet artiste avait utilisé l'argent d'une fondation artistique pour une enquête sur les conditions de vie dans un quartier déshérité et avait décidé, avec d'autres amis artistes, de procéder à la réfection de la maison d'une vieille femme de ce quartier. L'œuvre nous donnait donc à voir un écran de tulle sur laquelle était imprimée l'image de profil de la vieille femme tournée vers un moniteur sur lequel une vidéo nous montrait les artistes travaillant comme maçons, peintres ou plombiers. Que cette intervention ait eu lieu dans l'un des derniers pays du monde à se réclamer du communisme produisait évidemment un clash entre deux temps et deux idées de la réalisation de l'art. Il en faisait un succédané de la grande volonté exprimée par Malevitch au temps de la révolution soviétique : ne plus faire de tableaux mais construire directement les formes de la vie nouvelle. Cette construction se trouve aujourd'hui ramenée au rapport ambigu entre une politique de l'art prouvée par son aide à une population en difficulté et une politique de l'art simplement prouvée par sa sortie des lieux de l'art, par son intervention dans le réel. Mais la sortie dans le réel et le service des déshérités ne prennent eux-mêmes sens qu'à manifester dans l'espace muséal leur exemplarité. Et dans cet espace, le regard porté sur le compte rendu visuel de ces sorties ne se distingue pas de celui qui se porte sur ces grandes mosaïques ou tapisseries par lesquelles nombre d'artistes aujourd'hui nous représentent la multitude des anonymes ou de leurs cadres de vie. Telle cette tapisserie de mille six cents photographies d'identité cousues ensemble par l'artiste chinois Bai Yiluo en un ensemble qui veut évoquer – je le cite — « les liens délicats qui unissent les familles et les com-

munautés». Le court-circuit de l'art créant directement des formes de relations au lieu de formes plastiques est finalement celui de l'œuvre qui se présente comme la réalisation anticipée de son effet. L'art est censé unir les gens de la même manière que l'artiste a cousu ensemble les photographies qu'il avait naguère prises comme employé dans un studio. L'assemblage des photographies prend la fonction d'une sculpture monumentale qui rend présente *hic et nunc* la communauté humaine qui est son objet et son but. Le concept de métaphore, omniprésent aujourd'hui dans la rhétorique des commissaires d'exposition, tend à conceptualiser cette identité anticipée entre la présentation d'un dispositif sensible de formes, la manifestation de son sens et la réalité incarnée de ce sens.

Le sentiment de cette impasse nourrit la volonté de donner à la politique de l'art un but qui soit non pas la production de liens sociaux en général mais une subversion de liens sociaux bien déterminés, ceux que prescrivent les formes du marché, les décisions des dominants et la communication médiatique. L'action artistique s'identifie alors à la production de subversions politiques et symboliques au système. En France, cette stratégie a été emblématisée par l'action d'un artiste, Matthieu Laurette, qui a décidé de prendre au mot les promesses des producteurs de produits alimentaires: «Satisfait ou remboursé». Il s'est donc mis à acheter systématiquement ces produits dans les supermarchés et à exprimer son insatisfaction afin d'être remboursé. Et il a utilisé les sollicitations de la télévision pour inciter tous les consommateurs à suivre son exemple. En conséquence, l'exposition intitulée «Notre Histoire» à l'Espace d'art contemporain de Paris en 2006 nous présentait son travail sous la forme d'une installation comprenant trois éléments: une sculpture en

cire qui le montrait poussant un caddy débordant de marchandises; un mur de postes de télévision qui reproduisaient tous son intervention télévisée; et des agrandissements photographiques de coupures de presse relatant son entreprise. Selon le commissaire de l'exposition, cette action artistique renversait à la fois la logique marchande d'accroissement de la valeur et le principe du show télévisé. Mais l'évidence de ce retournement aurait été nettement moins perceptible s'il y avait eu un seul poste de télévision au lieu de neuf, et des photographies de taille ordinaire de ses actions et des commentaires de presse. La réalité de l'effet se trouvait encore une fois anticipée dans la monumentalisation de l'image. C'est là une tendance de bien des œuvres et des expositions aujourd'hui, qui ramène une certaine forme d'activisme artistique à la vieille logique représentative: l'importance de la place occupée dans l'espace muséal sert à prouver la réalité d'un effet de subversion dans l'ordre social, comme la monumentalité des tableaux d'histoire prouvait jadis la grandeur des princes dont ils ornaient les palais. On cumule ainsi les effets de l'occupation sculpturale de l'espace, de la performance vivante et de la démonstration rhétorique. En remplissant les salles des musées de reproductions des objets et images du monde quotidien ou de comptes rendus monumentalisés de ses propres performances, l'art activiste imite et anticipe son propre effet, au risque de devenir la parodie de l'efficacité qu'il revendique.

Le même risque d'une efficacité spectaculaire enfermée dans sa propre démonstration se présente quand des artistes se donnent pour tâche spécifique d'«infiltrer» les réseaux de la domination. Je pense ici aux performances des Yes Men, s'insérant sous de fausses identités dans les places fortes de la domination: congrès d'hommes d'affaires où l'un d'entre eux mys-

tifia l'assistance en présentant un invraisemblable équipement de surveillance, comités de campagne pour George Bush ou émissions de télévision. Leur performance la plus spectaculaire se rapporte à la catastrophe de Bhopal en Inde. L'un d'entre eux réussit à se faire passer auprès de la BBC pour un responsable de la compagnie Dow Chemical qui avait racheté entre-temps la société responsable, Union Carbide. À ce titre, il annonça, à une heure de grande écoute, que la compagnie reconnaissait sa responsabilité et s'engageait à indemniser les victimes. Deux heures après, bien sûr, la compagnie réagissait et déclarait qu'elle n'avait de responsabilité qu'envers ses actionnaires. C'était bien l'effet recherché et la démonstration était parfaite. Reste à savoir si cette performance réussie de mystification des médias a le pouvoir de provoquer des formes de mobilisation contre les puissances internationales du capital. En faisant le bilan de leur infiltration des comités de campagne pour l'élection de George Bush en 2004, les Yes Men parlaient d'un succès total qui avait été en même temps un échec total : un succès total, puisqu'ils avaient mystifié leurs adversaires en épousant leurs raisons et leurs manières. Un échec total puisque leur action était demeurée parfaitement indiscernable¹⁵. Elle n'était discernable, de fait, qu'en dehors de la situation où elle s'inscrivait, exposée ailleurs comme performance d'artistes.

C'est le problème inhérent à cette politique de l'art comme action directe au cœur du réel de la domination. Cette sortie de l'art hors de ses lieux prend l'allure d'une démonstration symbolique, semblable à celles que l'action politique opérait naguère en visant des cibles symboliques du pouvoir de l'adversaire. Mais précisément le coup porté à l'adversaire par une action symbolique est à juger comme action politique : il ne s'agit pas alors de savoir si elle est une

sortie réussie de la solitude artistique vers le réel des rapports de pouvoir, mais quelles forces elle donne à l'action collective contre les forces de la domination qu'elle prend pour cible. Il s'agit de savoir si la capacité qui s'y exerce signifie une affirmation et un accroissement de la capacité de n'importe qui. Cette question est élidée quand on croise les critères de jugement en identifiant directement les performances individuelles des virtuoses de l'infiltration à une nouvelle forme politique d'agir collectif. Ce qui soutient cette identification, c'est la vision d'un nouvel âge du capitalisme où la production matérielle et immatérielle, le savoir, la communication et la performance artistique fusionneraient en un seul et même processus de réalisation du pouvoir de l'intelligence collective. Mais, de même qu'il y a bien des formes de réalisation de l'intelligence collective, il y a bien des formes et des scènes de performance. La vision du nouvel artiste immédiatement politique prétend opposer le réel de l'action politique aux simulacres de l'art enfermé dans la clôture des musées. Mais en révoquant la distance esthétique inhérente à la politique de l'art, elle a peut-être un effet inverse. En effaçant l'écart entre politique de l'esthétique et esthétique de la politique, elle efface aussi la singularité des opérations par lesquelles la politique crée une scène de subjectivation propre. Et elle majore paradoxalement la vision traditionnelle de l'artiste comme virtuose et stratège, en identifiant à nouveau l'effectivité de l'art avec l'exécution des intentions des artistes.

La politique de l'art ne peut donc régler ses paradoxes sous la forme d'une intervention hors de ses lieux, dans le « monde réel ». Il n'y a pas de monde réel qui serait le dehors de l'art. Il y a des plis et des replis du tissu sensible commun où se joignent et se disjoignent la politique de l'esthétique et l'esthétique de la politique. Il n'y a pas de réel en soi, mais des

configurations de ce qui est donné comme notre réel, comme l'objet de nos perceptions, de nos pensées et de nos interventions. Le réel est toujours l'objet d'une fiction, c'est-à-dire d'une construction de l'espace où se nouent le visible, le dicible et le faisable. C'est la fiction dominante, la fiction consensuelle, qui dénie son caractère de fiction en se faisant passer pour le réel lui-même et en traçant une ligne de partage simple entre le domaine de ce réel et celui des représentations et des apparences, des opinions et des utopies. La fiction artistique comme l'action politique creusent ce réel, elles le fracturent et le multiplient sur un mode polémique. Le travail de la politique qui invente des sujets nouveaux et introduit des objets nouveaux et une autre perception des données communes est aussi un travail fictionnel. Aussi le rapport de l'art à la politique n'est-il pas un passage de la fiction au réel mais un rapport entre deux manières de produire des fictions. Les pratiques de l'art ne sont pas des instruments qui fournissent des formes de conscience ou des énergies mobilisatrices au profit d'une politique qui leur serait extérieure. Mais elles ne sortent pas non plus d'elles-mêmes pour devenir des formes d'action politique collective. Elles contribuent à dessiner un paysage nouveau du visible, du dicible et du faisable. Elles forgent contre le consensus d'autres formes de «sens commun», des formes d'un sens commun polémique.

L'involution de la formule critique ne laisse pas alors place à la seule alternative de la parodie désenchantée ou de l'auto-démonstration activiste. Le retrait de certaines évidences ouvre aussi la voie pour une multitude de formes dissensuelles : celles qui s'attachent à faire voir ce qui, dans le prétendu torrent des images, reste invisible ; celles qui mettent en œuvre, sous des formes inédites, les capacités de représenter, de parler et d'agir qui appartiennent à tous ; celles

qui déplacent les lignes de partage entre les régimes de présentation sensible, celles qui réexaminent et remettent en fiction les politiques de l'art. Il y a place pour la multiplicité des formes d'un art critique, entendu autrement. En son sens originel, «critique» veut dire : qui concerne la séparation, la discrimination. Critique est l'art qui déplace les lignes de séparation, qui met de la séparation dans le tissu consensuel du réel, et, pour cela même, brouille les lignes de séparation qui configurent le champ consensuel du donné, telle la ligne séparant le documentaire de la fiction : distinction en genres qui sépare volontiers deux types d'humanité : celle qui pâtit et celle qui agit, celle qui est objet et celle qui est sujet. La fiction est pour les Israéliens et le documentaire pour les Palestiniens, disait ironiquement Godard. C'est cette ligne que brouillent nombre d'artistes palestiniens ou libanais – mais aussi israéliens – qui empruntent, pour traiter l'actualité de l'occupation et de la guerre, des formes fictionnelles à divers genres, populaires ou sophistiqués, ou créent de fausses archives. On peut appeler critiques des fictions qui remettent ainsi en cause les lignes de séparation entre régimes d'expression, aussi bien que les performances qui «inversent le cycle de dégradation produit par la victimisation»¹⁶ en manifestant les capacités de parler et de jouer qui appartiennent à ceux et celles qu'une société rejette dans ses marges «passives». Mais le travail critique, le travail sur la séparation est aussi celui qui examine les limites propres à sa pratique, qui refuse d'anticiper son effet et tient compte de la séparation esthétique à travers laquelle cet effet se trouve produit. C'est en somme un travail qui, au lieu de vouloir supprimer la passivité du spectateur, en réexamine l'activité.

Je voudrais illustrer ce propos par deux fictions qui, de la distance même où elles se tiennent sur la surface

plane d'un écran, peuvent nous aider à reformuler la question des rapports entre les pouvoirs de l'art et la capacité politique du plus grand nombre. La première est l'œuvre vidéo d'Anri Sala *Dammi i Colori*. Celle-ci remet en scène une figure maîtresse parmi les politiques de l'art : la pensée de l'art comme construction des formes sensibles de la vie collective. Il y a quelques années, le maire de la capitale albanaise Tirana, lui-même peintre, décida de faire repeindre en couleurs vives les façades des immeubles de sa ville. Il s'agissait non seulement de transformer le cadre de vie des habitants mais aussi de susciter un sens esthétique de l'appropriation collective de l'espace, alors que la liquidation du régime communiste laissait place à la seule débrouille individuelle. C'est donc un projet qui s'inscrit dans le prolongement du thème schillérien de l'éducation esthétique de l'homme et de toutes les formes qu'ont données à cette « éducation » les artistes des *Arts and Crafts*, du *Werkbund* ou du *Bauhaus* : la création, par le sens de la ligne, du volume, de la couleur ou de l'ornement, d'une manière appropriée d'habiter ensemble le monde sensible. Le film vidéo d'Anri Sala nous fait entendre le maire artiste parlant du pouvoir de la couleur pour anticiper une communauté et faire de la capitale la plus pauvre d'Europe la seule où tout le monde parle d'art dans les rues et dans les cafés. Mais aussi les longs travellings et les plans rapprochés font éclater l'exemplarité de cette ville esthétique, ils font surgir d'autres surfaces colorées, d'autres villes qu'ils confrontent aux propos de l'orateur. Tantôt la caméra, en faisant défiler les façades bleues, vertes, rouges, jaunes ou orangées, semble nous faire visiter un projet urbanistique mis en œuvre. Tantôt elle fait traverser cette ville modèle par une foule indifférente, ou bien elle s'abaisse pour confronter la féerie polychrome des murs à la boue des

chaussées défoncées et couvertes de détritrus. Tantôt encore elle s'approche et transforme les carrés de couleur en plages abstraites, indifférentes à tout projet de transformation de la vie. La surface de l'œuvre organise ainsi la tension entre la couleur que la volonté esthétique projette sur les façades et celle que les façades lui renvoient. Les ressources d'un art de la distance servent à exposer et à problématiser la politique qui veut fusionner l'art et la vie en un seul processus de création de formes.

C'est une autre fonction de la couleur et une autre politique de l'art qui se trouve au cœur des trois films (*Ossos*, *No Quarto da Vanda* et *Juventude em marcha*) que le cinéaste portugais Pedro Costa a consacré à un petit groupe de marginaux lisboètes et d'immigrés capverdiens, navigant entre drogue et petits boulots, dans le bidonville de Fontainhas. Cette trilogie est l'œuvre d'un artiste profondément engagé. Pas question pour lui pourtant de donner un coup de main à l'habitat des mal logés non plus que de fournir une explication de la logique économique et étatique globale qui préside à l'existence du bidonville puis à sa liquidation. Et, contrairement à la morale admise qui nous interdit d'« esthétiser » la misère, Pedro Costa semble saisir toute occasion de valoriser les ressources d'art présentées par ce décor de vie minimale. Une bouteille d'eau en plastique, un couteau, un verre, quelques objets qui traînent sur une table en bois blanc dans un appartement squatté, et voilà, avec la lumière qui vient raser son plateau, l'occasion d'une belle nature morte. Que le soir survienne dans ce logement sans électricité, et deux petites bougies sur la même table donneront à une conversation misérable ou à une séance de shoot une allure de clair-obscur hollandais du Siècle d'or. Et le travail des pelleteuses qui démolissent le bidonville est l'occasion de mettre en valeur, avec l'écroulement des

maisons, des moignons de béton sculpturaux ou de larges pans contrastés de couleurs bleue, rose, jaune ou verte. Mais cette « esthétisation » signifie justement que le territoire intellectuellement et visuellement banalisé de la misère et de la marge est rendu à sa potentialité de richesse sensible partageable. À l'exaltation par l'artiste des plages colorées et des architectures singulières répond donc strictement son exposition à ce qu'il ne maîtrise pas : l'errance des personnages entre les lieux enfermés de la drogue et le dehors où ils se livrent à divers petits métiers, mais aussi les lenteurs, les approximations, les arrêts et les reprises de la parole par laquelle les jeunes drogués arrachent à la toux et à l'accablement la possibilité de dire et de penser leur propre histoire, de mettre leur vie en examen et d'en reprendre ainsi, si peu que ce soit, possession. La nature morte lumineuse, composée avec une bouteille en plastique et quelques objets de récupération sur la table en bois blanc d'un squat est ainsi en harmonie avec l'entêtement « esthétique » d'un des squatters nettoyant méticuleusement avec son couteau, malgré les protestations de ses camarades, les taches sur cette table vouée aux dents de la pelleuse.

Pedro Costa met ainsi en œuvre une politique de l'esthétique, également éloignée de la vision sociologique pour laquelle la « politique » de l'art signifie l'explication d'une situation – fictionnelle ou réelle – par les conditions sociales, et de la vision éthique qui veut remplacer l'« impuissance » du regard et de la parole par l'action directe. C'est à l'inverse la puissance du regard et de la parole, la puissance du suspens qu'ils instaurent, qui est au centre de son travail. Car la question politique est d'abord celle de la capacité des corps quelconques à s'emparer de leur destin. Aussi Costa se concentre-t-il sur le rapport entre l'impuissance et la puissance des corps, sur la confron-

tation des vies avec ce qu'elles peuvent. Il se place ainsi au nœud du rapport entre une politique de l'esthétique et une esthétique de la politique. Mais il assume aussi leur séparation, l'écart entre la proposition artistique qui donne des potentialités nouvelles au paysage de l'« exclusion » et les puissances propres de la subjectivation politique. À la réconciliation esthétique que *No Quarto da Vanda* semblait incarner dans le rapport de la belle nature morte à l'effort des corps regagnant leur voix, le film suivant, *Juventude em marcha*, oppose une scission nouvelle. Aux marginaux assagis, reconvertis, l'une en mère de famille déserte, l'autre en employé modèle, il confronte la silhouette tragique de Ventura, l'immigré cap-verdien, l'ancien maçon qu'une chute d'un échafaudage a rendu inapte au travail et une fêlure mentale, à la vie sociale ordinaire. Avec Ventura, sa haute silhouette, son regard sauvage et sa parole lapidaire, il ne s'agit pas d'offrir le documentaire d'une vie difficile ; il s'agit à la fois de recueillir toute la richesse d'expérience contenue dans l'histoire de la colonisation, de la rébellion et de l'immigration, mais aussi d'affronter l'impartageable, la fêlure qui, au terme de cette histoire, a séparé un individu de son monde et de lui-même. Ventura n'est pas un « travailleur immigré », un humble auquel il faudrait rendre sa dignité et la jouissance du monde qu'il a aidé à construire. Il est une sorte d'errant sublime, d'Édipe ou de roi Lear, qui interrompt de lui-même la communication et l'échange et expose l'art à confronter sa puissance et son impuissance. C'est ce que le film fait en encadrant une étrange visite au musée entre deux lectures d'une lettre d'amour et d'exil. À la fondation Gulbenkian dont Ventura a jadis aidé à édifier les murs, sa silhouette noire apparaît, entre un Rubens et un Van Dyck, comme un corps étranger, un intrus qu'un compatriote qui a trouvé refuge dans

ce « monde ancien » pousse doucement vers la sortie, mais aussi une interrogation portée à ces plages de couleur enfermées dans leur cadre, incapables de renvoyer à ceux qui les regardent la richesse sensible de leur expérience. Dans le logement misérable où le cinéaste a su composer avec quatre bouteilles devant une fenêtre une autre nature morte, Ventura lit une lettre d'amour adressée à celle qui est restée au pays où l'absent parle du travail et de la séparation mais aussi d'une rencontre prochaine qui va embellir deux vies pour vingt ou trente ans, du rêve d'offrir à l'aimée cent mille cigarettes, des robes, une automobile, une petite maison de lave et un bouquet de quatre sous, et de l'effort pour apprendre chaque jour des mots nouveaux, des mots de beauté taillés à la seule mesure de deux êtres comme un pyjama de soie fine. Cette lettre qui sert de refrain au film apparaît proprement comme la performance de Ventura, la performance d'un art du partage, qui ne se sépare pas de la vie, de l'expérience des déplacés comme de leurs moyens de combler l'absence et de se rapprocher de l'être aimé. Mais la pureté de l'opposition entre le grand art et l'art vivant du peuple se brouille aussitôt. Pedro Costa a composé la lettre à partir de deux sources différentes : des vraies lettres d'émigrés et une lettre de poète, l'une des dernières lettres envoyées par Robert Desnos à Youki depuis le camp de Flöha, sur le chemin qui le menait à Terezin et à la mort.

L'art lié à la vie, l'art tissé des expériences partagées du travail de la main, du regard et de la voix, cet art n'existe que sous la forme de ce *patchwork*. Le cinéma ne peut pas être l'équivalent de la lettre d'amour ou de la musique partagée des pauvres. Il ne peut plus être l'art qui simplement rend aux humbles la richesse sensible de leur monde. Il lui faut se séparer, consentir à n'être que la surface où un

artiste cherche à traduire en figures nouvelles l'expérience de ceux qui ont été relégués à la marge des circulations économiques et des trajectoires sociales. Le film qui remet en question la séparation esthétique au nom de l'art du peuple reste un film, un exercice du regard et de l'écoute. Il reste un travail de spectateur, adressé sur la surface plane d'un écran, à d'autres spectateurs, dont le système de distribution existant se chargera par ailleurs de restreindre strictement le nombre et la diversité, en renvoyant l'histoire de Vanda et de Ventura dans la catégorie des « films de festival » ou des œuvres de musée. Un film politique aujourd'hui, cela veut peut-être aussi dire un film qui se fait à la place d'un autre, un film qui montre sa distance avec le mode de circulation des paroles, des sons, des images, des gestes et des affects au sein duquel il pense l'effet de ses formes.

En évoquant ces deux œuvres, je n'ai pas voulu proposer des modèles de ce que doit être un art politique aujourd'hui. J'espère avoir assez montré que de tels modèles n'existent pas. Le cinéma, la photographie, la vidéo, les installations et toutes les formes de performance du corps, de la voix et des sons contribuent à reforcer le cadre de nos perceptions et le dynamisme de nos affects. Par là ils ouvrent des passages possibles vers de nouvelles formes de subjectivation politique. Mais aucun ne peut éviter la coupure esthétique qui sépare les effets des intentions et interdit toute voie royale vers un réel qui serait l'autre côté des mots et des images. Il n'y a pas d'autre côté. Un art critique est un art qui sait que son effet politique passe par la distance esthétique. Il sait que cet effet ne peut pas être garanti, qu'il comporte toujours une part d'indécidable. Mais il y a deux manières de penser cet indécidable et de faire œuvre avec lui. Il y a celle qui le considère comme un état du monde où les opposés s'équivalent et fait de la démonstration

Le spectateur émancipé

de cette équivalence l'occasion d'une nouvelle virtuosité artistique. Et il y a celle qui y reconnaît l'entrelacement de plusieurs politiques, donne des figures nouvelles à cet entrelacement, en explore les tensions et déplace ainsi l'équilibre des possibles et la distribution des capacités.

L'image intolérable

Qu'est-ce qui rend une image intolérable ? La question semble d'abord demander seulement quels traits nous rendent incapables de regarder une image sans éprouver douleur ou indignation. Mais une seconde question apparaît aussitôt enveloppée dans la première : est-il tolérable de faire et de proposer à la vue des autres de telles images ? Pensons à l'une des dernières provocations du photographe Oliviero Toscani : l'affiche montrant une jeune femme anorexique nue et décharnée, placardée dans toute l'Italie lors de la semaine de la Mode à Milan en 2007. Les uns y ont salué une dénonciation courageuse, montrant la réalité de souffrance et de torture cachée derrière les apparences de l'élégance et du luxe. D'autres ont dénoncé dans cette exhibition de la vérité du spectacle une forme encore plus intolérable de son règne puisque, sous le masque de l'indignation, elle offrait au regard des voyeurs non seulement la belle apparence mais aussi la réalité abjecte. Le photographe opposait à l'image de l'apparence une image de la réalité. Or c'est l'image de la réalité qui est soupçonnée à son tour. On juge que ce qu'elle montre est trop réel, trop intolérablement réel pour être proposé sur le mode de l'image. Ce n'est pas une simple affaire de respect pour la dignité des personnes. L'image est déclarée inapte à critiquer la réalité parce qu'elle relève du même régime de visibilité que cette

réalité, laquelle exhibe tour à tour sa face d'apparence brillante et son revers de vérité sordide qui composent un seul et même spectacle.

Ce déplacement de l'intolérable dans l'image à l'intolérable de l'image s'est trouvé au cœur des tensions affectant l'art politique. On sait le rôle qu'ont pu jouer, au temps de la guerre du Vietnam, certaines photographies, comme celle de la petite fille nue hurlant sur la route au-devant des soldats. On sait comment les artistes engagés se sont appliqués à confronter la réalité de ces images de douleur et de mort aux images publicitaires montrant la joie de vivre dans de beaux appartements modernes et bien équipés au pays qui envoyait ses soldats brûler les terres vietnamiennes au napalm. J'ai commenté plus haut la série *Bringing the War Home* de Martha Rosler, et notamment ce collage qui nous montrait, au milieu d'un appartement clair et spacieux, un Vietnamien tenant sur ses bras un enfant mort. L'enfant mort était l'intolérable réalité cachée par la confortable vie américaine, l'intolérable réalité qu'elle s'efforçait de ne pas voir et que le montage de l'art politique lui renvoyait à la figure. J'ai marqué comment ce choc de la réalité et de l'apparence se trouve annulé dans des pratiques contemporaines du collage qui font de la protestation politique une manifestation de la mode jeune au même titre que les marchandises de luxe et les images publicitaires. Il n'y aurait alors plus d'intolérable réalité que l'image puisse opposer au prestige des apparences mais un seul et même flux d'images, un seul et même régime d'exhibition universelle, et c'est ce régime qui constituerait aujourd'hui l'intolérable.

Ce retournement n'est pas simplement causé par le désenchantement d'un temps qui ne croirait plus ni aux moyens d'attester une réalité ni à la nécessité de combattre l'injustice. Il témoigne d'une duplicité qui

était déjà présente dans l'usage militant de l'image intolérable. L'image de l'enfant mort était censée déchirer l'image du bonheur factice de la vie américaine ; elle était censée ouvrir les yeux de ceux qui jouissaient de ce bonheur sur l'intolérable de cette réalité et de leur propre complicité, afin de les engager dans la lutte. Mais la production de cet effet demeurerait indécidable. La vision de l'enfant mort dans le bel appartement aux murs clairs et aux vastes proportions est certes difficile à supporter. Mais il n'y a pas de raison particulière pour qu'elle rende ceux qui la voient conscients de la réalité de l'impérialisme et désireux de s'y opposer. La réaction ordinaire à de telles images est de fermer les yeux ou de détourner son regard. Ou bien elle est d'incriminer les horreurs de la guerre et la folie meurtrière des hommes. Pour que l'image produise son effet politique, le spectateur doit être déjà convaincu que ce qu'elle montre est l'impérialisme américain et non la folie des hommes en général. Il doit aussi être convaincu qu'il est lui-même coupable de partager la prospérité basée sur l'exploitation impérialiste du monde. Et il doit encore se sentir coupable d'être là à ne rien faire, à regarder ces images de douleur et de mort au lieu de lutter contre les puissances qui en sont responsables. En bref, il doit se sentir déjà coupable de regarder l'image qui doit provoquer le sentiment de sa culpabilité.

Telle est la dialectique inhérente au montage politique des images. L'une d'entre elles doit jouer le rôle de la réalité qui dénonce le mirage de l'autre. Mais elle dénonce du même coup le mirage comme la réalité de notre vie où elle se trouve elle-même incluse. Le simple fait de regarder les images qui dénoncent la réalité d'un système apparaît déjà comme une complicité dans ce système. À l'époque où Martha Rosler construisait sa série, Guy Debord tournait le film

tiré de son livre *La Société du spectacle*. Le spectacle, disait-il, est l'inversion de la vie. Cette réalité du spectacle comme inversion de la vie, son film la montrait incarnée également dans toute image : celle des gouvernants – capitalistes ou communistes – comme celle des vedettes de cinéma, mannequins de mode, modèles publicitaires, starlettes sur les plages cannoises ou consommateurs ordinaires de marchandises et d'images. Toutes ces images étaient équivalentes, elles disaient pareillement la même réalité intolérable : celle de notre vie séparée de nous-mêmes, transformée par la machine spectaculaire en images mortes, en face de nous, contre nous. Ainsi il semblait désormais impossible de conférer à quelque image que ce soit le pouvoir de montrer l'intolérable et de nous amener à lutter contre lui. La seule chose à faire semblait être d'opposer à la passivité de l'image, à sa vie aliénée, l'action vivante. Mais pour cela, ne fallait-il pas supprimer les images, plonger l'écran dans le noir afin d'appeler à l'action, seule capable de s'opposer au mensonge du spectacle ?

Or Guy Debord n'installait pas le noir sur l'écran¹⁷. Au contraire il faisait de l'écran le théâtre d'un jeu stratégique singulier entre trois termes : l'image, l'action et la parole. Cette singularité apparaît bien dans les extraits de westerns ou de films de guerre hollywoodiens insérés dans *La Société du spectacle*. Quand nous y voyons parader John Wayne ou Errol Flynn, deux icônes d'Hollywood et deux champions de l'extrême droite américaine, quand l'un rappelle ses exploits sur le Shenandoah ou que l'autre charge, l'épée nue, dans le rôle du général Custer, nous sommes d'abord tentés de voir là une dénonciation parodique de l'impérialisme américain et de sa glorification par le cinéma hollywoodien. C'est en ce sens que beaucoup comprennent le « détournement » prôné par Guy Debord. Or c'est là un contresens. C'est très

sérieusement qu'il introduit la charge d'Errol Flynn, empruntée à *La Charge fantastique* de Raoul Walsh, pour illustrer une thèse sur le rôle historique du prolétariat. Il ne demande pas que nous nous moquions de ces fiers yankees chargeant sabre au clair et que nous prenions conscience de la complicité de Raoul Walsh ou de John Ford avec la domination impérialiste. Il demande que nous prenions à notre compte l'héroïsme du combat, que nous transformions cette charge cinématographique, jouée par des acteurs, en assaut réel contre l'empire du spectacle. C'est la conclusion apparemment paradoxale mais toute logique de la dénonciation du spectacle : si toute image montre simplement la vie inversée, devenue passive, il suffit de la retourner pour déclencher le pouvoir actif qu'elle a détourné. C'est la leçon qui est donnée, plus discrètement, par les premières images du film. Nous y voyons deux jeunes et beaux corps féminins exultant de joie dans la lumière. Le spectateur pressé risque d'y voir dénoncée la possession imaginaire offerte et dérobée par l'image, celle qu'illustrent plus loin d'autres images de corps féminins – strip-teaseuse, mannequins, starlettes dénudées. Or cette apparente similitude recouvre une opposition radicale. Car ces premières images n'ont pas été tirées de spectacles, publicités ou bandes d'actualité. Elles ont été faites par l'artiste et représentent sa compagne et une amie. Elles apparaissent ainsi comme des images actives, des images de corps engagés dans les relations actives du désir amoureux au lieu d'être enfermés dans la relation passive du spectacle.

Ainsi il faut des images d'action, des images de la vraie réalité, ou des images immédiatement inversables en leur réalité vraie, pour nous montrer que le simple fait d'être un spectateur, le simple fait de regarder des images est une mauvaise chose. L'action est présentée comme la seule réponse au mal de

l'image et à la culpabilité du spectateur. Et pourtant ce sont encore des images qui sont présentées à ce spectateur. Cet apparent paradoxe a sa raison : s'il ne regardait pas des images, le spectateur ne serait pas coupable. Or la démonstration de sa culpabilité importe peut-être plus à l'accusateur que sa conversion à l'action. C'est ici que la voix qui formule l'illusion et la culpabilité prend toute son importance. Elle dénonce l'inversion de la vie qui consiste à être un consommateur passif de marchandises qui sont des images et d'images qui sont des marchandises. Elle nous dit que la seule réponse à ce mal est l'activité. Mais elle nous dit aussi que nous, qui regardons les images qu'elle commente, nous n'agissons jamais, nous resterons éternellement spectateurs d'une vie passée dans l'image. L'inversion de l'inversion reste ainsi le savoir réservé de ceux qui savent pourquoi nous resterons toujours à ne pas savoir, à ne pas agir. La vertu de l'activité, opposée au mal de l'image, est alors absorbée par l'autorité de la voix souveraine qui stigmatise la vie fautive dans laquelle elle nous sait condamnés à nous complaire.

L'affirmation de l'autorité de la voix apparaît ainsi comme le contenu réel de la critique qui nous ramenait de l'intolérable dans l'image à l'intolérable de l'image. C'est ce déplacement qui est mis en pleine lumière par la critique de l'image au nom de l'irreprésentable. L'illustration exemplaire en a été fournie par la polémique engagée à propos de l'exposition *Mémoires des camps* présentée il y a quelques années à Paris. Au centre de l'exposition se trouvaient quatre petites photographies prises depuis une chambre à gaz d'Auschwitz par un membre des Sonderkommandos. Ces photographies montraient un groupe de femmes nues poussées vers la chambre à gaz et l'incinération des cadavres en plein air. Dans le catalogue de l'exposition, un long essai de Georges

Didi-Huberman soulignait le poids de réalité représenté par ces « Quatre bouts de pellicule arrachés à l'Enfer¹⁸ ». Cet essai provoquait dans *Les Temps modernes* deux réponses très violentes. La première, signée par Élisabeth Pagnoux, utilisait l'argument classique : ces images étaient intolérables parce qu'elles étaient trop réelles. En projetant dans notre présent l'horreur d'Auschwitz, elles capturaient notre regard et interdisaient toute distance critique. Mais la seconde, signée par Gérard Wajcman, renversait l'argument : ces images, et le commentaire qui les accompagnait, étaient intolérables parce qu'ils mentaient : les quatre photos ne représentaient pas la réalité de la Shoah pour trois raisons : d'abord, parce qu'elles ne montraient pas l'extermination des Juifs dans la chambre à gaz ; ensuite parce que le réel n'est jamais entièrement soluble dans le visible ; enfin parce qu'il y a au cœur de l'événement de la Shoah un irréprésentable, quelque chose qui ne peut structurellement se figer dans une image. « Les chambres à gaz sont un événement qui constitue en lui-même une sorte d'aporie, un réel infracassable qui transperce et met en question le statut de l'image et en péril toute pensée sur les images¹⁹. »

L'argumentation serait raisonnable si elle entendait simplement contester que les quatre photographies aient le pouvoir de présenter la totalité du processus de l'extermination des Juifs, sa signification et sa résonance. Mais ces photographies, dans les conditions où elles ont été prises, n'avaient évidemment pas cette prétention, et l'argument vise en fait tout autre chose : il vise à instaurer une opposition radicale entre deux sortes de représentation, l'image visible et le récit par la parole, et deux sortes d'attestation, la preuve et le témoignage. Les quatre images et le commentaire sont condamnés parce ceux qui les ont prises – au péril de leur vie – et celui qui les com-

mente y ont vu des témoignages de la réalité d'une extermination dont ses auteurs ont tout fait pour effacer les traces. Il leur est reproché d'avoir cru que la réalité du processus avait besoin d'être prouvée et que l'image visible apportait une preuve. Or, rétorque le philosophe, « La Shoah a eu lieu. Je le sais et chacun le sait. C'est un savoir. Chaque sujet y est appelé. Nul ne peut dire : "je ne sais pas". Ce savoir se fonde sur le témoignage, qui forme un nouveau savoir [...] Il ne réclame aucune preuve²⁰. » Mais qu'est-ce au juste que ce « nouveau savoir » ? Qu'est-ce qui distingue la vertu du témoignage de l'indignité de la preuve ? Celui qui témoigne par un récit de ce qu'il a vu dans un camp de la mort fait œuvre de représentation, tout comme celui qui a cherché à en enregistrer une trace visible. Sa parole, non plus, ne dit pas l'événement dans son unicité, elle n'est pas son horreur directement manifestée. On dira que c'est là son mérite : de ne pas tout dire, de montrer que tout ne peut pas être dit. Mais cela ne fonde la différence radicale avec l'« image » que si l'on prête arbitrairement à celle-ci la prétention de tout montrer. La vertu conférée à la parole du témoin est alors toute négative : elle ne tient pas à ce qu'elle dit mais à son insuffisance même, opposée à la suffisance prêtée à l'image, à la tromperie de cette suffisance. Mais celle-ci est pure affaire de définition. Si l'on s'en tient à la simple définition de l'image comme double, on en tire assurément la simple conséquence que ce double s'oppose à l'unicité du Réel et ne peut ainsi qu'effacer l'horreur unique de l'extermination. L'image rassure, nous dit Wajcman. La preuve en est que nous regardons ces photographies alors que nous ne supporterions pas la réalité même qu'elles reproduisent. Le seul défaut de cet argument d'autorité, c'est que ceux qui ont vu cette réalité et d'abord ceux qui ont pris les images ont bien dû les supporter. Mais c'est

justement ce que le philosophe reproche au photographe de fortune : d'avoir *voulu* témoigner. Le vrai témoin est celui qui ne veut pas témoigner. C'est la raison du privilège accordé à sa parole. Mais ce privilège n'est pas le sien. Il est celui de la parole qui le force à parler malgré lui.

C'est ce qu'illustre une séquence exemplaire du film que Gérard Wajcman oppose à toutes les preuves visuelles et à tous les documents d'archives, à savoir *Shoah* de Claude Lanzmann, film fondé sur le témoignage de quelques survivants. Cette séquence est celle du salon de coiffure où l'ancien coiffeur de Treblinka, Abraham Bomba, raconte l'arrivée et la tonte ultime de ceux et celles qui s'apprétaient à entrer dans la chambre à gaz. Au centre de l'épisode, il y a ce moment où Abraham Bomba, en train d'évoquer la destination des cheveux coupés, refuse de continuer et essuie avec sa serviette les larmes qui commencent à lui échapper. La voix du réalisateur le presse alors de continuer : « Vous le devez, Abe ». Mais s'il le doit, ce n'est pas pour révéler une vérité qui serait ignorée et qu'il faudrait opposer à ceux qui la nient. Et, en tout état de cause, il ne dira pas, lui non plus, ce qui se passait dans la chambre à gaz. Il le doit simplement parce qu'il le doit. Il le doit parce qu'il ne le veut pas, parce qu'il ne le peut pas. Ce n'est pas le contenu de son témoignage qui importe mais le fait que sa parole soit celle de quelqu'un à qui l'intolérable de l'événement à raconter ôte la possibilité de parler ; c'est le fait qu'il parle seulement parce qu'il y est obligé par la voix d'un autre. Cette voix de l'autre dans le film est celle du réalisateur, mais celle-ci projette derrière elle une autre voix où le commentateur, à son gré, reconnaîtra la loi de l'ordre symbolique lacanien ou l'autorité du dieu qui proscrit les images, parle à son peuple dans la nuée et demande à être cru sur parole et obéi absolument. La parole du

témoin est sacralisée pour trois raisons négatives : d'abord parce qu'elle est l'opposé de l'image qui est idolâtrie, ensuite parce qu'elle est la parole de l'homme incapable de parler, enfin parce qu'elle est celle de l'homme contraint à la parole par une parole plus puissante que la sienne. La critique des images ne leur oppose en définitive ni les exigences de l'action ni la retenue de la parole. Elle leur oppose l'autorité de la voix qui fait alternativement taire et parler.

Mais ici encore, l'opposition n'est posée qu'au prix d'être aussitôt révoquée. La force du silence qui traduit l'irreprésentable de l'événement n'existe que par sa représentation. La puissance de la voix opposée aux images doit s'exprimer en images. Le refus de parler et l'obéissance à la voix qui commande doivent donc être rendus visibles. Quand le barbier arrête son récit, quand il ne peut plus parler et que la voix off lui demande de continuer, ce qui entre en jeu, ce qui sert de témoignage, c'est l'émotion sur sa figure, ce sont les larmes qu'il retient et celles qu'il doit essuyer. Wajcman commente ainsi le travail du cinéaste : «[...] pour faire surgir des chambres à gaz, il filme des gens et des paroles, des témoins dans l'acte actuel de se souvenir, et sur le visage desquels les souvenirs passent comme sur un écran de cinéma, dans les yeux desquels se discerne l'horreur qu'ils ont vue²¹ [...]». L'argument de l'irreprésentable joue dès lors un double jeu. D'un côté il oppose la voix du témoin au mensonge de l'image. Mais quand la voix cesse, c'est l'image du visage souffrant qui devient l'évidence visible de ce que les yeux du témoin ont vu, l'image visible de l'horreur de l'extermination. Et le commentateur qui déclarait impossible de distinguer sur la photographie d'Auschwitz les femmes envoyées à la mort d'un groupe de naturistes en promenade semble n'avoir aucune difficulté à distinguer les pleurs qui reflètent l'horreur des chambres à gaz de ceux

qui expriment en général un souvenir douloureux pour un cœur sensible. La différence, de fait, n'est pas dans le contenu de l'image : elle est simplement dans le fait que la première est un témoignage volontaire alors que la seconde est un témoignage involontaire. La vertu du (bon) témoin est d'être celui qui obéit simplement à la double frappe du Réel qui horrifie et de la parole de l'Autre qui oblige.

C'est pourquoi l'irréductible opposition de la parole à l'image peut devenir sans problème l'opposition de deux images, celle qui est voulue et celle qui ne l'est pas. Mais la seconde, bien sûr, est elle-même voulue par un autre. Elle est voulue par le cinéaste qui ne cesse, pour son compte, d'affirmer qu'il est d'abord un artiste et que tout ce que nous voyons et entendons dans son film est le produit de son art. Le double jeu de l'argument nous enseigne alors à mettre en cause, avec la fausse radicalité de l'opposition, le simplisme des idées de représentation et d'image sur lesquelles elle s'appuie. La représentation n'est pas l'acte de produire une forme visible, elle est l'acte de donner un équivalent, ce que la parole fait tout autant que la photographie. L'image n'est pas le double d'une chose. Elle est un jeu complexe de relations entre le visible et l'invisible, le visible et la parole, le dit et le non-dit. Elle n'est pas la simple reproduction de ce qui s'est tenu en face du photographe ou du cinéaste. Elle est toujours une altération qui prend place dans une chaîne d'images qui l'altère à son tour. Et la voix n'est pas la manifestation de l'invisible, opposé à la forme visible de l'image. Elle est elle-même prise dans le processus de construction de l'image. Elle est la voix d'un corps qui transforme un événement sensible en un autre, en s'efforçant de nous faire «voir» ce qu'il a vu, de nous faire voir ce qu'il nous dit. La rhétorique et la poétique classiques nous l'ont appris : il y a des images dans le langage aussi. Ce sont toutes ces figures qui substituent

une expression à une autre pour nous faire éprouver la texture sensible d'un événement mieux que ne le feraient les mots « propres ». Il y a, de même, des figures de rhétorique et de poétique dans le visible. Les larmes en suspens dans les yeux du coiffeur sont la marque de son émotion. Mais cette émotion est elle-même produite par le dispositif du cinéaste et, dès lors que celui-ci filme ces larmes et lie ce plan à d'autres plans, celles-ci ne peuvent plus être la présence nue de l'événement remémoré. Elles appartiennent à un processus de figuration qui est un processus de condensation et de déplacement. Elles sont là à la place des mots qui étaient eux-mêmes à la place de la représentation visuelle de l'événement. Elles deviennent une figure d'art, l'élément d'un dispositif qui vise à donner une équivalence figurative de ce qui est advenu dans la chambre à gaz. Une équivalence figurative, c'est un système de relations entre ressemblance et dissemblance, qui met lui-même en jeu plusieurs sortes d'intolérable. Les pleurs du barbier lient l'intolérable de ce qu'il a vu jadis avec l'intolérable de ce qu'on lui demande de dire dans le présent. Mais nous savons que plus d'un critique a jugé intolérable le dispositif lui-même qui contraint cette parole, provoque cette souffrance et en offre l'image à des spectateurs susceptibles de la regarder comme ils regardent le reportage d'une catastrophe à la télévision ou les épisodes d'une fiction sentimentale.

Il importe peu d'accuser les accusateurs. Il vaut la peine, en revanche, de soustraire l'analyse des images à l'atmosphère de procès où elle est encore si souvent plongée. La critique du spectacle l'a identifiée à la dénonciation platonicienne de la tromperie des apparences et de la passivité du spectateur ; les doctrinaires de l'irreprésentable l'ont assimilée à la querelle religieuse contre l'idolâtrie. Il nous faut mettre en question ces identifications de l'usage des images

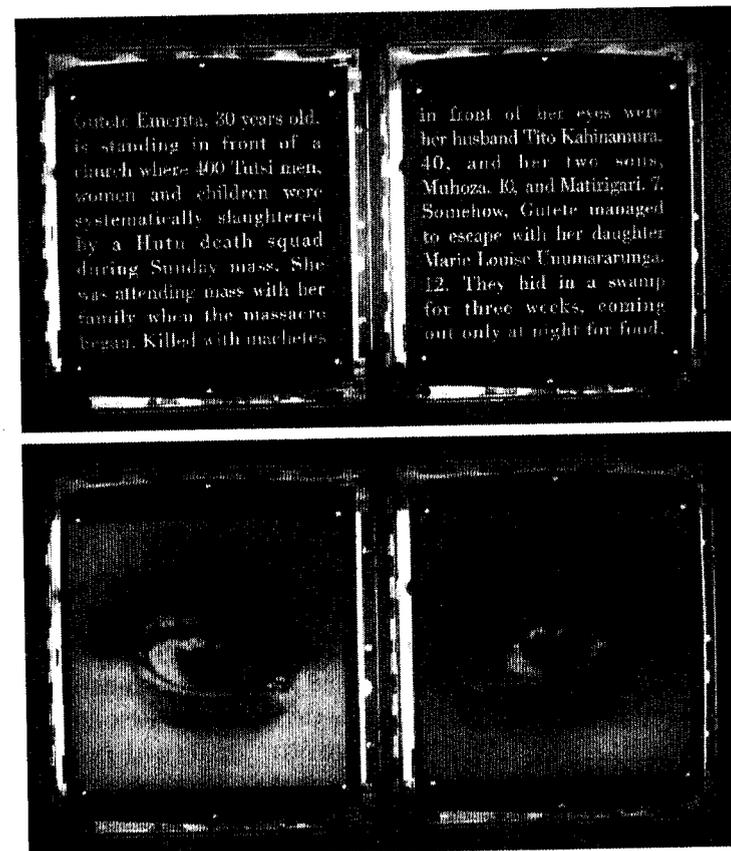
avec l'idolâtrie, l'ignorance ou la passivité si nous voulons porter un regard nouveau sur ce que les images sont, ce qu'elles font et les effets qu'elles produisent. Je voudrais examiner à cette fin quelques œuvres qui posent différemment la question de savoir quelles images sont appropriées à la représentation d'événements monstrueux.

L'artiste chilien Alfredo Jaar a ainsi consacré plusieurs œuvres au génocide rwandais de 1994. Aucune de ses œuvres ne montre un seul document visuel attestant la réalité des massacres. Ainsi l'installation intitulée *Real Pictures* est faite de boîtes noires. Chacune d'entre elles contient une image d'un Tutsi massacré, mais la boîte est close, l'image invisible. Seul est visible le texte qui décrit le contenu caché de la boîte. À première vue, donc, ces installations opposent, elles aussi, le témoignage des mots à la preuve par les images. Mais cette similitude cache une différence essentielle : les mots sont ici détachés de toute voix, ils sont pris eux-mêmes comme éléments visuels. Il est donc clair qu'il ne s'agit pas de les opposer à la forme visible de l'image. Il s'agit de construire une image, c'est-à-dire une certaine connexion du verbal et du visuel. Le pouvoir de cette image est alors de déranger le régime ordinaire de cette connexion, tel que le met en œuvre le système officiel de l'information.

Il faut pour l'entendre remettre en question l'opinion reçue selon laquelle ce système nous submerge sous un flot d'images en général – et d'images d'horreur en particulier – et nous rend ainsi insensibles à la réalité banalisée de ces horreurs. Cette opinion est largement acceptée parce qu'elle confirme la thèse traditionnelle qui veut que le mal des images soit leur nombre même, leur profusion envahissant sans recours le regard fasciné et le cerveau amolli de la multitude des consommateurs démocratiques de marchandises et d'images. Cette vision se veut critique,

mais elle est parfaitement en accord avec le fonctionnement du système. Car les médias dominants ne nous noient aucunement sous le torrent des images témoignant des massacres, déplacements massifs de populations et autres horreurs qui font le présent de notre planète. Bien au contraire, ils en réduisent le nombre, ils prennent bien soin de les sélectionner et de les ordonner. Ils en éliminent tout ce qui pourrait excéder la simple illustration redondante de leur signification. Ce que nous voyons surtout sur les écrans de l'information télévisée, c'est la face des gouvernants, experts et journalistes qui commentent les images, qui disent ce qu'elles montrent et ce que nous devons en penser. Si l'horreur est banalisée, ce n'est pas parce que nous en voyons trop d'images. Nous ne voyons pas trop de corps souffrants sur l'écran. Mais nous voyons trop de corps sans nom, trop de corps incapables de nous renvoyer le regard que nous leur adressons, de corps qui sont objet de parole sans avoir eux-mêmes la parole. Le système de l'Information ne fonctionne pas par l'excès des images, il fonctionne en sélectionnant les êtres parlants et raisonnants, capables de « décrypter » le flot de l'information qui concerne les multitudes anonymes. La politique propre à ces images consiste à nous enseigner que n'importe qui n'est pas capable de voir et de parler. C'est cette leçon que confirment très patement ceux qui prétendent critiquer le déferlement télévisuel des images.

La fausse querelle des images recouvre donc une affaire de compte. C'est là que prend son sens la politique des boîtes noires. Ces boîtes fermées mais couvertes de mots donnent un nom et une histoire personnelle à ceux et celles dont le massacre a été toléré non par excès ou manque d'images mais parce qu'il concernait des êtres sans nom, sans histoire individuelle. Les mots prennent la place des photo-



Alfredo Jaar, *The Eyes of Gutete Emerita*, 1996.

graphies parce que celles-ci seraient encore des photographies de victimes anonymes de violences de masse, encore en accord avec ce qui banalise massacres et victimes. Le problème n'est pas d'opposer les mots aux images visibles. Il est de bouleverser la logique dominante qui fait du visuel le lot des multitudes et du verbal le privilège de quelques-uns. Les mots ne sont pas à la place des images. Ils sont des images, c'est-à-dire des formes de redistribution des éléments de la représentation. Ils sont des figures qui substituent une image à une autre, des mots à des

fin d'une projection de huit minutes. Ce qu'il voyait sur l'écran, c'était des mots encore, des mots s'assemblant en une sorte de ballade poétique pour raconter la vie de Kevin Carter, sa traversée de l'apartheid et des émeutes noires en Afrique du Sud, son voyage au fin fond du Soudan jusqu'au moment de cette rencontre, et la campagne qui l'avait poussé au suicide. C'est seulement vers la fin de la ballade que la photographie elle-même apparaissait, en un éclair de temps égal à celui du déclencheur qui l'avait prise. Elle apparaissait comme quelque chose qu'on ne pouvait oublier mais sur quoi il ne fallait pas s'attarder, confirmant que le problème n'est pas de savoir s'il faut ou non faire et regarder de telles images mais au sein de quel dispositif sensible on le fait²².

C'est une autre stratégie qui est mise en acte par un film consacré, lui, au génocide cambodgien, *S21, La Machine de mort khmère rouge*. Son auteur, Rithy Panh, partage au moins deux choix essentiels avec Claude Lanzmann. Il a, lui aussi, choisi de représenter la machine plutôt que ses victimes et de faire un film au présent. Mais il a dissocié ces choix de toute querelle sur la parole et l'image. Et il n'a pas opposé les témoins aux archives. C'eût été là manquer à coup sûr la spécificité d'une machine de mort dont le fonctionnement passait par un appareil discursif et un dispositif d'archivage bien programmés. Il fallait donc traiter ces archives comme une partie du dispositif mais aussi faire voir la réalité physique de la machine à mettre le discours en actes et à faire parler les corps. Rithy Panh a donc réuni sur le lieu même deux sortes de témoins : quelques-uns des très rares survivants du camp S21 et quelques anciens gardiens. Et il les a fait réagir à diverses sortes d'archives : rapports quotidiens, procès-verbaux des interrogatoires, photographies de détenus morts et torturés, peintures faites de mémoire par un des anciens détenus

qui demande aux anciens geôliers d'en vérifier l'exactitude. C'est ainsi que la logique de la machine se trouve réactivée : au fur et à mesure que les anciens gardiens parcourent ces documents, ils retrouvent les attitudes, les gestes et même les intonations qui étaient les leurs quand ils servaient l'œuvre de torture et de mort. Dans une séquence hallucinante, l'un d'eux se met à rejouer la ronde du soir, le retour des détenus, après « interrogatoire », dans la geôle commune, les fers qui les attachent, le bouillon ou la tinette quémandés par les détenus, le doigt pointé sur eux à travers les barreaux, les cris, insultes et menaces à l'adresse de tout détenu qui bouge, en bref tout ce qui faisait partie à l'époque de sa routine quotidienne. C'est assurément un spectacle intolérable que cette reconstitution accomplie sans apparent état d'âme, comme si le tortionnaire d'hier était prêt à rejouer demain le même rôle. Mais toute la stratégie du film est de redistribuer l'intolérable, de jouer sur ses diverses représentations : rapports, photographies, peintures, reconstitutions en acte. Elle est de faire bouger les positions en renvoyant ceux qui viennent de manifester à nouveau leur pouvoir de tortionnaires à la position d'écoliers instruits par leur ancienne victime. Le film lie diverses sortes de mots, dits ou écrits, diverses formes de visualité – cinématographique, photographique, picturale, théâtrale – et plusieurs formes de temporalité pour nous donner une représentation de la machine qui nous montre en même temps comment elle a pu fonctionner et comment il est aujourd'hui possible aux bourreaux et aux victimes de la voir, de la penser et de la ressentir.

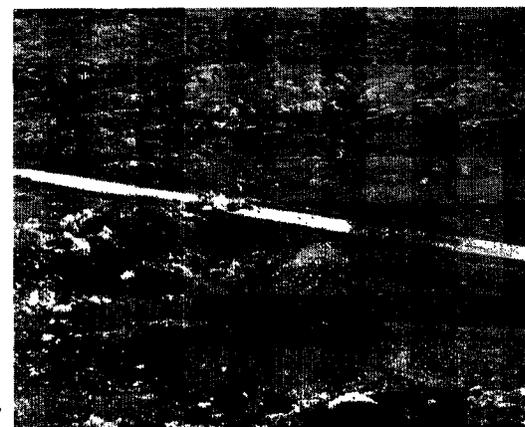
Le traitement de l'intolérable est ainsi une affaire de dispositif de visibilité. Ce qu'on appelle image est un élément dans un dispositif qui crée un certain sens de réalité, un certain sens commun. Un « sens commun », c'est d'abord une communauté de données

Le spectateur émancipé

sensibles : des choses dont la visibilité est censée être partageable par tous, des modes de perception de ces choses et des significations également partageables qui leur sont conférées. C'est ensuite la forme d'être ensemble qui relie des individus ou des groupes sur la base de cette communauté première entre les mots et les choses. Le système de l'Information est un « sens commun » de ce genre : un dispositif spatio-temporel au sein duquel mots et formes visibles sont assemblés en données communes, en manières communes de percevoir, d'être affecté et de donner sens. Le problème n'est pas d'opposer la réalité à ses apparences. Il est de construire d'autres réalités, d'autres formes de sens commun, c'est-à-dire d'autres dispositifs spatio-temporels, d'autres communautés des mots et des choses, des formes et des significations.

Cette création, c'est le travail de la fiction qui ne consiste pas à raconter des histoires mais à établir des relations nouvelles entre les mots et les formes visibles, la parole et l'écriture, un ici et un ailleurs, un alors et un maintenant. En ce sens, *The Sound of Silence* est une fiction, *Shoah* ou *S21* sont des fictions. Le problème n'est pas de savoir si le réel de ces génocides peut être mis en images et en fiction. Il est de savoir comment il l'est et quelle sorte de sens commun est tissée par telle ou telle fiction, par la construction de telle ou telle image. Il est de savoir quelle sorte d'humains l'image nous montre et à quelle sorte d'humains elle est destinée, quelle sorte de regard et de considération est créée par cette fiction.

Ce déplacement dans l'abord de l'image est aussi un déplacement dans l'idée d'une politique des images. L'usage classique de l'image intolérable traçait une ligne droite du spectacle insupportable à la conscience de la réalité qu'il exprimait et de celle-ci au désir d'agir pour la changer. Mais ce lien entre représentation, savoir et action était une pure pré-



Sophie Ristelhueber,
WB, 2005.

supposition. L'image intolérable tenait en fait son pouvoir de l'évidence des scénarios théoriques permettant d'identifier son contenu et de la force des mouvements politiques qui les traduisaient en pratique. L'affaiblissement de ces scénarios et de ces mouvements a produit un divorce, opposant le pouvoir anesthésiant de l'image à la capacité de comprendre et à la décision d'agir. La critique du spectacle et le discours de l'irreprésentable ont alors occupé la scène, nourrissant un soupçon global sur la capacité politique de toute image. Le scepticisme présent est le résultat d'un excès de foi. Il est né de la croyance déçue en une ligne droite entre perception, affection, compréhension et action. Une confiance nouvelle dans la capacité politique des images suppose la critique de ce schéma stratégique. Les images de l'art ne fournissent pas des armes pour les combats. Elles contribuent à dessiner des configurations nouvelles du visible, du dicible et du pensable, et, par là même, un paysage nouveau du possible. Mais elles le font à condition de ne pas anticiper leur sens ni leur effet.

Cette résistance à l'anticipation, on peut la voir illustré par une photographie prise par une artiste française, Sophie Ristelhueber. Un éboulis de pierres s'y intègre harmonieusement à un paysage idyllique de

Le spectateur émancipé

collines couvertes d'oliviers, un paysage semblable à ceux que photographiait Victor Bérard il y a cent ans pour montrer la permanence de la Méditerranée des voyages d'Ulysse. Mais ce petit éboulis de pierres dans un paysage pastoral prend sens dans l'ensemble auquel il appartient : comme toutes les photographies de la série *WB (West Bank)*, il représente un barrage israélien sur une route palestinienne. Sophie Ristehueber s'est en effet refusée à photographier le grand mur de séparation qui est l'incarnation de la politique d'un État et l'icône médiatique du « problème du Moyen-Orient ». Elle a plutôt dirigé son objectif vers ces petits barrages que les autorités israéliennes ont édifiés sur les routes de campagne avec les moyens du bord. Et elle l'a fait le plus souvent en plongée, depuis le point de vue qui transforme les blocs des barrages en éléments du paysage. Elle a photographié non pas l'emblème de la guerre mais les blessures et les cicatrices qu'elle imprime sur un territoire. Elle produit ainsi peut-être un déplacement de l'affect usé de l'indignation à un affect plus discret, un affect à effet indéterminé, la curiosité, le désir de voir de plus près. Je parle ici de curiosité, j'ai parlé plus haut d'attention. Ce sont là en effet des affects qui brouillent les fausses évidences des schémas stratégiques ; ce sont des dispositions du corps et de l'esprit où l'œil ne sait pas par avance ce qu'il voit ni la pensée ce qu'elle doit en faire. Leur tension pointe ainsi vers une autre politique du sensible, une politique fondée sur la variation de la distance, la résistance du visible et l'indécidabilité de l'effet. Les images changent notre regard et le paysage du possible si elles ne sont pas anticipées par leur sens et n'anticipent pas leurs effets. Telle pourrait être la conclusion suspensive de cette brève enquête sur l'intolérable dans les images.

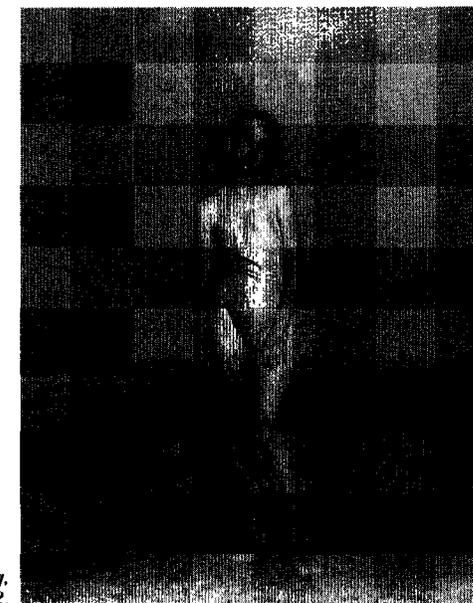
L'image pensive

L'expression « image pensive » ne va pas de soi. Ce sont les individus que l'on qualifie à l'occasion de pensifs. Cet adjectif désigne un état singulier : celui qui est pensif est « plein de pensées », mais cela ne va pas dire qu'il les pense. Dans la pensivité, l'acte de la pensée semble mordu par une certaine passivité. La chose se complique si l'on dit d'une image qu'elle est pensive. Une image n'est pas censée penser. Elle est censée être seulement objet de pensée. Une image pensive, c'est alors une image qui recèle de la pensée non pensée, une pensée qui n'est pas assignable à l'intention de celui qui la produit et qui fait effet sur celui qui la voit sans qu'il la lie à un objet déterminé. La pensivité désignerait ainsi un état indéterminé entre l'actif et le passif. Cette indétermination remet en cause l'écart que j'ai essayé de marquer ailleurs entre deux idées de l'image : la notion commune de l'image comme double d'une chose et l'image conçue comme opération d'un art. Parler d'image pensive, c'est marquer, à l'inverse, l'existence d'une zone d'indétermination entre ces deux types d'images. C'est parler d'une zone d'indétermination entre pensée et non-pensée, entre activité et passivité, mais aussi entre art et non-art.

Pour analyser l'articulation concrète entre ces opposés, je partirai des images produites par une pratique qui est exemplairement ambivalente, entre l'art et le

non-art, l'activité et la passivité, soit la photographie. On connaît le destin singulier de la photographie par rapport à l'art. Dans les années 1850, des esthètes comme Baudelaire y voyaient une menace mortelle : la reproduction mécanique et vulgaire menaçait de supplanter la puissance de l'imagination créatrice et de l'invention artistique. Dans les années 1930, Benjamin retournait le jeu. Il faisait des arts de la reproduction mécanique – la photographie et le cinéma – le principe d'un bouleversement du paradigme même de l'art. L'image mécanique était pour lui l'image qui rompait avec le culte, religieux et artistique, de l'unique. C'était l'image qui existait seulement par les rapports qu'elle entretenait soit avec d'autres images soit avec des textes. Ainsi les photos faites par August Sander des types sociaux allemands étaient, pour lui, les éléments d'une vaste physiognomie sociale qui pouvait répondre à un problème politique pratique : la nécessité de reconnaître amis et ennemis dans la lutte des classes. De même, les photos des rues parisiennes faites par Eugène Atget étaient dépouillées de toute aura ; elles apparaissaient privées de l'autosuffisance des œuvres de l'art « cultuel ». Du même coup, elles se présentaient comme les pièces d'une énigme à déchiffrer. Elles appelaient la légende, c'est-à-dire le texte explicitant la conscience de l'état du monde qu'elles exprimaient. Ces photos étaient pour lui des « pièces à conviction pour le procès de l'histoire²³ ». Elles étaient les éléments d'un nouvel art politique du montage.

Ainsi s'opposaient deux grandes manières de penser le rapport entre art, photographie et réalité. Or ce rapport s'est négocié d'une manière qui ne répond à aucune de ces deux visions. D'un côté, nos musées et expositions tendent de plus en plus à réfuter ensemble Baudelaire et Benjamin en donnant la place de la peinture à une photographie qui prend le for-



Rineke Dijkstra, *Kolobrzeg, Poland, July 26, 1992.*

mat du tableau et mime son mode de présence. C'est le cas des séries par lesquelles la photographe Rineke Dijkstra représente des individus à l'identité incertaine – soldats saisis juste avant et juste après l'incorporation, toréadors amateurs ou adolescents un peu gauches, comme cette adolescente polonaise photographiée sur une plage avec son attitude déhanchée et son costume de bain démodé – des êtres quelconques, peu expressifs, mais dotés par là même d'une certaine distance, d'un certain mystère, semblable à celui des portraits qui peuplent les musées, ces portraits de personnages jadis représentatifs et devenus pour nous anonymes. Ces modes d'exposition tendent à faire de la photographie le vecteur d'une identification renouvelée entre l'image comme opération de l'art et l'image comme production d'une représentation. Mais, dans le même temps, des discours théoriques nouveaux démentaient cette identification. Ils

Le spectateur émancipé

marquaient à l'inverse une nouvelle forme d'opposition entre photographie et art. Ils faisaient de la « reproduction » photographique l'émanation singulière et irremplaçable d'une chose, quitte à lui refuser pour cela le statut d'art. La photographie venait alors incarner une idée de l'image comme réalité unique résistant à l'art et à la pensée. Et la pensivité de l'image se trouvait identifiée à un pouvoir d'affecter qui déjouait les calculs de la pensée et de l'art.

Cette vision a reçu sa formulation exemplaire chez Roland Barthes. Dans *La Chambre claire*, il oppose la force de pensivité du *punctum* à l'aspect informatif représenté par le *studium*. Mais il lui faut pour cela ramener l'acte photographique et le regard sur la photo à un processus unique. Il fait ainsi de la photographie un transport : le transport vers le sujet regardant de la qualité sensible unique de la chose ou de l'être photographié. Pour définir ainsi l'acte et l'effet photographiques, il doit faire trois choses : laisser de côté l'intention du photographe, ramener le dispositif technique à un processus chimique et identifier le rapport optique à un rapport tactile. Ainsi se définit une certaine vision de l'affect photographique : le sujet qui regarde doit, dit Barthes, répudier tout savoir, toute référence à ce qui, dans l'image, est objet d'une connaissance pour laisser se produire l'affect du transport. Jouer l'image contre l'art, ce n'est pas alors seulement nier le caractère de l'image comme objet de fabrication ; c'est, à la limite, nier son caractère de chose vue. Barthes parle de déchaîner une folie du regard. Mais cette folie du regard est en fait sa dépossession, sa soumission à un processus de transport « tactile » de la qualité sensible du sujet photographié.

L'opposition du *punctum* et du *studium* est ainsi bien tranchée dans le discours. Mais elle se brouille dans ce qui devrait le confirmer : dans la matérialité des images par lesquelles Barthes entreprend de

L'image pensive



Lewis Hine, *Débiles dans une institution*, New Jersey, 1924.

l'illustrer. La démonstration faite sur ces exemples est, en effet, surprenante. Devant la photographie de deux enfants débiles faite par Lewis Hine dans une institution du New Jersey, Barthes déclare congédier tout savoir, toute culture. Il décide donc d'ignorer l'inscription de cette photographie dans le travail d'un photographe enquêtant sur les exploités et les laissés pour compte de la société américaine. Mais ce n'est pas tout. Pour valider sa distinction, Barthes doit aussi opérer un étrange partage au sein même de ce qui lie la structure visuelle de cette photographie à son sujet, soit la disproportion. Barthes écrit : « Je ne vois guère les têtes monstrueuses et les profils pitoyables (cela fait partie du *studium*) ; ce que je vois [...], c'est le détail décentré, l'immense col Danton du gosse, la poupée au doigt de la fille²⁴. » Mais ce qu'il nous dit voir, au titre du *punctum*, relève de la même logique que celle du *studium* qu'il nous dit ne pas voir : ce sont des traits de disproportion, un col immense pour l'enfant nain et, pour la fillette à l'énorme tête, une poupée si minuscule que le lecteur du livre ne la distinguerait pas tout seul sur la reproduction. Si Barthes a retenu ce col et cette poupée, c'est manifestement pour leur qualité de détails, c'est-à-dire d'éléments détachables. Il les a choisis parce qu'ils correspondent à une notion bien déter-



Alexander Gardner,
Portrait of Lewis Payne,
1865.

minée, la notion lacanienne de l'objet partiel. Mais ce n'est pas ici n'importe quel objet partiel. Il nous est difficile de décider, sur une vue de profil, si le col du petit est bien ce que les chemisiers appellent un col Danton. Il est sûr en revanche que le nom de Danton est celui d'une personne décapitée. Le *punctum* de l'image, c'est en fait la mort qui est évoquée par le nom propre de Danton. La théorie du *punctum* veut affirmer la singularité résistante de l'image. Mais elle revient finalement à laisser tomber cette spécificité en identifiant la production et l'effet de l'image photographique à la manière dont la mort ou les morts nous touchent.

Ce court-circuit est encore plus sensible dans un autre exemple de Barthes, la photographie d'un jeune homme menotté. Ici encore la répartition du *studium* et du *punctum* est déconcertante. Barthes nous dit ceci : « La photo est belle, le garçon aussi : ça c'est le

studium. Mais le *punctum*, c'est : *il va mourir*. Je lis en même temps : *cela sera et cela a été*²⁵. » Or rien sur la photo ne dit que le jeune homme va mourir. Pour être affecté de sa mort, il faut savoir que cette photo représente Lewis Payne, condamné à mort en 1865 pour tentative d'assassinat du secrétaire d'État américain. Et il faut aussi savoir que c'est la première fois qu'un photographe, Alexander Gardner, était admis à photographier une exécution capitale. Pour faire coïncider l'effet de la photo avec l'affect de la mort, Barthes a dû opérer un court-circuit entre le savoir historique du sujet représenté et la texture matérielle de la photographie. Ces couleurs brunes, en effet, sont celles d'une photographie du passé, d'une photographie dont on peut garantir en 1980 que l'auteur et le sujet sont morts. Barthes ramène ainsi la photo à l'*imago latine*, cette effigie qui assurait la présence du mort, la présence de l'ancêtre parmi les vivants. Il ranime ainsi une très vieille polémique sur l'image. Au 1^{er} siècle de notre ère à Rome, Pline l'Ancien s'emportait contre ces collectionneurs qui peuplaient leurs galeries de statues dont ils ignoraient qui ils représentaient, de statues qui étaient là pour leur art, pour leur belle apparence et non comme *images* des ancêtres. Sa position était caractéristique de ce que j'appelle le régime éthique des images. Dans ce régime, en effet, un portrait ou une statue est toujours une image de quelqu'un et tire sa légitimité de son rapport avec l'homme ou le dieu qu'il représente. Ce que Barthes oppose à la logique représentative du *studium*, c'est cette antique fonction imaginaire, cette fonction d'effigie, assurant la permanence de la présence sensible d'un individu. Il écrit cependant dans un monde et dans un siècle où non seulement les œuvres d'art mais les images en général sont goûtées pour elles-mêmes, et non comme âmes des ancêtres. Il doit donc transformer l'effigie de l'an-

cêtre en *punctum* de la mort, c'est-à-dire en affect produit directement sur nous par le corps de celui qui a été en face de l'objectif, qui n'y est plus et dont la fixation sur l'image signifie la prise de la mort sur le vivant.

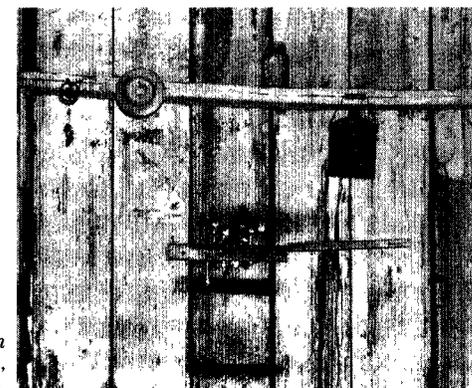
Barthes opère ainsi un court-circuit entre le passé de l'image et l'image de la mort. Or ce court-circuit efface les traits caractéristiques de la photographie qu'il nous présente et qui sont des traits d'indétermination. La photographie de Lewis Payne tient en effet sa singularité de trois formes d'indétermination. La première concerne son dispositif visuel : le jeune homme est assis selon une disposition très picturale, légèrement penché, à la frontière d'une zone de lumière et d'une zone d'ombre. Mais nous ne pouvons savoir si l'emplacement a été choisi par le photographe, ni, dans ce cas, s'il l'a choisi par souci de visibilité ou par réflexe esthétique. Nous ne savons pas non plus s'il a simplement enregistré le piquetage et les traces qui se dessinent sur les murs ou s'il les a intentionnellement mis en valeur. La seconde indétermination concerne le travail du temps. La texture de la photo porte la marque d'un temps passé. En revanche, le corps du jeune homme, son habillement, sa posture et l'intensité de son regard prennent place sans difficulté dans notre présent, en niant la distance temporelle. La troisième indétermination concerne l'attitude du personnage. Même si nous savons qu'il va mourir et pourquoi, il nous est impossible de lire dans ce regard les raisons de sa tentative de meurtre ni ses sentiments en face de la mort imminente. La pensivité de la photographie, pourrait alors être définie comme ce nœud entre plusieurs indéterminations. Elle pourrait être caractérisée comme effet de la circulation entre le sujet, le photographe et nous, de l'intentionnel et de l'inintentionnel, du su et du non su, de l'exprimé et de

l'inexprimé, du présent et du passé. À l'inverse de ce que nous dit Barthes, cette pensivité tient ici à l'impossibilité de faire coïncider deux images, l'image socialement déterminée du condamné à mort et l'image d'un jeune homme à la curiosité un peu nonchalante, fixant un point que nous ne voyons pas.

La pensivité de la photographie serait alors la tension entre plusieurs modes de représentation. La photographie de Lewis Payne nous présente trois images ou plutôt trois fonctions-images en une seule image : il y a la caractérisation d'une identité ; il y a la disposition plastique intentionnelle d'un corps dans un espace ; et il y a les aspects que l'enregistrement machinique nous révèle sans que nous sachions s'ils ont été voulus. La photographie de Lewis Payne ne ressortit pas à l'art, mais elle nous permet de comprendre d'autres photographies qui soit sont intentionnellement des œuvres d'art, soit présentent simultanément une caractérisation sociale et une indétermination esthétique. Si nous revenons à l'adolescente de Rineke Dijkstra, nous comprenons pourquoi elle est représentative de la place de la photographie dans l'art contemporain. D'un côté, elle appartient à une série qui représente des êtres du même genre : des adolescents qui flottent un peu dans leur corps, des individus qui représentent des identités en transition, entre des âges, des statuts sociaux et des modes de vie – beaucoup de ces images ont été faites dans des ex-pays communistes. Mais, d'un autre côté, elles nous imposent des présences brutes, des êtres dont nous ne savons ni ce qui les a déterminés à poser devant une artiste, ni ce qu'ils entendent montrer et exprimer devant l'objectif. Nous sommes donc devant eux dans la même position que devant ces peintures du passé qui nous représentent des nobles florentins ou vénitiens dont nous ne savons plus qui ils étaient ni quelle pensée habitait le regard saisi

par le peintre. Barthes opposait à la ressemblance selon les règles du *studium* ce que j'ai appelé une archi-ressemblance, une présence et un affect directs du corps. Mais ce que nous pouvons lire dans l'image de l'adolescente polonaise, ce n'est ni l'une ni l'autre. C'est ce que j'appellerai une ressemblance désappropriée. Cette ressemblance ne nous renvoie à aucun être réel avec lequel nous pourrions comparer l'image. Mais elle n'est pas non plus cette présence de l'être unique dont nous parle Barthes. Elle est celle de l'être quelconque, dont l'identité est sans importance, et qui dérobe ses pensées en offrant son visage.

On peut être tenté de dire que ce type d'effet esthétique est propre au portrait, qui est selon Benjamin le dernier refuge de la « valeur culturelle ». En revanche, nous dit-il, quand l'homme est absent, la valeur d'exposition de la photographie l'emporte décidément. Mais la distinction du culturel et de l'expositionnel qui structure l'analyse de Benjamin est peut-être aussi problématique que celle du *studium* et du *punctum* de Barthes. Regardons par exemple une photographie, faite à l'époque où Benjamin écrivait, par un photographe qui avait, comme lui, Atget et Sander parmi ses références favorites, à savoir Walker Evans. C'est une photo d'un pan de mur en bois d'une cuisine dans l'Alabama. Nous savons que cette photo s'inscrit dans le contexte général d'une entreprise sociale à laquelle Walker Evans a un temps collaboré – la grande enquête sur les conditions de vie des paysans pauvres commanditée, à la fin des années 1930, par la Farm Security Administration – et dans le cadre plus précis du livre fait en collaboration avec James Agee, *Let us now praise famous men*. Elle appartient maintenant à un corpus de photographies qui est vu dans les musées comme l'œuvre autonome d'un artiste. Mais nous percevons en regardant la photo que cette tension entre art et reportage social ne tient



Walker Evans, *Kitchen Wall in Bud Field's House*, 1936.

pas simplement au travail du temps qui transforme les témoignages sur la société en œuvres d'art. La tension est déjà au cœur de l'image. D'un côté, ce pan de mur en planches avec ses planchettes clouées de travers et ses couverts et ustensiles en fer blanc tenus par des traverses représente bien le décor de vie misérable des fermiers de l'Alabama. Mais le photographe avait-il vraiment besoin, pour montrer cette misère, de prendre cette photo en gros plan sur quatre planches et une douzaine de couverts ? Les éléments signalétiques de la misère composent en même temps un certain décor d'art. Les planches rectilignes nous rappellent les décors quasi-abstraites que présentent à la même époque des photographies sans visée sociale particulière de Charles Sheeler ou d'Edward Weston. La simplicité de la planchette clouée qui sert à ranger les couverts évoque à sa manière l'idéologie des architectes et designers modernistes, amoureux de matériaux simples et bruts et de solutions de rangement rationnelles, permettant d'évacuer l'horreur des buffets bourgeois. Et la disposition des objets de travers semble obéir à une esthétique du dissymétrique. Mais, tous ces éléments « esthétiques », il nous est impossible de savoir s'ils sont l'effet des

hasards de la vie pauvre ou s'ils résultent du goût des occupants des lieux²⁶. De même, il nous est impossible de savoir si l'appareil les a simplement enregistrés au passage ou si le photographe les a sciemment cadrés et mis en valeur, s'il a vu ce décor comme indice d'un mode de vie ou comme assemblage singulier et quasi-abstrait de lignes et d'objets.

Nous ne savons pas ce que Walker Evans avait précisément en tête en prenant cette photo. Mais la pensivité de la photo ne se réduit pas à cette ignorance. Car nous savons aussi que Walker Evans avait une idée précise sur la photographie, une idée sur l'art, qu'il empruntait, significativement, non pas à un artiste visuel, mais à un romancier qu'il admirait, Flaubert. Cette idée, c'est que l'artiste doit être invisible dans son œuvre comme Dieu dans la nature. Ce regard sur la disposition esthétique singulière des accessoires d'une cuisine pauvre de l'Alabama peut en effet nous rappeler le regard que Flaubert prête à Charles Bovary découvrant, sur les murs écaillés de la ferme du père Rouault, la tête de Minerve dessinée par la collégienne Emma pour son père. Mais surtout, dans l'image photographique de la cuisine de l'Alabama comme dans la description littéraire de la cuisine normande, il y a le même rapport entre la qualité esthétique du sujet et le travail d'impersonnalisation de l'art. Il ne faut pas se tromper à l'expression de « qualité esthétique ». Il ne s'agit pas de sublimer un sujet banal par le travail du style ou du cadrage. Ce que Flaubert et Evans font, l'un comme l'autre, n'est pas une adjonction artistique au banal. C'est, à l'inverse, une suppression : ce que le banal acquiert chez eux, c'est une certaine indifférence. La neutralité de la phrase ou du cadrage met en flottement les propriétés d'identification sociale. Cette mise en flottement est ainsi le résultat d'un travail de l'art pour se rendre invisible. Le travail de l'image prend

la banalité sociale dans l'impersonnalité de l'art, il lui enlève ce qui fait d'elle la simple expression d'une situation ou d'un caractère déterminé.

Pour comprendre la « pensivité » qui est en jeu dans ce rapport du banal et de l'impersonnel, il vaut la peine de faire encore un pas en arrière sur le chemin qui nous a conduit de l'adolescente de Rineke Dijkstra à la cuisine de Walker Evans et de la cuisine de Walker Evans à celle de Flaubert. Ce pas nous conduit à ces peintures de petits mendiants sévillans faites par Murillo et conservées à la Galerie royale de Munich. Je m'arrête sur elles en raison d'un singulier commentaire que Hegel leur a consacré dans ses *Leçons sur l'esthétique*. Il en parle incidemment au cours d'un développement consacré à la peinture de genre flamande et hollandaise où il s'applique à renverser la classique évaluation de la valeur des genres de peinture en fonction de la dignité de leurs sujets. Mais Hegel ne se contente pas de nous dire que tous les sujets sont également propres à la peinture. Il établit un rapport étroit entre la vertu des tableaux de Murillo et l'activité propre à ces petits mendiants, activité qui consiste précisément à ne rien faire, à ne se soucier de rien. Il y a en eux, nous dit-il, une totale insouciance à l'égard de l'extérieur, une liberté intérieure dans l'extérieur qui est exactement ce que réclame le concept de l'idéal artistique. Ils témoignent d'une béatitude qui est presque semblable à celle des dieux olympiens²⁷.

Pour faire un tel commentaire, Hegel doit déjà tenir pour évident que la vertu essentielle des dieux est de ne rien faire, de ne se soucier de rien et de ne rien vouloir. Et il doit tenir pour évident que la suprême beauté est celle qui exprime cette indifférence. Ces croyances ne vont pas de soi. Ou plutôt elles ne vont de soi qu'en fonction d'une rupture déjà effectuée dans l'économie de l'expressivité, comme dans la pen-

sée de l'art et du divin. La beauté « olympienne » que Hegel attribue aux petits mendiants, c'est la beauté de l'Apollon du Belvédère célébrée, soixante ans plus tôt, par Winckelmann, la beauté de la divinité sans souci. L'image pensive est l'image d'une suspension d'activité, celle que Winckelmann illustre par ailleurs dans l'analyse du *Torse* du Belvédère : ce torse était pour lui celui d'un Héraclès au repos, un Héraclès pensant sereinement à ses exploits passés, mais dont la pensée elle-même s'exprimait tout entière dans les plis du dos et du ventre dont les muscles s'écoulaient les uns dans les autres comme les vagues qui s'élèvent et retombent. L'activité est devenue pensée, mais la pensée elle-même est passée dans un mouvement immobile, semblable à la radicale indifférence des vagues de la mer.

Ce qui se manifeste dans la sérénité du *Torse* ou des petits mendiants, ce qui donne sa vertu picturale à la photographie de la cuisine de l'Alabama ou de l'adolescente polonaise, c'est un changement du statut des rapports entre pensée, art, action et image. C'est ce changement qui marque le passage d'un régime représentatif de l'expression à un régime esthétique. La logique représentative donnait à l'image le statut de complément expressif. La pensée de l'œuvre – qu'elle soit verbale ou visuelle – s'y réalisait sous la forme de l'« histoire », c'est-à-dire de la composition d'une action. L'image était alors destinée à intensifier la puissance de cette action. Cette intensification avait deux grandes formes : d'une part celle des traits d'expression directe, traduisant dans l'expression des visages et l'attitude des corps les pensées et les sentiments qui animent les personnages et déterminent leurs actions ; d'autre part, celle des figures poétiques qui mettent une expression à la place d'une autre. L'image, dans cette tradition, c'était donc deux choses : la représentation directe d'une pensée ou d'un senti-

ment ; et la figure poétique qui substitue une expression à une autre pour en majorer la puissance. Mais la figure pouvait jouer ce rôle parce qu'il existait un rapport de convenance entre le terme « propre » et le terme « figuré », par exemple entre un aigle et la majesté ou un lion et le courage. Présentation directe et déplacement figural étaient ainsi unifiés sous un même régime de ressemblance. C'est cette homogénéité entre les différentes ressemblances qui définit proprement la mimesis classique.

C'est par rapport à ce régime homogène que prend son sens ce que j'ai appelé une ressemblance désappropriée. On décrit souvent la rupture esthétique moderne comme le passage du régime de la représentation à un régime de la présence ou de la présentation. Cette vision a donné lieu à deux grandes visions de la modernité artistique : il y a le modèle heureux de l'autonomie de l'art où l'idée artistique se traduit en formes matérielles, en court-circuitant la médiation de l'image ; et il y a le modèle tragique du « sublime » où la présence sensible manifeste, à l'inverse, l'absence de tout rapport commensurable entre idée et matérialité sensible. Or nos exemples permettent de concevoir une troisième manière de penser la rupture esthétique : celle-ci n'est pas la suppression de l'image dans la présence directe, mais son émancipation par rapport à la logique unificatrice de l'action ; elle n'est pas la rupture du rapport de l'intelligible au sensible mais un nouveau statut de la figure. Dans son acception classique, la figure conjoignait deux significations : elle était une présence sensible et elle était une opération de déplacement qui mettait une expression à la place d'une autre. Mais, dans le régime esthétique, la figure n'est plus simplement une expression qui vient à la place d'une autre. Ce sont deux régimes d'expression qui se trouvent entrelacés sans rapport défini. C'est ce

qu'emblématise la description de Winckelmann : la pensée est dans les muscles, qui sont comme des vagues de pierre ; mais il n'y a aucun rapport d'expression entre la pensée et le mouvement des vagues. La pensée est passée dans quelque chose qui ne lui ressemble par aucune analogie définie. Et l'activité orientée des muscles est passée dans son contraire : la répétition indéfinie, passive, du mouvement.

À partir de là, il est possible de penser positivement la pensivité de l'image. Elle n'est pas l'aura ou le *punctum* de l'apparition unique. Mais elle n'est pas non plus simplement notre ignorance de la pensée de l'auteur ou la résistance de l'image à notre interprétation. La pensivité de l'image est le produit de ce nouveau statut de la figure qui conjoint sans les homogénéiser deux régimes d'expression. Revenons pour le comprendre à la littérature, qui a, la première, rendu explicite cette fonction de la pensivité. Dans *S/Z*, Roland Barthes commentait la dernière phrase du *Sarrasine* de Balzac : « La marquise resta pensive. » L'adjectif « pensif » retenait à bon droit son attention : il semble désigner un état d'esprit du personnage. Mais, à la place où le met Balzac, il fait en réalité tout autre chose. Il opère un déplacement du statut du texte. Nous sommes en effet à la fin d'un récit : le secret de l'histoire a été révélé et cette révélation a mis fin aux espérances du narrateur concernant la marquise. Or, au moment même où le récit prend fin, la « pensivité » vient dénier cette fin ; elle vient suspendre la logique narrative au profit d'une logique expressive indéterminée. Barthes voyait dans cette « pensivité » la marque du « texte classique », une manière dont ce texte signifiait qu'il avait toujours du sens en réserve, toujours un surplus de plénitude. Je crois qu'on peut faire une analyse tout à fait différente et voir dans cette « pensivité », à l'inverse de Barthes, une marque du texte moderne,

c'est-à-dire du régime esthétique de l'expression. La pensivité vient en effet contrarier la logique de l'action. D'un côté, elle prolonge l'action qui s'arrêtait. Mais, de l'autre côté, elle met en suspens toute conclusion. Ce qui se trouve interrompu, c'est le rapport entre narration et expression. L'histoire se bloque sur un tableau. Mais ce tableau marque une inversion de la fonction de l'image. La logique de la visua-lité ne vient plus supplé-menter l'action. Elle vient la suspendre, ou plutôt la doubler.

C'est ce qu'un autre romancier, Flaubert, peut nous faire comprendre. Chacun des moments amoureux qui ponctuent *Madame Bovary* est en effet marqué par un tableau, une petite scène visuelle : une goutte de neige fondue qui tombe sur l'ombrelle d'Emma, un insecte sur une feuille de nénuphar, des gouttes d'eau dans le soleil, le nuage de poussière d'une diligence. Ce sont ces tableaux, ces impressions fugitives passives qui déclenchent les événements amoureux. C'est comme si la peinture venait prendre la place de l'enchaînement narratif du texte. Ces tableaux ne sont pas le simple décor de la scène amoureuse ; ils ne symbolisent pas non plus le sentiment amoureux : il n'y a aucune analogie entre un insecte sur une feuille et la naissance d'un amour. Ce ne sont donc plus des compléments d'expressivité apportés à la narration. C'est bien plutôt un échange des rôles entre la description et la narration, entre la peinture et la littérature. Le processus d'impersonnalisation peut se formuler ici comme l'invasion de l'action littéraire par la passivité picturale. En termes deleuziens, on pourrait parler d'une hétérogénése. Le visuel suscité par la phrase n'est plus un complément d'expressivité. Ce n'est pas non plus une simple suspension comme la pensivité de la marquise de Balzac. C'est l'élément de la construction d'une autre chaîne narrative : un enchaînement de

micro-événements sensibles qui vient doubler l'enchaînement classique des causes et des effets, des fins projetées, de leurs réalisations et de leurs conséquences. Le roman se construit alors comme le rapport sans rapport entre deux chaînes événementielles : la chaîne du récit orienté de son commencement vers la fin, avec nœud et dénouement, et la chaîne des micro-événements qui n'obéit pas à cette logique orientée mais qui se disperse d'une manière aléatoire sans commencement ni fin, sans rapport entre cause et effet. On sait que Flaubert a été représenté à la fois comme le pape du naturalisme et comme le chantre de l'art pour l'art. Mais naturalisme et art pour l'art ne sont que des manières unilatérales de désigner une seule et même chose, à savoir cet entrelacement de deux logiques qui est comme la présence d'un art dans un autre.

Si nous revenons à la photographie de Walker Evans, nous pouvons comprendre la référence du photographe au romancier. Cette photographie n'est ni l'enregistrement brut d'un fait social, ni la composition d'un esthète qui ferait de l'art pour l'art aux dépens des pauvres paysans dont il doit montrer la misère. Elle marque la contamination de deux arts, de deux manières de « faire voir » : l'excès littéraire, l'excès de ce que les mots projettent sur ce qu'ils désignent vient habiter la photographie de Walker Evans, comme le mutisme pictural habitait la narration littéraire de Flaubert. La puissance de transformation du banal en impersonnel, forgée par la littérature, vient creuser de l'intérieur l'apparente évidence, l'apparente immédiateté de la photo. La pensivité de l'image, c'est alors la présence latente d'un régime d'expression dans un autre. Un bon exemple contemporain de cette pensivité peut nous être donné par le travail d'Abbas Kiarostami entre cinéma, photographie et poésie. On sait l'importance qu'ont dans ses films les routes. On

sait aussi qu'il leur a consacré plusieurs séries photographiques. Ces images sont exemplairement des images pensives par la manière dont elles conjoignent deux modes de représentation : la route est un trajet orienté d'un point à un autre et elle est, à l'inverse, un pur tracé de lignes ou de spirales abstraites sur un territoire. Son film *Roads of Kiarostami* organise un passage remarquable entre ces deux sortes de routes. La caméra semble d'abord y parcourir les photographies de l'artiste. Comme il filme en noir et blanc des photographies en couleur, elle accuse leur caractère graphique, abstrait ; elle transforme les paysages photographiés en dessins ou même en calligraphies. Mais à un moment, le rôle de la caméra s'inverse. Elle semble devenir un instrument tranchant qui déchire ces surfaces semblables à des feuilles de dessin et qui rend ces graphismes au paysage d'où ils avaient été abstraits. Ainsi le film, la photographie, le dessin, la calligraphie, le poème viennent mêler leurs pouvoirs et échanger leurs singularités. Ce n'est plus simplement la littérature qui construit son devenir-peinture imaginaire ou la photographie qui évoque la métamorphose littéraire du banal. Ce sont les régimes d'expression qui s'entrecroisent et créent des combinaisons singulières d'échanges, de fusions et d'écarts. Ces combinaisons créent des formes de pensivité de l'image qui réfutent l'opposition entre le *studium* et le *punctum*, entre l'opérativité de l'art et l'immédiateté de l'image. La pensivité de l'image n'est pas alors le privilège du silence photographique ou pictural. Ce silence est lui-même un certain type de figuralité, une certaine tension entre des régimes d'expression qui est aussi un jeu d'échanges entre les pouvoirs de médiums différents.

Cette tension peut alors caractériser des modes de production d'images dont l'artificialité semble a priori interdire la pensivité de la phrase, du tableau ou de

la photo. Je pense ici à l'image vidéo. À l'époque du développement de l'art vidéo, dans les années 1980, certains artistes ont pensé la technique nouvelle comme le moyen d'un art débarrassé de toute soumission passive au spectacle du visible. En effet la matière visuelle n'y était plus produite par l'impression d'un spectacle sur une pellicule sensible mais par l'action d'un signal électronique. L'art vidéo devait être l'art de formes visibles engendrées directement par le calcul d'une pensée artiste, disposant d'une matière infiniment malléable. Ainsi l'image vidéo n'était plus réellement une image. Comme le disait un des promoteurs de cet art : « Strictement parlant, il n'existe aucun instant dans le temps au cours duquel on peut dire que l'image vidéo existe. »²⁸ En bref, l'image vidéo semblait détruire ce qui faisait le propre même de l'image, à savoir sa part de passivité résistant au calcul technique des fins et des moyens, ainsi qu'à la lecture adéquate des significations sur le spectacle du visible. Elle semblait détruire le pouvoir de suspension propre à l'image. Les uns y voyaient le moyen d'un art entièrement maître de son matériau et de ses moyens ; d'autres y voyaient, au contraire, la perte de la pensivité cinématographique. Dans son livre *Le Champ aveugle*, Pascal Bonitzer dénonçait cette surface malléable en perpétuelle métamorphose. Ce qui y disparaissait, c'était les coupures organisatrices de l'image : le cadre cinématographique, l'unité du plan, les coupures entre le dedans et le dehors, l'avant et l'après, le champ et le hors-champ, le proche et le lointain. C'était donc aussi toute l'économie affective liée à ces coupures qui disparaissait. Le cinéma, comme la littérature, vivait de la tension entre une temporalité de l'enchaînement et une temporalité de la coupure. La vidéo faisait disparaître cette tension au profit d'une circulation infinie des métamorphoses de la matière docile.

Or il en a été pour l'art vidéo comme pour la photographie. Son évolution a démenti le dilemme entre anti-art ou art radicalement nouveau. L'image vidéo a su, elle aussi, se faire le lieu d'une hétérogénéité, d'une tension entre divers régimes d'expression. C'est ce que peut nous faire comprendre une œuvre caractéristique de cette époque. *The Art of Memory* de Woody Vasulka, réalisé en 1987, est l'œuvre d'un artiste se concevant alors comme un sculpteur manipulant la glaise de l'image. Et pourtant cette sculpture de l'image crée une forme inédite de pensivité. L'homogénéité du matériau et du traitement vidéo-graphique se prête en effet à plusieurs différenciations. D'une part nous avons un mélange entre deux types d'images : il y a des images que l'on peut dire analogiques, non au sens technique, mais au sens où elles nous présentent des paysages et des personnages comme ils pourraient apparaître dans l'œil d'un objectif ou sous le pinceau d'un peintre : un personnage porteur d'une casquette, une sorte de créature mythologique qui nous apparaît au sommet d'un rocher, un décor de désert dont les couleurs ont été trafiquées électroniquement mais qui ne s'en présente pas moins comme l'analogie d'un paysage réel. À côté de cela, il y a toute une série de formes métamorphiques qui se donnent explicitement comme des artefacts, comme des productions du calcul et de la machine. Par leur forme, elles nous apparaissent comme des sculptures molles, par leur texture, comme des êtres faits de pures vibrations lumineuses. Ce sont comme des vagues électroniques, de pures longueurs d'ondes sans correspondance avec aucune forme naturelle et sans aucune fonction expressive. Or ces vagues électroniques subissent une double métamorphose qui en fait le théâtre d'une pensivité inédite. Tout d'abord la forme molle se tend en un écran, au milieu du paysage désertique. Sur cet écran, nous

voyons se projeter des images caractéristiques de la mémoire d'un siècle : le champignon de la bombe d'Hiroshima ou des épisodes de la guerre d'Espagne. Mais la forme-écran subit encore par les moyens du traitement vidéo une autre métamorphose. Elle devient le chemin de montagne par où passent les combattants, le cénotaphe des soldats tués ou une rotative d'imprimerie d'où sortent des portraits de Durruti. La forme électronique devient ainsi un théâtre de la mémoire. Elle devient une machine à transformer le représenté en représentant, le support en sujet, le document en monument.

Mais, en accomplissant ces opérations, cette forme refuse de se réduire à la pure expansion de la matière métamorphique. Même quand elle se fait support ou théâtre d'action, elle continue à faire écran, au double sens du terme. L'écran est une surface de manifestation mais il est aussi une surface opaque qui empêche les identifications. Ainsi la forme électronique sépare les images grises de l'archive des images colorées du paysage westernien. Elle sépare donc deux régimes d'images analogiques. Et, en les séparant, elle divise sa propre homogénéité. Elle écarte la prétention d'un art où le calcul artiste se traduirait exactement dans la matière visible. La pensivité de l'image, c'est cet écart entre deux présences : les formes abstraites engendrées par le pinceau électronique créent un espace mental où les images et les sons de l'Allemagne nazie, de la guerre d'Espagne ou de l'explosion d'Hiroshima reçoivent la forme visuelle qui correspond à ce qu'elles sont pour nous : des images d'archives, des objets de savoir et de mémoire, mais aussi des obsessions, des cauchemars ou des nostalgies. Vasulka crée un espace mémoriel cérébral et, en y logeant les images des guerres et des horreurs du siècle, il écarte les débats sur l'irreprésentable motivés par la défiance envers le réa-

lisme de l'image et ses pouvoirs émotionnels. Mais, inversement, les événements du siècle arrachent la vidéo au rêve de l'idée engendrant sa propre matière. Ils la plient aux formes visuelles qui sont celles sous lesquelles ils se conservent et constituent une mémoire collective : films, écrans, livres, affiches ou monuments. La pensivité de l'image, c'est alors ce rapport entre deux opérations qui met la forme trop pure ou l'événement trop chargé de réalité hors d'eux-mêmes. D'un côté, la forme de ce rapport est déterminée par l'artiste. Mais, d'un autre côté, c'est le spectateur seul qui peut fixer la mesure du rapport, c'est son seul regard qui donne réalité à l'équilibre entre les métamorphoses de la « matière » informatique et la mise en scène de l'histoire d'un siècle.

Il est tentant de comparer cette forme de pensivité avec celle qui est mise en jeu par un autre monument édifié par la vidéo à l'histoire du xx^e siècle, les *Histoires du cinéma* de Godard. Ce dernier procède assurément d'une tout autre manière que Vasulka. Il ne construit pas de machine de mémoire. Il crée une surface où toutes les images peuvent glisser les unes sur les autres. Il définit la pensivité des images par deux traits essentiels. D'une part, chacune prend l'allure d'une forme, d'une attitude, d'un geste arrêté. Chacun de ces gestes retient en quelque sorte le pouvoir que Balzac confiait à sa marquise – celui de condenser une histoire en un tableau –, mais aussi celui d'enclencher une autre histoire. Chacun de ces instantanés peut alors être décollé de son support particulier, glisser sur un autre ou s'accoupler avec un autre : le plan de cinéma avec le tableau, la photo ou la bande d'actualité. C'est ce que Godard appelle la fraternité des métaphores : la possibilité pour une attitude dessinée par le crayon de Goya de s'associer avec le dessin d'un plan cinématographique ou avec la forme d'un corps supplicié dans les camps nazis

saisi par l'objectif photographique ; la possibilité d'écrire de multiples façons l'histoire du siècle en vertu du double pouvoir de chaque image : celui de condenser une multiplicité de gestes significatifs d'un temps et celui de s'associer avec toutes les images douées du même pouvoir. Ainsi, à la fin du premier épisode des *Histoires*, le jeune garçon de la *Baignade à Asnières* de Seurat ou les promeneurs de l'*Après-midi à la Grande Jatte* deviennent des figures de la France de mai 1940, la France du Front populaire et des congés payés, poignardée par une Allemagne nazie symbolisée par une descente de police tirée de *M le Maudit* de Fritz Lang, après quoi nous voyons des blindés, tirés de bandes d'actualité s'enfoncer dans les paysages impressionnistes, tandis que des plans tirés de films, *La Mort de Siegfried*, *Le Testament du Docteur Mabuse*, *To be or not to be*, viennent nous montrer que les images du cinéma avaient déjà dessiné les formes de ce qui allait devenir, avec la guerre et les camps de la mort, des images d'actualité. Je ne reviens pas sur l'analyse des procédures de Godard²⁹. Ce qui m'intéresse ici, c'est la manière dont il met en œuvre le travail de la figure à un triple niveau. Tout d'abord, il radicalise cette forme de figuralité qui consiste à entrelacer deux logiques d'enchaînement : chaque élément est articulé à chacun des autres selon deux logiques, celle de l'enchaînement narratif et celle de la métaphorisation infinie. À un second niveau, la figuralité, c'est la façon dont plusieurs arts et plusieurs médias viennent échanger leurs pouvoirs. Mais, à un troisième niveau, c'est la façon dont un art sert à constituer l'imaginaire d'un autre. Godard veut faire avec les images du cinéma ce que le cinéma lui-même n'a pas fait, parce qu'il a trahi sa vocation en sacrifiant la fraternité des métaphores au commerce des histoires. En détachant les métaphores des histoires pour en faire une autre

« histoire », Godard fait ce cinéma qui n'a pas été. Mais il le fait par les moyens du montage vidéo. Il construit, sur l'écran vidéo, avec les moyens de la vidéo, un cinéma qui n'a jamais existé.

Ce rapport d'un art à lui-même par la médiation d'un autre peut fournir une conclusion provisoire à cette réflexion. J'ai tenté de donner un contenu à cette notion de pensivité qui désigne dans l'image quelque chose qui résiste à la pensée, à la pensée de celui qui l'a produite et de celui qui cherche à l'identifier. En explorant quelques formes de cette résistance, j'ai voulu montrer qu'elle n'est pas une propriété constitutive de la nature de certaines images, mais un jeu d'écart entre plusieurs fonctions-images présentes sur la même surface. On comprend alors pourquoi le même jeu d'écart s'offre aussi bien dans l'art et hors de lui, et comment les opérations artistiques peuvent construire ces formes de pensivité par où l'art s'échappe à lui-même. Ce problème n'est pas neuf. Kant déjà pointait l'écart entre la forme artistique, la forme déterminée par l'intention de l'art, et la forme esthétique, celle qui est perçue sans concept et repousse toute idée de finalité intentionnelle. Kant appelait idées esthétiques les inventions de l'art capables d'opérer ce raccord entre deux « formes », qui est aussi un saut entre deux régimes de présentation sensible. J'ai essayé de penser cet art des « idées esthétiques » en élargissant le concept de figure, pour lui faire signifier non plus seulement la substitution d'un terme à un autre mais l'entrelacement de plusieurs régimes d'expression et du travail de plusieurs arts et de plusieurs médias. Nombre de commentateurs ont voulu voir dans les nouveaux médias électroniques et informatiques la fin de l'altérité des images, sinon celle des inventions de l'art. Mais l'ordinateur, le synthétiseur et les technologies nouvelles dans leur ensemble n'ont pas plus

Le spectateur émancipé

signifié la fin de l'image et de l'art que la photographie ou le cinéma en leur temps. L'art de l'âge esthétique n'a cessé de jouer sur la possibilité que chaque médium pouvait offrir de mêler ses effets à ceux des autres, de prendre leur rôle et de créer ainsi des figures nouvelles, réveillant des possibilités sensibles qu'ils avaient épuisées. Les techniques et supports nouveaux offrent à ces métamorphoses des possibilités inédites. L'image ne cessera pas si tôt d'être pensive.

Origine des textes

Les textes assemblés ici représentent la version dernière de conférences dont des versions antérieures, plusieurs fois remaniées, ont été présentées, en français ou en anglais, dans diverses institutions universitaires, artistiques et culturelles au cours des quatre dernières années.

Je remercie pour leur contribution à ce livre toutes celles et tous ceux qui m'ont invité et ont accueilli et discuté telle ou telle version de ces textes dans les institutions suivantes : Cinquième Académie internationale d'été à Francfort-sur-le-Main (2004) ; SESC Belenzinho à Sao Paulo (2005) ; École des Beaux-Arts de Lyon (2005), CAPC de Bordeaux (2005) ; Festival Home Works à Beyrouth (2005) ; Institut culturel français de Stockholm (2006) ; deuxième Biennale d'art de Moscou (2006) ; Université internationale Menendes Pelayo de Cuenca (2006) ; Fondation Serralves de Porto (2007) ; Hochschule der Kunste de Zurich (2007) ; palais Bozar de Bruxelles (2007) ; Pacific North College of Arts de Portland (2008) ; Mumok à Vienne (2008).

Södertörn University College (2006) ; Université de Trondheim à Paris (2006) ; Université de Copenhague (2007) ; Williams College à Williamstown (2007) ; Dartmouth College (2007) ; Université européenne de Saint-Petersburg (2007) ; Centre Eikones de l'université de Bâle (2007) ; University of California, Irvine (2008) ;

Le spectateur émancipé

University of British Columbia, Vancouver (2008); University of California, Berkeley (2008).

«Le spectateur émancipé» est paru dans sa version originale anglaise dans *Art Forum*, XLV, n° 7, mars 2007.

Une version anglaise des «Mésaventures de la pensée critique» a été publiée dans *Aporia, Dartmouth Undergraduate Journal of Philosophy*, automne 2007.

Enfin la réflexion sur l'image pensive doit beaucoup au séminaire tenu en 2005-2006 au musée du Jeu de Paume.

Nous remercions Josephine Meckseper, Martha Rosler, Alfredo Jaar, Rineke Dijkstra et Sophie Ristelhueber, qui nous ont aimablement autorisés à reproduire leurs œuvres.

Notes

1. L'invitation à ouvrir la cinquième *Internationale Sommer Akademie* de Francfort, le 20 août 2004, me fut adressée par le performer et chorégraphe suédois Märten Spångberg.
2. Guy Debord, *La Société du spectacle*, Gallimard, 1992, p. 16.
3. *Ibid.*, p. 25.
4. Cf. Gabriel Gauny, *Le Philosophe plébéien*, Presses universitaires de Vincennes, 1985, pp. 147-158.
5. Le titre exact de la manifestation était : *The Unhomely. Phantomal Scenes in the global World*.
6. Peter Sloterdijk, *Écumes*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Maren Sell, 2005, p. 605.
7. Voir Paolo Virno, *Miracle, virtuosité et « déjà-vu »*. *Trois essais sur l'idée de « monde »*, Éditions de l'Éclat, 1996, et Brian Holmes, « The Flexible Personality. For a New Cultural Critique », in *Hieroglyphs of the Future. Art and Politics in a networked era*, Broadcasting Project, Paris/Zagreb, 2002 (également disponible sur www.geocities.com/CognitiveCapitalism/holmes1.html), ainsi que « Réveiller les fantômes collectifs. Résistance réticulaire, personnalité flexible », (www.republicart.net/disc/artsabotage/holmes01_fr.pdf)
8. Bernard Stiegler, *Mécréance et discrédit 3 ; L'esprit perdu du capitalisme*, Galilée, 2006.
9. Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Polity Press, 2000, pp. 11-12 (c'est moi qui traduis).
10. Alain Finkielkraut, interview donnée au *Haaretz*, 18 novembre 2005, traduction de Michel Warschawski et Michèle Sibony.
11. Guy Debord, *La Société du spectacle*, op. cit., p. 6.
12. Gabriel Gauny, « Le travail à la journée », in *Le Philosophe plébéien*, op. cit., pp. 45-46.
13. Je renvoie là-dessus aux analyses de quelques expositions emblématiques de ce tournant

présentées dans *Le Destin des images* (La Fabrique, 2003) et *Malaise dans l'esthétique* (Galilée, 2005).

14. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, 1998, p. 29.
15. Intervention des Yes Men à la conférence *Klartext! Der Status des politischen in aktueller Kunst und Kultur*, Berlin, 16 janvier 2005.
16. Interview avec John Malpede, www.inmotionmagazine.com/jm1.html (John Malpede est le directeur du Los Angeles Poverty Department, institution théâtrale alternative qui a repris ironiquement les célèbres initiales LAPD).
17. Rappelons qu'il l'avait fait en revanche dans un film antérieur, *Hurlements en faveur de Sade*.
18. Cet essai est reproduit, et accompagné de commentaires et réponses aux critiques, dans Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Éditions de Minuit, Paris, 2003.
19. Gérard Wajcman, « De la croyance 'photographique' », *Le 5^e Temps modernes*, mars-avril-mai 2001, p. 63.
20. *Ibid.*, p. 53.
21. *Ibid.*, p. 55.
22. J'ai analysé plus en détail certaines des œuvres ici évoquées dans mon essai « Le Théâtre des images », publié dans le catalogue *Alfredo Jaar. La politique des images*, jrp/ringier-Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, 2007.
23. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Rainer Rochlitz, in *Œuvres*, Folio/Gallimard, 2000, t. 3, p. 82.
24. *La Chambre claire*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 82.
25. *Ibid.*, pp. 148-150.
26. James Agee, qui se livre par ailleurs à de brillantes analyses sur la présence ou l'absence de souci esthétique dans l'habitat des pauvres, nous renvoie ici au témoignage nu de la photographie : « De l'autre côté de la cuisine se trouve une petite table nue où ils prennent leurs repas ; et, sur les murs, ce que vous pouvez voir sur l'une des photographies de ce

livre. » *Louons maintenant les grands hommes*, trad. Jean Queval, Terre Humaine Poche, 2003, p. 194.

27. Hegel, *Cours d'esthétique*, trad. Jean-Pierre Lefebvre et Veronica von Schenck, Aubier, 1995, t.1, p. 228.
28. Hollis Frampton, *L'Écliptique du savoir*, Centre Georges Pompidou, 1999, p.92.
29. Je me permets de renvoyer là-dessus aux analyses que j'ai présentées dans *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, et *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

Du même auteur

Aux éditions de La Fabrique

Aux bords du politique, 1998
Le Partage du sensible, 2000
Le Destin des images, 2003
La Haine de la démocratie, 2005

Chez d'autres éditeurs

La Leçon d'Althusser, Gallimard, 1974
La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier,
Fayard, 1981 (réédition Hachette/Pluriel, 1997)
Le Philosophe et ses pauvres, Fayard, 1983
(réédition Champs/Flammarion, 2006)
*Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation
intellectuelle*, Fayard, 1987 (réédition 10/18, 2004)
Courts voyages au pays du peuple, Le Seuil, 1990
Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir,
Le Seuil, 1992
La Méésentente. Politique et philosophie, Galilée, 1995
Mallarmé. La politique de la sirène, Hachette,
1996, (réédition Hachette/Pluriel, 2006)
Arrêt sur histoire (avec Jean-Louis Comolli),
Centre Georges Pompidou, 1997
*La Parole muette. Essai sur les contradictions de la
littérature*, Hachette, 1998 (réédition Hachette/
Pluriel, 2005)

La Chair des mots. Politiques de l'écriture, Galilée,
1998
L'Inconscient esthétique, Galilée, 2001
La Fable cinématographique, Le Seuil, 2001
Les Scènes du peuple, Horlieu, 2003
Malaise dans l'esthétique, Galilée, 2004
Chroniques des temps consensuels, Le Seuil, 2005
L'Espace des mots. De Mallarmé à Broodthaers,
Musée des Beaux-arts de Nantes, 2005
Politique de la littérature, Galilée, 2007

Édition

La Parole ouvrière (avec Alain Faure), 10/18, 1976
(rééd. La Fabrique, 2007)
Louis-Gabriel Gauny, Le philosophe plébéien, Presses
universitaires de Vincennes, 1985