



HAL
open science

La responsabilité politique de l'artiste : de l'entre et du dissensus pour une résistance émancipatrice

Simon Le Doare

► **To cite this version:**

Simon Le Doare. La responsabilité politique de l'artiste : de l'entre et du dissensus pour une résistance émancipatrice. Art et histoire de l'art. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2016. Français. NNT : 2016LIL30047 . tel-01502337

HAL Id: tel-01502337

<https://theses.hal.science/tel-01502337>

Submitted on 5 Apr 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Lille 3 – Laboratoire CECILLE

THÈSE

présentée pour l'obtention du grade de docteur en esthétique de
l'Université de Lille 3

par

Simon Le Doaré

La responsabilité politique de l'artiste

De l'*entre* et du dissensus,
pour une résistance émancipatrice

Thèse dirigée par Mme Marie-Pierre Lassus

Soutenance publique le 6 décembre 2016

JURY

Mme Anne-Marie FIXOT, Professeure de Géographie, Université de Caen

Mme Marie-Pierre LASSUS, Maître de conférence HDR, Université de Lille 3

M. Olivier NEVEUX, Professeur d'histoire et d'esthétique du théâtre, École Nationale
Supérieure de Lyon

M. Laurent MUHLEISEN, (expert), directeur de la Maison Antoine Vitez, Conseiller
théâtre contemporain à la Comédie française

Remerciements

Je me rends compte du nombre de gens qu'il me faudrait nommer ici, qui ont joué un rôle dans ce travail, en amont ou au cours de ces trois dernières années. Car il le fallait, je me suis restreint à ceux qui ont réellement orienté ou réorienté mes recherches et les résultats de ce travail.

Je commence par remercier avec une grande ferveur Marie-Pierre Lassus, directrice de cette thèse, qui m'a fait confiance il y a trois ans, et n'a cessé de me soutenir, de valoriser mes réflexions, sans manquer de me recadrer avec une rigueur et une exigence aussi bienveillantes que nécessaires. Au delà de ce travail de recherche, j'ai énormément appris sous sa direction.

Mes remerciements vont aussi à Olivier Neveux, pour le temps qu'il m'a accordé, immensément riche en ressources, idées, contradictions fertiles, ce travail est profondément marqué par sa rencontre, et par ses écrits, d'autant que cela vaut aussi pour mon travail artistique.

Je tiens à remercier ceux qui m'ont fait et me font encore confiance à l'Université de Bretagne Occidentale (UBO), me testent avec bienveillance, me permettent de faire mes premières armes à l'université, Annick Madec, sociologue et directrice du master Management du spectacle vivant, Vincent Cabioch, professionnel associé au même master, Matthieu Gallou, Président de l'UBO, Joël Guervenou, Vice-Président à la culture de l'UBO, et surtout Jean-Manuel Warnet, maître de conférence en études théâtrales, qui n'a cessé de m'ouvrir des portes vers l'enseignement à l'Université. Il me faut nommer Camille Masse, responsable administrative de mon laboratoire, le CECILLE, à l'Université de Lille³, et la remercier pour sa réactivité incomparable, son efficacité hors du commun, et pour le nombre de situations délicates dont elle m'a sorti avec une facilité et une gentillesse déconcertantes.

Cette thèse prend largement appui sur ma pratique artistique, c'est pourquoi mes sincères remerciements vont à mes collègues artistes. Je voudrais ainsi remercier l'équipe qui travaille avec moi, artistes et techniciens, au sein de la compagnie Hiatus : Marie-Laure Caradec, Vincent Raude, Alexandre Rabinel, Stéphane Leucart, Guillaume Tahon et Laurent Rousseau. Une pensée toute particulière va à Gwenola Rozec, Anaïs Cloarec et Nicolas Pointard pour leur finesse et leur engagement artistique, bien qu'ils ne soient pas actuellement, dans l'équipe active. Sans oublier Cécile Valembois qui m'accompagne depuis quelques années déjà dans la direction de la compagnie, pour sa fidélité, et son soutien indéfectible.

Il me faut remercier mes collègues musiciens, tous ceux avec qui je partage les scènes bretonnes. Impossible de les nommer tous, mais je ne saurais faire l'impasse sur Hugo Pottin et Nicolas Péoc'h, dont les trajectoires musicales ne cessent de guider et de percuter la mienne.

Un immense merci à toute l'équipe de la compagnie Dérézo, qui furent mes collègues à plusieurs reprises pendant la rédaction de ces pages : les acteurs et techniciens de *Tempêtes*, et bien sûr l'équipe administrative de la compagnie. À nouveau ils sont trop nombreux pour tous les nommer ici, mais je pense à chacun d'entre eux. Quant au directeur et metteur en scène de la compagnie, Charlie Windelschmidt, un simple "merci" ne pourrait suffire, pour ces dix ans de confiance, et de bouleversements, de persévérance dans l'exigence artistique. À mon tour, je lui adresse un franc et large : « Devant ! ».

Et puis les fidèles parmi les fidèles, ceux qui me font travailler en permanence. Glenn Cavarlé, chercheur en informatique mais surtout ami et compagnon de route indéfectible, pour nos débats nocturnes, nécessairement trop peu nombreux, si importants pour mon cheminement. Mon frère, Romain Le Doaré, philosophe en devenir, pour sa rigueur heureuse, et sa contradiction riche et inspirante. Je remercie aussi mes parents pour leurs encouragements sans failles et leur immense disponibilité, et parce que les artistes qu'ils sont ont très probablement une place fondatrice dans la naissance de ce sujet.

Je me demande comment j'aurais affronté ces derniers mois de rédaction sans la présence quotidienne, l'attention et la tendresse de Justine, sans oublier ses relectures, parfois sévères mais salvatrices. Même si les mots ne suffisent évidemment pas, merci à elle, pour tout.

Table des matières

Avant-propos	9
Introduction	13

PREMIÈRE PARTIE : CONCEPTS FONDAMENTAUX

Chapitre I. Distinction et rapports de la culture et de l'art	25
1. Remettre les mots à l'endroit	27
1. 1. Dissolution de sens et mélange des termes	27
1. 2. La nécessaire distinction entre art et culture	32
1. 3. Le mot culture en crise	35
2. Vers un sens d'« art »	38
2. 1. Esthétique	38
2. 2. Dualismes	47
2. 3. L'art en général	50
3. Une responsabilité de l'art à l'égard de la culture ?	53
3. 1. Le lien entre art et culture	53
3. 2. Transgression et subversion	54

Chapitre II; L'entre et le dissensus aux fondements de l'activité et de l'état politique

1. Aux racines de "politique"	60
1. 1. Préjugés	60
1. 2. Étymologie	63
1. 3. Polis	66
1. 4. <i>Zôon politikon</i>	68
2. L'entre	72
2. 1. L' <i>aida</i>	72
2. 2. Désert et oasis	79
3. Une activité politique vers l'état politique	82
3. 1. Cinq siècles de servitude	82
3. 2. <i>La</i> politique comme activité	85
3. 3. Le processus permanent	89
4. Artistes politiques	92
4. 1. Engagement des mots	93
4. 2. Effets de distanciation	97
4. 3. Des notes et des discours	100
4. 4. Intentions et non-intentions	104

Chapitre III. De la responsabilité	109
1. Anfractuosités de la responsabilité.....	110
1. 1. Étymologies	110
1. 2. Ethos.....	112
1. 3. Responsabilité <i>ad hoc</i>	114
1. 5. Responsabilité cosmique.....	115
2. Une responsabilité d'ordre politique.....	118
2. 1. Genre politique	118
2. 2. Responsabilité collective	119
2. 3. Responsabilité individuelle.....	121
3. Bases d'engagement de la responsabilité ; sujets et objets responsables.....	127
3. 1. Faculté politique d'agir : de la puissance au pouvoir politique	127
3. 2. Une responsabilité totale de tous.....	128
3. 3. ...mais certains sont plus sujets de responsabilité que d'autres	132
Chapitre IV. Contours et contenu de la responsabilité politique de l'artiste	139
Introduction.....	140
1. Dispositions géométriques.....	143
1. 1. Public(s) / spectateurs (horizontal)	145
1. 2. Institutions (vertical)	152
1. 3. Les pairs (circulaire)	154
1. 4. L'artiste dans son rapport à lui-même (point).....	155
2. Conditions et engagement de la responsabilité politique de l'artiste.....	156
2. 1. Conditions de l'existence d'une responsabilité politique de l'artiste	156
2. 2. L'engagement de la responsabilité politique de l'artiste	159
2. 3. De la censure à l'autocensure	161
2. 4. Une responsabilité partagée ?	163

DEUXIÈME PARTIE : ACTUALISATION DE LA RESPONSABILITÉ POLITIQUE DE L'ARTISTE : DE LA RÉSISTANCE À LA TRANSFORMATION DÉMOCRATIQUE

Chapitre I. Système nerveux et milieux : des déterminismes à la modification	167
Introduction.....	168
1. S'approprier les neurosciences	169
1. 1. Pourquoi les neurosciences ?.....	169
1. 2. Des critiques non-rédhibitoires.....	173
1. 3. Les avancées de l'imagerie cérébrale : voir l'homme « de l'intérieur.....	178
1. 4. L'enjeu de la plasticité du cerveau	179
2. Laborit, Damazio et Spinoza : des neurosciences à la philosophie	186
2. 1. Servitude pulsionnelle	186
2. 2. Imaginaire de la fuite	189
2. 3. Stimuli et affects	190
2. 4. Émotions rationnelles	192
3. Mésologie	195
3. 1. S'extraire de nos servitudes	195
3. 2. Écoumène	198
3. 3. Esthétique et milieux	200
3. 4. Faire naître des exceptions	202
Chapitre II. L'art comme résistance.....	203
Introduction.....	204
1. Lutte en profondeur contre l'idéologie dominante	205
1. 1. L'inutilité de l'art.....	205
1. 2. De la non-neutralité de l'art	212
2. L'esthétique comme faculté de juger.....	218
2. 1. Le goût postmoderniste	218
2. 2. Le goût comme esprit critique politique.....	220
2. 3. Jugement esthétique et postmodernisme	224
3. Des armes.....	230
3. 1. L'art comme cheval de Troie	230
3. 2. De l'espace-temps	234
3. 3. Le partage du sensible	239
4. Stratégie en terrain contrôlé	243
4. 1. Totalité du postmodernisme.....	243
4. 2. Bioesthétique.....	244
4. 3. L'art pour résister	246

Chapitre III. Comment faire un art responsable politiquement ?.....	251
Introduction.....	252
1. Du fond et de la forme.....	256
1. 1. Signifiant politique	256
1. 2. Politiques de l'art militant.....	263
1. 3. Mises en formes politiques.....	268
4. L'autonomie de l'art.....	271
2. L'artiste émancipateur.....	274
2. 1. En quête d'émancipation	274
2. 1. L'artiste ignorant	278
2. L'intention de l'artiste comme critère de responsabilité ?	281
3. La volonté de créer des œuvres émancipatrices comme frein à la création d'œuvres émancipatrices.....	286
3. 1. L'objectif de l'artiste.....	286
3. 2. Le risque du « mol nivellement de tout ».....	289
3. Émanciper les artistes	293
Chapitre IV. Les leviers de l'inertie et du mouvement	299
1. Potentielles limites de la responsabilité politique de l'artiste.....	300
1. 1. Immersion balinaise	301
1. 2. Responsabilité libératrice	305
1. 3. Des freins structurels.....	308
2. Se désengluer des systèmes	313
2. 1. Ce que l'on veut changer qui nous en empêche	313
2. 2. Renverser les représentations	315
3. Économie politique de la culture.....	317
3. 1. Le syndrome de Baumol.....	317
3. 2. Autonomie de l'art ou aliénation ?	319
3. 3. Du « fonctionnement » au « projet »	321
3. 4. Des artistes sous pression	327
3. 5. L'artiste comme modèle capitaliste.....	332
4. Vers une démocratie	335
4. 1. Nous ne sommes pas en démocratie	335
4. 2. De l'impossibilité du changement par les dominants.....	337
4. 3. Pour la démocratie	340
Conclusion	343
Bibliographie.....	353

Avant-propos

Je suis artiste. Mon métier – auquel je suis formé autant par des institutions que par l'expérience personnelle autodidacte – est de créer et d'interpréter des œuvres. Mon parcours universitaire m'amène aujourd'hui à écrire une thèse, et ainsi à tenter de développer une pensée, qui je l'espère sera amenée à continuer son chemin. Mais ma place est au plateau. Je ne suis pas un chercheur qui par ailleurs aurait une pratique artistique, je me sens surtout un artiste qui tente de chercher.

Cette considération amène deux remarques, une dans chaque domaine : d'abord, je parle et pense à partir de ma pratique empirique, ce qui implique un point de vue et peut-être des biais, ensuite, le fait d'avoir entamé un processus de recherche n'améliore pas la qualité de mon travail artistique, au mieux elle le déplace légèrement. J'ai souvent été amené à reprocher aux artistes de ne pas penser leur travail, et aux chercheurs de ne pas être *en prise* avec la réalité. Je maintiens cette double critique, mais je tiens à ce qu'elle reste d'ordre général. Car s'il me semble intéressant que les deux domaines puissent être poreux l'un à l'autre, les métiers ne sont assurément pas les mêmes. J'ai écrit une partie des pages qui vont suivre sous le soleil de Châlons-sur-Saône, sur des gradins en bois qui allaient accueillir les spectateurs devant lesquels je jouais le soir même. L'état et la préparation qui sont demandés par le fait de jouer une pièce en public, en ayant préalablement fait plusieurs heures de route et monté un décor pendant quatre heures, est presque diamétralement opposé à l'état généré par le fait d'être pris dans un processus de recherche théorique. Pour le dire vulgairement, on ne peut pas entrer en scène en se demandant si, en tant qu'artiste, on assume bien une responsabilité politique, et on ne peut pas affirmer l'existence d'une responsabilité de l'artiste théorisée en disant aux artistes : “voilà ce qu'il faut faire”.

Je suis donc musicien (contrebassiste), parfois comédien, metteur scène, et les interprètes que je dirige sont des danseurs, des comédiens, des musiciens. Je fais des remplacements dans le département jazz du conservatoire de Brest, je dirige des ateliers de théâtre, j'interviens dans un master 2 “management du spectacle vivant à l'université” de Brest, et me voilà donc étudiant chercheur en arts après une licence de droit et un master d'économie. Sans parler du fait que je suis moniteur de voile dès que j'ai un peu le temps l'été, et que j'ai été chargé de projets européen dans un Centre National des Arts de la Rue.

Cette multiplicité d'activités est à la fois mon point fort et mon défaut. S'il est difficile de m'évaluer avec justesse moi-même, une chose est sûre : j'avance lentement, et j'ai renoncé à des choses, qui auraient demandé une forte spécialisation.

Par cette approche multiple, pluridisciplinaire et transversale, cette thèse me ressemble. Et c'est de la même manière son défaut comme sa qualité. Je ne suis ni philosophe, ni économiste, ni historien de l'art, ni spécialisé dans une discipline artistique – si ce n'est que je m'intéresse plutôt au spectacle vivant. Ainsi cette thèse emprunte à plusieurs domaines, et chaque chapitre pourrait lui-même faire l'objet d'une thèse à part entière. Si cela peut apparaître comme problématique, il m'a semblé très tôt qu'il ne pouvait en être autrement pour questionner ce sujet de la responsabilité politique de l'artiste.

Alors il y aura des manques. Ne serait-ce qu'en terme d'auteurs qui pourraient sembler évidents. Nietzsche, Schiller, Althusser, Agamben, Ricœur, Lévinas, Weil, Laclau, Dewey, Weiss, Badiou, Freud, Mauss, Lefort, et bien d'autres ne seront pas cités dans ces pages. Parce que je ne les connais pas, ou mal, et parce qu'il me fallait nécessairement faire des choix. Par ailleurs, je ne parlerai ni de Béjart, ni de Poussin, ni de Haacke, ni de Boal, ni de Schoenberg, et bien d'autres, pour les mêmes raisons. Mais les choses seront liées, et comme dans mon quotidien, quelque soit ma discipline, universitaire ou artistique, je ne dis toujours que la même chose. J'ai peut-être juste besoin de pouvoir non seulement la dire de différentes manières, mais surtout de la saisir par différentes entrées. C'est donc le positionnement que j'assumerai ici.

Je ne conçois pas du tout ce travail comme un aboutissement. C'est éventuellement une étape, plus probablement un commencement. Comme quand on monte un spectacle. Souvent, on ne finit la pièce que parce que la date de la première arrive. Alors, cela s'impose, on a fini, que cela soit après deux semaines, ou quatre mois. Mais c'est un commencement pour la pièce, et c'est surtout le début d'autres idées. Surtout, c'est un processus, un cheminement, dont la destination est floue, plus imaginée que réellement connue. C'est le cas de cette thèse, qui, comme un spectacle, n'est qu'une pierre à mon petit édifice personnel d'émancipation, qui ambitionne de s'ajouter à la construction commune d'une révolution souhaitée.

Car enfin, je suis révolté. J'avais 19 ans lorsque les bulles financières des *subprimes* ont éclaté, provoquant les dégâts sociaux que l'on connaît, aux États-Unis, en Europe du sud, jusqu'à la situation catastrophique de la Grèce. Il me fallait questionner mes propres pratiques, le milieu dans lequel j'évoluais au regard de cette situation. J'oscillais entre

l'intuition que l'artiste a un rôle à jouer dans tout cela, un rôle politique, de conscientisation, de politisation, de sensibilisation, et une intuition inverse : l'artiste ne peut rien par son art, c'est le reste du temps qu'il doit se mobiliser, en tant que citoyen. Plus encore : en tant qu'artiste, il ne peut être que dans un onirisme apolitique, qui peut au mieux permettre de se "changer les idées", de ne plus penser aux problèmes de la vie, etc. C'est de cette oscillation que mon questionnement naît. Dans un cas comme dans l'autre, je voulais pouvoir développer des outils, pour moi, et pour d'autres artistes, qui puissent rendre (donner ?) une plus grande capacité d'action, des pistes pour reconnecter avec des questions politiques, économiques, mais à un endroit juste, qui ne peut être ni l'indifférence, ni le positionnement partisan convaincu.

Si les choses se sont précisées depuis, l'objectif pratique reste le même : il s'agit d'œuvrer avec les armes qui sont les miennes à une transformation sociale, que les gens vivent mieux, et sur le long terme, ce qui implique de nommer des enjeux démocratiques sur lesquels je reviendrai plus en longueur par la suite, et d'identifier une potentielle responsabilité politique de l'artiste.

Toujours il y a eu des poètes et des bouffons pour se soulever contre l'écrasement de la pensée créative par le dogme. Métaphorisant, ils dévoilent l'a-pensée littérale. L'humour étaye leur démonstration : le sérieux est insensé. Ils s'éveillent à la merveille, dissolvent la certitude, bannissent la crainte et dénouent les corps. (...) Les sommations que lancent la poésie, intuition, théorie, à l'avance dogme sur l'esprit, ont-elles de quoi mener à une révolution de l'éveil ? Ce n'est pas impossible.¹

¹ Ivan Illitch, *La convivialité*, Éditions du Seuil, Paris, 1973, p.93

Introduction

Il est devenu banal de dire que nous traversons depuis 2008 une crise parmi les plus importantes de l'histoire du capitalisme. Il n'est pas plus original de dire que cette crise est protéiforme, financière, économique, sociale, politique, voire culturelle.

La crise est financière, de par son fait générateur, les *subprimes*, en 2008. Cet aspect financier est flou, opaque, abstrait, impalpable, lointain, compliqué. Des experts s'en chargent, nos dirigeants sont sur le pont, la finance est devenue leur ennemie². La crise est économique. Le système est en partie moribond, trop lié désormais aux instabilités de la finance internationale, il faudrait le réformer³. La crise est désormais sociale. Les conséquences concrètes sur la vie sont pour le moins importantes, qu'il s'agisse de baisses des salaires, des prestations sociales, des offres de service public, ou plus radicalement de chômage, voire à l'extrême, des suicides en nombre observés en Grèce⁴. La crise est politique. Au sens de la gouvernance, des institutions, des partis, et au sens de l'implication de chacun dans les choix à faire pour la *cité* . On assiste à une perte de fond, de discours idéologiques, de pensée, de visions, de remises en causes, de rêves et d'envie⁵. Les mots perdent leur sens, les engagements perdent leur valeur à force de promesses faites en l'air, de mensonges, d'abus, le tout sans conséquence la plupart du temps⁶. Le pouvoir est confié aveuglément et de façon irréversible et donc collectivement déresponsabilisante, désengageante – aux mains de maîtres qui se chargent de tout à la place des membres de la *cité* ⁷. Il est d'usage de dire que les dirigeants politiques se sont fait voler le pouvoir par la finance internationale contre qui l'ont doit s'en aller en guerre. Si les hommes politiques récupèrent ce pouvoir, tout ira mieux, paraît-il.

Il me faut alors tout de suite dire un mot de “la démocratie”. Le terme lui-même est complexe, il peut être en effet considéré à maints égards qu'aucun des États occidentaux dont il est question ici n'est une démocratie – à l'exception peut-être de la Suisse. Un système

² Beaucoup de déçus du parti socialiste ont eu l'air très convaincus par cette déclaration de François Hollande lors d'un meeting au Bourget, pendant la campagne pour les élections présidentielles de 2012, « mon adversaire, c'est le monde de la finance »

³ Se référer aux ouvrages d'économistes tels que Frédéric Lordon, Joseph Stiglitz, Henri Sterdyniak, Thomas Coutrot, Jacques Sapir, Jacques Généreux, ou aux rapports de l'OFCE par exemple.

⁴ En 2011, près de 500 personnes se sont donné la mort en Grèce, une augmentation de 26% par rapport à l'année précédente. Source : Libération, http://www.liberation.fr/monde/2013/05/21/477-suicides-recenses-en-grece_904444

⁵ Voir Jacques Baguenard, *Les drogués du pouvoir*, Economica, 2006, 212 p.

⁶ Voir Alain, *Propos sur les pouvoirs*, Gallimard, 1985, 384 p.

⁷ Voir Yves Sintomer, *Petite histoire de l'expérimentation démocratique, tirage au sort et politique d'Athènes à nos jours*, Ed. La Découverte/Poche, 2011, 336 p.

d'élection de représentants consiste à choisir le meilleur candidat à qui confier du pouvoir, *meilleur* en grec se disant *aristos*. Le pouvoir, le *kratos*, est donc confié aux meilleurs⁸. De plus pour citer la célèbre formule de Rousseau : « Le peuple anglais pense être libre, il se trompe fort, il ne l'est que durant l'élection des membres du parlement ; sitôt qu'ils sont élus, il est esclave, il n'est rien »⁹. Si la Suisse connaît les votations populaires et le référendum d'initiative populaire, rares sont les autres États du monde ayant ce niveau de démocratie. Le terme « démocratie » est employé à tort pour désigner des systèmes de gouvernance qui n'en sont pas (qui devraient se nommer « gouvernements représentatifs »¹⁰), c'est probablement, outre que d'empêcher de penser l'alternative¹¹, que l'on chercherait collectivement à se rapprocher d'un système démocratique, si tant est que l'on souhaite réellement que le pouvoir puisse être détenu par le peuple. Je suis en ce sens franchement démocrate, et il s'agit donc pour moi de développer un propos qui tend dans cette direction. L'idée que le peuple puisse être détenteur permanent de la capacité de se déterminer lui-même, de prendre des lois et décisions auxquelles il se soumet suppose qu'aucun titre ne puisse donner à son détenteur un rôle politique et décisionnaire privilégié. Comme nous le verrons avec Jacques Rancière, en démocratie, c'est l'absence de titre qui vaut titre. Or dans une telle situation que j'appellerais « l'état politique », la capacité de juger et de décider du peuple doit être optimale, et les manifestations notamment vectrices d'idées, d'images, de symboles et de sens revêtent une importance encore plus importante par leur dimension esthétique. Cette matière ne peut être négligée dans la visée d'un tel objectif démocratique. Cela relève de l'émancipation, de la mise en capacité, de l'autonomisation.

J'appartiens à une génération qui, me semble-t-il, est de moins en moins sensible aux questions politiques, au sens galvaudé des partis politiques médiatisés comme au sens de l'activité et de l'état politique tels que je serai amené à les définir. L'indifférence face au personnel politique semble être assez partagée, qu'elle soit réfléchie, choisie, ou qu'elle s'impose pour des raisons contingentes. Il se trouve que le rapport à la communauté, au « commun » ne se porte pas mieux. Peut-être cette impression est-elle faussée par ma propre position générationnelle, et que cela se retrouve à toutes les époques, dans ce cas je me

⁸ *Ibid.*

⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social*, (1762), Éditions Flammarion, Paris, 2012, p.130

¹⁰ Voir Bernard Manin, *Principes du gouvernement représentatif*, Flammarion, 2012, 352 p.

¹¹ Il est admis par les linguistes que la capacité à penser un monde plus complexe est liée aux mots que l'on connaît. Si des mots nous sont retirés, ou encore qu'on en détourne leur sens, cela réduit la capacité de penser cette complexité. C'est le processus décrit par Georges Orwell dans son ouvrage *1984* (paru chez Secker and Warburg en 1949 en Angleterre, et chez Gallimard en 1950 pour la version française).

contredirais allègrement dans quelques dizaines d'années. Mais une situation bien liée à notre temps est la consommation de plus en plus massive et de mieux en mieux assumée par tous des productions en tous genre de l'industrie culturelle de masse.

L'effet d'ensemble de l'industrie culturelle est celui d'une anti démystification (...) elle se mue en tromperie des masses, c'est à dire en moyen de garrotter la conscience, elle empêche la formation d'individus autonomes indépendants capables de juger et de se décider consciemment.¹²

Internet et l'ensemble des technologies numériques ne cessent de se développer, et de nous nourrir, sous perfusion permanente, d'une quantité de contenus immensément diversifiés et immensément homogènes et uniformisants si l'on s'en tient à ce qui est mis en avant par les puissants réseaux de diffusions de cette industrie ultra puissante. Youtube¹³, en est un exemple flagrant. Outil phénoménal de partage, de création, de liberté, de culture, d'histoire, d'éducation populaire, et en même temps avènement de la domination implacable de la logique culturelle du capitalisme tardif¹⁴, il suffit de voir la page d'accueil du célèbre site détenu par Google pour voir comment leurs fameux algorithmes nous pistent et nous proposent ce que l'on a déjà vu, ou ce qu'il faut que nous voyons car beaucoup l'on déjà vu, ou parce qu'une vidéo revêt un enjeu financier particulier. Mais la télévision se porte toujours très bien¹⁵, et les programmes touchent à des profondeurs de bêtise jusqu'alors inconnues, et cela de façon assez simplement assumée, avec des audiences inquiétantes¹⁶. Or peu sont ceux qui peuvent échapper à ces tendances culturelles, en particulier aux productions cinématographiques et musicales de l'industrie culturelle capitaliste, qui par ailleurs produit indistinctement tout et son contraire, du plus intéressant au plus atterrant, avec les mêmes protagonistes, les mêmes circuits, les mêmes méthodes et pour le même public. Bernard Stiegler nous explique par ailleurs que nous sommes entrés dans une société du pulsionnel, qui souffre dans son désir. Cela a selon lui pour conséquences de favoriser un mode de vie

¹² Theodor W. Adorno, archive d'une conférence pour l'université radiophonique sur diffusée pour la première fois en 1963, et rediffusée dans l'émission de France Culture « Les vendredi de la philosophie » - <https://www.youtube.com/watch?v=DAyNnXV2WLS>

¹³ Site d'hébergement de vidéo à consultation libre créé en 2005 par Steve Chen, Chad Hurley et Jawed Karim, racheté par Google en 2006. www.youtube.com

¹⁴ Fredric Jameson, *Le postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), Éditions des Beaux-arts de Paris, 2011, 608 p.

¹⁵ Les français on passé en moyenne 3h44 par jours devant la télévision en 2015 (Chiffres de Médiamétrie, Communiqué de presse du 27 janvier 2016). Ce chiffre tend globalement à augmenter.

¹⁶ Les exemples semblent être infinis, mais il suffit de voir des extraits des récents et très regardés *Touche pas à mon poste*, animé par Cyril Hanouna sur la chaîne C8, ou encore *Une ambition intime*, animée par Karine Le Marchand sur M6.

basé sur une consommation compulsive et inassouvable, tant de biens économiques, de biens de consommation quotidienne, ou de biens culturels¹⁷.

Si le capitalisme industriel est devenu bête, c'est qu'il nourrit nos pulsions en même temps qu'il achève nos désirs. Le capitalisme financier et les médias de masse nuisent à l'investissement, car ils ne s'inscrivent plus dans le désir et le long terme mais dans la pulsion et le court terme. La question centrale de l'économie politique n'est pas celle de la relance de la consommation, mais celle de la relance du désir, tragiquement et suicidairement en panne. La pulsion et le désir s'opposent comme le fini et l'infini. La pulsion, systématiquement installée par le consumérisme, repose sur la possession d'un objet voué à être consommé, c'est-à-dire consommé, c'est-à-dire détruit. A l'inverse le désir, aussi bien dans son sujet que dans son objet, est toujours le désir d'une singularité infinie ou inachevée (non-finie). En ce sens, l'infinité du désir est ce qui distingue par exemple la justice du droit, et la promesse du programme.¹⁸

C'est ce qui m'amène, après d'autres, à dire que cette crise est aussi profondément culturelle, notre rapport au monde dans son historicité et dans notre manière de nous y projeter à l'avenir est modifiée. Les espaces et le temps sont de plus en plus subis, et c'est un nouveau type d'aliénation qui s'impose, dans un contrôle "soft", confortable, qui prend nos corps et nos esprits. Une aliénation par les affects, par les images, par le goût, bien masquée par des discours qui ne semblent s'adresser à nous que sur le plan du rationnel¹⁹. Cette logique culturelle du capitalisme tardif, le postmodernisme, doit être reconnue et assumée, et autant que faire se peut, repolitisée, conflictualisée, historicisée, peut-être même de l'intérieur. Il nous faut inventer les armes de la résistance, y compris contre nous-mêmes, ou du moins dans la conscience permanente que cette logique culturelle est désormais aussi la nôtre, nous baignons dedans, et jugeons avec. L'artiste, puisqu'il produit en partie et modifie cette culture par ses œuvres peut avoir un rôle à jouer dans cette résistance, même s'il est résolument lui-même un artiste post-moderne.

Enfin, la crise est sémantique. Par ses anglicismes, *subprimes*, *stock options*, *spread*, *hedge funds*, ses acronymes, *Nasdaq*, *TCUE*, *MES*, *BCE*, *PIGS*, *BRICS*, et par la perte de sens de mots trop utilisés. « Redressement dans la justice » pour ne pas dire rigueur budgétaire, « l'égalité des chances » pour ne pas dire l'inégalité (soit c'est l'égalité, soit les

¹⁷ Voir Bernard Stiegler, *La télécratie contre la démocratie*, L'atelier des idées, 2006

¹⁸ Définition de *Désir/Pulsion* sur le site de l'association de Bernard Stiegler, Ars Industrialis - <http://www.arsindustrialis.org/d%C3%A9sir>

¹⁹ Voir Naomi Klein, *La stratégie du choc*, Actes Sud Éditions, Paris, 2013, 861 p.

chances), « plan de sauvegarde de l'emploi » pour le pas dire licenciement collectif, « projet » pour ne pas dire produit, ou encore le pléonasme qu'est "démocratie participative".

Ainsi, en ces temps de crises, il ne semble pas superflu de se questionner sur les moyens que nous avons, en tant qu'individu et en tant que société, de façonner et nourrir des opinions, des jugements et décisions (sans vouloir faire d'une coïncidence un sens, notons que krisis en Grec ancien signifie «jugement, décision»), et de projeter « une façon de voir le monde à l'avenir »²⁰ pour reprendre l'expression de Hannah Arendt. Par ailleurs, Myriam Revault d'Allonnes développe à ce propos l'idée que, vu le nombre de domaines qui sont aujourd'hui dits « en crise », la crise devient, à l'opposé de sa signification étymologique :

(...) le signe de l'indécision, voire de l'indécidabilité. C'est le moment où, avec les perturbations, surgissent les incertitudes quant aux causes, quant aux diagnostics, quant aux effets, quant à la possibilité même d'une issue. De plus, [...] elle s'est généralisée à la culture, aux civilisations, aux valeurs. Cette extension se paye sans doute d'un obscurcissement de la notion, car elle désigne à la fois, une crise du savoir, une crise de la compréhension que nous avons de la réalité, une crise de notre vécu subjectif et une crise de la réalité sociale elle-même. [...] »²¹.

Nous sommes pris dans nos milieux, traversés et modifiés par nos affects, jusque dans notre système nerveux. Il conviendra donc de poser les bases des ces questions de modification de l'humain dans sa sensibilité propre.

Il y a nécessité de clarifier, de remettre les mots à l'endroit. La perte du sens et du désir est aussi perte de la possibilité d'alternatives, lesquelles nous ont été présentées comme inexistantes²². Peut-être l'artiste par ses œuvres a un rôle à jouer à cet endroit, c'est toute ma question. Peut-être a-t-il même une responsabilité à assumer sur ces questions, laquelle responsabilité serait donc d'ordre politique.

Pour ce qui est de l'éclaircissement sémantique, il semble aujourd'hui absolument nécessaire, comme certains le font déjà depuis plusieurs années²³, de travailler le sens du "politique", pour retrouver une capacité d'action, et un objectif clair. Je distinguerai ainsi "la politique" qui est l'*activité politique*, menée collectivement vers un but, qui se fonde sur le dissensus, la conflictualité, et "le politique", qui sera ici entendu comme l'état d'égalité

²⁰ Hannah Arendt, *La crise de la Culture*, 1961, (augmenté en 1968), Gallimard, 1972., p. 285

²¹ Myriam Revault d'Allonnes, intervention à l'institut français d'Athènes, lors d'une table ronde intitulée « Paul Ricœur, Éthique et Politique », le 10 mai 2012.

²² Voir Noam Chomsky, *Sur le contrôle de nos vies* (2000), Éditions Allia, Paris, 2016, 53 p.

²³ Voir Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, (1998), Éditions Gallimard, Paris, 2004, 272 p.

démocratique, fondé sur le commun et l'*entre*. L'*entre* sera ainsi avec le dissensus, les deux éléments puissants de la résistance, respectivement fondements de l'état et de l'activité politique.

Mais avant cela, il me sera nécessaire de redéfinir les contours des mots "culture" et "art", pour les séparer, et les penser en relation, dans un va-et-vient de modification réciproque.

Le raisonnement qui sous-tend l'ensemble de ces points est assez simple : si l'on postule que les œuvres d'art modifient la culture, jouent sur le sensible (par les émotions, ou *affects* dirait Spinoza), influent sur la capacité de jugement, alors il faut envisager que cela puisse agir en positif comme en négatif sur ces éléments. Il n'est pas rare d'émettre des critiques à l'encontre des programmeurs et des choix artistiques qu'ils font, ou bien à propos des subventions accordées à tel ou tel artiste plutôt qu'à un autre, ou enfin, dans une forme de désespoir de se plaindre du public, de ces gens qui acclament de mauvaises productions. Sans dénigrer ces critiques, je souhaite pour ici m'intéresser aux artistes. Plutôt que de questionner les diffuseurs, les financeurs ou les spectateurs des œuvres, ce sont bien ceux qui les créent qui m'intéressent ici. Je m'interroge donc sur la manière dont les œuvres sont créées, leur mode de production, l'intention qui les sous-tend, le contexte dans lequel elles prennent forme. Comment un artiste peut-il prendre en compte cette dimension potentiellement politique dans la création de son œuvre ? À ce titre, est-il en charge d'un rôle politique, et doit-il répondre de ses actes artistiques ?

En quoi pourrait consister cette responsabilité politique de l'artiste dans le contexte de nos sociétés contemporaines, désormais marquées par la logique culturelle postmoderne ? L'artiste peut-il avoir un rôle à jouer par ses œuvres dans l'émergence de politique, et donc de résistance et d'émancipation face à l'idéologie dominante aux commandes de nos sociétés d'hyper-contrôle ?

J'ai ainsi brossé l'ensemble de mes questionnements dans le sens inverse, comme en remontant un fil jusqu'à sa source. Dans l'ordre, ce texte ci-après sera organisé ainsi comme suit :

La première partie sera destinée à la définition des *concepts fondamentaux* qui sous-tendent l'ensemble de la réflexion. Le premier chapitre, s'attachera à distinguer les notions d'art et de culture pour mieux les mettre en rapport. Le second chapitre me permettra de redéfinir l'idée de "politique" et d'en identifier les fondements, l'*entre* et le dissensus. Le

troisième traitera de la responsabilité d'un point de vue général, et le dernier tentera une définition des contours de cette responsabilité politique de l'artiste.

La seconde partie de ce travail questionnera les moyens d'actualiser la responsabilité politique de l'artiste, d'identifier comment elle peut œuvrer à la résistance pour tendre vers la démocratie. Le chapitre d'ouverture sera consacré aux fonctionnements humains sur lesquels il serait pertinent de travailler pour opérer du mouvement politique : système nerveux, affects et milieux. Le second chapitre traitera de la question de la résistance par l'art à travers l'actualisation de la responsabilité politique de l'artiste. Il s'agira ensuite, dans un troisième temps, de se demander ce que veut dire très concrètement pour un artiste d'être responsable politique. Enfin, le dernier chapitre sera focalisé sur les limites, les freins de responsabilité politique de l'artiste, pour tendre vers son dépassement afin d'atteindre un objectif démocratique.

Dès le début de mes recherches, j'ai voulu interroger des artistes. Cela me semblait être l'évidence. Ainsi, des entretiens ont eu lieu avec des artistes de différentes disciplines, sur la question de la responsabilité politique des artistes, c'est-à-dire de leur responsabilité politique. J'ai vite déchanté. En effet, les entretiens tournaient vite à une série de certitudes ou de poncifs, qui me ramenaient le plus souvent à de trop grandes catégories : ceux qui pensaient que de toute façon tout est politique, donc faire de l'art aussi, ceux qui se revendiquaient d'une démarche militante (ce qui est politique est donc de gauche pour résumer), et ceux qui refusaient tout net le terme de responsabilité au nom de la liberté de l'artiste et de l'autonomie de l'art. J'ai alors changé de méthode, en tentant plutôt de confronter mon expérience personnelle de la création artistique avec les pensées croisées d'auteurs sur ces questions. Assez simplement, cette façon de faire, accompagnée de nombreuses discussions informelles, a porté ses fruits, m'amenant jusqu'à porter Hannah Arendt et Spinoza au plateau.

Les pages qui vont suivre sont issues de cette confrontation. J'ai tenté, tant que possible, de donner à voir la progression de ma réflexion, quitte à montrer les contradictions, les fausses routes, les désaccords avec certains auteurs par endroits.

Une des principales difficultés que j'ai rencontrées dans ce travail a été de me détacher de ma propre pratique, pour mieux en tirer des éléments intéressants, sans pour autant faire de mon cas particulier un fonctionnement d'ordre général. Il fallait parfois ne pas faire confiance à mes impressions immédiates, et distinguer dans le champ de mes expériences empiriques

celles qui pouvaient relever d'un point de départ solide de réflexion, celles qui n'étaient qu'un exemple parmi d'autres et celles qui pouvaient tout au plus qu'être de l'ordre de l'anecdote. Autre difficulté, sous la forme d'un coup d'arrêt brutal, mais salvateur, si la rencontre avec les textes d'Hanna Arendt en amont de cette thèse a produit chez moi un véritable élan, la pensée de Jacques Rancière²⁴ et dans son sillage, Oliver Neveux²⁵ ont demandé une digestion plus laborieuse dans un premier temps. Cela vaut particulièrement pour ma pratique artistique, mais au regard de la méthodologie suivie, ma réflexion plus théorique s'en est de fait trouvée remuée à son tour : Rancière et Neveux nous disent, en substance, que la volonté d'émanciper les gens est contradictoire dans les termes avec l'idée même d'émancipation, et que pour faire de l'art politique, il faudrait d'abord arrêter d'essayer d'en faire. Ce paradoxe (en apparence) pourrait sembler *compliqué*, comme une corde pleine de nœuds hasardeux et horriblement emmêlée, dont la solution serait alors *simpliste* : trois coups de ciseaux au hasard, ou bien se débarrasser de la corde et s'en procurer une neuve. Pourtant, le point de vue de Rancière et Neveux est à mon sens *complexe*, comme un nœud de chaise, qui tient très bien mais a été réfléchi et noué à dessein, en pensant à celui qui allait devoir le dénouer plus tard. Et sa solution est *simple* plutôt que *simpliste* : il s'agit de trouver le bon brin à tirer pour cheminer vers le dénouement. Je reviendrai sur ces mots de compliqué/simpliste et complexe/simple régulièrement dans ce travail. Quant au nœud lui-même, je prendrai le temps de le dénouer dans la seconde partie. Disons juste ici qu'il indique l'impossibilité de toute position surplombante, professorale, pédagogue, et donc toute existence d'une méthode préexistante à la création de politique, d'émancipation, d'individuation.

Enfin il est fondamental pour moi que ma réflexion soit ancrée dans la réalité. Si elle part d'une expérience concrète, je souhaite qu'elle puisse du mieux possible accompagner les artistes d'aujourd'hui dans leur pratique, et prendre donc en compte leurs caractéristiques, et notamment leur diversité et leur fragilité.

Le statut – réel et symbolique – des artistes, reflète la place que leur accorde, en son sein, une société donnée. Il est codifié par la pratique et par la loi. Il est également le produit d'une histoire et de situations singulières, marquées par l'émergence lente de la catégorie « artiste » du XV^e au XVIII^e siècle, puis de son élargissement progressif à tous les arts. Il accompagne un processus de professionnalisation et la mise en place d'un statut symbolique élevé et envié.

²⁴ Voir Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Éditions La Fabrique, Paris, 2008, 145 p., et *Le maître ignorant*, Éditions 10/18, Paris, 1987, 240 p.

²⁵ Voir Olivier Neveux, *Politiques du spectateur*, Éditions La Découverte, Paris, 2013, 275 p.

*Face aux évolutions politiques, sociales et surtout technologiques, il apparaît toujours à la fois pluriel et fragile.*²⁶

Tout en tenant compte de cette pluralité et de cette fragilité, je vais donc tenter de d'identifier les contours d'une potentielle responsabilité politique de l'artiste, et ses modes d'actualisation. J'assume ici un regard engagé, politisé, puisque c'est bien de cela qu'est née l'envie de me lancer dans ce travail. Oliver Neveux commence son ouvrage *Politiques du spectateur* par ces mots : « Ce livre est un livre de circonstance. Il traite du “théâtre politique”, de ce qu'il est *en ces circonstances*²⁷ »²⁸. Je tenterai ici de faire de même.

²⁶ Agnès Graceffa, *Le statut de l'artiste en France depuis la fin du moyen âge : pluralité et fragilité*, in Agnès Graceffa (dir.) *Vivre de son art, Histoire du statut de l'artiste XVème-XXIème siècle*, Éditions Hermann, Paris, 2012, p.11

²⁷ C'est Neveux qui souligne.

²⁸ Oliver Neveux, *Politiques du spectateur*, *op. cit.* p.5

Première partie

Concepts fondamentaux

Chapitre I

Distinction et rapports de la
culture et de l'art

1. Remettre les mots à l'endroit

1. 1. Dissolution de sens et mélange des termes

« De l'art et de la culture », voilà un titre qui sonne bien familier. En effet, cette expression est aujourd'hui largement utilisée, comme si elle revêtait un sens unique²⁹. Deux écueils majeurs et contradictoires sont à identifier : d'une part, l'englobement de l'industrie culturelle, de la communication, de la publicité dans le champ de ce que l'on nomme aujourd'hui culture, ce qui la met au service de l'idéologie capitaliste, et d'autre part, la réduction de la culture aux seuls arts, ce qui tend à décharger la notion de culture de sa potentielle dimension politique, au profit d'un esthétisme (au sens négatif et courant du mot) bien plus transgressif que subversif – je reviendrai sur cette distinction).

Ces deux problèmes sémantiques pourraient sembler être en opposition puisque l'un réduit le sens du mot culture tandis que l'autre l'étend. Or il n'en est rien : les raisons et les conséquences de ces mouvements sémantiques sont les mêmes. Dans les deux cas, la dimension politique³⁰ de la culture - et des arts par la même occasion – est profondément restreinte. Qui plus est, ce que l'on appelle culture est alors privée de tout un pan de son histoire, d'une dimension sociale, subversive et émancipatrice. En mélangeant les termes, leur faisant perdre de la précision sémantique, ils en deviennent malléables à l'envie, nous privant de la possibilité de penser les alternatives. Certaines langues ne disposent que d'un seul mot pour désigner le jaune et le vert, comme *harita* en sanskrit, ou encore *xanh* en vietnamien³¹. Annie Molard-Desfour, linguiste, explique que les locuteurs de ces langues ne distinguent pas le spectre des couleurs de la même manière que des locuteurs d'une langue qui opère ces

²⁹ Quelques exemples : le ministère français de la culture et de la communication a créé en 2014 la « MNACEP », *Mission Nationale pour l'Art et la Culture en Espace Public*. Aurélie Filipetti, en charge de ce ministère en 2013 dans un discours lors de la cérémonie des vœux à la presse disait assumer ses choix en faveur « de la diffusion des arts et de la culture sur tous les territoires ». Le ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche a organisé en mars 2016 la « Journée des arts et de la culture ». La région Bretagne a sorti en 2015 un guide pratique intitulé : « Invitez l'art et la culture dans votre projet ». Le ministère de l'éducation nationale proposait en 2001 un plan pour « les arts et la culture à l'école ». La Sorbonne propose un master 2 « gestion des arts et de la culture ». La recherche de l'expression « l'art et la culture » sur le site du journal Le Monde propose 26 entrées entre juillet 2015 et juillet 2016 (soit environ 2,2 articles par mois).

³⁰ Je reviendrai sur le sens de politique dans le chapitre III de cette partie 1.

³¹ Annie Molard-Desfour, *Les mots de couleur : des passages entre langues et cultures*, Synergie Italie n°4 – 2008, p.23-32

distinctions plus nettement³². C'est un exemple me semble-t-il très puissant de l'effet des représentations que l'on se fait du monde, et des conséquences induites par la manière dont l'on nomme ces représentations et les faits qui les génèrent. C'est par ce même fonctionnement linguistique que, réduire le sens d'un mot, ou à l'inverse l'étendre jusqu'à en faire une notion floue, nous prive d'outils de compréhension précise, d'expression politique et de critique des actions menées au nom de cette notion déformée.

C'est la remarque que formule Paul Audi dans son ouvrage *Discours sur la légitimation actuelle de l'artiste*³³. Audi part de la définition « d'artiste » proposée par l'UNESCO en 1980 :

*« On entend par artiste toute personne qui crée ou participe par son interprétation à la création ou à la recreation d'œuvres d'art, qui considère sa création artistique comme un élément essentiel de sa vie, qui ainsi contribue au développement de l'art et de la culture, et qui est reconnue ou cherche à être reconnue en tant qu'artiste, qu'elle soit liée ou non par une relation de travail ou d'association quelconque. »*³⁴

L'UNESCO développe trois points qui permettent de définir l'artiste. Le premier est par « le faire », c'est à dire que l'artiste est celui qui crée des œuvres d'art. Le second est de l'ordre de l'autodéfinition, « considère sa création artistique comme un élément essentiel à sa vie ». Le troisième est liée à l'assentiment de la société, « est reconnue en tant qu'artiste », mais sans que cela soit une condition sine qua non, car si l'individu en question ne fait que « chercher à être reconnu en tant qu'artiste », cela est suffisant. Selon Paul Audi, la première partie de la définition, le fait de créer des œuvres, est à rapprocher de la définition que Duchamp fait de l'artiste : l'être artiste est institué sur un dire qui est un faire. Le fait de désigner une réalisation, ou un objet comme étant de l'art, revient à utiliser un *dire performatif*, « ceci est de l'art » ce qui fait qu'un *ready made* devient alors une œuvre³⁵. Audi continue, et nous explique que la partie « création comme élément essentiel de sa vie » fait référence à la pensée de Joseph Beuys, qui parle de « force vitale, créatrice, productrice de ses moyens de subsistance ». Pour Audi, Beuys institue « l'être artiste sur un faire qui n'est pas un dire, voire

³² Interview de Annie Molard-Desfour sur France Inter dans l'émission *La tête au carré*, du 28 juin 2016 consacrée au vert.

³³ Paul Audi, *Discours sur la légitimation actuelle de l'artiste*, Editions Les Belles Lettres, collection Encre Marine, 2012, p.18

³⁴ UNESCO, déclaration de Belgrade, *Recommandation relative à la condition de l'artiste*, 27 octobre 1980.

³⁵ Paul Audi, *op.cit.* p.34

sur une essence de l'homme »³⁶. Cela reflète l'idée répandue que le fait de créer relève du besoin pour l'artiste, une manière qu'il a de pouvoir s'exprimer qui ne trouve aucun substitut³⁷. Enfin, l'artiste comme étant une personne reconnue ou cherchant à l'être renvoie à Yves Klein, qui définit l'artiste sur un discours, une auto-proclamation de sa qualité d'artiste, c'est à dire son intention, sa prétention à en devenir un³⁸. Paul Audi en conclut que, pour éviter que l'artiste soit ainsi un être dont la caractéristique serait de se définir et de s'identifier par lui-même, ce qui serait dangereux du point de vue d'instances normatives, UNESCO a ajouté le fait que l'artiste est celui qui contribue à l'art *et à la culture*. Selon Paul Audi, la culture est ici entendue comme industrie culturelle, voir comme divertissement qui « trompe l'ennui ». L'artiste devient un « agent culturel »³⁹. L'art se fait alors absorber par ce que l'on appelle aujourd'hui la culture. Ainsi, le risque est que la légitimation de l'artiste se fasse donc sur sa contribution à *l'art et la culture*, et non plus sur les significations et les rôles que les artistes voudraient eux-mêmes se donner.

Dans son « Discours sur la légitimation actuelle de l'artiste », Audi cite à plusieurs reprises Adorno et Horkheimer, et en effet, on décèle sous sa plume une filiation avec ce que les fondateurs de l'école de Francfort avaient en leur temps décrit comme l'industrie culturelle, la critiquant d'ailleurs sévèrement: « le film et la radio n'ont plus besoin de se faire passer pour de l'art. Il ne sont plus que business : c'est là leur vérité et leur idéologie qu'ils utilisent pour légitimer la camelote qu'ils produisent délibérément⁴⁰ ». En 2016, il n'est pas rare de désigner un réalisateur de blockbuster américain comme artiste, producteur de bien culturels, ou acteur de l'industrie culturelle, sans que cela pose de problème sémantique, du moins dans le sens commun. Il ne s'agit pas de se faire passer pour quelque chose, la perte de sens des termes art et culture permettent un joyeux mélange où tout est ramené au même niveau. C'est précisément ce que décrivaient Adorno et Horkheimer il y a près de 70 ans⁴¹ alors qu'ils dénonçaient déjà les tendances uniformisantes des industries culturelles.

³⁶ *Ibid* p.41

³⁷ Nous reviendrons sur cette idée dans le chapitre 4, car elle a des conséquences sur la notion de responsabilité.

³⁸ Paul Audi, *op.cit.* p.40-41

³⁹ *Ibid.* p.61

⁴⁰ Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*, Gallimard, 1974, p.8,9.

⁴¹ La première édition en allemand de *Kulturindustrie (Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* » est parue en 1947.

Je ne vais pas me lancer ici dans une analyse de l'aspect commercial des productions hollywoodiennes, ou de la musique dite « R'n'B contemporain »⁴² par exemple. Cette dimension–commerciale est désormais largement globalisée. Toujours est-il que le terme culture et le terme art désignent aujourd'hui largement ces productions, ce qui ajoute au flou de chacun de ces deux termes, mais brouille aussi dans leur distinction. Le terme même d'industrie culturelle opère une association symptomatique. Cela ne signifie pas que des industries auraient une dimension culturelle, mais plutôt que la culture est un bien industriel, produit par l'homme, qui a une valeur d'usage ou d'échange, et qui s'achète ou se vend sur un marché. Ce qui est en substance la définition d'une marchandise selon Marx. Ce qui nous amène à un autre brouillage de pistes, la fameuse exception culturelle. Cette notion d'abord française s'internationalise via l'OMC et l'Union Européenne, et consiste concrètement à exclure « la culture » des textes établissant le libre-échange économique. Un des slogans des années 80 était alors la culture n'est pas une marchandise, slogan qui s'est transformé en la culture n'est pas une marchandise comme les autres. Glissement de langage qui fait de la culture une marchandise. Aujourd'hui, les politiques publiques locales, nationales et plus encore européennes font de la culture un outil de choix pour l'attractivité du territoire. Le critère d'évaluation *a priori*⁴³ que sont retombées économiques directes, indirectes et induites est désormais monnaie courante dans les dispositifs de ces politiques publiques. Ce qui ajoute de la confusion, une fois encore, et ici particulièrement sur les objectifs poursuivis par l'action publique s'agissant de culture. D'autant que concrètement, ces politiques culturelles interviennent dans le champ artistique la majeure partie du temps. Ainsi, Franck Lepage dans sa conférence gesticulée *Incultures, l'éducation populaire, Monsieur, ils n'en ont pas voulu*⁴⁴ commence par dire qu'il est aujourd'hui « dans la culture des poireaux », et qu'avant, il « était dans la culture tout court », pour s'amuser du fait que dans le langage courant, être dans la culture signifie travailler dans le domaine des arts, ce qui est une autre manifestation du flou sémantique qui règne aujourd'hui autour de ces notions. Notons que Lepage regrette pour sa part que la notion de culture en France soit implicitement limitée aux arts, ce qui amène selon lui à dépolitiser la culture et donc les actes menés en son nom. Selon Franck Lepage, limiter le

⁴² Le qualificatif *contemporain* ayant pour objet de distinguer ce qu'on appelle aujourd'hui R'n'B de son ancêtre, le Rhythm'n'Blues.

⁴³ C'est une des caractéristiques fondamentales des dispositifs d'action public en « projets » : l'évaluation est faite *a priori*, sur dossier (et non par *a posteriori*).

⁴⁴ Franck Lepage, *Incultures 1 : l'éducation populaire, Monsieur, ils n'en ont pas voulu*, conférence gesticulée, 2007

sens du mot culture aux arts pose problème car c'est en retirer toute dimension sociale, d'histoire politique, de lutte, et donc de transformation⁴⁵.

Poussons la critique formulée par Lepage. Cela suggérerait alors que notre Ministère de la Culture et de la Communication n'agissant que sur l'art subventionné, le patrimoine, et cette catégorie floue qu'est la communication, (c'est à dire notamment les médias et la publicité), ne donne pas de dimension politique, voire de direction politique par ses actions. Je ne dis pas **à** ses actions, mais bien **par** ses actions, car, **à** ses actions, cela est admis par nos élites politiciennes sans difficulté : la non-baisse du budget du Ministère de la culture par exemple a bien souvent été une confortable caution de gauche pour le Parti Socialiste. Mais suggérer que la culture ne se réduit qu'à l'art voudrait alors dire qu'agir sur la culture par exemple en subventionnant (ou pas) un artiste ou un festival, serait une action qui a une dimension politique en elle-même, qui donne un signe politique, mais qui n'aurait pas de conséquence politique. Cela nie l'hypothèse selon laquelle en agissant sur l'art, **par** ses actions donc, la culture en tant que porteuse d'une dimension politique est elle-même modifiée. (Je ne m'avance pas plus, car apparaît là l'idée d'un art endo-modificateur de la culture, que je développerai un peu plus loin). Le corollaire immédiat de cette dernière idée est que les artistes dépendent du Ministère de la Culture uniquement parce qu'ils sont artistes, ils sont la culture. Il leur suffit alors d'être artistes sans autre considération qu'eux-mêmes, sans bien sûr de responsabilité d'aucune sorte. Ils n'influent pas sur la culture, car elle n'est pas extérieure à eux, elle perd donc en effet toute dimension politique. Ce sont les effets de ce que l'on a appelé la démocratisation de la culture, politique initiée par André Malraux, ministre des Affaires Culturelles dès 1959, largement poursuivie par son successeur dans les années 80, Jack Lang, avec son ambition affichée de défendre « les créateurs »⁴⁶. La politique de démocratisation de la culture consistait à rendre accessible au plus grand nombre une culture reconnue, qui s'avérait être celle des élites⁴⁷. Cette politique s'est vue critiquée et progressivement remplacée, du moins dans les discours, par l'idée d'une « démocratie culturelle », dont le mouvement serait inversé, reconnaissant les cultures dites populaires,

⁴⁵ Selon Lepage, si la culture n'est que l'art et le patrimoine, elle ne serait alors qu'un jeu de formes stylistiques, dégagées de la question du sens, c'est une opposition de la forme et du sens me semble par ailleurs erronée, j'y reviendrai dans la seconde partie.

⁴⁶ Dans son discours de 1981 présentant le premier budget du ministère de la culture après l'élection de François Mitterrand à la présidence de la république française, Jack Lang disait : « Aujourd'hui encore, telle une pompe aspirante, la capitale draine vers elle artistes, intellectuels et créateurs », et plus loin : « Un ministère au service de l'art et de la création ».

⁴⁷ Voir à ce propos, Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art*, collection le Sens Commun, Les Éditions de minuit, , 1969

avec l'objectif de donner à ceux qui les pratiquent les moyens de l'exprimer. Je ne peux m'empêcher de remarquer que non seulement la culture de nos élites est toujours celle qui domine⁴⁸, que ce sont toujours ces élites qui donnent l'autorisation aux cultures dites « populaires » de s'exprimer, démarche qui est intrinsèquement contraire à toute ambition émancipatrice⁴⁹. Enfin, que cette démocratie de la culture s'accompagne d'un relativisme et d'un individualisme à nouveau dépolitisant, se voulant placer toute pratique culturelle sur le même plan, avec l'ambition que chacun se définisse suivant ses propres goûts, comme si ceux-ci pouvaient être innés, sans considération de des milieux dans lequel ces goûts se forment⁵⁰.

Ce dernier paragraphe fait émerger un grand nombre de problématiques qui sont au cœur des développements qui vont suivre. Enfin, la démocratie culturelle ne résout pas plus que la démocratisation de la culture le problème qui nous occupe ici, à savoir l'amalgame des termes art et culture. Si la culture ce n'est que l'art, comment alors nommer cet ensemble immatériel qui nous définit, fort de notre histoire, nos pratiques ? Plus encore comment nommer ce qui nous fait agir comme nous agissons, penser avec les cadres dans lesquels nous pensons ? Comment alors identifier ces cadres, leurs racines, leurs dangers, et comment, le cas échéant, tenter d'en sortir ?

1. 2. La nécessaire distinction entre art et culture

Les différentes facettes qui constituent ce flou sémantique sont analysées par Franck Lepage et par Alain Brossat comme ayant un effet dépolitisant. A propos de la « *démocratie culturelle* », Brossat nous dit :

« Fondamentalement, la « démocratie culturelle », comme la « démocratie sanitaire » est un régime avant tout comportemental, marqué par de forts traits mimétiques. Son trait antipolitique s'identifie à l'élosion du moment fondateur de la politique : celui de la reconnaissance et de la mise en forme de la division »⁵¹.

⁴⁸ Les constats que faisaient Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron sur cette question dans *Les héritiers* en 1964 (Les Éditions de minuit, collection le Sens Commun) sont encore terriblement d'actualité.

⁴⁹ Nous reparlerons de la notion d'émancipation selon Jacques Rancière dans le Chapitre 3 de la Partie 2.

⁵⁰ À nouveau, les notions de *goût*, et de milieu seront développées dans la seconde partie.

⁵¹ Alain Brossat, *Le grand dégoût culturel*, Editions du Seuil, collection Non-conforme, 2008, p.26

L'état des lieux esquissé plus haut aboutit ainsi selon Brossat à une généralisation, et à une valorisation du consensus mou, de l'absence de hiérarchisation axiologique. Plus tôt dans le même ouvrage il dit :

La politique divise, la culture rassemble : pour une bonne part, c'est aux conditions de cet énoncé que se problématise implicitement le rapport entre un certain passé, qui semble perdu, et un présent chargé de toutes les équivoques. La capacité de remplissage ou de saturation qui appartient en propre à ce que nous nommons « culture » aujourd'hui est indissociable de ce trait : le rassemblement par indistinction »⁵².

Il s'agirait donc d'une opposition entre le mot *culture*, galvaudé tel que décrit précédemment, dépolitisé, et le mot *culture* pris d'une autre manière, qui apparaît sous la plume de Brossat comme ayant une dimension historique (« un certain passé, qui semble perdu »), et serait porteur d'une dimension politique. Franck Lepage, dans un article au *Monde Diplomatique* (dans lequel il cite d'ailleurs Brossat), reprend cette même idée :

On peut ainsi distinguer deux conceptions de l'action par la culture : l'« action culturelle », qui vise à rassembler autour de valeurs « universelles », consensuelles (l'art, la citoyenneté, la diversité, le respect, etc.). Et l'éducation populaire, qui vise à rendre lisibles aux yeux du plus grand nombre les rapports de domination, les antagonismes sociaux, les rouages de l'exploitation»⁵³.

Ainsi, que ce soit dans le cas d'un amalgame entre les notions de culture et d'industrie culturelle, ou entre culture et arts, voire, comme l'indiquait Paul Audi, entre l'expression « l'art et la culture » qui signifierait en fait « industries culturelles », nous aurions affaire à une dépolitisation. L'étouffement du conflit, le relativisme comme règle, le consensus incritiquable, ou les objectifs de rentabilité viendraient implicitement enlever une dimension politique à la culture. Je comprends ce qu'Audi, et surtout Brossat et Lepage veulent dire : au regard du sens qu'ils donnent eux-mêmes au mot culture, plus historique, et relevant du

⁵² *Ibid*, p.20

⁵³ Franck Lepage, *De l'éducation populaire à la domestication par la culture*, Le Monde Diplomatique, mai 2009, p. 4 et 5.

politique⁵⁴, ces glissements sémantiques nous suggèrent par ce double effet de réduction et de floutage des contours du champ sémantique du mot, que la culture, ce n'est pas politique. C'est le consensus, le singulier, hors du champ de la critique, « les goûts et les couleurs », mais c'est aussi de la production de valeur, qui permet l'accessibilité des contenus par tous, et l'adaptation du culturel au capitalisme, mouvement qui ne relève pas de la politique, mais du bon sens, de l'évidence, d'une forme de pragmatisme. *There is no alternative*⁵⁵. Par ailleurs, on peut identifier que le fait de nous dire que tout cela n'est pas politique, relève de la prophétie auto-réalisatrice. En effet, la culture dépasse les clivages, aller voir un film n'est pas un événement à même de modifier notre cadre de pensée. En ce sens, la dépolitisation que dénoncent Brossat et Lepage est en effet visible. En revanche, il me semblerait dangereux de ne pas nommer que d'un autre point de vue, aucune dépolitisation n'a lieu par ce glissement sémantique. Le détournement du mot se fait à des fins politiques, et elles sont largement atteintes. La domination des sens restreints et flous du mot est quasi totale. C'est un mouvement de délitement du sens qui, perdant toute dimension critique (c'est la dépolitisation selon Brossat et Lepage), sert ce qui existe par défaut, ce qu'on nomme « idéologie dominante », et qui est aujourd'hui celle du capitalisme néo-libéral, ou « financiarisé » comme disent souvent les membres des « Économistes atterrés ». Le propre d'une idéologie dominante étant en effet d'être perçue comme description objective du réel, comme cadre de référence et donc imperceptible en tant qu'idéologie, occultée à la conscience. Et cela est politique, c'est une vision et une organisation du monde qui n'est pas neutre, et nous priver du sens est un moyen d'empêcher la pensée et l'action. On pourrait alors dire que plus qu'une dépolitisation, il s'agit d'une modification de ligne politique, qu'il faut nommer pour la combattre.

Hannah Arendt, dans *La crise de la culture*, insiste bien sur le fait que « si la culture et l'art sont étroitement liés, ils ne sont en aucun cas la même chose. La distinction entre eux [...] entre en jeu dès qu'on s'interroge sur l'essence de la culture et son rapport au domaine politique »⁵⁶. De ce postulat, Arendt développe sur plusieurs pages sa définition de la culture,

⁵⁴ Le même travail de redéfinition du terme *politique* sera effectué dans le troisième chapitre de cette même partie.

⁵⁵ L'expression a été rendue célèbre par Margaret Thatcher qui l'utilisait régulièrement pour commenter sa politique économique alors qu'elle était premier ministre du Royaume-Uni (de 1979 à 1990). L'expression est souvent reprise sous l'acronyme « TINA », elle fait l'objet de nombreuses critiques par les militant altermondialistes. On la retrouve comme symbole du « nouvel ordre mondial » sous la plume de Noam Chomsky dans son livre « *Sur le contrôle de nos vies* », issu d'une conférence à Albuquerque en 2000, publié aux Éditions Allia, Paris, 2001.

⁵⁶ Hannah Arendt, *La crise de la Culture*, 1961, (augmenté en 1968), Gallimard, 1972., p. 271

le lien entre art et culture et le lien de l'art et de la culture au politique. C'est ce travail de définition qui doit nous occuper maintenant.

1. 3. Le mot culture en crise

Le mot culture peut être entendu d'autres manières, notamment suivant les époques. Hannah Arendt nous explique que le mot culture dérive du latin colere - cultiver prendre soin, demeurer, entretenir, préserver – ce qui renvoyait pour les Romains à modifier la nature pour permettre l'établissement des hommes. De colere découle donc le mot culture au sens de la culture de la terre, mais aussi l'idée de culte (prendre soin des dieux). Le terme apparaît semble-t-il pour la première fois pour désigner le fait de se cultiver comme nous l'entendons aujourd'hui sous la plume de Cicéron avec la notion de *cultura animi*⁵⁷ (esprit cultivé). Le mot culture, au-delà des contours flous évoqués précédemment, peut être entendu de beaucoup de manières différentes. Il suffit de taper le mot dans Wikipédia pour s'en rendre compte⁵⁸. J'exclus immédiatement une définition de culture réduite à « arts et lettres », ainsi que le sens élargi à toutes les industries culturelles, la publicité, la communication. Bien sûr, il ne s'agira pas non plus ici de parler de « culture générale », ni d'ailleurs de culture traditionnelle.

C'est sur la pensée d'Hannah Arendt que je propose une fois encore de m'appuyer. Elle ne donne pas de définition précise mais donne des indices tout au long de *La crise de la culture*. Je commence par la phrase qui conclue le chapitre intitulé *La crise de la culture* :

« En toute occasion, nous devons nous souvenir de ce que, pour les Romains – le premier peuple à prendre la culture au sérieux comme nous -, une personne cultivée devait être : quelqu'un qui sait choisir ses compagnons parmi les hommes, les choses, les pensées, dans le présent comme dans le passé »⁵⁹.

⁵⁷ Dans les notes de *La crise de la culture*, Arendt précise que Cicéron dans ses *Tusculanes*, 1, 13, dit que l'esprit est un champ qui ne peut produire sans être convenablement cultivé, et déclare alors : *Cultura autem animi philosophia est.*

⁵⁸ La notice Wikipédia du mot « culture » indique d'ailleurs « qu'en 1952, Alferd Kroeber et Clyde Kluckhohn ont rédigé une liste de plus de 150 définitions différentes du mot *culture* dans leur livre *Culture: a critical review of concepts and definitions* » - <https://fr.wikipedia.org/wiki/Culture>

⁵⁹ Hannah Arendt, *op.cit.*, p.288

Il est amusant de noter qu'elle-même fait par cette phrase une preuve de culture puisqu'elle choisit dans le passé les pensées des hommes qui vivaient selon cette idée. Je précise que, au regard des développements qui précèdent cette conclusion, la notion de « personne cultivée » renvoie bien ici à une idée de culture bien plus dense, profonde et surtout politique que la manière dont elle est entendue dans le langage courant d'aujourd'hui. Je retiens de cette phrase d'Arendt l'idée qu'il s'agit de choisir quelque chose ou quelqu'un, ainsi que la notion de temporalité (« dans le présent comme dans le passé »). Quelques pages avant, alors qu'elle développe la notion de goût⁶⁰ qu'elle entend notamment comme étant « la principale activité culturelle »⁶¹, elle nous dit que « l'activité du goût décide comment voir et entendre le monde [...], décide de ce que les hommes y verront et y entendront »⁶². Ici, l'idée d'une décision m'intéresse à nouveau, de la même manière que l'idée de choisir précédemment exprimée. Et le jeu de conjugaison au présent puis au futur, renvoie à nouveau à une temporalité, une continuité. Même idée ici :

*La culture et la politique s'entr'appartiennent [...], parce que ce n'est pas le savoir ou la vérité qui est en jeu, mais plutôt le jugement et la décision, l'échange judicieux d'opinions portant sur la sphère de la vie publique et le monde commun, et la décision sur la sorte d'action à y entreprendre, ainsi que la façon de voir le monde à l'avenir, et les choses qui doivent y apparaître.*⁶³

Une fois encore, on retrouve la décision et la temporalité. Mais il manque un élément, que l'on trouve encore avant dans le texte : « Si nous entendons par culture le mode de relation de l'homme avec les choses du monde, alors nous pouvons essayer de comprendre la culture grecque (en tant que distinguée de l'art grec) (...)»⁶⁴. Voilà enfin le dernier élément : la relation.

Ainsi, je retiens d'Hannah Arendt qu'elle considère la culture comme la relation des hommes aux choses du monde, qui s'inscrit et se construit dans une historicité, et détermine leurs prises de décision, leurs choix présents et à venir. Pour compléter, je dirais, comme Francis Jeanson⁶⁵, qu'il pourrait être possible de nommer « culture » ce qui permet de se choisir politiquement, ce qui serait une version condensée de l'idée d'Arendt. Autrement dit, la

⁶⁰ Le concept de *goût* sera défini dans le 1^{er} chapitre de la deuxième partie de cette thèse.

⁶¹ Hannah Arendt, *op.cit.*, p.285

⁶² *Ibid*, p.284

⁶³ *Ibid*, p.285 – Nous reviendrons plus longuement sur cette citation par la suite, par le lien avec la politique.

⁶⁴ *Ibid*, p.273

⁶⁵ Acteur important des débuts de la politique culturelle en France sous la Ve république, et notamment théoricien du « non-public » lors de la création du Théâtre National Populaire de Villeurbanne.

culture est cet ensemble d'éléments qui permet aux hommes de se connaître (s'identifier), d'entrer en relation (communiquer), de décider (augmenter sa capacité à choisir)⁶⁶.

Le mot culture étant ainsi précisé, il nous faut passer à ce qu'Arendt nomme « le bien culturel par excellence », l'art.

⁶⁶ *S'identifier, communiquer, augmenter sa capacité à choisir*, est un triptyque lié à la culture qui sera également développé dans le chapitre qui suit (Chapitre 2 Partie 1)

2. Vers un sens d'« art »

2. 1. Esthétique

Les définitions trouvables dans des dictionnaires communs nous donnent généralement trois éléments : l'artiste est celui qui fait des œuvres d'art, il maîtrise un savoir, une technique, et fait preuve de créativité, d'imagination, d'originalité. On peut aussi ajouter qu'il est souvent fait mention des effets de sens, des émotions, et des réflexions produits par les œuvres des dits artistes. L'artiste fut par le passé considéré comme celui qui exerce « les accomplissements de l'humanité, en dehors des sciences et du droit » et qui n'a « pour vocation ni d'établir le vrai, ni des règles⁶⁷ ». Claude Lévi-Strauss disait quant à lui que l'artiste dans sa démarche s'apparentait à la fois à un bricoleur et à un ingénieur⁶⁸. Cette idée de bricolage rappelle la citation de Francis Ponge : « La fonction de l'artiste est fort claire : il doit ouvrir un atelier, et y prendre en réparation le monde, par fragments, comme il lui vient »⁶⁹.

Cette phrase de Ponge me plaît car elle suggère quatre choses intéressantes. L'artiste doit réparer le monde. Cela suggère déjà une prise de position : le monde est cassé, il faut le « prendre en réparation ». Cette tâche revient à l'artiste, mais il a besoin d'un endroit pour faire cela, un endroit fait pour, un atelier, que j'entends ici comme le lieu du bricolage, prévu pour cette activité et avec les outils à disposition. Cette réparation doit se faire par fragment, il ne s'agit pas de tout changer, ni de s'attaquer à l'ensemble d'un coup, c'est donc bout par bout, et au fur et à mesure. Ceci est intéressant tant l'idée est contradictoire avec notre époque, celle de la réaction, et de la globalisation. Enfin, l'artiste doit faire tout cela « comme il lui vient ». « Il » désigne ici un objet, le monde, et cette utilisation de la troisième personne suggère une forme de hasard, ou du moins d'aléatoire, de non-maîtrise des événements et objets qui viendront. C'est là encore pour moi un pas de côté au regard de l'injonction au contrôle de notre société, celle du mérite, de la volonté, bien plus influencée par un cartésianisme qui ne dit pas son nom que par le concept des affects spinoziste, nous y reviendrons. Ces quatre éléments sont introduits par une petite manipulation rhétorique à effet auto-réalisateur : cette fonction de l'artiste est « fort claire ». Il me semble que ce genre de

⁶⁷ Francis Haskell, *L'historien et les images*, Gallimard, 1995

⁶⁸ Florence Odin et Christian Thuderoz C., *Des mondes bricolés ? Arts et sciences à l'épreuve de la notion de bricolage*, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2010, et Claude Lévi-Strauss., *Regarder écouter lire*, Plon, 1993

⁶⁹ Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, Coll. Métamorphoses, Éditions Gallimard, 1942

formulation fait parti des armes du discours de la transformation sociale, l'évidence, la clarté, la simplicité (et non pas le simplisme) est de notre côté, et il faut l'assumer comme telle. Le compliqué (et non pas le complexe), le flou, est du côté du capitalisme, qui n'est pas lié à une nature humaine, et qui n'est surtout pas la seule option disponible à laquelle il faudrait se plier au nom d'un soi-disant principe de réalité. De la même manière, pour ce qui est du libéralisme, la main invisible du marché théorisée par Adam Smith n'est pas l'évidence. En creux, Ponge nous donne là des armes intellectuelles et surtout discursives fort claires.

Mais continuons plus avant sur la définition de l'artiste. On peut nommer à nouveau les catégories qu'identifie Paul Audi dans la déclaration de l'UNESCO évoquée précédemment, et qu'il associe à des artistes : un dire qui est un faire, associé à Marcel Duchamp et au ready-made, « un faire qui n'est pas un dire, voir [...] une essence de l'homme »⁷⁰, associé à Joseph Beuys (l'artiste est artiste par besoin), et l'artiste défini sur un discours, une auto-proclamation de sa qualité d'artiste, associé à Yves Klein. Audi concluait qu'à la fin de la déclaration de l'UNESCO, l'artiste était finalement identifié comme étant au service de « l'art et la culture », comme un agent culturel », pour éviter que l'artiste soit ainsi un être dont la caractéristique serait de se définir et de s'identifier par lui-même. L'auto-perception est une des catégories proposées par de Nathalie Heinich pour éclaircir l'histoire du mot artiste, et la manière dont des personnes pouvaient être désignées ou se désigner elles-mêmes comme artistes⁷¹.

Nathalie Heinich a donc défini trois catégories : l'auto perception (la manière de s'auto-évaluer), la désignation (la manière qu'ont les autres de me juger), lesquelles sont tempérées par la représentation (la manière de se présenter aux autres)⁷². Ces trois éléments sont sujets à des écarts plus ou moins importants entre eux et influent sur la perception identitaire de ceux que l'on peut désigner comme artistes. Une manière très simple de définir un artiste est de le nommer comme étant celui qui produit de l'art. Je ne vais donc pas échapper à l'exercice périlleux consistant à tenter de proposer une définition de l'art.

Je ne vais pas m'atteler ici à la rédaction d'un traité d'esthétique. Il s'agit surtout de poser ma pierre à l'édifice, et cela m'impose tout de même de partir des travaux de ceux qui pensent et ont pensé cette question.

⁷⁰ Paul Audi, *op.cit.* p.41

⁷¹ Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste, artisans et académiciens à l'âge classique*, Éditions de minuit, 1993

⁷² Nathalie Heinich, *L'épreuve de la grandeur*, Éditions de la Découverte, 1999

Si l'on peut trouver nombre de liens entre l'art et la vie quotidienne dans l'Athènes antique – jusqu'à des similarités topographiques⁷³ avec le fonctionnement démocratique – l'art est largement cantonné pour les philosophes majeurs de l'époque à une pratique de l'imitation⁷⁴. Le mot *tekhnè* désigne d'abord une technique, le *tekhnitès* pouvant être l'artiste comme l'artisan. On retrouve cette idée dans le *ars* latin, qui désigne une activité, une habilité, liée à la technique, au savoir-faire⁷⁵. Le Moyen-Âge verra la naissance d'une conception de l'artiste comme un créateur, bien que la question pose problème car elle est contradictoire avec le fait que le seul créateur envisagé à l'époque est Dieu⁷⁶. Ce n'est qu'à la Renaissance que le concept de création commencera à être pensé et accepté, bien que rentrant toujours en contradiction forte avec la « philosophie religieuse ».⁷⁷ Puis c'est l'avènement de l'esthétique.

*La fondation de l'esthétique comme discipline autonome constitua un événement d'une portée considérable. (...) Ce qui est créé, ce n'est pas seulement un vocable, un mot commode servant à rassembler et à désigner un savoir jusqu'alors diffus. La nouveauté réside dans le regard que les contemporains portent désormais, non seulement sur l'art du passé, mais aussi sur les artistes et sur les œuvres de leur époque.*⁷⁸

Je commence ainsi par convoquer Baumgarten⁷⁹. D'après les commentaires disponibles⁸⁰, il est possible de comprendre que si Baumgarten considère le philosophe comme celui qui doit avoir un rôle éclairant voire explicatif, l'artiste lui est l'acteur du confus - que Baumgarten entend ici positivement. La philosophie, elle, doit permettre la distinction et ne peut donc être dans la confusion de l'art. L'artiste comme acteur du sensible et donc du confus, ouvrant donc les portes de la perception à tous les possibles. Baumgarten est l'inventeur du mot « esthétique », qui désigne la science sur laquelle se fonde le jugement de goût. C'est un tournant philosophique, qui vient s'opposer en partie à la pensée de Leibniz, par qui

⁷³ Voir Noémie Villacèque, *Spectateurs de paroles ! Délibération démocratique et théâtre à Athènes à l'époque classique*, Presses Universitaires de Rennes, 2013, 432 p.

⁷⁴ Aristote, *Poétique*, Librairie Générale Française, 1990, p.85

⁷⁵ Marc Jimenez, *Qu'est ce que l'esthétique*, Éditions Gallimard, Paris, 1997, p.32

⁷⁶ Marc Jimenez, *op cit.* p.35

⁷⁷ *Ibid.* p.36

⁷⁸ *Ibid.* p.31

⁷⁹ Je n'ai pas pu lire Alexander Gottlieb Baumgarten dans le texte, n'ayant pu trouver son ouvrage "*Aesthetica*"⁷⁹ qu'en version originale numérisée, donc en latin. La traduction partielle de Jean-Yves Pranchère⁷⁹ semble épuisée.

⁸⁰ Syliane Malinowski-Charles, *Goût et jugement des sens chez Baumgarten*, Revue germanique internationale [En ligne], 2006, mis en ligne en 2008. URL : <http://rgi.revues.org/142>

Baumgarten était par ailleurs très influencé. Leibniz considérait que la connaissance rationnelle et la connaissance logique n'étaient séparées que par une différence de degré. Jacques Darrulat⁸¹ précise que selon Leibniz,

Même si la distance entre les deux était indéfinie, l'abîme qui sépare l'approximation confuse du sensible de la détermination complète de la définition rationnelle doit se réduire indéfiniment avec les progrès des Lumières et l'analyse de plus en plus fine de la science. Leibniz ne désespérait pas de trouver un jour les lois mathématiques qui déterminent, par exemple, telle fugue de Bach⁸².

Or, Baumgarten voit la connaissance sensible comme indépendante, séparée de la connaissance logique, c'est une différence de nature et non de degré qui les distingue.

En fondant le sentiment du beau sur l'intuition de la vitalité plutôt que de l'harmonie, Baumgarten désintellectualise la connaissance esthétique qui s'enracine ainsi davantage dans l'intensité d'une qualité (le « se sentir vivant ») que dans la proportion d'une quantité (la relation harmonique).⁸³

Pour Baumgarten, « l'esthétique (théorie des arts libéraux, doctrine de la connaissance inférieure, art de la belle pensée, art de l'analogue de la raison) est la science de la connaissance sensible »⁸⁴. Ainsi, avec l'esthétique, apparaît la science du goût, en opposition à la logique, bien que considérée comme inférieure (l'esthétique est la « petite sœur » de la logique). Par là, Baumgarten s'intéresse à l'individu, au subjectif, et pose donc la question que soulève immédiatement l'idée du goût : le beau. Luc Ferry, nous offre dans son ouvrage *Homo aestheticus*⁸⁵ une succession de commentaires extrêmement éclairants sur la pensée esthétique. Il nous explique que Baumgarten ouvre une dimension qui sera un objet d'étude principal pour Kant, le fait que « l'objet beau, bien que non conceptuel, doit pouvoir faire l'objet d'une communication et le souci de l'individuel ne doit pas conduire, comme trop souvent dans l'esthétique du sentiment, à un repli monadique de la subjectivité sur elle-même

⁸¹ Je tire du site internet de Jacques Darrulat une immense source de commentaires à propos d'esthétique. Jacques Darrulat est maître de conférence en esthétique et philosophie de l'art à l'Université de Paris-Sorbonne. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages dont *Métaphores du Regard. Essai sur la formation des images depuis Giotto*, Paris, La Lagune, 1993, ou, plus récemment un article intitulé « Kant et l'esthétique du dessin », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n° 2 (avril-juin), PUF, 2007, p. 157-175.

⁸² Jacques Darrulat, <http://www.jdarrulat.net/Introductionphiloeath/PhiloModerne/Baumgarten.html>
⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, 1750, §1

⁸⁵ Luc Ferry, *Homo Aestheticus, l'invention du goût à l'âge démocratique*, Grasset, Paris 1990

»⁸⁶. Baumgarten, en autonomisant la science du goût par rapport à la science de la logique donne à l'objet beau une légalité propre, qui permet sa communicabilité. L'esthétique, alors conçue comme ayant un caractère subjectif, se soustrait aux règles du classicisme et aux cadres mathématiques de la logique, sans pour autant perdre sa capacité d'être communiquée : « L'objet beau cesse d'être strictement subjectif et acquiert, sinon une objectivité conceptuelle, du moins une objectivité sensible qui en est très exactement analogue ».⁸⁷ Voilà qui nous mène à Kant. Je vais néanmoins contredire la chronologie et d'abord m'intéresser à la pensée hégélienne.

Hegel, dans ses cours d'Esthétique⁸⁸, se place dans la filiation des classiques⁸⁹, développant l'idée d'une perfection d'une hiérarchie dans les arts. Il s'appuie sur la pensée de Descartes ou encore Leibniz, en affirmant la dominance sans limites de l'esprit :

*L'esprit est capable de se considérer lui-même et d'avoir une conscience, et même une conscience pensant de lui-même et de tout ce qui jaillit de lui. Car c'est justement le penser qui constitue l'essence la plus intime de l'esprit. [...] Or l'art et ses œuvres, pour autant qu'il y ait en eux quelque chose de vrai, appartiennent eux-mêmes à l'ordre du spirituel en tant que jailli de l'esprit et engendré par lui, quand bien même leur présentation porte en elle l'empreinte de l'apparence sensible et pénètre le sensible par l'esprit.*⁹⁰

Pour Hegel, l'aboutissement de l'art est la vérité :

[...] nous devons affirmer ici que l'art est appelé à dévoiler la vérité sous la forme d'une configuration artistique sensible [...], il a donc en soi, dans ce dévoilement et dans cette manifestation, sa fin ultime. En effet, des fins aussi différentes que l'éducation, la purification, le perfectionnement, le gain,

⁸⁶ *Ibid*, p.109

⁸⁷ *Loc. cit.*

⁸⁸ Le texte est en réalité rédigé par Gustav Hotho à partir des notes prises lors des cours donnés par Hegel à l'Université de Berlin. Le titre *Esthétique* est aussi de Hotho, qui publie le texte en 1835, puis une autre version en 1841 à Berlin, la publication est donc posthume à Hegel.

⁸⁹ Rien à voir avec une période « classique » dans l'histoire de l'art, l'adjectif « classique » renvoie à *classis*, la première des 5 classes entre lesquelles étaient répartis les citoyens romains, il s'agit d'évoquer une forme aristocratique de l'art, avec « une perfection, un maximum de l'art qui a valeur de modèle pour les âges », nous explique Jacques Darriulat -

<http://www.jdarrilat.net/Introductionphiloesth/PhiloModerne/RevolEsthet.html>

⁹⁰ Traduction du texte d'Hegel (I, p.27) par Luc Ferry dans son livre *op.cit.* p.183

*l'aspiration à la renommée et aux honneurs ne regardent pas l'œuvre d'art comme telle, pas plus qu'elles n'en déterminent le concept.*⁹¹

La hiérarchisation des arts, la non séparation de la connaissance sensible et de la connaissance logique, au profit de l'hégémonie de la connaissance logique d'une part, et l'assimilation de l'art à une activité de dévoilement de la vérité, lequel art doit être à terme selon Hegel dépassé par la philosophie, et est selon cette formule célèbre destiné à mourir⁹² d'autre part, place la pensée hégélienne en contradiction avec celle de ses prédécesseurs Baumgarten et Kant. Et pourtant, Jacques Darriulat, offre une interprétation plus nuancée de cette contradiction :

*C'est ainsi que Hegel n'annonce nullement « la mort de l'art », comme on se plaît à le répéter, mais plus exactement le dépassement nécessaire de l'art romantique. On comprend mieux alors combien l'opposition des deux esthétiques de Kant et de Hegel est superficielle : l'esthétique kantienne annonce l'analyse phénoménologique de l'œuvre d'art, et demeure en ce sens étonnamment moderne ; l'esthétique hégélienne trace avec génie la forme générale en laquelle l'histoire de l'art du passé ne cessera plus jamais de se mouvoir. Hegel pense le passé ; aussi sa méditation est-elle riche d'une considérable (pour son temps) et riche érudition. Kant pense l'avenir ; aussi est-il incapable de citer des œuvres d'art à l'appui de son analyse, et c'est par une nécessité intime que sa culture esthétique se borne au soleil couchant et au chant du rossignol.*⁹³

Hegel et Kant arriveraient donc au même point, le premier s'attachant à la fin d'un mouvement historique, le second à la naissance du mouvement suivant. Pour autant, les deux philosophes germaniques s'opposent sur la question de la séparation des connaissances. La connaissance rationnelle, logique, l'entendement, contient tout pour Hegel, dans la droite lignée de Descartes et Leibniz, ce qui implique une potentielle objectivité de l'art. Kant fait la séparation, creusant le sillon de Baumgarten, et par la même occasion, le sillon de la subjectivité. Dans Esthétique, Hegel critique Kant très nettement :

Kant est précisément celui qui, retombant dans l'opposition rigide entre la pensée subjective et les objets objectifs, entre l'universalité abstraite et la singularité sensible de la volonté, a élevé cette opposition à son point suprême dans la vie

⁹¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, (1841, Berlin), Librairie Générale Française, Paris, 1997, p.113

⁹² Hegel, *Esthétique*,: « L'art reste pour nous, quant à sa suprême destination, une chose du passé. De ce fait, il a perdu pour nous tout ce qu'il avait d'authentiquement vrai et vivant, sa réalité et sa nécessité de jadis. » (I, 34).

⁹³ Jacques Darriulat,

<http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloeesth/PhiloContemp/Hegel/HegelEsthetique.html>

morale, et placé en outre le côté pratique de l'esprit au dessus de son côté théorique. [...] Il est resté bloqué par l'opposition du subjectif et de l'objectif, à un point tel que tout en indiquant parfaitement la dissolution abstraite de l'opposition entre le concept et la réalité, l'universalité et la particularité, l'entendement et la sensibilité, et donc l'idée, il a, encore une fois, considéré ensuite cette dissolution et conciliation comme purement subjectives, au lieu de les voir comme des choses vraies et réelles en soi et pour soi.⁹⁴

La question de cette opposition est centrale pour définir la nature du jugement de goût, c'est à dire de l'esthétique, de la finalité de l'art et de la manière dont on le reçoit. Si l'interprétation de Jacques Darrulat est juste, et que la pensée d'Hegel s'attache à l'art du passé, on peut concevoir que le système philosophique hégélien permet de comprendre un évolution des pratiques artistiques, mais aussi de la manière que l'on avait de les considérer. En revanche, il semble tout à fait délicat d'appliquer cette pensée à notre époque, tant ceux que l'on considère comme artistes du XXème siècle n'ont eu de cesse de repousser les frontières de ce que l'on nommait art. Difficile de faire rentrer l'art contemporain (installation, musique, performance), mais aussi les industries culturelles de masse ou encore le jazz, le rock, le métal, dans le système d'Hegel. La notion de dévoilement de la vérité, de perfection de l'art et mais aussi l'idée d'une hiérarchie des pratiques sont des systèmes de pensée dont on voit mal comment, à moins peut-être une actualisation, ils pourraient décrire et aider à saisir l'ensemble des pratiques artistiques actuelles.

Tandis que s'agissant de Kant, il n'est pas rare que l'on vante sa grande contemporanéité. Critique de la faculté de juger est la troisième critique du philosophe, Kant y analyse l'esthétique en poursuivant les travaux de Baumgarten, et établi l'opposition entre connaissance logique et connaissance sensible, objectif et subjectif. Kant traite largement de l'Idée du beau, car c'est la finalité du jugement de goût, la pensée kantienne à ce propos est souvent mal interprétée, car mélangée avec sa théorie du sublime, et probablement aussi à cause de contresens autour du concept d'universalité du beau.

Dans son introduction, Kant prend soin de définir ce qu'il entend par esthétique. Il indique que ce mot est souvent utilisé pour nommer un jugement de connaissance d'un objet, ce qui relève de l'entendement, du jugement objectif. Or, selon lui, le jugement esthétique relève d'une sensibilité subjective, il concerne la manière dont le sujet reçoit et se représente les objets.

⁹⁴ Hegel, *op. cit*, p.115

*Par la dénomination de jugement esthétique énoncé sur un objet on indique donc aussitôt qu'une représentation donnée est certes rapportée à un objet, mais que, dans le jugement, ce n'est pas la détermination de l'objet que l'on entend : c'est au contraire celle du sujet et de son sentiment.*⁹⁵

Toujours dans la première introduction, Kant précise encore cette distinction, établissant qu'un jugement esthétique n'est jamais précédé de la connaissance du concept de l'objet que l'on juge, ce qui détermine le jugement est « la sensation »⁹⁶. Autrement dit, ce jugement esthétique est une relation de l'objet au sujet, et non de l'objet au concept. Le critère déterminant n'est pas extérieur au sujet qui juge comme l'est le concept dans le cas d'un jugement objectif.

La critique d'Hegel que je présentais précédemment porte précisément sur cette distinction kantienne. La conséquence de cette séparation est que l'on ne peut pas disputer des jugements esthétique comme on le ferait d'un jugement de l'entendement, ou scientifique, à partir de prédicats conceptuels extérieurs aux sujets jugeant. Cela pourrait nous amener aux tristement courantes expressions du type « chacun ses goûts », ou « les goûts et les couleurs, ça ne se discute pas » ; heureusement, Kant ne conclut pas du tout en ce sens. Il développe l'idée de l'universalité du beau. C'est ici qu'un contresens est souvent fait, contresens fermement dénoncé par Luc Ferry⁹⁷. L'universalité du beau, et l'idée de communication directe des jugements de goût, c'est à dire non-dépendante d'un média conceptuel a priori peuvent être entendues comme l'affirmation d'un goût partagé par tous, existant en soi, répondant à des critères établis a priori, faisant donc l'objet d'un consensus immédiat et facile. Ce n'est pas du tout l'idée kantienne, et à ce propos, Ferry cite Hume qui moquait cette confusion : « la grande variété de goût aussi bien que d'opinions qui prévaut dans le monde est trop évidente pour n'être pas tombée sous l'observation de tous. Des hommes au savoir le plus borné sont capable de remarquer une différence de goûts même dans le cercle étroit de leurs connaissances ». Kant nous dit que si l'entendement est autonome par rapport aux principes de la nature, le jugement de goût jouit d'une héautonomie, c'est à dire qu'il ne donne de lois « ni à la nature, ni à la liberté », et surtout que ce jugement esthétique ne peut pas « produire des concepts d'objets, mais seulement comparer les cas qui se rencontrent avec

⁹⁵ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, première introduction, 1790, Aubier, Paris, 1995, première introduction, p.113

⁹⁶ *Ibid*, p. 114

⁹⁷ Luc Ferry, *op. cit*, p.135-141 (« *sensus communis* » ou « *différend* »)

ceux donnés par ailleurs ». Ce jugement de goût peut prétendre dans certains cas à une validité universelle, ce qui prouve qu'il peut être fondé sur des principes a priori⁹⁸. C'est ici que la confusion peut avoir lieu : concepts a priori, et validité universelle sont des expressions qui devraient relever de l'entendement, de l'objectivité, ou bien, cela pourrait signifier qu'il existe un goût consensuel, qui existe comme objet conceptuel, auquel il faudrait accéder. Mais Kant donne la solution immédiatement :

*L'explication en est que la règle elle-même n'est que subjective et que l'accord avec elle ne peut être connu qu'à la faveur de ce qui n'exprime également qu'une relation au sujet, à savoir la sensation, comme marque distinctive et principe de détermination du jugement.*⁹⁹

Des règles universelles prévalent aux jugements de goût, en ce qu'elle le rende déterminé par les sensation subjectives, mais ces règles sont intrinsèque au jugement lui-même ainsi qu'au sujet, il ne peut s'agir de concept d'objet. Cette notion permet la communicabilité, car en suivant ce raisonnement, une chose qui est trouvée belle par un sujet jouit de la potentialité d'être belle au regard d'une autre subjectivité : « De toute représentation, on peut dire qu'il est pour le moins possible qu'elle soit associée à un plaisir. [...] Dans la mesure où un jugement esthétique n'est pas un jugement objectif ni un jugement de connaissance, cette nécessité¹⁰⁰ ne peut être déduite de concepts déterminés et elle n'est pas apodictique¹⁰¹. C'est cela l'universalité du goût. C'est un élément commun, universel à toute subjectivité, mais dénué d'apodicticité, c'est à dire qui ne s'impose pas comme étant ni absolu, ni nécessairement vrai. Kant insiste d'ailleurs sur l'utilité de l'échange d'opinion s'agissant des jugements de goût : « On recherche l'adhésion de chacun, parce que l'on possède, pour cela, un principe qui est commun à tous »¹⁰². C'est dans cet espace commun¹⁰³ que la critique peut s'exercer, et que les subjectivités peuvent se rencontrer au sein ce qu'elle ont d'universel. Ce pourrait être déjà une définition de l'art intéressante pour ce qui nous occupe. Mais il reste un élément légèrement perturbant qu'évoque Kant : « la légalité du contingent », une « légalité sans concept » nous dit Luc Ferry¹⁰⁴. C'est l'idée qu'il existe une association libre entre l'imagination (« la plus

⁹⁸ Emmanuel Kant, *op.cit.* p.115

⁹⁹ *Op. cit.* p.116

¹⁰⁰ Kant fait référence à un passage précédent dans lequel il parle de « la nécessité de l'adhésion de tous à un jugement », *ibid.*, §18, p.216

¹⁰¹ *Ibid.* p.216

¹⁰² *Ibid.* p.217

¹⁰³ Je reviendrais sur la notion de *commun* dans le Chapitre 1 de la 2eme partie

¹⁰⁴ Luc Ferry, *op. cit* p.131

puissante faculté sensible » selon Kant) et l'entendement. Le fait que l'on soit parfois amené à raisonner, à faire preuve de logique, d'objectivité, voire même à avoir recours à des concepts pour mieux exercer sa subjectivité. Ce peut être le cas pour un trompe l'œil, et c'est d'ailleurs la rencontre entre ma connaissance objective de l'objet regardé et la perception sensible que l'on en a qui crée un plaisir. Cette rencontre est et doit être fortuite elle produit, selon Kant, un plaisir qui n'advierait pas si cette « contingence » était volontaire.

2. 2. Dualismes

Je me permets ici une parenthèse dans cette définition de l'art via la question de l'esthétique, pour m'arrêter un temps sur cette division du sujet entre entendement et imagination. La description par Kant de ce mouvement du particulier sensible vers l'universel intelligible, ainsi que la centralité de l'objet « beau » ou disons, potentiellement beau, permettant la rencontre contingente du sensible et de l'intellect, de l'imagination et de la raison, éveille particulièrement mon intérêt car j'y vois le germe d'une contradiction de cette dualité kantienne, mais aussi du système classique hégélien. Je trouve une échappatoire à ce dualisme et à l'omnipotence du système rationnel classique chez Spinoza, dans *L'Éthique*¹⁰⁵. Je développerai dans la seconde partie le concept du conatus, et le fonctionnement des affects selon Spinoza, mais ce qui m'intéresse pour le moment est la manière dont il se saisit de ce dualisme. Je parviens à adhérer aux pensées de Kant ainsi que de Hegel dans le détail de leurs développements, mais dès que je tente d'entendre leur philosophie dans un cadre systémique, une gêne me prend. La dominance de l'esprit, de la logique ne me convainc guère, du moins ce n'est pas une situation que j'observe, j'aurais plutôt tendance à penser que l'esprit, aussi entraîné qu'il puisse être ne maîtrise que très peu de choses chez l'homme. Quant à la distinction proposée par Kant, elle me pose aussi problème tant il me semble que l'interne et l'externe aux hommes est entremêlée, sans nous puissions bien en avoir conscience. D'où mon intérêt pour la proposition kantienne de « légalité contingente » identifiée plus haut. Il s'agit de penser une forme d'échappatoire aux deux dualismes, celui de la « modernité cartésienne » qui sépare esprit et corps (au détriment de ce dernier), et le paradigme de l'esthétique classique qui sépare imagination et entendement.

¹⁰⁵ Baruch Spinoza, *L'Éthique*, publié en 1677 (posthume), réédité par Gallimard en 1954

Spinoza offre des outils de compréhension qui me semblent éclairer puissamment ces questions. Dans la troisième partie de L'Éthique, intitulée « De l'origine de la nature des sentiments », Spinoza commence par critiquer la pensée dualiste cartésienne classique, qui fut un temps son contemporain :

La plupart de ceux qui ont parlé des sentiments et des conduites humaines paraissent traiter, non de choses naturelles qui suivent les lois ordinaires de la Nature, mais de choses qui seraient hors Nature. Mieux, on dirait qu'ils conçoivent l'homme dans la Nature comme un empire dans un empire. [...] Je sais bien que le très illustre Descartes, encore qu'il ait cru au pouvoir absolu de l'esprit sur ces actions, a tenté l'explication des sentiments humains par leur causes premières et à montrer en même temps comment l'esprit peut dominer absolument les sentiments ; mais à mon avis, il n'a rien montré du tout que l'acuité de sa grande intelligence, comme je le démontrerai en son lieu.¹⁰⁶

Partant que l'idée que l'esprit n'existe que parce que le corps existe, en tant que fait de Nature dont tout provient, Spinoza conteste la dominance de l'esprit sur le corps et par là sur le sensible, prenant des exemples comme les animaux ou le somnambulisme, c'est à dire deux cas où le corps est en action sans que l'esprit soit conscient, ni de l'action, ni de lui-même. Par ailleurs il indique qu'on n'est pas en mesure (au XVII^e siècle), de savoir de quelle manière, à quel degré et à quelle vitesse l'esprit peut agir sur le corps. « D'où suit, nous dit Spinoza, que les hommes, quand ils disent que telle ou telle action a de l'empire sur le corps, ne savent ce qu'il disent et ne font qu'avouer ainsi en termes spéciaux qu'ils ignorent la vraie cause de cette action et ne s'en étonnent pas. »

Cette critique du monadisme cartésien étant faite, le philosophe hollandais va plus loin. Il considère que s'il fallait penser un dualisme, c'est en fait l'esprit, la Raison, qui subit les mouvements du corps, des « désirs », bien que Spinoza le regrette :

J'en conviens, les affaires humaines iraient beaucoup mieux s'il était également au pouvoir de l'homme de se taire ou de parler. Mais l'expérience montre assez – et au delà – que les hommes n'ont rien moins en leur pouvoir que leur langue, et qu'ils ne peuvent rien moins que de régler leurs désirs (appetitus), [...], nous ne sommes pas du tout libres à l'égard des choses que nous désirons vivement.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Baruch Spinoza *op. cit.* préface de la troisième partie, p.179

¹⁰⁷ *Ibid.* scolie de la proposition II, p.185-186

Cela nous ramène à l'autre paradigme de séparation, que l'on peut trouver entre autres chez Kant et à son dualisme qui communique. Spinoza dans sa grande rigueur argumentative ne saute pas d'étape, et, après avoir argumenté point par point l'essence naturelle de l'homme, puis l'influence du corps sur l'esprit, il vient répondre aux interrogations que je formulais plus haut, et remettre en cause le principe même du dualisme. On trouve cela dans la scolie qui fait suite à la proposition II, toujours dans la troisième partie. La formule qui introduit la scolie est limpide : « [...] l'esprit et le corps sont une seule et même chose [...].

Puis quelques pages plus loin :

(...) je voudrais bien savoir si, dans l'esprit, il peut y avoir deux genres de décrets : décisions imaginaires et décisions libres ? Si l'on ne veut pas tant déraisonner, il faut nécessairement accorder que ce décret de l'esprit que l'on croit être libre, ne se distingue pas de l'imagination même ou de la mémoire, et n'est autre chose que l'affirmation qu'enveloppe nécessairement une idée en tant qu'idée. Et par conséquent, ces décrets de l'esprit naissent dans l'esprit par la même nécessité que les idées de choses existant en acte. Ceux donc qui croient parler, se taire ou faire quoi que ce soit en vertu d'un libre décret de l'esprit, rêvent les yeux ouverts.¹⁰⁸

Je suis assez convaincu par l'argumentaire de Spinoza, et, le faisant rencontrer les pensées de Hegel et Kant précédemment exposées, il éclaire à mon sens la notion d'esthétique, bien que ce ne soit pas directement son sujet. Rappelons-le, selon Baumgarten, l'esthétique est la science de la connaissance sensible, et définit la manière dont un sujet reçoit un objet. Le beau comme potentialité de l'art et donc objet d'une réception par un sujet amené à formuler un jugement de goût prend une toute autre dimension si on le pense dans le cadre proposé par Spinoza. Il ne s'agit plus ni d'une séparation, mais d'une imbrication, d'un ensemble qui fonctionne sous la domination des passions¹⁰⁹. Cette hypothèse est aujourd'hui validée par la neurobiologie, je le développerai dans la seconde partie, mais j'entends donc ici penser l'esthétique dans ce cadre.

¹⁰⁸ *Ibid.* p.187

¹⁰⁹ Spinoza entend par *passion* un sentiment (ou affection) dont nous sommes la cause inadéquate, c'est à dire dont *on ne peut par elle seule* (la cause) *comprendre l'effet de ce sentiment*. *Loc. cit.*, p.181, « DÉFINITIONS »

Pour encore préciser, et ouvrir de nouveaux champs par la même occasion, je propose d'envisager les choses sous la forme d'un tétralemme. Un tétralemme est une manière alternative au dilemme d'envisager deux propositions. Le dilemme aristotélicien s'est imposé comme mode de pensée en occident, le tétralemme qui nous vient d'Inde s'est propagé en Asie à travers le Bouddhisme, aboutissant à la philosophie de la voie du milieu. La formule générique du tétralemme est la suivante :

ni l'un
ni l'autre
ni l'un ni l'autre
ni, ni l'un ni l'autre

Cela suggère que c'est à la fois rien de tout cela, et tout en même temps, mais ce n'est pas autre chose non plus¹¹⁰. Ni Raison, ni passions, ni les deux, ni aucun des deux, telle pourrait fonctionner le sujet humain. C'est de cette façon que je me propose d'envisager l'esthétique, et, pour le dire très concrètement, c'est ainsi que je conçois la réception d'une œuvre d'art par un spectateur.

2. 3. L'art en général

Je ferme pour le moment cette parenthèse spinoziste pour revenir à l'art. Car le passage par Baumgarten, Hegel et Kant a concentré le propos sur la notion d'esthétique, mais assez peu sur l'art lui-même, c'est à dire les pratiques et les œuvres. Aucune définition n'est pour le moment nettement apparue, et pour cause, c'est un exercice complexe, surtout vu d'aujourd'hui tant ceux que l'on nomme artiste ont déplacé les lignes. C'est donc bien un philosophe d'aujourd'hui qui me fournit des pistes éclairantes, Thierry de Duve, professeur Belge de théorie de l'art moderne et de l'art contemporain. Dans son ouvrage *Au nom de l'art*¹¹¹, Thierry De Duve distingue l'art comme concept, et l'art comme nom propre. L'art comme concept est basé sur des critères établis a priori, à la manière des philosophes classiques, en fait, à la manière de Hegel tel que nous l'avons vu précédemment. Thiery De

¹¹⁰ Sarvepalli Radhakrishnan, homme politique indien et historien de la philosophie indienne disant en 1923 dans *Indian Philosophy* : « *L'absolu n'est ni existant ni non-existant, ni à la fois existant et non-existant, ni différent à la fois de l'existence et de la non-existence.* »

¹¹¹ Thierry De Duve., *Au nom de l'art*, collection Critiques, Les Éditions de Minuit, Paris, 1989

Duве indique que malgré la tentation des théoriciens et des critiques d'art d'aller dans ce sens, cette vision conceptuelle de l'art est aujourd'hui dépassée par la pratique¹¹², sans compter l'aspect critiquable de sa dimension aristocratique. L'art comme nom propre est lui basé sur la pratique, (que l'on peut aussi nommer praxisque indique De Duve), sur une expérience, un jugement, du type « ceci est de l'art ». Une position naïve, qui place chacun comme critique d'art fort d'une traduction, d'une généalogie, comme un nom propre qui se transmet, et cela non conditionné par une argumentation logique¹¹³. L'idée de l'art comme nom propre commence :

*(...) au moment où émerge l'idée de l'autonomie de l'art et où s'autonomise aussi sa pratique en s'aliénant du tout social. Elle commence où le mot art devient le nom d'une qualité indicible qui n'obéit pas à des règles préétablies, qui ne se confond pas avec le beau ou le sublime mais souvent s'y substitue, et qui arrache à la sphère du mythe et de la religion un espace de spiritualité laïque objet d'une intellectualisation particulière (...).*¹¹⁴

Ce constat est établi par Thierry de Duve en 1985. Vingt ans plus tard, dans un article publié dans un ouvrage collectif¹¹⁵, il repart de ses travaux précédents en les actualisant et propose de « faire quelques propositions terminologiques susceptibles (...) de clarifier le débat »¹¹⁶. Partant du constat « d'une ouverture radicale de l'art consécutive à la dissolution de frontières entre les arts¹¹⁷ », De Duve imagine quatre expressions pour désigner ce que peut être l'art : l'art en général, l'art tout court, l'art dans son ensemble et l'art en soi.

L'art en général, est une expression générique, qui nomme la possibilité pour toute chose d'être de l'art. C'est un concept vide, et qui ne se remplit pas. De Duve nous dit que c'est la situation dans laquelle nous sommes consciemment depuis le ready-made. Tout est ouvert, tout est potentiellement de l'art, et c'est bien cela que nomme l'expression l'art en général, tout n'est pas de l'art, tout peut en être. C'est ce qui remplace les Beaux-arts, qui était un système limité, par le style les médiums, or avec l'art en général, aucun critère n'est préétabli. À l'inverse des Beaux-arts, le spectacle vivant, le cinéma, la littérature entrent aussi dans la

¹¹² *Ibid.* 107 à 144

¹¹³ *Ibid.* p. 56

¹¹⁴ *Ibid.* p.58

¹¹⁵ Thierry De Duve, *La nouvelle donne, remarques sur quelques qualifications du mot « art »*, dans *Juger l'art*, ouvrage collectif sous la direction de Christophe Genin, Claire Leroux, Agnès Lontrade, Publication de Sorbonne, collection Esthétique, Paris, 2009. Cette publication fait suite à un colloque à l'université de Paris I en 2005 intitulé *Juger l'art*.

¹¹⁶ Thierry De Duve,, *op. cit.* p.166

¹¹⁷ *Ibid.*

catégorie de l'art en général, sans d'ailleurs que ces catégorisations disciplinaires n'aient d'importance.

L'art tout court, c'est un jugement esthétique, donc subjectif. C'est ce qui est désigné par quelqu'un qui dirait en regardant quelque chose : « ceci est de l'art ». C'est en fait l'idée non-conceptuelle de l'art comme nom propre exposée plus haut. L'art tout court apparaît lorsqu'un objet possiblement artistique tiré du vide de l'art en général pour devenir l'objet d'un jugement esthétique.

L'art dans son ensemble, c'est l'ensemble de ce qu'un individu identifie comme de l'art en fonction de sa propre expérience. Cela varie donc d'un individu à l'autre. C'est vis-à-vis cet ensemble que quelqu'un va identifier un objet comme étant de l'art tout court, c'est donc ce à quoi on compare pour juger, pour construire et exprimer notre goût au sens classique du terme.

L'art en soi, c'est l'hypothèse de la comparabilité de tout ce qui constitue l'art dans son ensemble. Ce n'est pas une essence de l'art, un ensemble d'éléments que toutes les œuvres ont a priori en commun, c'est l'idée que toutes les œuvres de l'art dans son ensemble ont forcément quelque chose en commun, sans que l'on puisse ni le démontrer ni savoir de quoi il s'agit, mais qui permet de toutes les comparer entre elles, y compris quand elles semblent incomparables.

Cet ensemble d'expressions qui permet de nommer différentes facettes de l'art et qui fonctionne comme un système, me semble flexible et rigoureux à la fois, large et précis, il prend les choses par un autre angle, permet de faire un pas de côté. Sans aller jusqu'à une formule comme « l'art c'est tout ce que les hommes appellent art »¹¹⁸, je retiens donc ces notions d'art en soi, dans son ensemble, tout court, et surtout, l'idée de l'art en général, principe de potentialité, qui évacue les questions de style, de médium, de critères et donc d'instance normative, et surtout, il me semble que cette manière d'envisager les choses permet d'être en accord avec la praxis. Et s'il y a bien un risque que je souhaite éviter, c'est celui de proposer une réflexion théorique qui ne soit pas pertinente pour l'art tel qu'il est pratiqué aujourd'hui, car je le rappelle mon ambition est ici de nommer des outils de transformation sociale.

Après avoir renommé les enjeux des mots art et culture, voyons ce qui les lie entre eux, et comment une responsabilité de l'artiste peut alors émerger.

¹¹⁸ Thierry De Duve., *Au nom de l'art, op. cit.* De Duve se réfère ici à Richard Wollheim : « *What is art ? Art is the sum or totally of works of art (Art and its objects, Harper and Row, New York, 1968, p.1)* »

3. Une responsabilité de l'art à l'égard de la culture ?

3. 1. Le lien entre art et culture

Au regard de mes cheminements sémantiques autour de ces deux mots nous avons donc : la culture, prise comme une relation de l'homme au monde, et qui nourrit son positionnement politique, et nous avons l'art, entendu principalement comme l'art en général, catégorie vide et abstraite permettant de nommer la potentialité de toute chose de devenir art dans une pratique pleine et concrète. Comme je l'ai dit précédemment, Hannah Arendt décrit l'art comme étant l'objet culturel par excellence. Si la culture est constitutive du rapport politique, voir s'entr'appartiennent et que l'art est l'objet culturel par excellence :

L'élément commun à l'art et à la politique est que tous deux sont des phénomènes du monde public. Ce qui médiatise le conflit entre l'artiste et l'homme d'action est la *cultura animi*, c'est à dire un esprit si formé et si cultivé qu'on peut lui faire confiance pour veiller et prendre soin d'un monde d'apparitions dont le critère est la beauté¹¹⁹.

Arendt précise quelques pages avant qu'elle utilise l'Idée du beau à la manière de Kant, c'est le critère sur la base duquel le jugement s'exerce. Si Arendt insiste sur le fait qu'il faut distinguer l'art de la culture, elle développe aussi que

(...) la culture indique que le domaine public (...) offre son espace de déploiement à ces choses dont l'essence est d'apparaître et d'être belles. En d'autres termes, la culture indique que l'art et la politique, nonobstant leurs conflits et leurs tensions, sont liés, et même en mutuelle dépendance¹²⁰.

On retrouve ici l'idée d'un conflit, qui rappelle la critique du consensus exprimée par Alain Brossat, j'y reviendrai car c'est un enjeu démocratique de taille. Ces citations nous ramènent à ce que nous avons vu précédemment à savoir que, selon Arendt, « culture et politique s'entr'appartiennent » car il s'agit d'aiguiser sa capacité à juger, à prendre des décisions,

¹¹⁹ Hannah Arendt, *La crise de la Culture*, 1961, (augmenté en 1968), Gallimard, 1972., p. 279

¹²⁰*loc. cit.*

ainsi, le goût – « principale activité culturelle » - serait à ranger parmi les « facultés politiques de l'homme ». Je propose de qualifier ce rapport entre art et culture d'endo-modificateur. Le mot n'est pas très heureux mais il a l'avantage d'être explicite : l'art émerge de la culture laquelle est elle-même modifiée par l'art. Si l'on considère la culture comme ce qui lie socialement et historiquement une société humaine, l'art provient alors de cette culture par construction, dans les thématiques les styles, les pratiques, processus, modes de fonctionnement (on ne peut par exemple détacher la musique indienne de contexte sociaux historiques de l'Inde et du peuple indien, ne serait-ce que par la construction des instrument, ou du lien avec la religion). Mais l'art est aussi ce qui influe cette culture, c'est un va et vient, l'art vient de la culture et la constitue tout en même temps. L'artiste est issu d'une culture, il crée donc à travers son prisme culturel, et dès que l'œuvre apparaît dans l'espace public, elle modifie instantanément cette même culture d'où elle provient. Ce fonctionnement est valable pour bien d'autres activités, mais la particularité de l'art est la rapidité du processus. C'est à mon sens ce qu'exprime Hannah Arendt lorsqu'elle nomme l'art comme objet culturel par excellence, une œuvre a cette capacité de rendre visible l'état d'une culture à un moment donné, ainsi qu'à modifier cette culture rendue visible de manière très rapide (par opposition à des pratiques qui prennent un temps très long pour modifier la culture et être considéré comme en faisant partie), et très profonde et globale (par opposition à des mœurs comme des usages de politesse, ou une pratique culinaire). Ainsi, les artistes, en tant qu'auteurs de réalisations artistiques présentes dans l'espace public – c'est là une condition nécessaire - sont susceptibles de porter une responsabilité politique puisqu'ils influent sur cette culture, sur les visions que l'on se fait du monde - c'est à dire de nous-mêmes, de ce qui nous est extérieur, et de la relation entre les deux.

3. 2. Transgression et subversion

Les imbrications entre culture, art et politique apparaissent progressivement et le fait que l'artiste ait un rôle à jouer dans la formation et la déformation de ce système est une hypothèse qui s'impose d'elle même. S'il faut poser la question du rôle de l'artiste, il faut aussi s'arrêter, même rapidement, sur ce mot rôle. En sociologie, on considèrera que les rôles sociaux sont les manières attendues de se comporter selon la place que l'on occupe dans une société. Les individus sont prêts à faire des efforts pour se conformer à ce rôle, et ont un a

priori négatif envers ceux qui violeraient ces règles sociales implicites. Occuper par exemple plusieurs rôles en même temps peut créer des tensions entre ces rôles et conduire à des conflits d'intérêt. Ici, nous envisagerons le rôle de l'artiste comme étant sa place active dans la société, son activité au sein du corps social et politique, mais aussi au sein des institutions. J'entends considérer ces éléments en tant qu'ils sont travaillés par les œuvres produites par l'artiste, et non pas par les activités annexes qu'il peut être amené à mener (actions dites culturelles, pédagogiques, sociales, ou de transmission). L'hypothèse d'une responsabilité politique induit pour l'artiste d'être « en charge » d'un élément politique. Il aurait donc une forme de tâche à accomplir, une place politique à occuper, un rôle à jouer.

Une des grandes capacités historiques (pas forcément exploitée) de l'artiste est d'être subversif. Subversif est entendu ici en opposition à transgressif. Transgression vient du latin *transgredi* : traverser, franchir. La transgression n'est que le fait de dépasser une règle, et dans le cas d'un artiste, de le faire publiquement, ce qui peut permettre de choquer et, le cas échéant, de faire parler de soi. L'art plastique contemporain a connu nombre d'œuvre qui pourraient être considérées comme transgressives, de la *Merda d'artista* de Piero Manzoni¹²¹ au *Tree* Paul McCarthy¹²². Ce sont des œuvres qui franchissent la limite d'un cadre moral, qui font ce qui ne se fait pas, qui tentent de choquer, de provoquer une réaction en jouant sur des tabous, sur un état des mœurs. Mais à l'inverse du subversif, si la limite du cadre est franchie, le cadre n'est pas remis en cause en tant que cadre. Le transgressif renforce même le cadre, car il en a besoin, il faut que les limites existent pour qu'elles puissent être transgressées. On ne focalise alors que sur la réaction qui est produite par l'œuvre choquante sans que rien ne soit déplacé, ni la manière que l'on pourrait avoir de recevoir cette image choquante, ni la raison qui nous fait être choqué. Enfin, il est probable que le transgressif soit une manière efficace de détourner l'attention, de faire diversion, centré sur une réaction d'ordre morale, en état de choc (à des degrés extrêmement divers), notre champ de vision et de pensée est réduit à la seule transgression¹²³.

Le subversif est plus délicat, dans la mesure où il est moins explicite. Du latin *subvertere* : renverser, il est composé de *sub* : sous, et *vertere* : tourner. Tourner par en-

¹²¹ En 1961, Piero Manzoni crée une œuvre composée de 90 boîtes de conserve hermétiquement fermées sensé contenir des excréments.

¹²² Paul McCarthy installe son œuvre *Tree* Place Vendôme à Paris en décembre 2014. Elle fait polémique car il s'agit d'une sculpture gonflable géante ayant la forme d'un plug anal.

¹²³ Voir sur le sujet : Klein, N., *La stratégie du choc*, Actes Sud, 2008

dessous pour ainsi dire. Il s'agit à mon sens d'une potentialité de détournement du cadre de référence. C'est la capacité à faire surgir l'idée de l'alternative. Une œuvre subversive peut avoir une dimension gênante pour un spectateur sans qu'il puisse bien identifier pourquoi, car elle provoque chez lui un déplacement, une remise en cause en creux de son fonctionnement individuel, ou du cadre dans lequel il fonctionne, ce qui revient au même car dans les deux cas, il s'agit de représentations. Des représentations qui peuvent être légèrement altérées, brouillées, déformées par l'œuvre subversive, car c'est bien au cadre lui-même que touche le subversif, ce à travers quoi l'on voit. Les codes culturels à partir desquels on se positionne. Ce sur quoi se fonde le jugement est alors remis en cause, ce qui permet alors de faire émerger la possibilité d'une alternative à ces fondations du jugement. Le subversif, c'est l'apparition de la possibilité d'un mouvement du cadre dans et par lequel le monde, voire la prise en compte de la potentialité d'un autre cadre. Peu de propositions artistiques sont subversives, tandis que le transgressif se trouve partout. Une même œuvre peut être à la fois transgressive et subversive, à différents moments de l'œuvre par exemple, mais aussi simultanément. Un même acte peut provoquer les deux effets, en fonction du contexte culturel (géographie, époque, milieu social), mais aussi en fonction des récepteurs, ce qui donne à cette ambivalence sa dimension subjective, individuelle et surtout collective. Par ailleurs, une œuvre peut aussi transgresser au départ pour subvertir par la suite. Le contexte, à nouveau, est déterminant. Lorsque Duchamp expose son urinoir, *Fountain*¹²⁴, dans une galerie d'art en 1917, son acte revêt une dimension transgressive. Il propose anonymement (sous le nom de R.Mutt) son ready-made à la commission de la Society of Independent Artists de New York dont il est membre. L'œuvre est refusée au motif qu'elle est immorale et vulgaire. Duchamp orchestre le scandale, il démissionne de la commission, laisse jouer la presse, révèle son identité, l'œuvre est finalement exposée dans la galerie de son ami Alfred Stieglitz. Duchamp assure ainsi sa propre publicité, jusqu'à publier la photo de l'urinoir (prise par Stieglitz) dans la revue qu'il dirige, *The Blind Man*, en mai 1917. Il cherche à choquer, notamment ses pairs (qui l'avaient précédemment forcé à décrocher son *Nu descendant l'escalier n°2*), et il y arrive fort bien. Mais cette transgression prend très vite une dimension subversive dont on voit encore les effets aujourd'hui tant elle a remis en cause les cadres de l'art alors établis.

¹²⁴ *Fountain*, Marcel Duchamp, exposée pour la première fois en 1917 dans la galerie 291 à New York, sous le nom *Madonna of the bathroom*.

Après 1945, l'œuvre passe pour le nouveau paradigme de l'art. Un autre exemple pourrait être l'album *Bitches Brew*¹²⁵, de Miles Davis. Influencé par le développement du rock et du funk (Jimmy Hendrix, Blood Sweat and Tears, James Brown...), il réunit un nombre important de musiciens en doublant notamment des instruments de façon inhabituelle (claviers, batterie), comme à son habitude convoque les instrumentistes très peu de temps avant l'enregistrement¹²⁶. La musique est, comme pour l'album précédent *In a Silent Way*, énormément éditée en post-production par Teo Macero. Bien que jouée par des musiciens étiquetés jazz, la musique est binaire, avec de grandes plages d'improvisations libres, largement modale, parfois désordonnée, déstructurée. Surtout la musique est en grande partie électrifiée, Dave Holland, jeune contrebassiste de jazz anglais joue aussi de la basse électrique, Davis impose les pianos électriques, Orgues Hammond et Fender Rhodes, et lui-même utilise une pédale wah-wah sur sa trompette. En concert, comme lors du festival de l'Isle de Wight en août 1970¹²⁷, si on retrouve des morceaux de thème et des bouts de ligne de basse, l'esprit ouvert de l'album est conservé. L'attitude sur scène est distante par rapport au public, Miles ne dira pas un mot, partira avant la fin, levant sa trompette en signe de salut au public, laissant ses musiciens finir seuls le concert sur quelques minutes. Le set aura duré 35 min. La critique et les amateurs de jazz de l'époque auront des réactions très diverses, la musique clive, choque¹²⁸. Ou peut analyser les choix de Davis comme transgressifs pour l'époque, sans compter qu'il est réputé pour être lui-même une personnalité transgressive. Mais comme pour le précédent exemple, la subversion opère par la suite. C'est un tournant dans l'histoire du jazz, pour les musiciens comme pour les auditeurs, *Bitches Brew* reste une référence notamment en tant que détournement des cadres de la pratique musicale comme de l'esthétique, au sens de réception.

Cette distinction n'est pas fondamentale en soi, elle m'intéresse pour deux raisons. D'abord, il se trouve que dans le langage courant pratiqué dans les milieux artistiques, et notamment par les programmeurs, l'utilisation de mot subversif pour désigner une proposition qui n'est que transgressive est récurrente. Cela pose problème puisque l'on identifie ainsi une œuvre comme pouvant remettre en cause des schémas existant alors qu'elle ne fait que les renforcer. Proposer une œuvre transgressive est assez simple, et finalement pas

¹²⁵ *Bitches Brew*, de Miles Davis, enregistré en 1969 à New York, produit par Teo Macero pour Columbia Records (publié en 1970).

¹²⁶ Franck Bergerot, *Le jazz dans tous ses états*, Larousse, Paris, 2001, p.192, 193

¹²⁷ Le concert est disponible dans son intégralité sur internet : <https://www.youtube.com/watch?v=sXN8G4laVE>

¹²⁸ Franck Bergerot, *Miles de A à Z*, Le Castor Astral, Paris, 2012, pages 47, 48, 49, 50, 168, 169, 180

très dangereux pour l'auteur. Une œuvre subversive l'est beaucoup plus, car le cadre dans lequel elle naît est lui-même remis en cause, et par un réflexe de survie, il tentera de se maintenir en écartant l'œuvre, voir l'artiste à l'origine du trouble. Car c'est là le second point qui m'intéresse, le subversif est un outil de lutte contre les systèmes qui nous sont présentés comme l'unique possibilité de fonctionnement. Poser un acte subversif, ouvre des champs d'alternative politique, remettant en cause les situations, système et visions du monde qui semblent figées, embourbées, fatales. L'art est un outil parmi d'autres qui peut œuvrer dans ce sens, si tant est que les artistes s'emparent de cet objectif. L'artiste pourrait être l'un de ceux qui permet de s'arracher aux considérations toutes faites, aux prismes par lesquels nous sommes amenés à voir les choses malgré nous. Peut-être que sa responsabilité pourrait, au regard des développements précédents sur les notions d'art et de culture, se placer à cet endroit. L'artiste et son art seraient l'aiguillon qui pique la culture pour la remettre en cause, en lumière, à distance, pour mieux la conscientiser, et rester, ou devenir, autant que faire se peut, des consciences libres. Par là, et j'y reviendrai, sa responsabilité si elle existe devrait aussi être de se remettre en question dans ses propres systèmes, c'est à dire ses schémas individuels et ceux, collectifs, auxquels il participe. Mais avant de développer sur la notion de responsabilité, il me faut maintenant redéfinir ce que j'entends par politique, et comment cela s'articule avec les notions d'art et de culture telles qu'elles ont été définies.

Chapitre II

L'entre et le dissensus
aux fondements de l'activité et
de l'état politique

1. Aux racines de "politique"

1. 1. Préjugés

J'ai maintes fois été confronté aux quiproquos engendrés par l'utilisation du mot politique. Lorsque j'ai pu dire que je souhaitais donner à mon travail artistique une dimension politique, les sourcils de mes interlocuteurs se fronçaient, et je m'empressais de rajouter une précision aussi vague que « au sens grec de la polis, pas au sens partisan ». Et alors je me rendais compte qu'en fonction de la personne en face de moi, cette précision était entendue différemment. Situation confortable que de pouvoir dire la même chose à un élu d'une collectivité locale, un artiste, un patron, un programmateur, un spectateur, un ami, une personne croisée à une soirée, et que chacun puisse entendre ce qu'il souhaite, la chose étant à peu près toujours à mon avantage. De la même manière, dire que je travaille sur la question de la responsabilité politique de l'artiste m'a placé dans les ornières sémantiques tout à fait comparables. Le fait que les services politiques des grands médias tous supports confondus ne traitent que de l'actualité des décideurs publics, de ceux qui détiennent le pouvoir, des partis politiques, ce que ces mêmes médias appellent parfois eux-mêmes « la politique politicienne », est symptomatique. Pourtant personne ne semble choqué d'envisager le mot politique sous un autre sens, sans que ce sens soit forcément bien identifié.

Je me permets cette introduction par mon expérience personnelle quotidienne des flous sémantiques autour du mot « politique » car c'est précisément ce que Hannah Arendt analyse dans le Chapitre 1 du Fragment 2b de son livre *Qu'est ce que la politique*¹²⁹, à savoir, ce qu'elle nomme les préjugés : « Si l'on veut parler de politique à notre époque, on doit commencer par les préjugés que nous nourrissons tous à l'égard de la politique (...) »¹³⁰. Le préjugé nous dit Arendt, est inhérent aux affaires humaines, aux rapports sociaux que nous entretenons quotidiennement. Un préjugé se base sur une sensation souvent partagée, qui ne nécessite pas d'être explicitée ou argumentée pour obtenir l'adhésion. Il est basé, nous dit-elle, sur un jugement argumenté passé, et qui nous permet d'appréhender une situation nouvelle :

¹²⁹ Hannah Arendt, *Qu'est ce que la politique*, recueil de textes établis par Ursula Ludz en 1993, traduction française aux éditions du Seuil, Paris, 1995

¹³⁰ *Ibid*, p.49

*(...) aucun homme ne peut vivre sans préjugé, et ce non seulement parce que aucun homme n'est assez avisé ni doué d'une capacité de discernement suffisante pour juger tout ce qui est nouveau, tout ce à propos de quoi on lui demanderait de prononcer un jugement au cours de son existence, mais également parce qu'une telle absence de préjugés exigerait une vigilance surhumaine.*¹³¹

Je m'arrête un instant là-dessus. Au-delà de la nécessaire définition des mots que j'utilise ici - ce qui n'est pas pour moi une moindre affaire puisqu'en plus de la précision de l'ensemble de mon propos, cela relève de mon propre processus d'émancipation – les propos recueillis auprès d'artistes et de programmeurs que j'évoquais en introduction me semblent être les victimes de ces préjugés. En effet, lorsque je demandais d'identifier la dimension politique ou non d'un acte artiste à une personne qui n'avait pas pris le temps de la réflexion, elle ne pouvait se baser que sur un préjugé, dans lequel « se dissimule également un jugement qui a été formulé dans le passé, qui possédait originellement en lui un fondement d'expérience légitime et adéquat, et qui n'est devenu un préjugé que parce qu'il a réussi à se faufiler au cours du temps sans qu'on s'en aperçoive ni qu'on y prenne garde »¹³². Ainsi des catégories anciennes apparaissent, non pas qu'elles soient fausses en elles-mêmes mais plutôt inadéquates, et empêchent le jugement du présent, et donc l'action à venir.

*Le danger du préjugé consiste précisément en ce qu'il est à proprement parler toujours ancré dans le passé, et c'est la raison pour laquelle non seulement il précède le jugement en l'entravant, mais encore il rend impossible à l'aide du jugement toute véritable expérience du présent.*¹³³

L'enjeu est grand à mes yeux, car il concerne le cœur de mon propos. Je cherche à identifier une responsabilité politique de l'artiste, mais si le mot de politique lui-même est conçu à travers des catégories qui relèvent du préjugé tel qu'Arendt le nomme, alors, cette situation s'oppose en elle-même à l'idée du politique telle que je tente de la définir. Car la possibilité d'un réel jugement est empêchée, et à l'inverse du préjugé, cette capacité de jugement est constitutive d'un entendement politique du monde par un sujet. Hannah Arendt l'exprime très clairement :

Plus un homme est libre de tout préjugé, moins il sera adapté à la vie purement sociale. Mais c'est qu'à l'intérieur de la société, nous ne prétendons pas non plus

¹³¹ *Ibid*, p.50

¹³² *Ibid*, p.52

¹³³ *Ibid.*, p.52, 53

juger, et ce renoncement au jugement, cette substitution des préjugés au jugement ne devient véritablement dangereuse que lorsqu'elle s'étend au domaine politique¹³⁴ dans lequel, d'une manière générale, nous ne pouvons pas nous mouvoir sans jugement, puisque (...) la pensée politique est essentiellement fondée sur la faculté de juger¹³⁵.

Si Arendt insiste sur la dimension nécessaire des préjugés pour la vie sociale de l'homme, elle les identifie comme des dangers pour la pensée politique. Il faut donc tenter de se défaire des préjuger sur ce mot, pouvoir penser politiquement le politique. Arendt parle d'un domaine politique, puis d'une pensée politique. Le domaine politique est mis sur le même plan que le domaine social ou sociétal, puisqu'il s'agit d'étendre ou non une action (ici un jugement) d'un domaine à l'autre. Arendt ne parle pas d'un domaine qui serait à portée politique, comme pourrait l'être une action ou justement une pensée, que l'on qualifierait de politique, il s'agit, à l'instar des champs bourdieusiens, d'un domaine **du** politique, de ce qui est politique de fait. Le domaine politique c'est l'objet politique, ce dont politique est le nom au sens grammatical, par opposition à l'adjectif. Tandis qu'une pensée ou une action peuvent être qualifiée de politique, revêtir une portée politique (sans l'être dans l'absolu). Cette action peut potentiellement être autre chose que politique, mais elle relève du domaine du politique dans la mesure où elle l'agit, le concerne, ou y agit, le modifie. Autrement dit, une chose est politique parce qu'elle a un effet effectif ou potentiel sur l'objet qu'est le politique. Cette distinction n'est que rarement opérée, et on comprend ainsi que le mot politique soit utilisé aussi fréquemment dans le langage courant, et pour désigner un grand nombre de choses parfois extrêmement éloignées (de la pratique du pouvoir au geste quotidien le plus insignifiant¹³⁶ en passant par l'art ou la pédagogie). Reste à définir, au-delà de cette distinction, le sens des différentes facettes du mot politique.

¹³⁴ « *den politischen Bereich* »

¹³⁵ *Ibid.*, p. 51, 52

¹³⁶ Lors des mes entretiens initiaux, méthode avortée de mes recherches, un artiste me soutenait que « tout est politique », et, déplaçant de quelques centimètres la cuillère à café qu'il avait devant lui, il s'est exclamé, en substance, « quand je fais ça c'est politique ! ».

1. 2. Étymologie

Une difficulté évidente est liée à la langue française : nous n'avons qu'un mot. D'où l'utilisation d'expressions du type « politique politicienne », ou « politique publique » comme nécessaires précisions d'un discours. En anglais, on trouve *policy(ies)* pour les politique(s) publique(s), *politics* pour la politique politicienne, *politician* pour un homme politique, (nous avons aussi, c'est heureux, le mot « politicien » en l'occurrence), et *political* pour désigner quelque chose qui serait de portée politique, ou du domaine du politique. Si l'anglais peut permettre en partie de faire un premier tri dans les différents sens du politique français, et qu'il est clair qu'ici c'est bien l'idée de *political* qui m'occupe, la distinction identifiée se pose pour ce seul mot, et la précision sémantique reste nécessaire.

L'étymologie du mot pose elle aussi problème. On trouve à la racine de « politique » la notion de polis, en grec ancien. Plusieurs mots en sont les dérivés, dont notamment *politikè*, *politeia*, *politikos*, et *politikon*¹³⁷. Les dictionnaires nous donnent les définitions suivantes : *politikè* nomme la pratique du pouvoir, la manière d'y parvenir, les luttes qui y sont liées, et, de façon plus actualisée, les phénomènes partisans, on retrouve ici l'idée de la politique telle que l'on peut l'entendre dans le langage courant aujourd'hui, je l'écarte donc tout de suite, d'autant que je ne trouve pas d'autre interprétation étymologique qui pourrait poser problème pour ce mot. *Politeia* renvoie à la structure et au fonctionnement, aux institutions, à l'organisation, au droit des citoyens d'une communauté politique, il est aussi souvent traduit par « constitution » comme nous allons le voir. *Politikos*, signifierait « qui concerne les citoyens », cela suggère le groupe social formé par les personnes d'une société, les sujets de droit d'un État pourrions nous dire aujourd'hui. Enfin, *politikon* est le dérivé de polis en adjectif, comme nous le verrons dans l'expression d'Aristote *zôon politikon* : animal politique.

Ainsi, une simplification anachronique pourrait amener à utiliser ces termes grecs pour désigner des situations et pratiques d'aujourd'hui. Mais très vite une première complexité nous en empêche. Dans Les politiques d'Aristote, on trouve la phrase (ici traduite) : « Or comment des gens qui ne participent pas au pouvoir politique seront-ils susceptibles de

¹³⁷ Bien d'autres mots de grec ancien dérivent de *polis*, comme *poliorkéô* (preneur de ville), ou encore *polites* (citoyen). Je choisis les quatre mots évoqués car précisément ils peuvent me servir à éclaircir la notion de « politique ».

sympathie pour la constitution en place ? »¹³⁸. Cette phrase est renvoyée à une note du traducteur qui indique : « expression plus frappante en grec puisque « pouvoir politique » et « constitution » traduisent le même mot, “politeia” »¹³⁹. Ce double sens de *politeia* pose deux problèmes. D’abord, le mot constitution employé ici par les traducteurs est anachronique. Les Grecs n’avaient pas de constitution au sens où nous l’entendons aujourd’hui et depuis les révolutions du XVIII^{ème} siècle : notre texte suprême, loi fondamentale tout en haut de la hiérarchie des normes, souvent prise comme le texte qui organise la répartition des pouvoirs, et moins souvent, bien que ce ne soit pas négligeable, comme le texte qui protège les citoyens d’éventuels abus de pouvoir de leurs représentants. Rien de tel en Grèce antique, tout simplement car l’idée de répartition des pouvoirs ainsi que l’idée de représentants aurait été aussi étrange que l’idée d’un État : en démocratie grecque, les citoyens détiennent le pouvoir souverainement, et la représentation se limite au tirage au sort et à des élections pour des domaines de compétence très précis, ces deux modes de désignation étant extrêmement contrôlés¹⁴⁰. Il s’agit ici bien de la structure politique générale d’une communauté, mais mieux vaut l’entendre au sens strict d’un résultat de ce qui est constitué politiquement, mais qui peut donc être une loi, à partir de laquelle une autre loi pourra être prise, ce qui ne correspond pas à notre notion de constitution. Sans compter le fait que, le mot constitution nous vient du latin cum qui se traduit par ensemble, et *statuere* qui signifie établir, c’est donc un mot lui-même construit postérieurement à la civilisation grecque ancienne. Second problème, même si l’on entend ici constitution comme ce qui est constitué politiquement, disons, le cadre politique général, *politeia* désigne bien à la fois le pouvoir politique et le cadre dans lequel il s’exerce. De quoi brouiller les pistes à nouveau.

Les complications étymologiques ne s’arrêtent pas là. En effet, *politikos*, en tant qu’il pouvait être défini par « ce qui concerne les citoyens » pouvait être utile ici, mais dès la première page des *Politiques* d’Aristote, on trouve l’indication suivante : « l’adjectif substantivé *politikos* désigne le magistrat dans une cité. « Magistrat » sera désormais, dans la traduction comme dans les notes, pris en son sens général de celui qui exerce une fonction (une charge) politique, et non au sens juridique qui tend, de nos jours, à s’imposer »¹⁴¹. Les magistrats (*arkhai*) dans l’Athènes antique démocratique¹⁴² étaient des citoyens élus ou tirés

¹³⁸ Aristote, *Les Politiques*, GF Flammarion, Paris, édition de 1990, II, 8, 1268-a, p. 174

¹³⁹ Note du traducteur dans Aristote, *op. cit.* II, 8, 1268-a, note 5 p.174

¹⁴⁰ Je reviendrai plus en longueur sur la question démocratique dans le 4eme Chapitre de la seconde partie.

¹⁴¹ Note du traducteur (Pierre Pellegrin) dans Aristote, *op. cit.*, I, 1, 1252-a, note 1 p.85

¹⁴² La triple précision est nécessaire, antique pour des raisons historiques évidentes, il s’agit ici de faits datant d’il y a 2500 ans, Athènes car il ne s’agissait aucunement d’une situation politique établie dans

au sort, en charge d'une fonction¹⁴³. Or, comme j'ai commencé à le nommer plus haut, c'est ce qui est de l'ordre d'un domaine du politique au sens de Hannah Arendt que je tente d'identifier ici, pas la position d'un représentant, même dans le cadre d'une démocratie telle que les Athéniens ont pu la vivre il y a 2500 ans.

Enfin, *politikon* est aussi sujet à débat étymologique. On le trouve dans l'expression d'Aristote souvent reprise « Ἄνθρωπος φύσει πολιτικὸν ζῷον », « l'homme est par nature un animal politique¹⁴⁴ » (*zōon politikon*). Mais une phrase dans le paragraphe suivant [10], nous est traduite ainsi : « (...) l'homme est un animal politique plus que n'importe quelle abeille et que n'importe quel animal grégaire »¹⁴⁵. À nouveau, une note du traducteur sur cette phrase précise soulève un questionnement sémantique central, je la reproduis ici in extenso car elle me semble tout à fait éclairante :

Deux lectures sont possibles, et le choix n'est pas sans conséquences : μᾶλλον suivi du génitif signifie aussi bien “plus que” que “plutôt”. On peut donc comprendre soit que l'homme est plus politique que les animaux grégaires (différence de degrés) soit qu'il est politique plutôt que (comme on a coutume de le dire) les animaux grégaires. Dans le premier cas les animaux grégaires et les abeilles sont dits “politiques”, dans le second on leur dénie cette dénomination. Deux arguments engageraient à choisir la première solution : d'abord le fait que les traités biologiques emploient généralement μᾶλλον pour marquer une différence de degré quand il s'agit de différence entre les animaux, ensuite le fait qu'Aristote dans “l'Histoire des animaux” parle d'animaux “politiques” et “sporadiques”, c'est-à-dire qui ne vivent pas en société ; en VIII, 1, 589a2, il est dit que certains animaux ont un comportement “plus politique” que d'autres à l'égard de leur progéniture. Il s'agit certes ici d'un sens “faible” du terme “politique”, en ce que nulle part Aristote ne prétend que des animaux puissent former une polis. La traduction ici proposée s'efforce à une sorte de neutralité.¹⁴⁶

d'autres villes de l'époque, et démocratique car les sources disponibles nous viennent principalement des Ve et IVe siècles avant J.-C., la démocratie ayant duré environ 500 ans seulement. Voir à ce propos Bernard Manin, *Principes du gouvernement démocratique*, collection Champs Essais, Flammarion, Paris, 1996, note 3 p.23, à propos de travail de l'historien M.H Hansen, *La démocratie Athénienne à l'époque de Démosthène*, Les Belles Lettres, Paris, 1993.

¹⁴³ Bernard Manin, *Principes du gouvernement démocratique*, collection Champs Essais, Flammarion, Paris, 1996, p.23

¹⁴⁴ Aristote, *op. cit.* I, 2, 1252-b, p. 90

¹⁴⁵ *Ibid*, I, 2, 1253-a p.91

¹⁴⁶ Note du traducteur dans Aristote, *op. cit.*, I, 2, 1253-a, note 17 p.91

Comme le suggère le traducteur, l'enjeu pour identifier ce qui relève du politique, ou du moins d'un degré plus ou moins fort du politique, est de savoir si on peut le lier à une polis. La note de traduction reproduite ici parle du fait de former une polis. Il se trouve que Hannah Arendt commente elle aussi l'utilisation de *politikon* par Aristote, et nomme elle l'idée d'une organisation de la polis : « Aristote, pour lequel le mot *politikon* était essentiellement un adjectif qualifiant l'organisation de la polis, et non pas une désignation quelconque de la communauté de vie humaine.¹⁴⁷ » Cela pose la question de savoir si la polis naît du fait politique (qui aurait donc trait à la formation de cette polis), ou si c'est le politique qui provient de la polis, alors préexistante (le politique ne relèverait alors que de son organisation). On en est donc revenu à polis la racine grecque des mots évoqués plus haut. C'est in fine le mot qui va m'être le plus utile, bien qu'il ne soit pas directement la traduction du mot politique (c'est peut-être d'ailleurs pour cela qu'il est éclairant pour aujourd'hui).

1. 3. Polis

On traduit en général polis par « cité », entendue comme l'idée de la cité telle que la vivaient les Grecs dans l'Antiquité. Plus précisément, il s'agit de « ce qui a trait à la cité ». La cité n'est pas seulement une ville matériellement parlant, elle est en effet bien plus qu'une urbanité ou une géographie. Selon Thucydide, « ce sont des hommes qui font une cité, et non des remparts et des navires vides de troupes »¹⁴⁸, la polis, c'est en fait surtout une communauté politique. Cornélius Castoriadis dans *Domaines de l'homme*, 2^{ème} tome des *Carrefours du labyrinthe*¹⁴⁹ renvoie lui aussi à Thucydide : « car la polis, ce sont les hommes »¹⁵⁰. Ainsi, il ne faudrait pas entendre « la démocratie athénienne », ou, pour reprendre le titre d'une œuvre d'Aristote, « la constitution athénienne » (Athènaïôn Politeia), comme démocratie, ou constitution « d'Athènes », mais bien comme la démocratie, la constitution « des Athéniens ». C'est ici une manière de suggérer que la polis n'a rien à voir avec un État, au sens d'une personne morale qui existerait en tant que tel, par opposition à la

¹⁴⁷ Hannah Arendt, *op. cit.*, Fragment 3b, p.75

¹⁴⁸ Thucydide, *La guerre du Péloponèse*, VII, 77, V^e siècle av.J.-C.

¹⁴⁹ Cornélius Castoriadis, *les carrefours du labyrinthe*, tome 2, Édition du Seuil, Paris, 1986

¹⁵⁰ *Ibid* p.363

population¹⁵¹. Cela donne de nouvelles pistes pour éclairer le sens du mot politique tel qu'il pourrait être utilisé ici.

Hannah Arendt, toujours dans Qu'est ce que la politique, nous dit : « la politique repose sur un fait : la pluralité humaine »¹⁵². Elle précise ensuite que la politique¹⁵³ « traite de communauté, et de la réciprocité d'êtres différents ». On retrouve l'idée d'organiser une communauté humaine, une polis. Plus loin, la politique « se constitue comme relation » entre les hommes : on retrouve dans cette idée un élément propre aux hommes, elle est explicite :

*(...) il y a une particularité en l'homme qui consiste en ce qu'il peut vivre dans une polis et que l'organisation de cette polis représente la forme la plus haute de la communauté humaine : elle est donc humaine en un sens spécifique, tout aussi éloignée du divin, (...), que de la communauté animale qui, lorsqu'elle existe, est fondée sur la nécessité.*¹⁵⁴

Arendt continue ainsi : « Ainsi, la politique au sens d'Aristote [...] n'est nullement une évidence et ne se trouve pas partout où les hommes vivent ensemble ». S'il est donc établi à travers ces exemples que la polis est constituée par les hommes, par une pluralité d'hommes, qui se pensent comme une communauté, à travers leur diversité, Hannah Arendt introduit une autre dimension à la diversité humaine (réciprocité d'êtres différents), qui conditionne l'existence d'une polis : la liberté. C'est l'objet de la fin de la précédente citation à propos du politikon :

*Aristote, pour lequel le mot polilikon était essentiellement un adjectif qualifiant l'organisation de la polis, et non pas une désignation quelconque de la communauté de vie humaine. [...] Se trouvaient exclus non seulement les esclaves, mais également les barbares des empires asiatiques régis par un despote [...]. Ce qui distinguait la communauté humaine dans la polis de toutes les autres formes de communauté humaine (...), c'était la liberté.*¹⁵⁵

¹⁵¹ Castoriadis indique d'ailleurs que la traduction d'usage en Allemand de *politeia* par *Der Staat* est donc inadéquate. *Loc. cit.*

¹⁵² Hannah Arendt, *op. cit.*, Fragment 1, p.39

¹⁵³ On trouve dans ce recueil de textes d'Arendt traduit en français principalement *la* politique et parfois *le* politique. Je respecte la traduction lorsqu'il s'agit de commenter le texte d'Arendt, mais je reviendrai sur cette distinction entre *le* et *la* politique par la suite.

¹⁵⁴ Hannah Arendt, *op. cit.*, Fragment 3b, p.75

¹⁵⁵ Hannah Arendt, *op. cit.*, Fragment 3b, p.75

Arendt explique que pour faire partie de la *polis* il fallait bien sûr être libre au sens de ne pas être un esclave, une femme ou un métèque¹⁵⁶, mais que l'idée de liberté va bien au delà. C'est en fait selon Arendt ce que les Grecs nommaient l'*isonomia*, l'idée que tous les citoyens ont les mêmes titres à l'activité politique, peuvent donc librement prendre la parole, et sont tour à tour gouvernants gouvernés¹⁵⁷. C'est bien, toujours selon Arendt, ce qu'est un homme libre, celui qui trouve un espace égalitaire parmi ses pairs, qui n'a donc pas de pouvoir supérieur, ni n'en subit. On trouve là le double impératif inhérent à la polis : l'espace géographique de la cité qui regroupe physiquement la communauté humaine, et l'espace immatériel de l'égalité entre les hommes, donc de la liberté qui en découle¹⁵⁸.

1. 4. *Zôon politikon*

Arendt insiste beaucoup sur l'idée que l'homme comme *zôon politikon* ne signifie pas que l'homme serait politique par nature, au contraire, il est précisément a-politique par nature. La philosophe allemande nous explique si que l'homme est fait pour vivre en communauté¹⁵⁹, le seul fait collectif n'est pas suffisant pour qu'émerge une polis et donc du politique. C'est ainsi qu'elle entend le *zôon politikon* : l'homme est un animal qui est en capacité de fonctionner politiquement, ce qui ne veut pas dire qu'il le fera fatalement parce que cela serait dans sa nature. Elle insiste de la même manière sur ce point dans *La condition de l'homme moderne*¹⁶⁰, en identifiant une erreur de traduction de *zôon politikon* par le latin *animal socialis*. Il y a là un risque de confusion, déjà soulevé par le traducteur d'Aristote cité plus haut, sur une dimension intrinsèque ou nécessaire de l'homme à se constituer en communauté d'une part, et à créer une polis d'autre part.

À nouveau, je vais faire appel à Spinoza pour tenter d'éclaircir cela. Un des concepts fondamentaux de la philosophie de Spinoza est le *conatus*. Il est défini dans la troisième partie

¹⁵⁶ Il faut sur ce point éviter tout jugement axiologique lié à la morale et aux mœurs qui sont les nôtres aujourd'hui, nous parlons d'une société d'il y a 2500 ans (et n'oublions pas que, pour prendre un exemple et non des moindres, le droit de vote pour les femmes n'existe que depuis 1945 en France).

¹⁵⁷ Hannah Arendt, *op. cit.* pp.77-78

¹⁵⁸ Arendt précise que cette idée est pour nous difficile à concevoir car nous associons plutôt égalité avec justice qu'avec liberté. Mais il s'agit de l'égalité de capacité pour les citoyens de prendre la parole publique, dans l'*isegoria* notamment. L'égalité telle que nous la concevons aujourd'hui n'était alors pas de mise au demeurant, ne serait-ce qu'en raison de la situation esclavagiste de l'époque.

¹⁵⁹ Hannah Arendt, *op. cit.* p.73

¹⁶⁰ Hannah Arendt, *La condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, 1983, p.59-64

de L'Éthique, à la proposition VI : « Chaque chose, selon sa puissance d'être, s'efforce de persévérer dans son être »¹⁶¹. Le conatus est cet effort, qui est contenu dans l'essence de l'être. Or, si Spinoza nomme cet effort « Volonté » quand il se rapporte uniquement à l'esprit, il l'appelle en revanche « Appétit » s'il touche à la fois le corps et l'esprit¹⁶². Comme je l'ai décrit précédemment, Spinoza pense le corps et l'esprit comme une seule entité : L'Appétit n'est donc rien d'autre que l'essence même de l'homme. Par ailleurs, il précise que « le Désir », n'est que l'Appétit conscientisé. Quelques pages avant, Spinoza explique que « [les hommes] ne peuvent rien de moins que de régler leurs désirs [...] »¹⁶³. Selon Spinoza, nous ne sommes pas du tout libres à l'égard de notre Désir :

*(...) nous ne faisons effort vers aucune chose, que nous la voulons pas, et ne tendons pas vers elle par appétit ou désir parce que nous la jugeons bonne ; c'est l'inverse : nous jugeons qu'une chose est bonne parce que nous faisons un effort vers elle, que nous la voulons et tendons vers elle par appétit ou désir*¹⁶⁴.

Ces éléments de pensée spinoziste peuvent s'exprimer ainsi : par essence, notre corps génère des passions dans notre esprit qui nous mettent en mouvement vers les moyens d'une conservation de notre être. Nous désirons ce qui nous permet de continuer à exister, et ce « pour une durée indéfinie »¹⁶⁵. Nous sommes conscients de nos désirs, mais n'en sommes pas moins prisonniers.

Ainsi, si l'homme n'est pas fait pour l'autarcie, et qu'il doit se constituer en communauté pour pouvoir perdurer, il ne le fait pas suite à une décision consciente et rationnelle, c'est son conatus qui l'y amène. Autrement dit, il est déterminé à le faire, non pas au sens où cela serait une fatalité, mais au sens où il est déterminé à agir selon le conatus, par nature. Mais c'est bien sa spécificité humaine (il est un animal doté de la possibilité de générer des rapports politiques) qui peut l'amener à établir un rapport de liberté, l'isonomia, au sein de l'espace communautaire et à créer ainsi une polis. Je précise que ce détour spinoziste, au delà de l'intérêt qu'il présente pour la réflexion autour du politique, me permet de tout de suite identifier un des principaux cadres au sein desquels ma réflexion s'articule.

¹⁶¹ Baruch de Spinoza, *L'Éthique*, (première publication en 1677), Collection Folio Essais, Edition Gallimard, Paris, 1954, troisième partie, proposition VII, p.190

¹⁶² *Ibid*, scolie de la proposition IX, p.191

¹⁶³ *Ibid*, scolie de la proposition II, p.185

¹⁶⁴ *Ibid*, scolie de la proposition IX, p.191

¹⁶⁵ *Ibid*, troisième partie, démonstration de la proposition IX, p.190

L'autre insistance de Hannah Arendt sur les potentiels contresens de la notion de *Zôon Politikon* est que cela pourrait suggérer que l'homme, en tant qu'animal politique, serait politique en son essence, c'est-à-dire non seulement qu'un homme unique pourrait être politique, mais qu'il le serait pour ainsi dire de l'intérieur. Or pour Arendt, un homme seul ne peut pas être politique, et la politique n'est pas intrinsèque à l'homme :

(...); l'homme est a-politique. La politique prend naissance dans l'espace-qui-est-entre-les-hommes, donc dans quelque chose de fondamentalement extérieur-à-l'homme. Il n'existe donc pas une substance véritablement politique. La politique prend naissance dans l'espace intermédiaire et elle se constitue comme relation¹⁶⁶.

La dimension extrinsèque de la politique par rapport à l'homme est explicite ici et se passe de commentaire. En revanche, le fait que cette extériorité pousse Arendt à nommer l'idée d'un espace m'intéresse pour les implications que cela engendre.

Avant de développer sur cet espace, je vais tout de suite me permettre de clarifier un point grammatical qui vaudra pour tout le reste de ce document. Il me semble ici que l'objet politique, le domaine politique, s'est éclairci notamment grâce à la notion grecque de *polis*. Si l'allemand, le grec et l'anglais ont chacun leurs précisions, vocabulaires et genre, nous avons vu que le français est vite limité à propos du mot de politique employé seul et hors contexte. Mais nous disposons en français l'outil du genre, lequel sonne assez naturellement à nos oreilles francophones me-semble-t-il. Quoi qu'il en soit, et comme je vais être amené à employer le mot politique tout au long des pages qui vont suivre, je propose, comme cela a pu déjà apparaître par endroit, de nommer **le** politique, ce qui relève du domaine **du** politique, donc de la *polis* : j'utiliserai alors l'expression état politique (en sens d'une état des choses ou mieux, d'un corps, pas au sens de l'État institutionnel). Je nommerai par ailleurs **la** politique, ce qui est de l'ordre d'une action : j'utiliserai alors l'expression activité politique. Enfin, pour ce qui est de l'action publique, que l'on nomme communément **les** politiques, je me permettrais un néologisme : l'institution politique, pour éviter de dire l'institution, car trop polysémique, ainsi qu'institutionnalisation, qui pourrait revenir au fait de mettre en place des institution (et donc au risque de contresens). Enfin, j'éviterai autant que faire se peut les autres usages communs, ou à défaut, je préciserai s'il s'agit de politique partisane, stratégie

¹⁶⁶ Hannah Arendt, *op. cit.* p.42

politique, politique politicienne, politique personnelle (d'un artiste par exemple), politique d'entreprise, commerciale, etc.¹⁶⁷

Je ferme cette parenthèse grammaticale qui fut néanmoins nécessaire. J'en reviens à l'espace que je trouve chez Hannah Arendt. L'entre-les-hommes fait appel à l'idée que quelque chose se crée, de l'ordre de la construction, et sous-entend donc des outils qui puissent la rendre possible. Peut-être est-ce là une manière de parler de l'idée aujourd'hui galvaudée du vivre-ensemble, que n'importe quel politicien tout parti confondu pourra scander lors d'un discours et provoquer l'adhésion, que n'importe quel artiste pourra nommer dans la description de sa démarche et qui lui permettra d'éviter tout clivage. Si là naît le politique, alors il me faut creuser.

¹⁶⁷ Jacques Rancière a lui même établi une distinction entre *le* et *la* politique dans son livre *Aux bords du politique* (La Fabrique, 1998). Il dit dans sa préface : « *La* politique à au moins le mérite de désigner un activité. *Le* politique, lui, se donne comme objet l'instance de la vie commune ». Il me faut m'abstenir de commenter son propos pour le moment, car si l'idée *du* politique comme une instance et de *la* politique comme une activité correspondent à ma propre utilisation des termes, il va plus loin en proposant une critique de l'usage que la philosophie a fait *du* politique en excluant *la* politique, or cela m'éloignera trop de mon propos présent. Je reviendrai cependant *Aux bords du politique* sous peu.

2. L'entre

2.1. L'*aida*

Je cherche ici à identifier et nommer ce qui peut nourrir ou donner naissance au politique. Un élément qui puisse être pensé, développé, entretenu, mais aussi malheureusement détérioré, voir rompu. Ce qui fait que l'individu individué (et non pas individualisé, au sens de Cynthia Fleury, dans son livre *Les irremplaçables*¹⁶⁸) se sent et se pense comme faisant partie d'un ensemble d'individus, et non pas d'une masse. La simplification par la massification ou par l'individualisation produit les symptômes habituels de toute simplification : elle oppose, rompt, divise, crée de la confusion, de l'inertie et de l'exclusion ou de l'inclusion arbitraire. Il faut assumer la position du complexe, du mouvement, de la tentative. Ici le concept de l'entre que je tente de nommer jouit de cet état complexe, car il est en mouvement, il est probablement protéiforme, et lie l'unique avec l'unique, l'unique avec le multiple, lequel est constitué d'unicques. Cet espace, cette distance, qui, entendue au sens physique du terme sépare les hommes, les relie dans le même temps sur un plan métaphysique. Cet entre est nommé en japonais *aida* par Bin Kimura, psychiatre, professeur émérite à l'université de Kyoto.

*Aida : l'espace dont il s'agit ne concerne pas seulement l'entre-deux, mais l'entre intersubjectif au sens large, comme principe de rencontre entre les individus. Tel est l'aida intersubjectif, mais parallèlement le sujet se constitue par référence à ce qui n'est pas lui (autrui) et qui est pourtant au fond de lui (absolument autre). Ce rapport interne est alors dit aida intersubjectif. À défaut de trouver en français un substantif qui signifie cet "entre", nous garderons au fil du texte le terme d'aida, qui se lit « aïda ».*¹⁶⁹

Pour ma part j'en resterais à l'entre, tout simplement. Si l'entre tel que je me représente semble être très proche de l'*aida* de Bin Kimura, il faut néanmoins rester prudent car les différences de pensées culturelles existent bien et il y a des éléments chez Bin Kimura qui m'échappent largement. Aussi il est possible que je déforme ici l'idée de *aida*, ce qui justifie par ailleurs mon choix de garder le mot français *entre*. Ceci étant dit, il a dans l'*aida* des

¹⁶⁸: « (...) la voie de l'individuation ressemble, sous maints aspects, à celle de la dépersonnalisation. Il ne s'agira pas de devenir une personnalité, une singularité, comme une injonction à la mise en scène de l'ego. L'enjeu est tout autre, il est relationnel. (...) la notion d'individuation fait écho à celle de l'individualisme pour la critiquer ». Cynthia Fleury, *Les irremplaçables*, Éditions Gallimard, Paris, 2015, p.11

¹⁶⁹ Bin Kimura, *L'entre* (1988), Éditions Million, Grenoble, 2000, note n°8 p.41

éléments dont je m'inspire directement, notamment dans le principe d'individuation qu'il sous-tend :

*L'humain, par les fonctions symboliques du langage, a une conscience réflexive de son rapport essentiel à la vie, ce qui semble le démarquer des animaux, du moins à ses propres yeux. Par cette possibilité, il porte un intérêt à sa propre conscience de soi et à son existence individuelle d'un autre niveau que l'existence collective et éprouve le désir de maintenir son autonomie même dans ses rapports avec autrui. De plus, à partir du besoin essentiel pour la survie du soi de coexister dans la contradiction entre les individus, il y a le désir d'être singulier et absolument séparé de l'autre et néanmoins de rechercher des relations sociales avec ces autres.*¹⁷⁰

Ici se loge toute la complexité et l'intérêt de l'entre, bien que nous puissions vivre cela de manière très simple lorsque ce sentiment se présente à nous. Peut-être les itérations les plus explicites de cet entre ont lieu lors des grands rassemblements, manifestations, concerts et spectacles ou autres événements. Lorsque la communauté humaine se fait sentir, que tous vivent quelque chose en même temps, que le « commun » de la communauté est palpable. Autres exemples simples, sans qu'ils soient suffisants en eux-mêmes : c'est le même type de lien qui peut unir deux ressortissant d'un même pays qui se rencontrent à l'étranger. Comme lorsque l'on fait face à l'adversité et que l'on réalise alors que des intérêts « communs » sont menacés.

Je distingue la notion de commun de celle de collectif. Le collectif n'est entendu ici que comme le fait d'être plusieurs (le collectif est souvent associé à l'idée de groupe, d'équipe, mais aussi d'action, d'objectifs...). Un collectif humain n'est pas forcément réuni par du commun (c'est d'ailleurs peut-être une des raisons des nombreux échecs des collectifs en tous genres), et le commun n'implique pas forcément du collectif. Le commun peut se faire sentir entre des personnes qui ne seraient pas en présence l'une de l'autre, qui ne passent aucun type d'accord (qui est en général une condition à un collectif, même si cet accord est parfois tacite), et qui peut être de l'ordre du symbolique. Le commun se distingue aussi du partage¹⁷¹ (qui est souvent aussi de mise pour un collectif), en fait, le commun ne se partage pas, ne se divise pas, il relève d'une appartenance, mais pas d'une propriété : « le commun à instituer ne peut l'être que comme l'indisponible et l'inappropriable, non comme l'objet

¹⁷⁰ Bin Kimura, *op. cit.* p.147

¹⁷¹ J'écarte volontairement ici « partager » entendu au figuré comme « avoir en commun », pour en garder les autres sens liés à l'idée de « parts » que l'on se divise, que l'on ré-parti.

possible d'un droit de propriété »¹⁷². Il ne s'agit pas d'opposer collectif et commun, ni de proposer une critique du collectif, les deux peuvent tout à fait être liés. Je ne fais que proposer une distinction des deux idées, ainsi, à l'image de la communauté qui sans liberté (*isonomia*) ne peut se constituer en polis, un collectif sans commun ne peut générer d'entre. En revanche, pour filer la comparaison, si une polis ne peut se constituer sans communauté, l'entre peut naître sans collectif (mais pas sans commun) : « seule l'activité de mise en commun décide de l'appartenance effective à la communauté politique »¹⁷³. Par ailleurs, il ne s'agit pas non plus de la notion d'écologie politique « des communs », en général associée à des choses matérielles telles que l'eau, l'air, l'environnement, etc.¹⁷⁴. Chacun porte ce qui peut être commun comme une chose unique, et c'est la rencontre de ces entités, groupes ou individus, qui crée le sentiment du commun.

*Le commun consiste en une configuration sociale particulière : celle qui résulte d'une association reposant à la fois sur le caractère irremplaçable des personnes et sur l'organisation sociale de la production de leur incité.*¹⁷⁵

Là naît l'entre. L'intériorité du commun se traduit par l'extériorité potentielle de l'entre.

L'entre n'est pas évident à prendre en compte au quotidien. Il ne se nomme pas, il se ressent. Ce ne sont ni les grandes phrases sur la république, la nation, la souveraineté ou la démocratie qui peuvent le faire naître. Sauf à voir ces éléments mis en danger à l'image des regroupements populaires du 11 janvier 2015, voire plus encore, ceux du 7 janvier, le jour de l'attentat à Charlie Hebdo, où les rassemblements spontanés qui ont eu lieu sans les grandes phrases sont peut-être les meilleures manifestations de l'entre tel que je l'entends. L'entre non visible, difficilement nommable, est pourtant un outil essentiel de la prise de décision collective. C'est parce que du commun est présent que l'entre peut apparaître, et que du collectif peut alors se mettre en mouvement. Qu'il s'agisse d'élire des représentants ou de délibérer directement, il est nécessaire de le faire pour la communauté, en pensant l'intérêt général, et si possible l'intérêt commun. C'est parce que cette sensation de commun n'est que très rarement travaillée que cet entre est bien souvent atrophié. C'est ce qu'il se produit lorsque, à l'occasion d'un premier conseil citoyen municipal par exemple, la séance de

¹⁷² Pierre Dardot et Christian Laval, *Commun*, La découverte, Paris, 2014, p.240

¹⁷³ Pierre Dardot et Christian Laval, *op. cit.* p.238

¹⁷⁴ *Ibid*, p.96

¹⁷⁵ Joëlle Zask, *Art et démocratie*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003, p.91

délibération collective se transforme en accumulation de doléances personnelles totalement déconnectées d'un quelconque intérêt général¹⁷⁶. Dans ce cas, on trouve du collectif, éventuellement de la politique, mais pas de commun, donc pas d'entre, et encore moins du politique. L'enjeu d'un concept comme celui de l'entre n'est pas de créer une entité, ou un flux mystique à la manière des physiciens classiques inventant « l'éther »¹⁷⁷ pour expliquer scientifiquement les comportements des astres dans l'espace. Cette matière mit les astronomes et physiciens sur une fausse route pendant de longues années, tant elle permettait d'expliquer les interactions observées contrevenant a priori aux lois scientifiques alors en vigueur. L'idée de l'entre n'est pas cet éther. Ce que je cherche à exprimer se nourrit bien plus de poésie et d'imaginaire, mais est pourtant basé sur l'expérience. C'est une manière de nommer une sensation, parfois un sentiment, de l'ordre du lien, voire de l'appartenance (et non pas de la propriété), que nous pouvons tous déjà expérimenter. Lorsqu'il arrive que l'on nomme un fonctionnement psychologique disons par exemple la capacité de notre jugement à se distordre face à un groupe (pouvoir du conformisme¹⁷⁸), nous pouvons alors mieux comprendre notre propre fonctionnement et tenter d'agir dessus. C'est mon objectif ici, en plus de tenter d'explicitier l'origine du politique.

Cet entre s'impose à nous lorsqu'il survient, on ne choisit pas pleinement sa survenance, ni son intensité, ni son objet, à l'image des affects spinozistes. En revanche, et c'est tout l'enjeu ici, on peut travailler sa propre capacité à le ressentir, et surtout, agir sur notre environnement pour tenter d'orienter les objets qui seront mis en lien. Je parle d'objets de manière abstraite, mais j'en exclu le non-vivant, probablement le non-sensible. Sans rentrer dans des considérations éthologiques qui dépasseraient mes compétences, la question pourrait se poser de parler de l'entre pour des relations entre animaux non-humains ou entre humains et d'autres animaux. Ma question concerne ici bien plus les humains au sens où l'entre revêt un enjeu essentiel pour ce qui est du politique (et si cela peut trancher la discussion initiée

¹⁷⁶ Situation observée lors de la première séance de commission citoyenne dans la commune de Plouguerneau à l'automne 2015

¹⁷⁷ L'éther est une matière « inventée » par Descartes et reprise par un grand nombre de scientifiques après lui (Newton, Benjamin Franklin, Fitzgerald, Maxwell, Lorentz, entre autres) qui permettaient d'expliquer le mouvement des planètes au départ, puis le déplacement de la lumière, puis des champs électromagnétiques, et enfin les propriétés physiques de l'espace. Cette notion d'éther relève d'un champ non-expérimentable, l'éther est donc uniquement d'ordre théorie. Einstein niera cette notion en 1905 pour finalement l'accepter mais « sans que l'idée de mouvement puisse lui être appliquée » (Albert Einstein, *Éther et théorie de la relativité*, Springer, Berlin, 1920). L'éther semble pouvoir s'entendre aujourd'hui par les théories physiques du vide (énergie du vide, énergie sombre, champ de Higgs).

¹⁷⁸ Le psychologue Solomon Ash a mené une expérience qui est aujourd'hui un classique en psychologie sociale, dans laquelle 37% des cobayes sont amenés déformer leur jugement (alors qu'ils ont raison) pour se rallier à l'opinion d'un groupe d'inconnus. Solomon E. Asch; *Effects of Group Pressure Upon the Modification and Distortion of Judgments*. Groups, Leadership and Men (1951)

plus haut à propos d'animaux politiques ou d'une question de nécessité, il me semble que l'idée du commun comme essence de l'entre pourrait être un critère intéressant, mais je ne m'avancerai pas ici¹⁷⁹). L'utilisation du mot objet vient donc donner une forme abstraite et générale pour désigner ceux que l'entre relie, car on peut imaginer des liens entre deux individus mais aussi entre plusieurs individus sans qu'ils soient considérés comme un groupe, mais aussi des liens entre un ou plusieurs individus et un ou des groupes, ainsi que des liens relevant de l'entre entre plusieurs groupes. Si ce lien se forme de façon extérieure aux hommes, il se forme au moins entre deux hommes, et par ailleurs, l'entre est bien quelque chose qui se ressent, de façon intérieure. Pour ces deux raisons, les hommes ne peuvent agir sur l'entre directement. On peut tenter de comprendre comment et pourquoi ce sentiment se forme en nous mais ne pouvons le contrôler, car il est causé par une chose extérieure à nous, lié à une situation. C'est l'agencement de notre environnement, ou milieu, au sein duquel la rencontre d'une altérité peut amener à générer de l'entre. C'est donc sur ce milieu qu'il nous faut travailler, et sur notre capacité à recevoir ce sentiment.

Aussi, l'entre doit se travailler pour être ressenti. En dehors des événements fortuits et non souhaitables tels que des guerres, attentats ou autres types de catastrophes, les outils de travail de l'entre sont principalement l'espace, le temps et la culture. L'espace car nous sommes conditionnés par lui pour ce qui est de notre qualité de récepteur. Nous faisons tous l'expérience de lieux plus ou moins propices à la rencontre, au travail, au sommeil, à l'apprentissage. L'espace en ce sens a une influence sur notre état de disponibilité de l'entre. L'espace est aussi à travailler en terme de territoire. Car c'est un élément qui peut permettre la naissance du sentiment de commun, ou pas. Pour les deux cas (lieux à taille humaine d'usage, et territoire), il s'agit de travailler ces espaces de manière matérielle, aménagement, architecture, frontières juridiques, mais il faut aussi travailler nos propres représentations de ces territoires. Il en est de même pour le temps. Donner une définition scientifique du temps est quasiment impossible, « le temps n'est pas directement visible, pas facilement pas montrable. Il est aussi indéfinissable »¹⁸⁰. Ce qui est en jeu est bien notre représentation du temps, à travers le langage, et surtout à travers nos pratiques¹⁸¹. Or l'entre (comme l'isonomia

¹⁷⁹ Ne serait-ce qu'au regard des propositions spinoziste mettent en doute la toute rationalité humaine, mais surtout car les avancées du XXème siècle en éthologie m'amènent à rester fort humble par rapport aux autres animaux.

¹⁸⁰ Etienne Klein, *Le Temps (qui passe ?)*, Collection les Petites Conférences, Bayard Edition, Paris, 2013, p.16

¹⁸¹ « On peut dire aussi, par exemple, que le temps c'est "ce qui passe quand rien ne passe" (...). Mais (...) une telle définition n'en est pas vraiment une car, en rapportant l'idée de temps à celle de passage, elle le définit en quelque sorte par lui-même et non à partir d'une autre notion qui serait plus fondamentale que

d'ailleurs), se travaille et se développe dans la durée, parfois dans la lenteur, mais dans tous les cas dans une gestion du temps vécu comme non-subit. Subir le temps ou l'espace est entendu comme le fait de se voir imposer un fonctionnement, une gestion, de son espace et de son temps¹⁸². S'agissant de représentations, ces deux sont liés au dernier : la culture. C'est un élément central concernant la représentation que l'on peut se faire du temps et de l'espace, mais c'est aussi à travers nos pratiques culturelles de l'espace et du temps que nous les modifions. Surtout, la culture est l'outil par excellence pour générer du commun.

J'identifie à ce propos trois grandes raisons qui poussent l'homme à se cultiver. Je n'ai pas trouvé de contre-exemple qui m'amènerait à nommer une quatrième catégorie, ce qui peut tout à fait s'envisager. Comme je l'ai défini plus tôt, la culture est cet ensemble d'éléments qui permet aux hommes de se connaître (s'identifier), d'entrer en relation (communiquer), de décider (augmenter sa capacité à choisir). Un exemple simple serait celui du rapport d'un enfant à l'apprentissage du langage. En maîtrisant les mots permettant de désigner les personnes de son entourage, les objets et lui-même il les distingue entre eux, identifie son rapport à ces choses, sa propre provenance (ses parents, et les choses qui étaient là avant lui), et il s'identifie lui-même en identifiant son prénom, et en disant « je ». Évidemment, la maîtrise de la langue lui permet d'entrer en communication avec autrui, c'est-à-dire à s'adresser et à recevoir des informations, sans compter que le langage en-lui est un sujet autour duquel engager une communication (pourquoi ce mot, etc.). Enfin, se rendant capable de nommer des choses distinctes, il peut exprimer un choix. Il peut aussi lui-même distinguer les choses qu'il a identifiées, ce qui lui permet de ne pas choisir par défaut, y compris des choses qui ne sont pas physiquement présentes dans son environnement, ou qui sont immatérielles (une histoire, de la musique). Mieux, grâce à la lecture, il pourra faire un choix entre deux choses qui ont le même aspect, et qui ne se distinguent que par des inscriptions. Cela fonctionne pour l'ensemble de ce qui peut constituer la culture. Un élément peut être théorique ou issu d'une praxis, il nous permet toujours de nous identifier, soit par la connaissance ou de façon plus empirique, il nous indique ce que nous sommes (qui), et d'où nous venons, il contextualise. Cet élément (de la mécanique à l'histoire en passant par l'œuvre d'art ou le langage) nous identifie aussi au sens où il nous donne une identité, il nourrit notre expérience du monde et forge ce que nous serons. Un tel élément est toujours un moyen

lui. Il semble qu'on ne puisse dire le temps qu'à partir de ses propres métaphores, et des images avec lesquelles l'histoire des idées l'a confondu ». Etienne Klein, *op. cit.* pp. 17, 18

¹⁸² Hartmut Rosa et Jonathan Crary on précisément nommé cet enjeu dans leurs ouvrages récents, respectivement *Aliénation et accélération* et *24/7 Le capitalisme à l'assaut du sommeil*. J'y reviendrai largement.

d'augmenter notre capacité de communication, soit parce qu'il nous permet de communiquer à propos de quelque chose, soit parce qu'il provoque de la rencontre, soit parce qu'il nous donne de nouveaux outils pour nous exprimer, y compris non-verbalement. Enfin, une culture nourrie, vivante (qui peut être une culture orale et non-conscientisée, il ne s'agit pas de se « cultiver », au sens d'une culture générale), nous permet d'augmenter notre capacité à choisir car elle nous aide à moins subir la réalité, elle nous permet de déchiffrer les signes du réel. Si la culture est ce à travers quoi on voit le monde alors suivant sa consistance, nous le verrons de telle ou telle façon, et nous le subissons plus ou moins. Or, les choses du monde s'imposent à nous sans que nous puissions bien les déchiffrer, alors notre capacité à se positionner, à choisir, est amoindrie, un tel choix est faussé car nous n'avons pas les éléments pour juger. Cela nous ramène à la question du jugement kantien. Nous le verrons en détail par la suite, mais je dis dès maintenant que c'est bien pour ces raisons que le goût (au sens de l'esthétique) doit être considéré comme un outil politique fondamental. Il me semble qu'un film comme *Merci Patron*¹⁸³ de François Ruffin se trouve être un très bon générateur d'entre, notamment lorsqu'on a pu le voir au cinéma, donc en présence d'autres gens. Une des remarques que j'ai le plus entendue de spectateurs de ce film est qu'il leur avait donné de l'énergie, de l'envie¹⁸⁴. J'ai moi-même ressenti ce lien, avec les gens de la salle dans laquelle j'étais, mais aussi avec les Klur (couple mis en avant dans le film), et avec François Ruffin lui-même.

Pour être tout à fait sincère, j'avais envisagé une quatrième catégorie de réponse à la question : pourquoi on se cultive ? Et le plaisir ? Le plaisir pur ? Il me semble qu'il n'existe pas à proprement parler de plaisir pur. Il n'est toujours que la résultante d'autre chose. En l'occurrence, le plaisir que l'on recherche dans la culture se loge dans le fait qu'augmenter sa connaissance de soi, sa capacité à communiquer et sa capacité à choisir sont des choses qui sont considérées bonnes pour nous par notre corps, car cela nous rend un peu plus libres (pas ici au sens de l'isonomia). Pour parler en termes spinozistes, ce sont des choses qui peuvent nous rendre actifs, c'est-à-dire que nous sommes la cause adéquate de plus de choses, que nous pouvons alors comprendre clairement les effets par ces causes seules (par opposition à la passivité, cas dans lequel nous sommes la cause inadéquate des effets observés, c'est-à-dire que la cause partielle de choses qui ont lieu et dont nous ne pouvons donc pas comprendre l'effet par ces seules causes). Ou encore, ce sont des éléments qui augmentent notre puissance

¹⁸³*Merci Patron*, écrit et réalisé par François Ruffin, produit par Fakir, Jour2fête et mille-et-une-productions, 2016. François Ruffin filme son parcours pour porter la voix des époux Klur licenciés d'une filiale du groupe LVMH auprès de Bernard Arnault, PDG milliardaire du groupe, afin qu'ils obtiennent un dédommagement financier, qui leur évitera de vendre leur maison.

¹⁸⁴ Voir pour exemple l'article de Frédéric Lordon, *Un film d'action directe*, dans le Monde Diplomatique de février 2016, p.28

d'agir, et qui sont donc liés à des affects de joie, toujours au sens de Spinoza : « la joie est le passage de l'homme d'une moindre à une plus grande perfection »¹⁸⁵. Je considère ainsi, pour le moment, que le plaisir que l'on peut rechercher dans les activités consistant à se cultiver découle des trois autres catégories, et n'en forme donc pas une quatrième en lui-même.

Je précise que je nomme cette notion d'entre non pas comme une découverte d'un nouveau élément jusqu'ici inconnu, mais plutôt comme un outil pour la suite de ma réflexion, parce que je n'ai pas d'autre mot à disposition.

2. 2. Désert et oasis

Il se trouve que dans le chapitre conclusif de *Qu'est ce que la politique ?*, Hannah Arendt file une métaphore autour de Déserts et d'oasis. Ce texte commence ainsi :

*Conclusion : ce que nous avons observé pourrait également être décrit comme la perte croissante du monde, la disparition de l'entre-deux. Il s'agit là du désert, et le désert est le monde dans les conditions duquel nous vivons.*¹⁸⁶

Arendt développe ici le fait que le monde est un désert, et qu'il faut y craindre deux choses : d'une part il ne faut pas s'y habituer, il ne faut pas devenir un « habitant du désert » (et c'est le danger de la psychologie moderne selon elle, qui nous apprend à nous adapter au désert), et d'autre part, il faut craindre les « tempêtes de sable » qui rendent le désert mouvant et qui menacent les oasis. Elle suggère que ces tempêtes de sable sont l'image des mouvements totalitaires, elle n'explicite pas en revanche ce que serait le risque de s'adapter. J'y vois le discours de l'idéologie dominante qui nous dit par exemple « there is no alternative »¹⁸⁷, que la démocratie n'est pas envisageable car les hommes ont besoin d'un objectif, de faire des projets¹⁸⁸ et surtout d'un chef, ou encore qui tente de faire coïncider nos

¹⁸⁵ Spinoza, *op. cit.*, II, Définitions des sentiments, Troisième partie, p.243

¹⁸⁶ Hanna Arendt, *op. cit.*, p.186, 187

¹⁸⁷ Arendt ne l'aura pas connu, mais c'est une situation qui n'a cessé de se dégrader : « Avec l'effondrement de l'Union Soviétique, la fin de la guerre froide et la proclamation par les néoconservateurs américains de la "fin de l'histoire", toute opposition frontale au capitalisme de marché se trouvait frappée d'illégitimité, non seulement au yeux de la classe dirigeante, mais aussi auprès des classes moyennes désormais placées au centre du jeu politique », article de Pierre Rimbert, *Contester sans modération*, le Monde Diplomatique, mai 2016, p.3

¹⁸⁸ Je reviendrai dans la seconde partie sur le fait que la notion de « projet » telle qu'elle est entendue aujourd'hui est anti-démocratique.

désirs-mâîtres¹⁸⁹ avec le sien. Puis Hannah Arendt développe ce qui à mes yeux relève de mon idée d'entre, qui est d'ailleurs à nouveau présente dans ses mots par l'expression « entre-deux » :

*Ce qui va de travers, c'est la politique, c'est-à-dire nous-même, dans la mesure où nous existons au pluriel, mais non pas dans la mesure où nous existons au singulier : dans l'isolement comme l'artiste, dans la solitude comme le philosophe, dans la relation particulière privée de monde de l'homme à l'homme, telle qu'elle nous apparaît dans l'amour et parfois dans l'amitié (lorsque dans l'amitié un cœur s'adresse directement à un autre) ou lorsque dans la passion de l'entre-deux, le monde disparaît sous l'emprise de la passion enflammée. Si les oasis ne subsistaient pas intacts, nous ne saurions comment respirer.*¹⁹⁰

Je n'ose aller trop loin dans l'interprétation de ces mots, au risque de trahir la pensée d'Arendt, et surtout de nuire à la poésie qui s'en dégage, comme si dans ce texte de conclusion elle nous proposait elle-même une oasis dans le désert. Je me permets tout de même de dire que ces oasis seraient selon mes propres mots de l'espace et du temps, de la culture, les outils de l'entre, sans lesquels on se dessécherais, dirait Hannah Arendt¹⁹¹. En revanche, elle précise qu'il « ne faut pas confondre les oasis avec la détente », car il s'agit de réussir à survivre dans le désert mais pas de s'y habituer, pas de se « réconcilier avec lui »¹⁹². De même, il ne s'agit pas de fuir : « on fuit le monde du désert, la politique, ou n'importe quoi. C'est une manière moins dangereuse et plus raffinée d'anéantir les oasis que les tempêtes de sable qui en menacent l'existence pour ainsi dire, de l'extérieur ».¹⁹³ Deux éléments découlent de cette dernière citation. D'abord, les oasis ne sont pas la détente. Arendt nous dit qu'il ne faut pas les confondre. Je retrouve ici les questions abordées précédemment sur la culture et ses sens galvaudés, ou si je pousse plus loin l'idée, que tout ne se vaut pas de ce point de vue, que l'on peut se méprendre sur la nature et donc les effets de l'oasis. Il faudrait donc voir de quoi ces oasis sont constituées, et si mon idée est qu'elles peuvent être la culture, alors il faut envisager la manière dont on la façonne pour aujourd'hui et demain (car la culture constituée par le passé est ce qu'elle est), par exemple avec les objets culturels par excellence, les œuvres d'art, et ce que l'on en fait. Réapparaît ici l'idée d'une responsabilité politique de l'artiste. Je n'en dis pas plus, ce sera l'objet de développement par la suite.

¹⁸⁹ Frédéric Lordon, *Capitalisme, désir et servitude*, La Fabrique Éditions, Paris, 2010, pp.180-181

¹⁹⁰ Hannah Arendt, *op. cit.* p.189

¹⁹¹ *Loc. cit.*

¹⁹² *Loc. cit.*

¹⁹³ *Loc. cit.*

L'autre élément est le fait que l'on peut être tenté de fuir, ce qui anéantirait les oasis, « parce que les oasis qui peuvent dispenser la vie sont anéanties lorsque nous y cherchons refuge ». C'est d'une responsabilité individuelle et collective qu'il s'agit ici. Si l'entre est anéanti, alors la polis, et par suite, le politique, ne pourront advenir. Si la situation d'une pluralité d'homme a lieu, mais qu'elle en reste là, ou pire, que la tyrannie s'impose, et que malgré cela, cette pluralité reste passive dans la domination, alors le politique ne peut avoir lieu ? C'est précisément le problème si clairement nommé par Etienne De La Boétie dans son Discours de la servitude de volontaire.

3. Une activité politique vers l'état politique

3. 1. Cinq siècles de servitude

Quel est ce vice, ce vice horrible, de voir un nombre infini d'hommes, non seulement obéir mais servir, non pas être gouvernés, mais être tyrannisés, n'ayant ni biens, ni parents, ni enfants, ni leur vie même qui soient à eux ? De les voir souffrir les rapines, les paillardises, les cruautés, non d'une armée, non d'un camp barbare contre lesquels chacun devrait défendre son sang et sa vie, mais d'un seul ! (...) Nommerons-nous cela lâcheté ? Appellerons-nous vils et couards ces hommes soumis ? (...) Mais si cent, si mille souffrent l'oppression d'un seul, dira-t-on encore qu'ils n'osent pas s'en prendre à lui, ou qu'ils ne le veulent pas, et que ce n'est pas par couardise, mais plutôt par mépris ou dédain ? (...) Quel vice monstrueux est donc celui-ci, qui ne mérite pas même le titre de couardise, que ne se trouve pas de nom assez laid, que la nature désavoue et que la langue refuse de nommer ?¹⁹⁴

L'actualité de ce texte publié en 1576 par un jeune homme de 18 ans est frappante. Pourquoi acceptons nous de subir les abus de pouvoir de ceux qui nous dirigent, quelque soit leur mode d'accession au pouvoir ? Sachant donc qu'il ne s'agit pas uniquement d'une question de nombre, puisque les opprimés sont bien plus nombreux que les oppresseurs. La Boétie dit d'abord que le peuple consent à sa servitude, « à son mal », il « repousse la liberté et prend le joug ». Il ajoute qu'il en faudrait peu pour changer cela :

Soyez résolus à ne plus servir, et vous voilà libres. Je ne vous demande pas de le pousser [le ou les maîtres], de l'ébranler, seulement de ne plus le soutenir, et vous le verrez, tel un grand colosse dont on a brisé la base, fondre sous son poids et se rompre.¹⁹⁵

Mais alors pourquoi les hommes se laissent-ils être à ce point asservir ? La Boétie explique cette situation par trois points. Les hommes sont esclaves tout d'abord parce qu'ils ont été élevés comme cela. C'est la seule situation qu'ils connaissent, « ils naissent serfs »¹⁹⁶. Ils

¹⁹⁴ Etienne de La Boétie, *Discours de la servitude volontaire*, première publication en 1576, Éditions mille et une nuits, Paris, 1995, p.9, 10.

¹⁹⁵ *Ibid.* p.15

¹⁹⁶ *Ibid.* p.28

n'ont pour ainsi dire pas même l'idée de l'alternative. Ils sont « adaptés au désert » pour reprendre les mots de Hannah Arendt. Ils souffrent alors d'un manque de subversion, au sens où je l'ai exprimé plus tôt. La Boétie précise que dans cette situation d'asservissement, on perd tout courage, « avec la liberté, on perd aussi la vaillance », en effet, n'ayant pas cette liberté à défendre, et ayant été habitué à se plier aux volontés d'un maître, la contestation radicale n'est pas envisagée. Nous craignons de perdre notre petit confort individualiste en se révoltant, tandis que nous nous battons avec ardeurs pour garder notre liberté si nous l'avions. Je pense à ces mots de Frédéric Lordon prononcés lors d'une conférence à l'Université de Paris Ouest Nanterre le 19 février 2014 :

[Le capitalisme] produit ce que j'appellerais : « le saisissement moelleux des corps ». L'élévation objective du niveau de vie en longue période a produit pour le grand nombre (...) des comforts matériels qui sont de puissantes affections du corps. Le capitalisme, c'est donc aussi ceci, le corps dorloté. (...) la pire histoire qu'on puisse se raconter c'est qu'il y aurait une aspiration native à la liberté frugale et communautaire qui n'attendrait que la première occasion pour s'exprimer.¹⁹⁷

Cette citation de Lordon fait aussi écho à la seconde raison de la servitude volontaire selon La Boétie :

« Le théâtre, les jeux, les farces, les spectacles, les gladiateurs, les bêtes curieuses, les médailles, les tableaux et autres drogues de cette espèce étaient pour les peuples anciens les appâts de la servitude, le prix de leur liberté ravie, les outils de la tyrannie. (...) Ainsi, les peuples abrutis, trouvant beaux tous ces passe-temps, amusés d'un vain plaisir qui les éblouissait, s'habituèrent à servir (...) niaisement (...).¹⁹⁸

Ici, on retrouve plusieurs éléments évoqués par Arendt comme les dangers du désert : la détente, la fuite, et l'habitude de devenir un habitant du désert. La Boétie parle ici de temps ancien, mais trouve ces outils de domination chez les tyrans de son époque, et s'il critique ce qui peut appartenir au domaine des arts, il fait un large usage positif des textes poétiques anciens, et cite dans son Discours de nombreux vers de textes grecs. Il faut, me semble-t-il toujours garder en tête le risque de simplification et assumer la position complexe, tout

¹⁹⁷ Frédéric Lordon, *La révolution n'est pas un pique-nique*, communication au colloque "Penser l'émancipation" organisé à l'Université de Paris Ouest Nanterre du 19 au 22 février 2014.

¹⁹⁸ Etienne de La Boétie, *op. cit.*, p.31, 32

théâtre, spectacle ou tableau n'est pas un instrument de la domination. C'est le sens de la mise en garde d'Arendt contre la confusion entre les oasis et la détente ou la fuite.

Enfin, La Boétie nous donne ce qui est selon lui la raison principale de la servitude volontaire des peuples : « C'est ainsi que le tyran asservit les sujets les uns par les autres ». Chacun tente de se préserver, et d'être bien vu du pouvoir, si ce n'est de gravir les échelons pour s'en rapprocher, et se faisant, maintient les autres dans leur état de servitude. C'est le processus précisément inverse de ce qui peut créer de l'entre, pour nommer les choses avec mes mots.

Etienne de La Boétie nous dit en fait ce que n'est pas une polis. Une pluralité sans communauté, sans *isonomia*, et, je rajoute ici un aspect que me rappelle Cornelius Castoriadis : sans autonomie. Castoriadis nous dit :

La communauté des citoyens – le dêmos – proclame qu'elle est absolument souveraine (autonomos, autodikos, autotelès : elle se régit par ses propres lois, possède sa juridiction indépendante et se gouverne elle-même pour reprendre les termes de Thucydide)¹⁹⁹.

Il ajoute : *Elle affirme également l'égalité politique de tous les hommes libres (ce qui est la liberté, isonomia d'Arendt).*

Je laisse ici de côté l'*autodikos* et l'*autotelès*. L'*autonomos*, est donc le fait de définir ses propres lois. J'utiliserai pour ma part tout au long de ces pages le mot français autonomie, qui désignera donc l'autonomie politique. L'autonomie s'entend par opposition à l'hétéronomie, c'est-à-dire la dépendance d'une autre entité que soi pour édicter les règles que nous devons suivre. C'est donc un régime hétéronome que décrit La Boétie, et la question fondamentale reste la suivante : et si les gens²⁰⁰ ne souhaitaient pas, ou ne pouvaient pas accepter l'autonomie ? Par ailleurs, cela soulève une autre question : s'il n'y a pas de polis, il ressort alors des développements précédents que le politique ne peut pas naître. Pourtant, dans la situation décrite par La Boétie, peut-on dire qu'il n'y a pas de politique ? Je dis cela en deux sens : d'une part, il me paraît difficile de dire que les stratégies des tyrans et de ceux qui aspirent au pouvoir ne relèvent pas d'une forme de politique, et d'autre part, se pose la question des actions que l'on met en œuvre si on voulait faire advenir la possibilité d'une polis : ces actions ne sont-elles pas politiques ?

¹⁹⁹ Cornélius Castoriadis, *les carrefours du labyrinthe, tome 2*, Édition du Seuil, Paris, 1986, p.358

²⁰⁰ J'utilise volontairement depuis quelques années le terme « gens » pour éviter les trop galvaudés aujourd'hui « peuple », « habitants », « population », « acteurs », « citoyens ».

Pour conclure cette première phase de définition du politique et transiter vers ce qui serait plutôt de l'ordre de la politique, ou plus précisément de l'action politique, je citerai les mots sur lesquels Frédéric Lordon a conclu son intervention du 14 février 2014 à Nanterre :

J'emprunterais volontiers le terme à La Boétie et à Spinoza parce qu'ils l'ont en commun, c'est un terme à la fois très ordinaire et très profond, ce terme c'est « habitude ». Une forme de vie, c'est une habitude. Le problème de la révolution, c'est de produire un chemin, de construire quelque chose qu'elle ne peut pas supposer entièrement déjà là, à savoir une habitude du commun et de la liberté.²⁰¹

3. 2. La politique comme activité

Quand je disais que la politique relève du politique, je ne sous-entendais pas qu'elle provient du politique. Elle en relève, soit parce qu'elle peut constituer une mise en action suite à une manifestation du politique, soit parce qu'elle va influencer ou modifier le politique, soit enfin car elle peut aboutir à la création du politique. Le mot la politique s'utilise alors dans deux cas, pour qualifier quelque chose de politique (un action, un geste, une pensée, une responsabilité), ou bien pour désigner un processus dynamique, qui poursuit un objectif, et qui désigne l'ensemble des choses mises en œuvre pour faire advenir cet objectif, lequel peut être par exemple de créer du politique.

Politique en tant qu'adjectif ne pose pas de problème me semble-t-il, dans la mesure où le politique et la politique auront été définis. Je n'insisterai pas une fois encore sur les utilisations hâtives du mot au quotidien, qui sont à mon sens dommageables, c'est tout l'enjeu de ces pages. En revanche, je reviens comme prévu à l'ouvrage de Jacques Rancière, *Aux bords du politique*²⁰². Ce livre est une addition de textes issus de communications de Jacques Rancière lors de différents colloques. Il est précisé que ces textes ont été remaniés pour la publication. Dans sa préface, Rancière indique sa vision de la différenciation entre le et la politique :

²⁰¹ Frédéric Lordon, *op. cit.*

²⁰² Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, première publication aux Éditions La fabrique, 1998, ici dans la collection Folio Essais, Éditions Gallimard, 2004.

Si le politique s'est imposé comme objet philosophique, de pensée, c'est sans doute que cet adjectif neutre signifiait commodément un écart avec le substantif la politique, dans son sens ordinaire de lutte des partis pour le pouvoir et exercice de ce pouvoir. Parler du politique et non de la politique, c'est indiquer que l'on parle des principes de la loi, du pouvoir et de la communauté et non de la cuisine gouvernementale. Mais il ne sert à rien de séparer l'adjectif philosophique du nom vulgaire si c'est pour renforcer les équivoques du nom. La politique a au moins le mérite de désigner une activité. Le politique, lui, se donne comme objet l'instance de la vie commune.²⁰³

On comprend au ton de cet extrait que Jacques Rancière se veut critique d'une certaine philosophie politique qui a justement pris comme objet d'étude le politique, au motif du rejet de la politique car ne définissant que les jeux de pouvoir. C'est en effet la démarche que j'ai suivie jusqu'ici. Il adresse d'ailleurs à plusieurs reprises des reproches en ce sens à Léo Strauss et Hannah Arendt²⁰⁴. Rancière dit d'ailleurs vouloir rompre avec les propositions suivantes propres à la philosophie politique classique : « la politique est l'art de diriger la vie des communautés ; la démocratie est le style de vie des hommes du multiple ; la politique est l'art de transformer la loi du multiple démocratique en principe de vie communautaire. »²⁰⁵. Il propose alors deux contre-principes sur lesquels construire la rupture avec la philosophie politique :

La politique n'est pas l'art de diriger les communautés, elle est une forme dissensuelle de l'agir humain, une exception aux règles selon lesquelles s'opèrent le rassemblement et le commandement des groupes humains. La démocratie n'est ni une forme de gouvernement ni un style de vie sociale, elle est le mode de subjectivation par lequel existent des sujets politiques. Cette double contre-affirmation suppose la rupture avec l'idée du politique comme essence une de l'être en commun.²⁰⁶

Il me semble que les propositions que Rancière formule ici comme des oppositions n'en sont pas. Car on comprend progressivement à la lecture que pour lui, la politique c'est l'*isonomia*, l'égalité des hommes a priori, ce que Rancière nomme « émancipation », et c'est *in fine* le mode de fonctionnement inhérent à ce principe : la démocratie, ici entendu dans un sens strict : « la

²⁰³ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 13

²⁰⁴ *Ibid*, pp.227, 224,

²⁰⁵ *Ibid*, p.15

²⁰⁶ *Ibid*, p.16

politique n'a pas d'arkhè. Elle est au sens strict, anarchique. C'est ce qu'indique le nom même de démocratie. »²⁰⁷ Et cette démocratie est fondée sur une contradiction :

*Ce qui caractérise la démocratie, c'est le tirage au sort, l'absence de titre à gouverner. (...) "Avoir part au fait de commander et d'être commandé" est alors tout autre chose qu'une affaire de réciprocité. C'est au contraire cette absence de réciprocité qui constitue l'essence exceptionnelle de cette relation (...) qui fait qu'elle se précède toujours elle-même, dans un cercle de la disposition et de son exercice. Mais cette situation d'exception est identique à la condition même d'une spécificité de la politique en général. [...] La démocratie n'est pas un régime politique. Elle est, en tant que rupture de la logique de l'arkhè, c'est-à-dire de l'anticipation du commandement dans sa disposition, le régime même de la politique comme forme de relation définissant un sujet politique.*²⁰⁸

Le politique, c'est selon Rancière le processus de gouvernement, de pouvoir, d'organisation de la communauté. Rancière le nomme la police²⁰⁹. Je dis cela car j'entends ces termes presque à l'opposé de Rancière, tels que je les ai définis plus tôt. Ainsi, pour moi le politique en tant qu'issu d'une situation de polis est l'état démocratique à partir duquel on est nécessairement amené à faire de la politique. Si l'isonomia est une condition à l'existence de la polis, alors, il s'agit d'un régime démocratique, qui est donc à mon sens un régime politique puisqu'on y fait de la politique. Car sinon, dans le cas d'un régime non-démocratique, comment parler d'une activité politique (au sens commun de faire de la politique) si celle-ci, comme Rancière le dit, est la démocratie même ?

Je suis en revanche d'accord avec Rancière sur le fait de rejeter toute idée d'un politique pur, dont l'essence serait à trouver « dans les propriétés de ses sujets »²¹⁰, tout comme nous l'avons vu avec Hannah Arendt. Je suis aussi d'accord sur le fait que la politique naisse du dissensus. Mais je ne considère pas que la politique (à mon sens) crée forcément du dissensus. Elle peut en créer et c'est souhaitable si l'on veut générer du politique (entendu donc ici au sens de démocratie). Mais, l'idée même de rechercher du consensus peut être une action politique, être de la politique. Un discours consensuel prononcé par un quelconque rhéteur (pas forcément un politicien professionnel) est une démarche qui relève de la politique, j'y reviendrai. Par ailleurs, le dissensus n'est pas une

²⁰⁷ *Ibid*, pp.113, 114

²⁰⁸ *Ibid.*, pp.230, 231

²⁰⁹ *Ibid*, p.112

²¹⁰ *Ibid*, p.226

condition du politique, mais il en provient nécessairement (c'est une conséquence immédiate de l'isonomia).

Jacques Rancière nous dit aussi que « s'il y a un propre de la politique, il se tient tout entier dans cette relation qui n'est pas une relation entre des sujets, mais une relation entre deux termes contradictoires [un avoir-part à la fois dans l'agir et dans le pâtir] par laquelle se définit un sujet ». Au-delà du fait que je parlerais plutôt ici du politique, je ne comprends pas le sens de cette distinction car au final, la contradiction en question est bien vécue ou au moins perçue par un ou des sujets. Cette contradiction dans l'arkhé comme le dit Rancière (la condition à un titre est de ne pas en avoir) se définit me semble-t-il dans un rapport entre des hommes, qui vont alors s'organiser en faisant de la politique, et mettront éventuellement en place des politiques. Il s'agit donc bien de sujets, bien que ce soit pas sur eux qu'il faudrait agir directement, mais sur les milieux, là où l'entre, la relation prend corps.

Au fond, je ne suis pas en désaccord avec la vision portée par Jacques Rancière dans *Aux bords du politique*, (si ce n'est sur la répartition du sens entre le et la politique), mais elle me met dans un léger état de flottement du sens, ce qui est en contradiction avec l'idée qu'il y défend par ailleurs : l'action. Ce décalage avec le langage courant est tel que je vais ici m'en tenir à mon vocabulaire, tout en étant conscient des définitions propres à Jacques Rancière sur la question, car il me semble que le risque de la confusion est grand et qu'il nuit à la capacité d'agir sur le réel. Je pense que s'il faut assumer la position du complexe, il faut aussi revendiquer la simplicité de la direction à prendre, principalement au sens où elle peut se baser sur du déjà là²¹¹. C'est ce qui peut justement permettre l'action, par opposition aux armes de l'idéologie dominante capitaliste et néo-libérale que sont le compliqué et le simplisme.

Je retiens deux éléments fort dans cette assemblage de textes de Rancière, d'abord le rejet d'un politique pur, et l'essence du politique dans le seul fait que les hommes se regroupent (qui me semble en accord avec les conditions que pose Arendt à propos de la polis), et ensuite, ce qu'il nous dit comme une provocation dans sa préface : « La politique a au moins le mérite de désigner une activité ». Et en effet, suivant ma propre définition des termes, la politique est une activité.

²¹¹ J'emprunte cette idée à Bernard Friot, dans ses livres aux éditions La dispute, *L'enjeu des retraites* (2008) et *L'enjeu du salaire*, (2012), dans lesquelles il défend le salaire à vie universel basé sur du déjà-là : le système de cotisation dans des caisses de salariés (qui permet la sécurité sociale, les indemnités chômage, les retraites par répartition)

3. 3. Le processus permanent

*Pour ce qui est d'une pensée complexe exprimée simplement, il me semble que le philosophe Alain²¹² est un maître. Dans ses *Propos sur les pouvoirs*²¹³ il nous dit que dès que des chefs institueront un pouvoir sans faiblesses, et que la crainte et la discorde seront établies, alors même « les sages prendront le parti de l'indifférence, et crieront ce qu'il faudra crier. (...) Car enfin le trait le plus visible dans l'homme juste est de ne point vouloir du tout gouverner les autres et de se gouverner seulement lui-même. Cela décide tout. Autant dire que les pires gouverneront. »²¹⁴*

« Les méchants », comme Alain les appelle, sont toujours aux aguets et savent comment prendre et garder le pouvoir. Les plus justes ne veulent pas du pouvoir, par définition. Le pouvoir corrompt. Ces simples points indiquent deux propositions concernant la politique.

Les hommes ne sont pas bons par nature. L'évidence de l'organisation des hommes n'est pas la démocratie, c'est même le contraire, Rancière le dit ainsi : « l'ordre "normal" des choses est que les communautés humaines se rassemblent sous le commandement de ceux qui ont des titres à commander, titres prouvés par le fait même qu'ils commandent ». ²¹⁵ Ainsi, il faut des limites, des règles, c'est l'institution politique dont je parlais plus haut²¹⁶. C'est pour une large part ce vers quoi l'on tend en menant une activité politique. C'est la première idée.

La seconde proposition est que la chose est sans fin. Dans un cadre non démocratique, ceux qui luttent contre les puissants deviendront le cas échéant eux-mêmes des puissants qui seront les cibles de luttes. Nombreux seront les révoltés peu convaincus, puis la conviction gagnant, ils seront moins nombreux. Je pense au mouvement Nuit Debout de cette année 2016, mouvement fort, long et ambitieux, mais en petit nombre et en îlots. Les nouveaux outils de résistance seront récupérés par les forces dominantes, des nouveaux outils seront créés et ainsi de suite²¹⁷. Et dans un cadre démocratique, en raison de la première proposition, le travail politique est constant, d'une part pour faire fonctionner un cadre démocratique, qui

²¹² Émile Chartier de son vrai nom (1868-1951). La note de l'éditeur en ouverture de *Propos sur le pouvoir* se conclut ainsi : « Voilà ce que recouvre le radicalisme d'Alain : ce n'est pas la doctrine d'un parti politique, c'est la critique radicale du pouvoir comme politique ».

²¹³ Alain, *Propos sur les pouvoirs*, Collection Folio Essais, Éditions Gallimard, Paris, 1985.

²¹⁴ Alain, *op. cit.*, p.44

²¹⁵ Jacques Rancière, *op. cit.* p.283

²¹⁶ Il ne s'agit pas forcément des Institutions telles que nous les nommons quotidiennement c'est aussi un feu, rouge, un règlement intérieur scolaire, etc.

²¹⁷ J'ai découvert récemment qu'après les tee-shirts, étaient sortis des strings, des glaces de la marque Magnum, une boisson au cola, avec l'image de Che Guevara comme outil publicitaire. La banque Dexia a aussi lancé une campagne publicitaire basée sur le visage du Che.

est par définition, (nous y reviendrons) le cadre générateur du conflit et du dissensus, et d'autre part car les tentatives de prises de pouvoir resteront permanentes, à l'image de ce qui a pu se passer dans la Grèce Antique²¹⁸, démocratique, mais aussi par exemple en Suisse à notre époque, où depuis quelques années les parlementaires, qui doivent largement partager leur pouvoir avec le peuple, tentent de réduire les votations citoyens et sont tout de même parvenus à augmenter leurs indemnités²¹⁹.

Ces deux propositions se trouvent chez Castoriadis. Il nous dit d'abord qu'il entend « par politique (...) une activité collective dont l'objet est d'instituer la société en tant que telle »²²⁰. Cette seule phrase contient les deux propositions. Il s'agit d'une activité qui a un objet défini, celui d'instituer une société, et donc des normes. Mais puisqu'il s'agit d'instituer la société, la chose en circulaire : de la société émane l'activité politique dont l'objet est d'instituer la société. Puis Cornelius Castoriadis, après avoir expliqué qu'il voyait dans la Grèce antique « un germe : ni un modèle, ni un spécimen parmi d'autres mais un germe », développera ce qui pour lui est l'essence de la vie politique de la Grèce Antique (et donc le germe qui l'intéresse) : « (...) l'activité et la lutte qui se développent autour du changement des institutions, l'auto-institution explicite (même si elle reste partielle) de la polis en tant que processus permanent. »²²¹

Le processus est en effet permanent, la politique ne cesse pas. Qu'elle soit pour instituer de l'état politique, donc de la démocratie, ou pour faire vivre cette démocratie, l'activité politique ne se termine pas. Tenter de tuer l'activité politique en créant un régime consensuel, a-conflictuel, est en soi un acte politique, car ceux qui œuvrent en ce sens ne sont pas naïfs, et mènent bien une activité collective ayant un objet, bien souvent l'accroissement de leur pouvoir et/ou de leurs richesses, et empêchent par là même toute alternative qui viendrait les affaiblir, c'est-à-dire toute émergence du politique, de la démocratie. Ceci étant dit, nous sommes aujourd'hui en présence de forces dominantes dont l'activité politique consiste précisément à tuer toute autre activité politique, à asseoir leur domination dans un consensus, non seulement dangereux, mais totalement factice car imposé (ce qui est contradictoire avec l'idée de consensus). Il faut alors espérer qu'Alain ait raison et que l'activité politique soit réellement sans fin, qu'elle ne puisse pas mourir.

²¹⁸ Aristote dénombre onze révolutions à Athènes.

²¹⁹ Les sénateurs Suisse se sont accordés une augmentation d'indemnité parlementaire en 2011.
<http://www.rts.ch/info/3670150-les-senateurs-s-accordent-une-augmentation.html>

²²⁰ Cornélius Castoriadis, *op. cit.* p. 353

²²¹ *Ibid*, p. 357

Dans la revue Théâtre / public, Olivier Neveux introduit son article sur les relations entre théâtre et politique, et surtout sur les effets politiques du théâtre sur le public ou le spectateur, par cette définition de « politique » :

“Politique” sera dès lors considéré comme doté d’une consistance propre dont la “critique” ou la “pédagogie” manquerait la singularité.

“Politique” sera entendu comme le nom d’une pratique, d’une activité, d’une intervention dans une conjecture donnée.

“Politique” sera indissociable de la constitution d’un litige, d’un conflit, d’une césure, d’un rapport de force.²²²

Cette définition dense apparaît ici comme un condensé de mes derniers développements. Je m’associe à cette définition en trois temps, et retenant tout particulièrement les notions de consistance propre, conjecture donnée, et conflictualité, je nomme ici que c’est bien en ce sens qu’il faudra entendre l’expression d’une responsabilité politique de l’artiste. Ce qui m’amène ainsi à m’arrêter un temps sur ce que peut être un « art politique ».

²²² Olivier Neveux, *Une conception tactique et stratégique du spectateur ? Quatre propositions sur la politique et le théâtre*, in O. Neveux, A. Talbot (numéro coordonné par), *Théâtre / Public : “Penser le spectateur”*, n°208, avril-juin 2013, pp.25-29

4. Artistes politiques

Si l'état politique est synonyme de démocratie, je l'ai sourcé dans la polis, issue de l'entre, lui même basé sur le commun. Mais alors d'où vient l'activité politique, puisque, comme je l'ai exprimé plus tôt, elle est indépendante du politique, car elle est une activité qui peut aboutir à la création de l'objet politique. La politique est de fait une prise de position, une dynamique vers un objectif. Elle peut consister à maintenir une situation de domination et donc à créer du consensus, de façon volontaire ou non, mais elle peut aussi appeler à la discussion, au débat, au conflit. En revanche, comme je l'ai indiqué en accord avec Jacques Rancière : la politique naît de la position divergente, dissensuelle.

Prenons un cas fictif. Un petit groupe d'humains, seuls au monde, se trouvent.

Dans un premier cas, ils discutent d'égal à égal, identifient un sentiment de commun entre eux, tous s'expriment d'égaux à égaux, ils mettent place un système démocratique, du politique. Pour organiser ce système, et gérer les affaires qui se présentent, ou si un désaccord apparaît, ils débattent, font de la politique.

Dans un second cas, la situation d'égalité n'est pas établie, pas d'*isonomia*. De la hiérarchie se met en place, disons même une monarchie. Pas de politique, ni au masculin, ni même au féminin. Mais pour une raison donnée, les dominés se regroupent, s'organisent, se mobilisent pour se défendre, pour se révolter peut-être, ils mènent une activité collective en vue de créer un rapport de force. Ils font de la politique.

Enfin, dernier cas, le même que le précédent, mais rien ne se passe. La monarchie gère les affaires courantes de notre petit groupe d'hommes, lesquels sont bien nourris, ou alors tellement opprimés qu'ils ont peur et ne bougent pas une oreille. Pas de politique. Pas d'activité car pas de dissensus.

La politique émane de là, d'un conflit, d'un dissensus qui se transforme en pratique, en activité qui est en mouvement, en dynamique. Je rappelle cependant que l'objet de la politique n'est pas forcément le dissensus. On peut chercher politiquement à générer du consensus, pour éteindre une opposition et asseoir une domination, c'est un acte politique qui aboutira alors à tuer la politique, et à empêcher par là même toute apparition du politique. C'est tout l'enjeu du positionnement.

Suivant les définitions précédentes, l'activité politique implique une prise de position²²³. C'est ainsi que de nombreux artistes se sont eux-mêmes désignés comme politiques, militants, ou engagés, d'autres au contraire ont affirmé leur non-engagement. Je suis méfiant à l'égard des discours des artistes, en particuliers ceux issus d'interviews car ils ne reflètent pas forcément une parole réfléchie. Je suis tout aussi méfiant à l'égard des interprétations d'œuvres, tant ces interprétations sont réversibles. Mais pour pouvoir identifier des "rapports à l'engagement" d'artistes, je vais pourtant devoir regarder chez certains d'entre eux quel positionnement ils ont pu adopter, dans leurs discours et dans leurs œuvres.

Les exemples qui suivent sont choisis volontairement dans le XXème siècle en raison des évolutions de la notion d'art exposées précédemment, et de mon souhait de développer un propos qui puisse constituer un outil pour aujourd'hui et pour l'avenir. Par ailleurs, j'ai choisi ces artistes et penseurs en particulier car ils me semblent marquer des tournants politiques ou artistiques ou être représentatifs d'une tendance. Enfin, les choix ont été orientés par l'accessibilité et la clarté des documents produits par ceux que je citerai, qu'il s'agisse de productions théoriques ou artistiques. L'ordre ici choisi n'est ni stylistique, ni chronologique, ni géographique : il n'est guidé que par la continuité que je cherche à donner à mon propos. Si les exemples semblent être groupés par discipline, c'est un hasard : en réalité j'ai tout simplement commencé par ceux qui ont écrit sur leur positionnement politique à travers leurs œuvres (et dont j'ai vu ou lire les œuvres), pour me permettre d'avoir une base théorisée – il s'avère, est-ce étonnant, qu'ils sont écrivain, poète et dramaturge.

4. 1. Engagement des mots

Dans *Qu'est ce que la littérature ?*, Jean-Paul Sartre (1905-1980) commence par ces mots :

*“Si vous voulez vous engager, écrit un jeune imbécile, qu’attendez-vous pour vous inscrire au PC ?” Un grand écrivain qui s’engagea souvent et se dégagea plus souvent encore, mais qui l’a oublié, me dit : “Les plus mauvais artistes sont les plus engagés”.*²²⁴

²²³ Je discuterai la dimension plus ou moins affirmée ou "consciente" de cette prise de position dans la seconde partie de ce travail.

²²⁴ Jean-Paul Sartre, *Qu'est ce que la littérature*, Éditions Gallimard, Paris, 1948, p.11

La couleur est annoncée, il va s'agir d'engagement, de littérature, dans un ouvrage qui visiblement (et c'est bien le cas) sera adressé à des personnes précises. Sartre entreprend de répondre à ses détracteurs, suite notamment à ses articles publiés dans l'Humanité, dans lesquels il défend l'idée d'un engagement de l'auteur de littérature. Ce livre est annoncé comme la nécessaire précision des raisons de fond de ses prises de positions.

Pour Sartre, il faut faire la distinction entre la littérature d'une part, et les autres arts, poésie, musique, peinture. La différence selon lui est que ces arts n'utilisent pas un langage. Leur forme abstraite ne renvoie pas directement à la réalité. Tandis que la littérature en prose utilise le langage, et donc des signes, au sens où, par le principe linguistique de signifiant et signifié, les mots renvoient directement à des choses du réel : « (...) c'est une chose que de travailler sur des couleurs et des sons, c'en est une autre de s'exprimer par des mots. Les notes, les couleurs, les formes ne sont pas des signes, elles ne renvoient à rien qui leur soit extérieur »²²⁵. Il faut aussi, selon Sartre, distinguer la poésie, qui, bien qu'utilisant des mots, est du côté des arts. Seul la prose utilise des signes, en effet, « le poète (...) considère les mots comme des choses et non comme des signes »²²⁶.

Sartre se défend de faire une critique négative de ces arts, il ne s'agit pour lui que de dire qu'on ne peut « réclamer du peintre ou du musicien qu'ils s'engagent »²²⁷. Et c'est le sort que les « bourgeois » veulent réserver à la littérature. Parce qu'il préfèrent « se voir dénoncer comme philistins que comme exploités »²²⁸, ils se basent sur la théorie de l'art pour l'art, et estiment que l'écrivain doit délivrer un message. Pour Sartre, que les auteurs de littérature délivrent un message est entendu ici comme le fait de « limiter volontairement leurs écrits à l'expression involontaire de leurs âmes »²²⁹. De la même manière et pour les mêmes raisons, ces mêmes « bourgeois » chercheraient à rendre les œuvres inoffensives en décrédibilisant leurs auteurs par une dénonciation de leurs agissements dans leur vie privée.

De nombreuses pages du livre sont vouées à la critique des auteurs et journalistes qui défendent les thèses que Sartre nomme « bourgeoises », et réduisent la portée de la littérature. Sartre semble y voir enjeu fort, et tient fermement à ne pas laisser ces attaques sans réponse. En effet, pour lui « parler, c'est agir »²³⁰, et s'il considère l'engagement poétique comme une

²²⁵ Jean-Paul Sartre, *op. cit.* p.14

²²⁶ *Ibid*, p.19

²²⁷ *Ibid*, p.17

²²⁸ *Ibid*, p.32

²²⁹ *Ibid*, p.37

²³⁰ *Ibid*, p.27

sottise, l'écrivain, celui qui écrit en prose, doit s'engager²³¹, en fait, il est engagé parce qu'il écrit.

*L'art de la prose est solidaire du seul régime où la prose garde un sens : la démocratie. Quand l'un est menacée, l'autre l'est aussi. Et ce n'est pas assez que de les défendre par la plume. Un jour vient où la plume est contrainte de s'arrêter et il faut alors prendre les armes. Ainsi, de quelque façon que vous y soyez venu, quelles que soient les opinions que vous ayez professées, la littérature vous jette dans la bataille ; écrire c'est une certaine façon de vouloir la liberté ; si vous avez commencé, de gré ou de force, vous êtes engagés.*²³²

Jean-Paul Sartre prend l'œuvre au sérieux. Elle dit quelque chose, et cette chose est de fait d'ordre politique. Je dis politique car il s'agit ici d'un engagement lié à la liberté, et à la démocratie, mais le mot "politique" n'est que très peu utilisé dans Qu'est ce que la littérature ?. Par ailleurs, le terme d'engagement pose question, tant il est polysémique. Il semble que l'idée de Sartre est bien que l'écrivain est engagé dans un sens quasiment physique, il est pris dans quelque chose malgré lui, un processus qui serait d'ordre politique et dont l'issue sera une prise des armes. Olivier Neveux indique dans son livre *Théâtres en lutte* que Sartre se propose de faire un théâtre sur la politique, qui « interroge les conditions mêmes d'une activité révolutionnaire »²³³. Pour cela Sartre utilise un théâtre dramatique, narratif, psychologie, qui cherche à montrer des rouages, la progression d'un engagement justement²³⁴.

Mais Sartre refuse l'idée de faire de la littérature un moyen de propagande. Il faut pour lui que l'œuvre reste libre, indépendante, et il n'y a qu'au sein d'un parti réellement révolutionnaire, ou d'une société sans classe que cet art pourrait pleinement se déployer²³⁵. Cet engagement est en fait pensé par Sartre comme des responsabilités. Il affirme que le sort de la littérature est lié à celui de la classe ouvrière, et que c'est ainsi que la société vient de fait charger les écrivains de ces responsabilités :

Écrire, ce n'est pas vivre, ni non plus s'arracher à la vie pour contempler dans un monde en repos les essences platoniciennes et l'archétype de la beauté, ni se laisser déchirer, comme par des épées, par des mots inconnus, incompris, venus de derrière nous : c'est exercer un métier. Un métier qui exige un apprentissage,

²³¹ *Ibid*, p.40

²³² *Ibid*, p.72

²³³ Olivier Neveux, *Théâtres en lutte, le théâtre militant en France des années 60 à aujourd'hui*, Éditions La Découverte, Paris, 2007, p. 16

²³⁴ Olivier Neveux, *loc. cit.*

²³⁵ Jean-Paul Sartre, *op. cit.* p.261

*un travail soutenu, de la conscience professionnelle et le sens des responsabilités.*²³⁶

L'écrivain est donc pris, tout avec son travail, son œuvre, dans un rapport engagé à la société, à la politique, et pour Sartre, à la révolution. Et c'est en ce sens qu'il adresse dans ce même livre des critiques à André Breton et aux surréalistes, lesquels, selon Sartre, distinguent leurs travaux artistiques de leur engagement révolutionnaire. La dimension poétique liée à l'écriture automatique est notamment visée par Sartre en toute logique, puisque qu'elle abandonne l'usage des signes, et donc l'engagement. Les surréalistes ne donnent que dans le scandale, ce qui ne peut pas faire peur aux bourgeois²³⁷, ça les arrange même, car c'est un fonctionnement de révoltés, et non pas de révolutionnaires, et « des révoltés, elle [la bourgeoisie] fait son affaire »²³⁸. En ce sens, Sartre considère que les surréalistes posent en principe leur totale « irresponsabilité », leur art est séparé de la société, à laquelle ils ne se sentent pas avoir à répondre de leurs actes.

Il s'avère que des indices dans le Manifeste du surréalisme d'André Breton (1896-1966) (principalement dans le second volet) viennent corroborer cette idée de Sartre. Ainsi, il s'agit pour Breton de libérer l'imagination, de renverser l'ordre en place :

*Nous disons que l'opération surréaliste n'a de chance d'être menée à bien que si elle s'effectue dans des conditions d'asepsie morale dont il est encore très peu de d'hommes à vouloir entendre parler. Sans elles il est pourtant impossible d'arrêter ce cancer de l'esprit qui réside dans le fait de penser par trop douloureusement que certaines choses "sont", alors que d'autres, qui pourraient si bien être, "ne sont pas". Nous avons avancé qu'elles doivent se confondre ou singulièrement s'intercepter à la limite. Il s'agit, non d'en rester là, mais de pouvoir faire moins que de tendre désespérément à cette limite.*²³⁹

Il y a bien une opération surréaliste, donc avec un objectif à atteindre, mais apparaît ici le fait qu'il s'agit d'y tendre « désespérément », comme si l'objectif en question n'était pas atteignable. Il est aussi intéressant qu'il ne s'agisse pas des œuvres surréalistes dont il est question ici, mais de « l'opération » surréaliste. Ce sont deux choses distinctes. On trouve d'ailleurs dans la déclaration collective d'adhésion au texte de Breton à la fin du second

²³⁶ *Ibid*, p.232

²³⁷ Voir dans le chapitre précédent les notions de transgression et subversion. Ici le scandale est synonyme de transgression, et d'inquiète donc pas l'ordre dominant.

²³⁸ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p.140

²³⁹ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Éditions Gallimard, Paris, 1985, Second manifeste du surréalisme, (1930), p.137

manifeste, le titre du périodique qu'ils souhaitent créer : « le surréalisme au service de la révolution ». ²⁴⁰ Ce sont deux choses différentes, et il s'agit d'en mettre une au service de l'autre. L'idée sartrienne d'engagement de fait n'est donc effectivement pas présente chez Breton, sans qu'il soit aisé de dire que cela soit en raison d'un désaccord entre les deux hommes sur la distinction de la poésie (des arts) et de la littérature, ou, comme le dit Sartre, parce que les surréalistes se placent justement du côté de la poésie, et donc de l'absence d'engagement. Une autre explication se trouve dans le second manifeste : « je ne crois pas à la possibilité d'existence actuelle d'une littérature ou d'un art exprimant les aspirations de la classe ouvrière » ²⁴¹. Breton justifie cette idée en disant qu'en période prérévolutionnaire l'artiste est forcément lui-même un bourgeois, et qu'il est donc incapable de se faire une idée des aspirations de la classe ouvrière. Il ajoute qu'il ne peut y avoir d'art prolétarien car il n'y a pas de culture prolétarienne, car elle n'a pas encore été réalisée. ²⁴²

Breton défend avec conviction la révolution et la pratique de l'art surréaliste, mais séparément. Il semble considérer que si l'art surréaliste peut avoir un impact, c'est sur le fait d'ébranler les valeurs dominantes en ce début de XX^{ème} siècle, mais pas de faire advenir la révolution. On peut néanmoins se demander dans quelle mesure faire apparaître, grâce à l'imagination, ce qui "n'est pas" mais qui pourrait très bien être, pourrait être considéré comme un outil politique généré par l'art surréaliste. Je n'ai pas trouvé chez Breton d'occurrence de cette idée clairement exprimée. C'est en revanche précisément la démarche de Bertolt Brecht.

4. 2. Effets de distanciation

L'art du comédien est un assemblage de textes produits par Bertolt Brecht (1898-1956) tout au long de sa carrière. Bien qu'il se place en metteur en scène et auteur et non comme pédagogue, ces textes peuvent se lire comme un ensemble de fondamentaux pour les artistes de théâtre : les fondamentaux du théâtre épique. On y trouve des réflexions de fond, des explications de principes dramaturgiques et scénographiques, et des techniques très concrètes à l'usage des comédiens, depuis une série d'exercices, de situations de jeu, en passant par des commentaires critiques de mises en scène dont Brecht a été spectateur, jusqu'à

²⁴⁰ André Breton, *op. cit.*, p.144

²⁴¹ *Ibid*, p.104

²⁴² *Ibid*, p.105

des développements détaillés sur les manières de jouer un personnage. À ce titre, on pourrait lire ces textes comme une réponse, ou plutôt une continuité avec La formation de l'acteur²⁴³ de Constantin Stanislavski. Je dis continuité en parlant de Stanislavski, car Brecht le cite beaucoup, et s'il propose une autre voie que celle développée par son aîné Russe, il ne se place pas dans une position de rupture nette par rapport à lui. Stanislavski était, à l'époque où Brecht écrit, le dernier en date à légitimer un théâtre naturaliste, au sens où les comédiens doivent intégralement se confondre aux personnages, pour créer les conditions de possibilité d'une identification du spectateur à ces personnages. Brecht se dissocie de cette vision du théâtre, mais tout en nuances :

Considéré dans une perspective historique, l'identification a rendu possible une approche nouvelle de l'homme, exprimé une connaissance plus intime de sa nature. Si l'on abandonne maintenant cet état, cet abandon n'est pas total, on ne gomme pas tout bonnement une époque parce qu'elle aurait fait fausse route, on ne se dessaisit pas complètement de son arsenal de moyens artistiques.²⁴⁴

Je note cette nuance car elle tranche avec les textes d'André Breton et de Jean-Paul Sartre évoqué plus haut, et parce qu'elle est représentative des fondements des conceptions brechtiennes du théâtre. Brecht propose une réflexion rigoureuse, qui tend vers une efficacité. Il s'agit concrètement de produire un effet politique par le théâtre. Il suit un enchaînement logique, d'analyse d'une situation historique dans laquelle il se trouve, en tire les enseignements quant aux moyens à mettre en œuvre pour provoquer du changement politique, et applique ces enseignements au théâtre. Enfin, il transmet ses résultats par ses écrits. Cette démarche est elle-même représentative de la recherche d'une méthode quasi scientifique. On retrouve cette idée lorsqu'il explique que si le comédien ne jouait pas réellement son personnage, si absolument aucun phénomène d'identification n'avait lieu, le théâtre manquerait totalement son but, « le charme est rompu, l'art a échoué », ce qu'il faut c'est que l'acteur se comporte comme un scientifique justement : « pour comprendre une chose, ils [les scientifiques], font comme s'ils ne la comprenaient pas ; pour découvrir une loi, ils mettent les processus en contradiction avec l'idée traditionnelle qu'on se fait d'eux ; de la sorte ils font ressortir le caractère inouï et particulier du phénomène étudié »²⁴⁵. Car à l'instar de Breton, Brecht veut faire apparaître les alternatives :

²⁴³ Constantin Stanislavski, *La formation de l'acteur*, Pygmalion Edition, 1997 (première édition en 1936)

²⁴⁴ Bertolt Brecht, *L'art du comédien*, L'Arche Éditeur, Paris, 1999, pp. 46, 47

²⁴⁵ Bertolt Brecht, *op. cit.*, p.66

Comment ! Les choses sont ce qu'elles sont parce qu'elles ne peuvent être autrement ? Alors que nous savons précisément que rien ne les oblige à être ainsi ! (...) pourquoi conférer à toute chose l'apparence et le titre impressionnant d'un fait de nature, détruisant ainsi toute espérance ? Comme si notre critique n'était pas, elle aussi, un phénomène naturel ! »²⁴⁶.

Pour faire apparaître ces alternatives, Brecht pense qu'il faut donner à voir des processus « étranges », que quelque chose cloche, pour qu'une situation puisse être identifiée comme une option parmi d'autres, et non comme la seule voie possible. C'est ce qu'il appelle la technique du Non pas-mais²⁴⁷. Si ce Non pas-mais est un outil qu'il convient d'utiliser principalement dans l'écriture des textes, Brecht développe d'autres techniques théâtrales, dont la principale est la distanciation. Concrètement il faut donner à voir les processus. Les processus du théâtre lui-même, en sortant régulièrement le spectateur de la narration, par des encarts (panneaux), ou des interludes musicaux, par la chute du quatrième mur (les comédiens peuvent s'adresser directement au public), ou par tout moyen qui puisse, en finesse, ne pas faire oublier aux spectateurs qu'ils sont au théâtre. Les mécanismes que je viens d'évoquer sont souvent ceux auxquels Brecht est identifié²⁴⁸, et pourtant, c'est sur le jeu du comédien qu'il insiste le plus. Il note par exemple la manière dont le comédien va réagir à une réplique, en terme d'intention, mais aussi en terme de gestes, de déplacements. C'est ce que Brecht appelle le *gestus*, qui est l'ensemble des choses (pas uniquement des gestes) qui donnent à voir une situation, par un principe qui va du particulier au général (si un personnage vend du poisson, le comédien doit être conscient qu'il donne à voir un certain *gestus* de la vente²⁴⁹). Pour parvenir à cet effet de distanciation, il faut ajouter une autre technique fondamentale pour Brecht, l'historicisation. « Le comédien doit jouer les processus de la pièce comme des processus historiques. Est un processus historique celui qui est lié à une époque précise : il n'a lieu d'une fois et ne dure qu'un temps »²⁵⁰. Brecht exprime par là l'idée qu'il faut présenter les situations comme étant toujours liées à un contexte, par opposition à des situations présentées comme immuables car liées à la nature de l'homme. C'est pourquoi, bien qu'il revendique un jeu naturel des acteurs, il critique le théâtre naturaliste au sens où il donne à voir une nature de l'homme, « l'histoire concerne le milieu social, elle ne concerne pas

²⁴⁶ *Ibid*, p.68

²⁴⁷ *Ibid*, p.130

²⁴⁸ Olivier Neveux, *op. cit.*, p.17

²⁴⁹ Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 124

²⁵⁰ *Ibid*, p. 133

l'homme »²⁵¹. C'est selon Brecht le théâtre bourgeois qui propose cette vision naturaliste des choses car elle promeut une fatalité, elle est conservatrice, et le conservatisme est l'apanage des dominants qui veulent, de fait, conserver leurs positions. De cette idée, Brecht tire le fait que le théâtre naturaliste n'était pas apolitique :

*Le théâtre que de nos jours nous avons vu se politiser n'avait pas été auparavant apolitique. Il enseignait à voir le monde comme la classe dominante entendait qu'on le vît. Le théâtre des Ibsen, Antoine, Brahm, Hauptmann fut sans conteste ressenti comme une réalité politique. Pourtant, comme ces gens ne mettaient pas en question les fondements de la société, mais se contentaient d'envisager les modifications, ils n'ont guère changé en profondeur la fonction du théâtre.*²⁵²

Selon Brecht, c'est lorsque le prolétariat s'est mis à revendiquer le pouvoir dans un certain nombre de pays qu'est apparu un théâtre d'opposition, en mesure de faire passer le spectateur d'une position passive à une position active, c'est-à-dire « qu'au nouveau spectateur on devait présenter le monde comme un monde qui s'offrait à lui et à son action ».²⁵³

Ainsi le terme politique n'est pas réservé selon Brecht à un théâtre visant à contester l'ordre dominant. Les dominants ont aussi des enjeux politiques, et les travaillent, aussi par le théâtre. Mais pour Brecht, ce sont alors les outils artistiques qui diffèrent suivant l'objectif politique, et cela doit-être entendu de façon extrêmement concrète et précise en terme de techniques théâtrales.

4. 3. Des notes et des discours

Un autre exemple d'artiste qui tentera à l'instar de Brecht de transposer ses activités révolutionnaires directement dans son travail artistique est le contrebassiste Charlie Haden (1937-2014). Jazzman blanc, il participe aux albums d'Ornette Coleman *The Shape Of Jazz To Come* et *Free Jazz : A Collective Improvisation*, qui sont parmi les premiers actes de rupture avec les codes du be-bop au début des années soixante. Comme l'a été le be-bop par rapport au swing, l'émergence du free jazz s'analyse comme une réaction à la popularité du be-bop, notamment auprès d'un public blanc. Le tournant est à la fois artistique (par une

²⁵¹ *Ibid*, p. 57

²⁵² *Ibid*, p. 66

²⁵³ *Ibid*, p. 67

remise en cause voire une suppression des codes jazzistiques alors d'usage), et politique, liée à la radicalité du mouvement noir aux États-Unis²⁵⁴. Dans la lignée du free jazz des années soixante, se développera le nom revendicatif de "Great black music", et apparaîtront des organisations autant artistiques que politiques comme l'AACM, *Association for the Advancement of Creative Musicians*, encore active aujourd'hui à Chicago²⁵⁵.

C'est dans ce contexte que Charlie Haden, un des rares musiciens blanc dans ce mouvement, se fait connaître, et lie effectivement ses engagements politiques à son activité de musicien. La particularité de Charlie Haden est qu'il va créer en 1969 avec la pianiste Carla Bley le Liberation music orchestra. Le principe de cet ensemble est de jouer principalement des musiques issues de luttes révolutionnaires (avec les outils musicaux du jazz) et d'entrer en activité en fonction de l'actualité politique, notamment internationale.

Le premier album éponyme²⁵⁶ est enregistré dans la foulée de la création de l'ensemble, en réaction à la guerre du Vietnam et au rôle controversé de la CIA dans l'exécution de Che Guevara. Il est basé sur des chants liés à la guerre civile espagnole. On y trouve par exemple les chansons traditionnelles "El Quinto Regimiento", "Los Cuatro Generales", et "Viva la Quince Brigada", qui furent repris par les opposants de Franco, ainsi que des chants vénézuéliens.

Le second album, *The Ballad of the Fallen*²⁵⁷, ne sort qu'en 1983, l'orchestre ayant été reformé par Haden suite aux actions menées par Reagan au Salvador. L'album se veut être en soutien à toutes les forces progressistes dans le monde, et il est toujours basé sur des musiques traditionnelles espagnoles et portugaises qui portent une connotation contestataire. On trouve aussi un morceau traditionnel du Salvador et des compositions de Charlie Haden et de Carla Bley.

*Dream Keeper*²⁵⁸ est le troisième album du Liberation music orchestra, il sort en 1990, suite à l'élection de Georges W. Bush senior à la présidence des États-Unis en 1989. L'album se veut aussi être en réaction à l'apartheid en Afrique du Sud. Si on y trouve Nkosi Sikelel'i Afrika un morceau de dix minutes (le plus long de l'album) qui a été et est encore l'hymne de

²⁵⁴ Franck Bergerot, *Le jazz dans tous ses états*, Larousse, Paris, 2001, pp. 166-169

²⁵⁵ L'AACM est fondée en à Chicago en 1965 par le pianiste Muhal Richard Abrams. Voir Alexandre Pierrepont, *Le spectre culturel et politique des couleurs musicales : la « Great Black Music » selon les membres de l'AACM*, in *Volume !, Peut-on parler de musique noire ?*, Éditions Mélanie Seteun, Bordeaux, 2011.

²⁵⁶ *Liberation Music Orchestra* (album), Liberation Music Orchestra (dir. Charlie Haden, arr. Carla Bley), Impulse!, 1970

²⁵⁷ *The Ballad of the Fallen* (album), Liberation Music Orchestra (dir. Charlie Haden, arr. Carla Bley), ECM, 1983

²⁵⁸ *Dream Keeper* (album), Liberation Music Orchestra (dir. Charlie Haden, arr. Carla Bley), Blue Note, 1990

plusieurs États africains, le reste de l'album est à nouveau une alternance entre musiques latines à connotation révolutionnaires et compositions de Bley et Haden. Dans la pochette de l'album, Haden nous dit : « So now, although we lost the election, we have not lost the commitment to reclaim our country in the name of humanity and decency. Don't give up, the struggle continues ! »²⁵⁹. Les intentions politiques sont explicites.

Enfin, le quatrième et dernier album de l'orchestre s'intitule *Not In Our Name*, et est en réaction à l'entrée en guerre des États-Unis en Irak. La ligne artistique change sur cet album puisqu'on y trouve des compositions de jazzmen (C.Bley, C.Haden, P.Metheny, B.Frisel, O.Coleman) ainsi que de compositeurs de musique classique (A.Dvorak, S.Barber), mais plus aucun chant à connotation révolutionnaire. Un long medley intitulé *America the beautiful* reprend des morceaux liés aux USA, par leur histoire, ou par leur titre. Carla Bley dit à ce propos :

J'ai passé 7 mois à travailler sur ces arrangements, Charlie [Haden], m'a indiqué les chansons sur lesquelles il voulait que je travaille, et je disais oui ou non. (...) Ce sont tous des morceaux composés par des américains, (...) mais j'essaie de les faire sonner différemment de la façon dont on a l'habitude de les entendre, il y a des notes là-dedans qui sont mes propres notes, des notes acides, des notes méchantes, des notes hors tonalité. On s'amuse avec cette musique, on ne la joue pas. Ce n'est pas patriotique, c'est antipatriotique. C'est une plainte contre les États-Unis, qui dit combien nous sommes embarrassés, et comment on essaye de les changer [les États-Unis].²⁶⁰

A propos des quatre albums et de son engagement politique, Charlie Haden déclare :

La musique change à chaque fois, à cause des différents musiciens et des différentes improvisations. Notre premier album était à propos du Vietnam, et de l'assassinat de Che Guevara par la CIA. Le deuxième enregistrement était lié à Reagan et au Salvador, et le suivant sur Georges W Bush père. Tous les enregistrements ont été fait sous une administration républicaine, mais la musique est toujours différente.²⁶¹

²⁵⁹ *Not In Our Name* (album), Liberation Music Orchestra (dir. Charlie Haden, arr. Carla Bley), Verve Record, 2005 « alors maintenant, bien que nous ayons perdu les élections, nous n'avons pas perdu notre engagement pour récupérer un pays au nom de l'humanité et de la décence. N'abandonnez pas, la lutte continue ! » (traduction personnelle)

²⁶⁰ Carla Bley, interview lors du festival de jazz de Mariac (France) en 2004. Traduction personnelle. <https://youtu.be/B6sOX1gBCsA?t=684>

²⁶¹ Charlie Haden, interview lors du festival de jazz de Mariac (France) en 2004. Traduction personnelle. <https://youtu.be/B6sOX1gBCsA?t=1355>

Pour comprendre comment ces deux déclarations s'articulent, et comment l'œuvre et l'engagement politique sont liés, cette dernière citation de Carla Bley lors de la même interview est éclairante : « Je ne pense qu'en termes de musique. Charlie [Haden] est l'homme politique. Il a beaucoup d'idées politiques, moi je les traduis dans la musique. Bien sûr je suis quelqu'un de politique, mais en privé, pas publiquement. »²⁶²

Charlie Haden est engagé politiquement : sa carrière et ses prises de positions en témoignent. Mais s'il faut prendre l'œuvre au sérieux à l'image de Sartre ou de Brecht, la dimension politique de la musique elle-même découle du travail de Carla Bley. La musique devient politique parce qu'elle est écrite en ce sens. Charlie Haden le dit lui-même ce qui change dans la musique du Liberation music orchestra, ce sont les musiciens, les improvisations, et il faudrait ajouter, à l'écoute des pièces : les arrangements de Carla Bley. La distinction que pose Sartre entre les pratiques qui utilisent des signes (la littérature), et celles qui n'en utilisent pas et qui sont donc dénuée d'engagement (comme la musique, car il n'est pas « d'engagement poétique » possible²⁶³), est en question ici. Peut-être pourrait-on dire qu'un principe de distanciation que l'on emprunterait à Brecht serait à l'œuvre, en donnant à voir la démarche musicale suivie par le style de musique connotée, et les titres des morceaux. Par ailleurs, on pourrait identifier de la même façon une historicisation de cette musique de façon contextuelle (les enregistrements sont liés à l'actualité), mais aussi par les arrangements de Carla Bley qui évoluent au fil des années et du propos.²⁶⁴

Il est par ailleurs intéressant que Carla Bley précise qu'elle est quelqu'un de politique, mais en privé uniquement, comme s'il fallait, à l'instar de Haden, être dans une posture déclarative pour être « politique publiquement ». Ainsi, bien qu'il me semble que l'on puisse trouver une dimension politique intrinsèquement liée à la musique du Liberation music orchestra, les artistes eux-mêmes (du moins Carla Bley) semblent considérer cet aspect politique comme étant lié à une position déclarative, concrétisée par les titres des pièces, le nom de l'ensemble, la revendication explicite du lien à l'actualité, et les discours tenus par Haden.

On trouve ce rapport entre position politique discursive et dimension politique intrinsèque à l'œuvre totalement inversée chez un musicien contemporain de Charlie Haden : John Cage.

²⁶² Carla Bley, interview lors du festival de jazz de Mariac (France) en 2004. Traduction personnelle. <https://youtu.be/B6sOX1gBCsA?t=1783>

²⁶³ Jean-Paul Sartre, *Qu'est ce que la littérature*, Éditions Gallimard, Paris, 1948, p.17, p.40

²⁶⁴ Je glisse cette idée comme un écho aux développements précédents et comme une grille de lecture intéressante, mais à nouveau je me méfie des interprétations trop larges des œuvres, surtout quand elles ont comme ici tant de différences culturelles, géographiques, de périodes, d'objets et de disciplines artistiques.

4.4. Intentions et non-intentions

John cage (1912-1992), notamment élève de Schönberg, est le compositeur d'une musique que l'on peut nommer expérimentale, d'avant-garde, minimaliste, contemporaine. Il est aussi considéré comme philosophe²⁶⁵, poète et plasticien. La théorie musicologique l'affilie plus volontiers aux avant-gardes de la musique classique qu'aux improvisateurs briseurs de codifications du free-jazz. Pourtant la frontière est mince. Il existe d'ailleurs un film de 1967 intitulé *Sound??* réalisé par un cinéaste indépendant britannique qui fait artificiellement cohabiter des images et musiques de John Cage et de Rahsaan Roland Kirk, multi-instrumentiste de jazz expérimental. L'effet est saisissant, la démarche est terriblement similaire (ils sont d'ailleurs contemporains). Dans ce film, on entend Cage dire, comme une question à lui-même : « and what is the purpose of this experimental music ? No purposes, sounds ! »²⁶⁶

Ainsi, Cage est connu pour refuser de connoter son travail d'une quelconque intention, et encore moins d'une intention politique. Seul le son en lui-même l'intéresse, à l'instar du chorégraphe Merce Cunningham, avec qui il a longtemps travaillé, qui a développé l'idée d'un geste signifiant en lui-même, sans qu'aucune intention ne lui soit donnée par avance. Cela a amené les deux hommes à travailler à partir de principes aléatoires, et surtout, à travailler séparément sur leurs pièces communes. La chorégraphie et la musique étaient créées à part, en général uniquement cadrés par un espace et une durée prédéterminés.

Dans son livre *Silence*, Cage reprend cette phrase à plusieurs reprises : « I have nothing to say, and I am saying it »²⁶⁷. Pourtant, son œuvre a tellement bouleversé la musique, dans sa pratique comme dans sa réception qu'il est courant de dire que le travail de Cage a une dimension politique. C'est notamment le cas pour sa pièce *4'33''* (1952), qui consiste pour l'interprète à ne pas jouer pendant quatre minutes et trente-trois secondes.

C'est peut-être « la pièce la plus indéterminée et la plus silencieuse qui soit (...) ; en rendant leur prégnance aux sons ambiants, cette pièce montre bien que l'art n'est pas forcément coupé du quotidien. Aboutissement de la non-organisation,

²⁶⁵ Il est l'auteur de plusieurs ouvrages dont le plus connu, *Silence*, Wesleyan University Press, Middleton, 1961. Il a aussi étudié la philosophie zen pendant 2 ans avec le Dr Suzuki.

²⁶⁶ John Cage dans *Sound??*, (film), réal. Dick Fontaine, Angleterre, 1967 « et quel est l'objectif de cette musique expérimentale ? Pas d'objectifs, le son ! » (traduction personnelle)

²⁶⁷ John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, Middleton, 1961, pp.108, 109, 175, 183 – « Je n'ai rien à dire, et je le dis » (traduction personnelle)

*4'33'' suppose une totale ouverture à l'influence du monde et n'est même, fondamentalement, que cette ouverture.*²⁶⁸

Cage pose la question suivante : « qu'arrive-t'il à une pièce de musique lorsque celle-ci est faite sans intention... qu'arrive-t-il également au silence ? C'est-à-dire, comment l'esprit perçoit-il son changement ? »²⁶⁹ Au regard des artistes précédemment évoqués, pour qui l'idée de faire surgir de l'alternative, de rejeter les théories de l'art pour l'art, ou de revendiquer le lien entre l'art et la vie sont des éléments constitutifs d'une œuvre "politiques" ou "engagés" : que fait Cage à part des œuvres politiques ? Il se place par ses travaux une frontière. C'est un artiste « dégagé », transgressif²⁷⁰, qui fait des œuvres politiques, subversives.

Je vois quand même une dimension politique chez John Cage qui se retrouve à la fois dans ses discours et dans ses œuvres. Comme je l'ai indiqué plus haut, pour travailler l'entre, il convient de travailler la culture (ce qui pourrait être le cas avec les éléments précédents), mais aussi le temps et l'espace. Or, l'espace et le temps sont deux éléments qui occupent principalement John Cage. Il explique que tout art se conçoit dans le temps et/ou dans l'espace²⁷¹, et qu'en modifiant la perception du temps, on peut entendre les sons différemment :

*J. Cage visait avant tout à libérer le temps : "un temps qui est seulement temps laisse les sons être seulement des sons, et, si ce sont de sons familiers, des accords de neuvième non-résolus, des couteaux ou des fourchettes, il les laisse être seulement des sons familiers, des accords de neuvièmes non-résolus, des couteaux et des fourchettes"*²⁷²

Dès les premières pages de son livre d'entretiens, *À voix basse*, Joëlle Léandre, contrebassiste française issue d'une formation classique, aujourd'hui un des grands noms de l'improvisation libre, évoque ses lectures de Breton, de Mallarmé, et surtout le choc qu'a été pour elle *Silence*, le livre de John Cage²⁷³. Elle le rencontrera, jouera ses pièces, il écrira pour elle *Ryoanji*.

²⁶⁸ Dominique et Jean-Yves Bosseur, *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945*, Éditions Minerve, Paris, 1986, pp.52-53

²⁶⁹ John Cage, *op. cit.* p.22, cité in Dominique et Jean-Yves Bosseur, *op. cit.* p.49

²⁷⁰ Il déclare dans une interview de

²⁷¹ John Cage interviewé dans le documentaire *Écoute*, réalisé par Miroslav Sebestik, produit par le Centre Pompidou (1992)

²⁷² John Cage, *op. cit.* p.81, cité in Dominique et Jean-Yves Bosseur, *Loc. cit.*

²⁷³ Joëlle Léandre, *À voix basse*, entretiens avec Franck Médioni, Éditions MF, Paris, 2012, p.18

J'ai moi-même rencontré plusieurs fois Joëlle Léandre, lors de ses concerts et lors de stages auxquels j'ai participé. J'ai expérimenté directement son engagement pour le son, son respect pour tous les sons que l'on peut générer, comme Cage le lui avait conseillé : « John m'a fait écouter le monde autour de moi. "Laisse les sons être ce qu'ils sont" m'a-t-il dit. Quand tu reçois ça, c'est ta bible, ton livre de chevet. »²⁷⁴.

Joëlle Léandre ne laisse rien passer à ceux qui sont ses élèves le temps d'un stage, tout est possible, sauf qu'il faut s'impliquer (s'engager ?), et respecter le son : « on joue, jouez... Jouez votre caca, rentrez dans le son, élaguez, mettez en forme, soyez dans l'écoute. Prenez la parole. C'est pas bon, et alors ! Qu'est ce qui s'est passé ? Joue, sois toi ! Tu verras plus tard, je veux du son, de la matière ! »²⁷⁵.

Malgré cela (elle dirait probablement, à cause de cela), Joëlle Léandre défend non seulement une intention, un sens à jouer des sons (sans donner un sens aux sons), mais aussi un engagement politique. Elle rentre au conservatoire supérieur à Paris en 1969, elle a 18 ans, et elle s'engage. Elle prend sa carte au Parti Communiste, elle lit Trotski, Bakounine, et elle va voir des concerts de jazz. Elle découvre notamment les jazzmen qui viennent jouer free jazz au Centre Américain. C'est l'époque où free jazz est en effervescence, en lien avec le contexte politique que j'ai évoqué plus tôt. Joëlle Léandre jouera par la suite avec ces mêmes américains, chez eux, entre deux rendez-vous avec John Cage à New York.

Encore aujourd'hui, elle vit la musique comme quelque chose de politique, à commencer par sa contrebasse : « Tout me questionne dans cet instrument. Tout est politique. Les graves, c'est quoi ? C'est bas, on va voir quoi "en bas" ? Tout est fait pour monter, et pas pour descendre. (...) Tu vois le truc, "des gens bas"... »²⁷⁶. Ça part de ça, de l'instrument, de l'engagement, de chaque note, de chaque son pour Léandre. Mais les enjeux sont plus larges à ses yeux :

L'art n'est pas plus la culture que la création n'est l'institution. L'art est un devoir de subversion, de bouleversement, de réflexion. C'est une célébration de la vie. L'artiste est subversif, il est dérangeant, il détonne, il déconne, il déclasse, il décrasse, il débat, il débloque... (...) Fouillant, cherchant, anticipant, disant autre chose autrement, il assume sa différence. (...) la musique, pour moi, a toujours été un acte social, politique, une aventure totale, au risque de se perdre. C'est un

²⁷⁴ Joëlle Léandre, *op. cit.* p.26

²⁷⁵ *Ibid.*, p.98

²⁷⁶ *Ibid.*, pp.101-102

*travail physique et spirituel. Qu'est ce qu'on joue ? Quelles musiques on joue ?
Pour quel public ? C'est quoi un public ? C'est quoi monter sur un plateau ? »²⁷⁷*

Et elle fustige les institutions qui selon elle sélectionnent à leur guise, mais brident aussi les artistes, imposent implicitement une norme. Elle n'est pas tendre non plus avec certains artistes, car selon elle, « il y a là un travail immense de liberté, donc de responsabilité »²⁷⁸. Si les œuvres, mieux, le son produit est à prendre au sérieux, si le geste de l'artiste a une dimension politique, alors il faut travailler, il faut être droit, assumer cette responsabilité, au regard de l'art, des autres artistes et du public.

Voilà qui m'amène, après ces exemples d'artistes et d'œuvres engagés, politiques, à envisager la notion même de responsabilité, qui plus est, de responsabilité politique.

De quoi, et à qui l'artiste devrait-il répondre ?

²⁷⁷ *Ibid.*, pp.118-119

²⁷⁸ *Ibid.*, p.113

Chapitre III

De la responsabilité

1. Anfractuosités de la responsabilité

Pour mieux cerner cette idée de responsabilité politique de l'artiste, je vais procéder en deux étapes initiales, qui vont consister à envisager différentes appréhensions du mot responsabilité. Puis j'envisagerai les conséquences attendues lorsqu'on qualifie cette responsabilité de politique. Ensuite seulement cette notion sera pensée au regard de l'artiste.

1. 1. Étymologies

La première étymologie qui apparaît lors d'une recherche succincte est le mot latin *respondere*, qui est traduit par « se porter garant, répondre de ». Cela peut s'entendre comme le fait de s'engager au bon fonctionnement de quelque chose. *Respondere* est l'infinitif actif de *respondeo*, qui signifie « répondre, correspondre ». *Respondeo* est un dérivé de *spondeo* : « promesse »²⁷⁹. Le préfixe *re-* en latin revêt trois sens. Le premier est le retour en arrière (*regredior* : revenir) ; ce premier sens a engendré les deux seconds : “à nouveau” (comme dans “refaire” en français), qui a aussi impliqué l'idée de la nouveauté elle-même (comme dans “refondre”), et le troisième sens est celui de défaire quelque chose (*resigno* : littéralement “ôter un signe”, plus largement, “annuler”, “rendre”)²⁸⁰. Cette idée d'un engagement induit par la promesse, et donc lié à une entité extérieure (un homme, une ville, la nature, Dieu...), et qu'enfin il s'agisse d'y “revenir” sont, me semble-t-il, des éléments encore en partie contenus dans nos utilisations actuelles du mot responsabilité. La question pourrait être de savoir s'il s'agit de “revenir” au sens d'un retour sur, d'une refonte, ou d'une résiliation.

Si « responsable » est utilisé dans la France du Moyen-Age pour désigner un château en capacité de résister aux attaques, le mot substantivé de « responsabilité » est relativement récent. On le rencontre à partir de 1783, sous la plume de juristes qui commencent à réfléchir à la manière d'indemniser un préjudice subi²⁸¹.

Dans Grammaire de la responsabilité, Jean-Louis Génard développe l'idée d'une responsabilité qui serait passée d'un statut objectif à un statut subjectif, et cela en alternance

²⁷⁹ *Spondeo* vient du grec ancien *σπονδή* (*spondê*), qui a le double sens de “libation”, et de “traité”, lesquels traités étaient, en Grèce Antique, souvent scellés par une libation - Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin*, Hachette, Paris, 1885

²⁸⁰ Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin français*, Hachette, 1934

²⁸¹ Eirick Prairat, *La responsabilité*, in *Le Télémaque* 2/2012, n°42, pp.19-34

au fil des époques²⁸². Dans la Grèce Antique, les choses sont dues aux Dieux, au destin, au *daimon*. On trouve cependant une première idée de responsabilité subjective dans la tragédie et en particulier dans L'Agamemnon d'Eschyle²⁸³ où Clytemnestre se trouve "responsabilisée" par la voix du chœur : « personne ne peut t'absoudre de ton crime ». Apparaît ici une responsabilité liée à l'acte et à celui qui l'a commis, relevant donc du sujet. Jean-Louis Génard identifie deux grandes périodes historiques qu'il appelle « les deux modernités » :

*Une première qui irait du Moyen-Age au siècle des Lumières où s'impose l'interprétation responsabilisante de l'action, l'image de l'homme autonome et rationnel qu'illustrera le cogito cartésien. Mais à partir du 18e siècle, une seconde où l'interprétation responsabilisante de l'action se trouve contestée par de nouveaux concurrents étayés par les savoirs psychopathologiques, médicaux, sociologiques, statistiques...*²⁸⁴

Mais Génard précise que cette historicisation ne permet pas de saisir la complexité de la question, qui opère en réalité de façon beaucoup plus ambivalente et dialectique. On trouve des traces de cette ambivalence dans les pratiques juridiques. Le droit va développer une responsabilité en tension entre les acteurs et les faits engageant leur responsabilité. Si un fait objectif est condamnable, des pondérations issues des sciences sociales vont atténuer cette objectivité, en amenant le droit à prendre en compte un contexte, des circonstances, les conditions psychologiques des sujets.

Le droit français distingue deux grands types de responsabilité, civile et pénale. La responsabilité civile, qui est basée sur une faute²⁸⁵, un dommage, et un lien de causalité entre les deux. Elle consiste à réparer le dommage subi. La responsabilité pénale, elle, est basée sur le fait d'avoir commis un délit ou un crime, c'est-à-dire un dommage subi par la société puisque contrevenant à la loi, d'où suit une sanction prévue pour réparer ce dommage. Les deux responsabilités peuvent être engagées en même temps, par exemple pour un acte criminel, qui cause donc à la fois un dommage à la société et à autrui. Ces deux types de

²⁸² Jean-Louis Génard, *Grammaire de la responsabilité*, Éditions Cerf, Paris, 1999, p.26, cité in Eirick Prairat, *op. cit.*

²⁸³ Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques. La pensée mythique*, Éditions Minuit, Paris, 1972, p.232-234

²⁸⁴ Jean-Louis Génard, *Responsabilité et solidarité : État libéral, État-Providence, État réseaux*, In La solidarité à l'ère de la globalisation (pp. 75-93). Academic Press Fribourg, 2007, p.76

²⁸⁵ Il existe aussi des responsabilités sans faute, comme des questions de trouble du voisinage, ou d'accidents générés par des objets. Par ailleurs, on distingue dans cette responsabilité civile une responsabilité contractuelle et une responsabilité extra-contractuelle.

responsabilité concernent aujourd'hui les personnes physiques et les personnes morales, de droit privé comme de droit public²⁸⁶. Le droit envisage une irresponsabilité (je nommerai cela inresponsabilité) pour une personne qui ne serait pas en capacité de jugement autonome, ou de maîtrise de ses actions, tels que les enfants mineurs de 10 ans, ou les personnes atteintes de pathologies psychiatriques. Dans un tel cas, toute responsabilité n'est pas abolie, elle peut être assumée par une autre personne. Les parents assument la responsabilité des actes de leurs enfants mineurs de 10 ans, car ces derniers ne sont pas considérés comme capables de discernement. Dans d'autres cas, ce n'est pas une question de discernement mais de hiérarchie, qui va amener à répondre des actes d'autrui. Un président d'association, le maire d'une ville, un directeur d'établissement public, peuvent voir leur responsabilité mise en cause pour des actes commis par des personnes sous leur responsabilité. Cela fait apparaître l'idée que l'on peut être responsable pour quelqu'un. On en vient alors aussi à une question morale, qui est d'ailleurs la base sur laquelle les lois pénales sont souvent proposées par nos dirigeants.

1. 2. Ethos

Dans le sens courant, on pourra dire que quelqu'un est responsable de quelqu'un d'autre ou de quelque chose sur la base d'un jugement moral immédiat, de l'ordre des préjugés dont Arendt nous parle dans *Qu'est ce que la politique ?*. Et si l'on n'assume pas cette responsabilité, alors on peut être considéré comme irresponsable, dans un sens plus commun, on agit "à la légère". Ce qui rejoint un outil de jugement courant en droit jusqu'en 2014: la personne mise en cause a-t-elle agit en bon père de famille ?²⁸⁷ On trouve une idée morale, voire éthique ici, qui justifierait l'engagement ou pas d'une responsabilité.

Le mot "éthique" nous vient du grec ethos, dont le dérivé ethica a été traduit par moralis en latin, par Cicéron²⁸⁸. Ces mots désignent les habitudes, coutumes, mœurs, parfois le caractère d'une personne. Aujourd'hui, éthique et morale ont des sens distincts, et s'ils ont fait l'objet de longs débats philosophiques sur plusieurs siècles, je propose de m'en tenir à la distinction proposée par Paul Audi :

²⁸⁶ Je ne rentre pas dans les détails ici car ce serait très long, or ce n'est pas mon objet.

²⁸⁷ L'expression « bon père de famille », issue du droit romain, a été remplacée par « raisonnablement » conformément à la loi pour l'égalité réelle entre femmes et homme du 4 août 2014.

²⁸⁸ Éric Weil, *Morale*, Encyclopædia Universalis [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/morale>

La ligne de séparation de l'éthique et la morale devrait selon moi recouper celle qui sépare le pour-soi (dimension de l'éthique) du pour-autrui (dimension de la morale). (...) Ainsi s'il n'est pas douteux que la morale et l'éthique ont ceci en commun qu'elles définissent chacune dans son domaine un certain "faire le bien", ce qui caractérise le "bon agir" de la première c'est qu'il se fonde sur le devoir universel et inconditionnel de faire du bien à autrui, sinon en tout cas de ne pas lui faire de mal – ce qui suppose des règles, des maximes ou des lois que l'on qualifie à juste titre de morales -, alors que le "bon agir" de l'éthique se caractérise par le fait qu'il répond à une exigence individuelle et facultative, celle de vivre en bonne intelligence avec soi-même.²⁸⁹

De ce point de vue, l'éthique ne permet pas d'engager la responsabilité d'autrui, puisqu'elle est « individuelle et facultative ». Une responsabilité éthique ne vaut alors que de soi à soi, « je me sens responsable de ». Ou bien on pourrait invoquer la responsabilité éthique de quelqu'un au sens où il n'a pas activé d'éthique personnelle, il est donc irresponsable (au sens courant, négatif) d'un point de vue éthique. Dans un tel cas, on considère alors que l'éthique d'une personne n'est pas conforme, suffisante, ou adéquate. Mais sur quelle base porter ce jugement ? Pas sur une base éthique, puisqu'encore une fois, l'éthique est individuelle. On en revient à la morale. Notre responsabilité éthique pourrait en fait être mise en cause sur la base de la morale. Mais, il faudrait dire une morale. Laquelle reste en partie subjective, « quand nous parlons de questions morales, y compris celle de la conscience, nous avons en vue quelque chose de tout différent, quelque chose pour quoi en fait nous ne disposons pas de mot tout fait »²⁹⁰. Une base semble assez largement partagée²⁹¹, mais nombre de données morales relèvent en réalité de l'éthique au sens où Audi la définit. Il se peut qu'en se définissant sa propre éthique, sa « bonne intelligence avec soi-même », on la prenne pour la morale que tous devraient suivre, à la manière de l'impératif catégorique kantien. C'est une question qui s'avèrera déterminante s'agissant de la responsabilité politique.

²⁸⁹ Paul Audi, *Créer, introduction à l'esth/éthique*, Éditions Verdier, Paris, 2010, pp. 17-18

²⁹⁰ Hannah Arendt, *Responsabilité et jugement*, Éditions Payot et Rivages, 2005, pp. 203-204

²⁹¹ Voir par exemple le travail de Ruwen Ogien sur la question de l'éthique minimale dans son livre *L'Éthique aujourd'hui : maximalistes et minimalistes*, Paris, Coll. « Folio essais », Gallimard, 2007, 252 pp.. Voir aussi le livre de Richard Dawkins, *Pour en finir avec Dieu*, Tempus Perrin, 2009, 544 pp.

1. 3. Responsabilité *ad hoc*

Cela m'amène à continuer à observer cette notion de responsabilité, mais d'un autre angle. J'ai dit que l'on pouvait être responsable d'un acte commis par autrui. Mais on peut aussi être responsable d'autrui, ou plutôt, en avoir la responsabilité. Je parle du cas où il ne s'agit plus de se porter garant des actions d'un autre, mais d'être en charge de quelqu'un, ou de quelque chose, de devoir s'en occuper, voire en prendre soin : être responsable d'une question à traiter, d'un objet, d'un enfant qui n'est pas le sien par exemple. Cela implique à nouveau d'être en position de devoir potentiellement rendre des comptes, au sens d'avoir des responsabilités. C'est donc là une responsabilité consistant à « répondre à » (des besoins, des attentes, des obligations), et potentiellement à « répondre de » (ses actes, d'une situation). Dans le cas où cette double responsabilité ne pourrait pas faire l'objet d'une condamnation juridique, (suite un accord ou à une situation non-encadrée par le droit), je qualifierai cette responsabilité d'*ad hoc*²⁹².

D'où naît comme le dit Eirick Preirat, une responsabilité « d'un souci pour l'autre », « qui est rapport bienveillante et accueil prévenant » :

*Nous sommes loin des formulations juridiques car autrui me concerne avant toute dette que j'aurais pu contracter à son égard, je suis responsable de lui indépendamment de toute faute commise vis-à-vis de lui. Ce qui me relie à autrui est une obligation première à son égard, une assignation primordiale à répondre de celui qui se donne comme le "sans défense", à la fois dénuement et transcendance.*²⁹³

Mais le seul rapport à autrui n'est pas ici suffisant, un rapport à de l'immatériel, à des objets doit aussi être envisagé. On trouve cette idée aux fondements de ce que l'on appelle la responsabilité sociale. Elle est aujourd'hui largement institutionnalisée, et s'impose désormais comme une responsabilité sociale des entreprises ou des établissements (les deux étant connu sous le même acronyme de RSE). Il s'agit de suggérer que, dans le cadre de ses activités, un établissement ou une entreprise doit prendre en compte des données sociales, sociétales, et même environnementales et économiques²⁹⁴. Je ne développe pas plus car il me semble, pour

²⁹² Pour prendre un exemple simple : partant un mois à Bali, je confie mon chat Monk à mon frère, il en a une responsabilité *ad hoc*.

²⁹³ Eirick Prairat, *op. cit.*

²⁹⁴ C'est ce que préconise la Commission Européenne dans un Livre Vert de 2001, *Promouvoir un cadre européen pour la responsabilité sociale des entreprises* - <http://www.correl.fr/upload/pdf/promouvoir-RSE.pdf>

avoir étudié la question il y a quelques années, que ces schémas aujourd'hui très encadrés par l'Union Européenne sont au mieux des moyens de proposer une caution sociale pour le moins peu crédible au regard du reste de sa politique. Mais surtout, la responsabilité que je cherche à identifier ne relève pas de cet aspect. En effet, elle est pensée à côté de l'activité principale, or s'agissant des artistes, c'est une responsabilité liée à leur activité principale (la production d'œuvres) qui m'intéresse.

1. 5. Responsabilité cosmique

J'ai évoqué avec la responsabilité *ad hoc* l'idée d'être responsable de quelqu'un ou de quelque chose (ce qui peut d'ailleurs aussi tout à fait relever du juridique). Dans *Le Principe responsabilité*²⁹⁵, Hans Jonas nomme cette chose ou personne l'« objet » d'une responsabilité, tandis que celui qui en a la charge en est le « sujet »²⁹⁶. Selon Hans Jonas, cette relation sujet-objet de la responsabilité est propre à l'homme. Jonas nous explique que comme tout être vivant, l'homme possède un caractère précaire, périssable, et est « sa propre fin qui n'a pas besoin de justification »²⁹⁷. Comme tout être vivant, l'homme peut être l'objet d'une responsabilité, mais il a la particularité de pouvoir aussi être un sujet de responsabilité, ayant comme objet les autres êtres vivants. Ainsi, d'homme à homme, se crée un rapport de réciprocité :

*(...) l'archétype de toute responsabilité est celle de l'homme envers l'homme. Ce primat de la parenté sujet-objet dans la relation de responsabilité est inscrit irrévocablement dans la nature des choses. Il veut dire entre autres que la relation, quelle qu'en soit l'unité en soi dans chaque cas particulier, est pourtant réversible et inclut la réciprocité possible.*²⁹⁸

Pour Jonas, cette réciprocité s'entend de manière générique, tant que je suis responsable de quelqu'un (sujet) et sous la responsabilité de quelqu'un, même s'il ne s'agit pas des mêmes

²⁹⁵ Hans Jonas, *Le principe responsabilité*, (1979), Éditions du Cerf, Paris, 1990

²⁹⁶ Sujet et objet ne sont ici pas à mettre directement en lien avec les évolutions objectives et subjectives de la responsabilité telles que décrites par JL. Génard. Ceci étant, on pourrait considérer que dans une conception objective, prenons le cas d'une croyance théiste, nous ne sommes pas sujet de responsabilité mais objet de la responsabilité dont les Dieux (ou le destin) sont en fait les sujets. Cette idée demanderait à être débattue, mais je m'abstiens car en réalité elle ne m'est pas très utile ici.

²⁹⁷ Hans Jonas, *op. cit.* p.193

²⁹⁸ *Loc. cit.*

personnes, et même si ces liens de responsabilité ne sont « ni remplis, ni sentis », la réciprocité existe²⁹⁹. Jonas va plus loin, et développe l'idée d'une « responsabilité cosmique ». Peu importe les désastres commis par les humains dans le passé, et ceux de l'avenir, il faut, selon Jonas, penser la dignité de l'homme « potentiellement » :

*C'est la "possibilité", comportant sa propre exigence, toujours transcendante, qui doit être maintenue ouverte par l'existence. Précisément le maintien de cette possibilité en tant que responsabilité cosmique signifie l'obligation d'exister. Sous forme pointue, on peut dire : la possibilité qu'il y ait de la responsabilité, est la responsabilité qui a la priorité absolue.*³⁰⁰

Je vois dans cette dernière phrase une base forte aux questions de responsabilité politique qui suivent. Je n'en dis pas plus car j'y reviendrai sous peu.

Remarque sémantique

Au regard des différentes facettes de la responsabilité évoquées jusqu'ici, je voudrais, comme je l'ai fait pour le mot politique, faire un point sémantique. Et tout d'abord, je voudrais identifier des situations dans lesquelles il n'y a pas de responsabilité. Un mot comme l'irresponsabilité, nous l'avons vu, est déjà sujet à polysémie, selon qu'il est employé au sens courant ou au sens juridique. Je propose donc cinq notions négatives de la responsabilité, non comme des définitions à valeur universelles et permanentes, mais comme la manière dont j'utiliserai ces mots au fil des pages qui suivront.

J'entendrai ainsi *irresponsabilité* au sens le plus courant, d'une rupture dans le rapport de confiance de la responsabilité, une responsabilité « non-réciproque », « un conducteur casse-cou nous dit Jonas, est étourdi à son égard, mais irresponsable s'il met en danger ses passagers ou d'autres voitures »³⁰¹.

Déresponsabilité est la situation à laquelle abouti un processus de déresponsabilisation, à savoir pour quelqu'un qui aurait assumé une responsabilité mais qui ne l'assume plus.

²⁹⁹ *Ibid*, p. 194

³⁰⁰ *Ibid*, pp. 195-196

³⁰¹ *Ibid* pp. 183-184

La *non-responsabilité* est une expression qui existe, elle s'entend comme l'innocence. Quelqu'un qui n'a rien fait (alors qu'il n'avait rien à faire), ou qui n'était pas en charge de la chose qui conduit à soulever une responsabilité.

Inresponsabilité signifiera qu'on ne peut pas soulever une responsabilité de quelqu'un pour des raisons contextuelles, par exemple, un cas que j'évoquerai, un artiste qui travaille dans un pays où la liberté d'expression est explicitement contrainte peut être considéré *inresponsable* politiquement. Je l'entendrai aussi comme le fait de ne pas être responsable selon la loi, c'est-à-dire qu'au regard des normes en vigueur, une personne ne peut être sanctionnée par la loi en raison de son état (fonction particulière frappée d'immunité, enfant mineur de 10 ans, maladie psychiatrique empêchant le discernement)³⁰².

Enfin, c'est celui qui m'intéresse le plus, l'*aresponsabilité* nie l'existence même d'une responsabilité. Mon chat Monk est *aresponsable* au regard de la politique économique menée par François Hollande. Il n'y a eu aucune rupture dans la confiance d'un rapport de responsabilité par son comportement qui puisse l'identifier comme *irresponsable*, il n'est pas non plus *déresponsable* puisqu'il n'a jamais été responsable, ni *non-responsable*, car aucune autre condition n'aurait pu lui permettre d'être responsable (on pourrait dire qu'il n'est pas innocent car il n'a aucun moyen d'être coupable), enfin il n'est pas *inresponsable* car le contexte n'a aucune incidence sur la question, ni au regard d'aucune loi. Il est *aresponsable* : aucun rapport de responsabilité ne peut s'envisager³⁰³.

Pour ce qui est du positif, ont été évoquées des responsabilités qualifiées de juridique (pénales et civiles), éthique (et morale), *ad hoc*, sociale et cosmique. Mais jusqu'ici seul le fait d'assumer individuellement, personnellement (personnes morales incluses) la responsabilité a été envisagée. Or, en se demandant si l'on assume une responsabilité uniquement lorsque personne ne l'assume pour nous, la réponse est doublement négative. On peut bien sûr être tenu responsable solidairement, c'est-à-dire que plusieurs personnes (physiques ou morales) voient leur responsabilité (dans tous les sens précédemment identifiés) mise en cause en même temps pour le même fait (situation qui a déjà été implicitement envisagée), mais on peut aussi être responsables collectivement, en tant que faisant partie d'un groupe identifié. Cette dernière considération va avoir des conséquences qui m'amènent maintenant à questionner une responsabilité qui serait d'ordre politique.

³⁰² De fait, par un jeu d'exclusion, l'irresponsabilité juridique sera nommée ici *inresponsabilité*.

³⁰³ L'exemple du chat et d'un président de la république est ici extrême pour que l'image soit la claire possible. La situation d'aresponsabilité politique est *a priori* impossible pour un humain. Elle me permettra néanmoins un exercice de pensée : envisager une totale antithèse à ma présente réflexion, l'aresponsabilité politique de l'artiste (Chapitre 3 ; Partie 2) .

2. Une responsabilité d'ordre politique

Dans tous les cas évoqués, une responsabilité est liée aux actes que l'on pourrait commettre (ou ne pas commettre), qui causent un dommage (à autrui ou à une autre entité, matérielle ou immatérielle), ou qui contreviennent à une norme (légale, morale, coutumière). Cette responsabilité est envisagée au regard de l'acte lui-même, et de la situation de la personne qui le commet (ou ne le commet pas, s'il s'agit d'une injonction à faire). Ces éléments s'envisagent au regard du fait que l'on puisse être tenu pour responsable, individuellement ou collectivement de l'acte lui-même (ou non-acte) ou de la personne (ou groupe) qui le commet.

Chacun des qualificatifs envisagés jusqu'ici identifient l'élément sur la base duquel une responsabilité peut être assumée, et mise en cause. Ainsi, pour une responsabilité politique, il s'agit de tenir l'objet politique comme cet élément qui fonde la responsabilité. Il va donc falloir identifier qui est susceptible d'assumer cette responsabilité, vis-à-vis de quelle norme elle peut être mise en cause, et qu'est-ce qui constitue un dommage à même d'engager une telle responsabilité.

2. 1. Genre politique

Il me faut préciser une idée avant de traiter de ces questions. Je propose une métaphore qui consiste à distinguer le droit du juridique, comme j'ai distingué l'état politique (le politique) de l'activité politique (la politique). Ainsi, une responsabilité à l'égard du droit, doit être distinguée d'une responsabilité juridique. L'idée du droit vient du latin jus, qui nous donne le mot juridique, qui signifie « qui relève du droit ». De la même manière, le politique nous vient du grec polis, qui a donné la politique, qui signifie, comme je l'ai développé précédemment, « qui relève du politique ». Ainsi, être responsable ou voir sa responsabilité engagée à l'égard du droit, est à concevoir par le fait de permettre au droit d'avoir lieu, d'être établi. Ce qui ne veut pas dire que l'on contrevient forcément à une norme juridique. Cela veut dire que l'on est en capacité d'influer sur le fait que le droit ait lieu ou pas. Par exemple, un député qui ne vient pas à un vote de l'assemblée nationale, ne contrevient à aucune règle juridique, mais il peut voir sa responsabilité engagée au sens où il contrevient à

l'établissement du droit, au fait que le droit ait lieu. Une responsabilité juridique est le fait de contrevenir à l'application d'une norme juridique. Ce sont deux choses différentes.

On peut appliquer ce même raisonnement pour le domaine politique. Si j'entends responsabilité politique, comme une responsabilité à l'égard de l'état politique, c'est donc le fait que l'on soit en capacité d'influer sur l'établissement de cet état, qui comme nous l'avons vu est synonyme de polis, (et par là-même de démocratie). De ce point de vue, empêcher une pluralité humaine ou l'établissement de l'isonomia, détruire du commun, sont des éléments qui seraient dommageables à l'égard de l'état politique, mais pas forcément à l'égard de l'activité politique. Mais être en mesure d'influer sur l'existence ou non du dissensus, implique une responsabilité au regard de l'activité politique. Mettre en péril l'apparition du dissensus, de la conflictualité, reviendrait à contrevenir à la règle de base qui permet l'activité politique. Pour une fois, le vocabulaire limité va dans mon sens : dans ces deux derniers exemples, il s'agit de responsabilité politique. L'enjeu n'est pas le même, et il faudra les traiter de front en permanence, mais j'entendrai donc « responsabilité politique » dans ce double sens : à l'égard de la politique (activité) et du politique (état).

2. 2. Responsabilité collective

La question qui se pose maintenant est de savoir sur qui repose cette responsabilité. Qui est susceptible d'être responsable politiquement, et ainsi de voir cette responsabilité engagée – c'est-à-dire répondre de ces actes ? Nous allons voir que ce « qui » peut être collectif ou individuel.

Il faut d'abord identifier la source de cette responsabilité politique : elle se fonde dans le fait que nous soyons en capacité d'agir sur l'état et l'activité politique. Or cette capacité d'agir est elle-même liée au fait de vivre en communauté, et cela produit une responsabilité collective :

Le terme [de responsabilité collective] mais aussi les problèmes qu'il implique doivent leur pertinence et l'intérêt général qu'ils attirent à des situations qui sont politiques, et non juridiques ou morales. Les normes juridiques ou morales ont un élément très important en commun – elles sont toujours liées à la personne et à ce qu'elle a fait.³⁰⁴

³⁰⁴ Hannah Arendt, *op. cit.* p.200

Arendt explique que si un fait relève de la morale ou du juridique, même s'il est attribué à un groupe, il s'agira toujours d'évaluer le degré d'implication d'une personne donnée à l'intérieur de ce groupe. Au final, la condamnation, morale ou juridique, visera une personne physique. Elle précise que deux conditions doivent être présentes pour que naisse une telle responsabilité : le fait de n'avoir rien commis soi-même directement, et le fait de participer à un groupe qu'aucun acte volontaire de la personne visée ne peut défaire, ce qui exclut par exemple toute sorte de partenariat commercial qui peut être dissous à volonté³⁰⁵. La seule façon d'échapper à cette « responsabilité politique strictement collective » est de quitter le collectif ou la communauté qui est visée. Mais cela conduirait à rejoindre un autre groupe, « puisqu'aucun homme ne peut vivre sans appartenir à une communauté », ce qui reviendrait à troquer une responsabilité contre une autre³⁰⁶. Ainsi, il apparaît que toute personne rentre dans le schéma proposé par Arendt. Mais en réalité, Arendt ne nous parle ici que d'une responsabilité qui consiste à répondre des actions d'un groupe :

Cette responsabilité déléguée pour des choses que nous n'avons pas faites, à savoir que nous prenions sur nous les conséquences de choses dont nous sommes entièrement innocent, est le prix que nous payons pour vivre notre vie non de façon indépendante, mais parmi nos congénères, et pour que la faculté d'agir, qui est la faculté politique par excellence, s'actualise dans l'une des formes nombreuses et variées de communauté humaine.³⁰⁷

Je cite ces réflexions d'Arendt car elles fondent la responsabilité politique telle que je l'entends : c'est cette capacité d'agir - que l'on paye par une responsabilité collective - qui génère le fait que nous soyons amenés à répondre de nos agissements au regard de leurs conséquences politiques. Appartenir à une communauté génère dans le même temps, une responsabilité collective d'ordre politique, et une capacité à agir, en tant que faculté politique. C'est cette faculté politique qui génère elle-même la responsabilité politique qui m'intéresse. Je reviendrai sur ce point.

Il faut préciser, quitte à complexifier le propos, que cette responsabilité politique au sens où je l'entends peut revêtir les conditions posées par Hannah Arendt (innocence individuelle, appartenance à un groupe que l'on ne peut dissoudre soi-même) et donc être elle-même collective. Si un sous-groupe se forme au sein de la communauté de base, on peut alors être responsable collectivement des agissements de ce sous-groupe (si notre appartenance à ce

³⁰⁵ *Ibid*, p.201

³⁰⁶ *Ibid*, p.202

³⁰⁷ *Ibid*, pp. 210-211

sous-groupe répond aux conditions d'Arendt), ainsi que de ceux de la communauté de base, pour les mêmes raisons. Mais, le sous-groupe peut avoir lui-même une faculté d'agir sur la communauté, donc sur l'état politique ou l'activité politique : il endosse ainsi une responsabilité politique, laquelle est collective, puisqu'il s'agit d'un groupe.

Il faut aussi envisager cette responsabilité de façon individuelle, car c'est principalement celle qui m'intéresse.

2. 3. Responsabilité individuelle

Au-delà de la seule responsabilité politique, il existe un mouvement historique d'une conception globale des responsabilités qui va de collective à individuelle, et qui produit notamment des effets dommageables. Il me faut donc envisager ce mouvement problématique pour mieux m'en dissocier. Pierre Rosanvallon montre ce processus dans son livre *La société des égaux*, au regard des évolutions de la position et du fonctionnement adopté par l'État pour ce qui est de son action sociale. Le développement d'un État-providence à la fin du XIX^{ème} siècle est lié à un mouvement qui va d'une responsabilité individuelle vers une responsabilité collective. C'est la période qui succède au retour à une conception objective des situations suite à la subjectivation issue des Lumières décrite plus haut par Jean-Louis Génard. Cette objectivation va induire une socialisation de la responsabilité. Ainsi, un accident du travail, même s'il peut être juridiquement à la charge des ouvriers, va pouvoir être indemnisé indépendamment de cette responsabilité juridique : via les assurances, on considère que l'accident était la contrepartie d'un risque industriel. En détachant les conduites individuelles du processus d'appréciation des risques et de leur indemnisation, on ouvre alors la porte à une déresponsabilisation des individus, et à un ensemble de socialisations des risques : maladie, invalidité, chômage, vieillesse, etc.³⁰⁸

Mais un phénomène inverse se produit par la suite, et nous le vivons de plein fouet aujourd'hui. Se développe dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, la recherche de la « singularité ». Elle est basée sur l'idée que « la différence est ce qui lie, et non ce qui sépare »³⁰⁹. Cette singularité se construit sur tout un imaginaire de la curiosité, de la découverte, du désir de compréhension d'autrui. Chaque individu singulier est considéré

³⁰⁸ Pierre Rosanvallon, *La société des égaux*, Éditions du Seuil, Paris, 2011, pp. 266-268

³⁰⁹ Pierre Rosanvallon, *op. cit.* p.359

comme l'égal de l'autre, c'est un principe d'égalité qui est défendu : « chacun est pareillement unique »³¹⁰. Cela conduit à une réorientation des politiques sociales, il faut donner aux individus les moyens de leur singularité. Émerge alors ce que l'on nomme un État-service, ou État-capacitant, qui pénètre la vie des individus. Au delà du fait que l'on retrouve ici des similitudes avec la notion de biopolitique identifiée par Michel Foucault³¹¹ pour des périodes précédentes (j'en reparlerai), mais aussi des questions liées aux big-data et à une société d'hyper-contrôle comme le nomme Bernard Stiegler³¹², c'est aussi ici qu'apparaît "l'égalité des chances". Je ne vais pas développer longuement sur cette égalité des chances, mais j'en dis un mot car l'expression est aujourd'hui très présente dans les politiques publiques et dans les discours qui les accompagnent³¹³, et qu'elle revêt les mêmes ambiguïtés que la responsabilité individualisée. L'égalité des chances est un élément du "principe de différence", second principe qui fonde, avec "le principe de liberté", la théorie de la justice chez Rawls³¹⁴. L'égalité des chances est ici à entendre comme un principe d'équité³¹⁵. Cette notion est alors considérée comme socialement positive, car consistant à adapter les politiques sociales au regard des situations de chacun. Mais comme je l'ai évoqué plus tôt, le libéralisme a cette particularité de se réapproprier des notions en en détournant le sens à son avantage. Ainsi, l'économiste ultralibéral Milton Friedman critiquera cette égalité des chances au sens où elle signifie une égalité de résultat, c'est-à-dire que les institutions interviennent et modifient la situation sociale et économique en vue de réduire les inégalités qui y sont liées. Pour Friedman, cela contrevient à un fonctionnement économique efficient. D'une part car toute intervention institutionnelle est néfaste à l'économie en général et aux consommateurs, la règle à appliquer étant selon lui la concurrence la plus totale, qui profitera aux consommateurs (puisque la concurrence aurait pour effet de faire baisser les prix) et permettra une organisation et un équilibre automatique du marché, suivant le concept de « main invisible » d'Adam Smith³¹⁶. D'autre part, pour Friedman, non seulement on ne peut réduire les inégalités, car elles sont en parties naturelles, mais il postule que les individus ont un

³¹⁰ *Loc. cit.*

³¹¹ Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique, cours au Collège de France, 1978-1979*, Éditions Seuil, 2004, 356 pp

³¹² Bernard Stiegler, *La société automatique*, Éditions Fayard, Paris, 2015, 300pp

³¹³ Les exemples sont nombreux, je citerais juste le plan pour l'égalité des chances encore appliqué aujourd'hui du Ministère de la Défense français, lancé en 2007, lors de l'année européenne de l'égalité des chances (2007), le Ministère de l'égalité des chances en Belgique, ou encore les formations proposées par la Région Bretagne intitulée « la région s'engage pour l'égalité des chances ».

³¹⁴ John Rawls, *Théorie de la justice*, (1971), Éditions Points, Paris, 2009, 665pp.

³¹⁵ Il s'avère que l'une des premières occurrences répertoriée de l'expression « égalité des chances » se trouve dans un *discours* de Philippe Pétain, je ne l'évoque pas car il ne présente pas d'intérêt sur le fond.

³¹⁶ Adam Smith, *La richesse des nations*, (1776), Éditions Flammarion, Paris, 1999, 531pp.

comportement rationnel lorsqu'ils poursuivent leur intérêt propre. Ce qui importe donc selon lui, est d'offrir une égalité des chances au sens d'une égalité d'accès aux offres qui peuvent se proposer. De ce point de vue, chacun a accès à la même chose, indépendamment de sa condition. Il ne s'agit donc plus d'agir sur ces conditions.

Nous héritons d'un mélange de ces idées, qui s'est propagé dans les politiques publiques. Souvenons-nous du discours de Nicolas Sarkozy à l'université de Columbia aux États-Unis en 2010, alors qu'il était président de la République : « le problème de la France, [...] c'est une mauvaise compréhension du mot "égalité". L'égalité n'est pas l'uniformité. L'égalité, c'est à chacun selon son mérite. Ce que j'aime dans le modèle américain, c'est justement la récompense du travail, du mérite, de l'effort, de l'initiative, de l'audace³¹⁷. »

Ce glissement est un glissement de responsabilité. Soit on tente de réduire des inégalités de situations héritées, on assume donc collectivement une responsabilité via l'action publique, soit on considère que tout le monde doit avoir le même accès aux opportunités, lesquelles seront saisies par les plus méritants. On fait alors peser la responsabilité sur les individus. Franck Lepage illustre cette dernière idée avec humour par la formule suivante : « pour le lièvre comme pour la tortue, la ligne de départ est la même »³¹⁸.

Le passage d'une responsabilité collective à une responsabilité individuelle présente les mêmes écueils :

(...) le contexte actuel nous laisse penser que les multiples appels à la responsabilisation individuelle se font au prix d'une mise en question de la responsabilité collective.

Cette intuition se trouve d'ailleurs confortée lorsqu'on observe que ce même vocabulaire de la responsabilité occupe une place centrale dans le discours managérial. Contrairement aux modèles de gestion antérieurs, paternalistes, bureaucratiques ou autres..., le néo-management en appelle en effet à l'autonomie et à la capacité d'initiative, bref à la responsabilité des managers bien sûr, mais des travailleurs également. Des demandes qui, d'ailleurs, dissimulent le plus souvent une exigence d'absolue disponibilité et une soumission à la pression d'un univers où règne une concurrence sans retenue.³¹⁹

Si l'on transpose ces éléments dans le cadre d'une responsabilité politique, on peut en arriver à déresponsabiliser politiquement la collectivité (au double sens "d'avoir la charge de", et de

³¹⁷ Discours de Nicolas Sarkozy à l'université de Columbia, New York, le 29 mars 2010.

³¹⁸ Franck Lepage, *Incultures 1 : l'éducation populaire, Monsieur, ils n'en ont pas voulu*, conférence gesticulée, 2007

³¹⁹ Jean-Louis Génard, *Responsabilité et solidarité : État libéral, État-Providence, État réseaux*, In *La solidarité à l'ère de la globalisation* (pp. 75-93). Academic Press Fribourg, 2007, p.82

“répondre de ces actes”), au profit d’une responsabilisation des individus. Cela conduit à ne pas prendre en compte les effets des déterminismes sociaux, mais aussi à dédouaner les institutions et les politiques publiques des conséquences de leurs actions, et de leur capacité d’action : « il ne faut pas attendre tout de l’État³²⁰ ».

Jean-Louis Génard nous dit que cette responsabilisation individuelle se fait au nom de l’autonomie. Cela pose problème aussi car comme nous l’avons vu avec Castoriadis, l’autonomie est un objectif recherché pour générer du politique. Ce retournement sémantique vaut aussi pour la notion de singularité, dont il nous faut prendre en compte « les ambiguïtés » nous dit Pierre Rosanvallon :

Cette dernière [la singularité] correspond en effet à un accomplissement de l’individu, en même temps qu’elle peut être retournée contre lui. On le voit bien dans l’entreprise contemporaine. (...) cette reconnaissance de la personne avec tout ce qui la constitue en propre se double souvent d’un impératif contraignant à s’engager corps et âme. “Soyez autonomes !”, “Soyez responsables !”, “Prenez des initiatives !” : ces appels à la réalisation des individus sont désormais aussi des ordres. Ils finissent par les corseter dans ce que les psychologues ont appelé “double bind”, une forme de lien contradictoire aux gens et aux choses, facteur de stress et de pression mentale. Du même coup, l’individualisation-émancipation se lie de façon trouble à une individualisation-fragilisation.³²¹

Nous sommes là face à un phénomène similaire aux dangers sémantiques dont j’ai parlé à propos des mots « culture » et « politique ». Tandis que l’on cherche à identifier des responsabilités individuelles, une autonomisation et une émancipation des personnes, ces notions sont saisies par les forces contre lesquelles elles étaient destinées à lutter. Cette appropriation en glissements subreptices des mots de la lutte par la pensée du néo-libéralisme, se retrouve être la cause de souffrances humaines produites par des phénomènes d’exploitations et de dominations sociales et économiques, qui étaient précisément l’objet de la lutte initiale, menée par ces mêmes mots. De plus, ces dynamiques d’isolation et de pressurisation des individus sont elles-mêmes des dynamiques de destruction à la fois de l’état et de l’activité politique. En effet, par l’instauration d’objectifs de compétitivité comme horizon indépassable au regard du fonctionnement concurrentiel des marchés, ou en rendant les individus responsables de leur situation précaire, à savoir qu’ils seraient eux-mêmes la

³²⁰ Lionel Jospin alors Premier ministre avait prononcé cette phrase à propos d’un plan social du groupe Michelin lors d’une interview au journal de France 2 le 13 septembre 1999. L’interview est visionnable sur les archives de l’INA - <http://www.ina.fr/video/CAB99036795>

³²¹ Pierre Rosanvallon, *op. cit.* pp. 369-370

cause de cette précarité et qu'ils pourraient donc en être le remède, on écarte de fait toute idée d'un travail collectif, qui pourrait passer par une discussion, qui plus est conflictuelle. On détruit ainsi une capacité à se mobiliser, à se regrouper et à se mettre en mouvement, à faire de ce dissensus s'il en est, une activité. Enfin, la pression subie individuellement, le double bind, génère une pensée court-termiste, « en paquets de tâches » (du terme managérial « work-package »), qui a donné ce que l'on appelle la méthode de "conduite de projet". Cette méthode divise le travail par projets, chaque individu étant responsable d'un ou plusieurs projet(s), lequel est figé dans le temps par ces « paquets de tâches » rattachés à un "rétro-planning". La hiérarchie se fait oublier car elle ne se manifeste plus par une autorité identifiée - qui avait au moins l'avantage de pouvoir assumer une partie importante de la responsabilité - mais le contrôle a toujours lieu via le fonctionnement par projet, puisqu'un projet est par définition établi a priori, arrêté dans le temps, rétro-planné, budgétisé (budget dont le responsable a la charge le plus souvent).

Bref, c'est un fonctionnement qui tue le désir. Et la boucle est bouclée puisqu'on arrive aujourd'hui à faire des projets pour tenter de réaliser nos désirs³²², voire à confondre les deux mots. C'est la négation de toute capacité à se regrouper autour d'un désir à même de nous mettre en mouvement, sans savoir comment les choses se passeront ni avoir budgété ou planifié l'action : l'activité politique, c'est être emporté dans une activité collective tendu vers un objet. À nouveau une image proposée par Franck Lepage : c'est toute la différence entre avoir un projet sur quelqu'un, et avoir un désir de quelqu'un.

Par ailleurs, ce processus de responsabilisation de l'individu est aussi néfaste à toute apparition de politique. D'abord, par la destruction de l'activité politique, qui, comme je l'ai décrit, peut être à l'origine de l'état politique. Mais aussi car l'état et la position dans lesquels les individus surresponsabilisés se trouvent placés sont ceux qui détruisent la capacité à créer du commun, de l'entre, et donc la possibilité même de l'émergence de l'idée d'isonomia. Le fonctionnement par "appel à projet" que l'on trouve particulièrement au sein des institutions publiques aujourd'hui, ce n'est pas l'égalité : c'est la mise en concurrence comme règle dominante, la sélection opaque, et l'établissement d'un contrôle a priori (avant que quoi que ce soit n'ait été effectivement réalisé) qui ne dit pas son nom. C'est « la cité par projet »³²³. Le plus dangereux, c'est que tous ces dispositifs hérités du management néo-libéral américain

³²² Je reviendrai sur cette idée du fonctionnement en projets en analysant les conséquences de ce fonctionnement pour les artistes.

³²³ Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Collection NRF Essais, Éditions Gallimard, Paris, 1999, p.473

sont identifiés comme des outils positifs, des outils de démocratisation, liés aux injonctions que nomme Rosanvallon, l'autonomie, l'innovation, l'initiative.

Au regard de ces éléments, il sera nécessaire d'être très prudent s'agissant de nommer une responsabilité politique individuelle, ayant trait, nous le verrons, à l'émancipation, à l'autonomie. Un moyen d'éviter cette torsion de sens qui aboutirait à la production d'outils contre-productifs, serait de penser une responsabilité individuelle basée non pas sur l'individualisation, mais sur la notion sociologique d'individuation. Par opposition à une individualisation incitant à « devenir une personnalité, une singularité, comme une injonction à la mise en scène de l'ego (...), l'enjeu [de l'individuation] est tout autre : il est relationnel »³²⁴. C'est la reconnaissance de l'individu par lui-même, au sein d'un collectif, en ce sens, c'est l'outil par excellence qui permet de forger la survenance du politique³²⁵.

³²⁴ Cynthia Fleury, *Les irremplaçables*, Éditions Gallimard, Paris, 2015, p.11

³²⁵ La vigilance reste de mise : si l'idéologie dominante actuelle a une telle capacité à retourner les mots à son avantage, il n'y a pas de raison qu'il ne finisse pas par en être de même pour « individuation ».

3. Bases d'engagement de la responsabilité ; sujets et objets responsables

Des développements précédents, il est déjà possible de distinguer les éléments sur la base desquels une responsabilité politique peut être envisagée, voire engagée. Mais il faut aussi clairement définir à l'égard de qui cette responsabilité s'exerce, et qui doit l'assumer. Je ne vais pas traiter ces éléments de façon séparée, pour la raison qu'ils sont largement imbriqués, l'un en engendrant un autre.

3. 1. Faculté politique d'agir : de la puissance au pouvoir politique

Le premier élément qui induit une responsabilité politique au sens d'en avoir la charge est celui que j'ai identifié à partir des réflexions de Hannah Arendt sur la responsabilité politique. Je le rappelle, Arendt nomme responsabilité collective le prix que l'on paye pour jouir d'une faculté d'agir, faculté politique par excellence, générée par le seul fait d'appartenir à une communauté. C'est cette faculté d'agir qui génère une responsabilité politique. Nous pouvons agir, du moins, nous avons une forme de puissance d'agir, à défaut d'avoir du pouvoir³²⁶. De ce point de vue, nous sommes tous collectivement responsables à l'égard de l'état et de l'activité politique, particulièrement si nous n'actualisons pas cette faculté d'agir pour reprendre les mots de Hannah Arendt. Nous aurons à répondre collectivement des agissements de la communauté à laquelle nous appartenons, c'est l'idée d'Arendt. Mais de cette faculté d'agir naît aussi une responsabilité individuelle, car si nous ne faisons pas rien, si nous ne sommes pas innocents (l'innocence étant une des conditions à une responsabilité strictement collective selon Arendt), alors nous engageons notre responsabilité politique individuelle. Le degré d'engagement de celle-ci dépend de l'ambitus de notre puissance

³²⁶ Il ne s'agit pas d'une référence au doublet aristotélicien « en puissance » et « en acte ». C'est une manière de nommer une capacité d'action politique dans un régime politique donné. Disons que dans la France de 2016, le corps des électeurs ne dispose que d'une puissance politique, tandis qu'un élu dispose d'un pouvoir politique. Ainsi la démocratie advient si les électeurs voient leur puissance transformée en pouvoir, et deviennent ainsi citoyens. C'est l'*autonomos*.

politique, qui va de la simple possibilité de discuter avec son voisin jusqu'au réel pouvoir décisionnaire, cet ambitus étant fonction du régime dans lequel nous vivons.

3. 2. Une responsabilité totale de tous...

J'en reviens comme prévu à Hans Jonas. Il propose une étude d'une responsabilité « totale », par une comparaison de la responsabilité de l'homme d'État (le politicien) vis-à-vis de la communauté (ce qu'il appelle justement la responsabilité politique), et de la responsabilité des parents vis-à-vis de leur(s) enfant(s). Ces deux responsabilités ont en commun trois attributs selon Jonas : la totalité, la continuité, et l'avenir.

Après avoir défini la responsabilité cosmique comme liée à l'existence, et comme responsabilité prioritaire fondée sur la possibilité même qu'il existe une responsabilité, Jonas identifie la responsabilité parentale et celle de l'homme d'État comme deux types de responsabilités complètes, qui « se placent avant toute autre ». Il les décrit tout d'abord comme totales : « Nous voulons dire par là que ces responsabilités enveloppent l'être total de leurs objets, c'est-à-dire tous les aspects de ceux-ci, allant de la simple existence, jusqu'aux intérêts les plus élevés.³²⁷ » En effet, les parents sont responsables de leur enfant dans sa totalité, à la fois physiquement, mais aussi dans tout ce qui a trait à l'éducation, au sens large (Jonas énumère les aptitudes, les relations, le comportement, le caractère, le savoir, « et si possible également le bonheur »³²⁸). « En un mot : le pur être comme tel et ensuite le meilleur être de ces êtres est ce que le souci parental a *in toto* en vue »³²⁹.

Or Hans Jonas nous explique que c'est ainsi qu'Aristote avait décrit l'essence de l'État, afin que la vie humaine devienne possible, et qu'elle continue à exister, pour qu'une vie puisse elle-même être possible. C'est ainsi que Jonas identifie également une totalité dans la responsabilité de l'homme d'État. Cette totalité est ce que l'on appelle le bien public, qui « s'étend de l'existence physique aux intérêts les plus élevés, de la sécurité à la plénitude d'être, de la conduite conforme jusqu'au bonheur »³³⁰. Jonas montre que via l'éducation, la dimension totale, et en l'occurrence commune, de ces responsabilités se concrétise pleinement :

³²⁷ Hans Jonas, *op. cit.* p.200

³²⁸ *Loc. cit.*

³²⁹ *Loc. cit.*

³³⁰ *Ibid.* p.201

Le privé s'ouvre par essence au public et il l'inclut dans sa propre complétude comme faisant partie de l'être de la personne. En d'autres termes, le citoyen est un but immanent de l'éducation, et il fait donc partie de la responsabilité parentale, et cela pas seulement en venu de son imposition par l'État. D'autre part, de même que les parents éduquent leurs enfants « pour l'État » (quoique pour bien d'autres chose encore), l'État prend de soi en charge la responsabilité de l'éducation des enfants.³³¹

Il s'en suit que ces responsabilités ont aussi en commun de s'établir dans une continuité. Il résulte de leur caractère total que leur exercice ne doit pas s'interrompre. « Ni la charge parentale, ni celle du gouvernement ne peuvent se permettre de prendre des vacances, car la vie de l'objet se poursuit sans s'interrompre, et elle ré-engendre ses requêtes d'un instant à l'autre »³³². Mais le plus important, nous dit Jonas, c'est que la préoccupation même de ces responsabilités est la continuité de l'existence.

La responsabilité totale (...) doit toujours demander : « qu'est ce qui vient après ? À quoi cela mènera-t-il ? » et en même temps, aussi : « qu'est ce qui venait avant ? Comment ce qui arrive maintenant s'unit-il à l'ensemble de l'être devenu de cette existence ? » En un mot : la responsabilité totale doit procéder « historiquement ».³³³

Enfin, le dernier trait commun de la responsabilité de l'homme d'État et de celle des parents est le fait d'avoir affaire à l'avenir. Jonas explique qu'il s'agit d'abord de l'avenir dans un « sens banal, à savoir l'issue de la cause dont on a assumé la charge ». Cela vaut pour n'importe quel type de responsabilité, puisque le souci du devenir de l'objet en question est intrinsèquement contenue dans l'action que l'actualisation d'une responsabilité implique à un moment donné. Si nous sommes responsables de quelque chose, nous cherchons à ce que notre action ne soit pas à l'origine de la destruction de l'objet de la responsabilité, voire que nous contribuions à le faire perdurer.

Mais, nous dit Jonas, dans le cas d'une responsabilité totale, cette dimension de l'avenir de l'objet concerne « l'existence toute entière, par-delà l'influence directe du responsable »³³⁴. Ce qui implique que la vie de l'objet (ici les enfants et la communauté) et les actes qui en découleront dépassent toute capacité de prévision par le sujet de la responsabilité, « du fait de la spontanéité et de la liberté de la vie correspondante, la plus grande des

³³¹ *Ibid.* p.202

³³² *Ibid.* p.207

³³³ *Ibid.* p.208

³³⁴ *Ibid.* p.210

inconnues, qui doit pourtant être comprise dans la responsabilité totale »³³⁵. Il ne s'agit plus ainsi de porter une responsabilité quant aux effets de cette liberté, il faut les permettre : « Concernant cet horizon transcendant, la responsabilité, précisément dans sa totalité, ne peut pas tellement être déterminante que rendre possible (c'est à dire apprêter et maintenir ouvert). »³³⁶ C'est pourquoi une responsabilité totale a affaire à l'avenir, c'est-à-dire, au « caractère futurible propre »³³⁷ à l'objet dont on a la responsabilité.

Hans Jonas nous parle ici des attributs communs à deux responsabilités : parentale et politique. Mais plusieurs précisions apportées par le philosophe vont éclairer l'ensemble de mon propos. D'abord, notons que Jonas considère la responsabilité parentale comme l'archétype de toute responsabilité, car elle est de fait liée à une communauté (au moins familiale), et qu'elle trouve ainsi son origine dans un fait naturel qui induit que « chacun l'a d'abord éprouvée dans sa propre chair »³³⁸, puisque nous en avons tous été au moins l'objet. Or, comme nous l'avons vu avec le rapport sujet-objet, Jonas nomme « archétype » une responsabilité basée dans la relation de l'homme envers l'homme. Faut-il en dire plus pour identifier ici le fondement de l'entre, et donc de l'état politique. C'est cette similarité qui fait que Jonas pose ces deux responsabilités sur le même plan. Mais le caractère de continuité de ces deux responsabilités va amener jusqu'à la fusion :

Dans la responsabilité parentale qui est dirigée d'une manière si terriblement concentrée vers l'individu à chaque fois unique, les horizons de la responsabilité se dédoublent dès lors [en raison de la continuité]. Le premier horizon, plus étroit, englobe le devenir individuel de l'enfant qui possède sa propre historicité personnelle et qui acquiert son identité de manière historique. Chaque éducateur en est averti. Mais par-delà ce point et sans qu'il soit possible de l'en séparer, se trouve la communication de la tradition collective, commençant avec le premier son articulé de la langue et la préparation à la vie en société, et de cette façon, l'horizon de la continuité s'élargit en direction de celle du monde historique : l'une fusionne avec l'autre et ainsi la responsabilité éducative ne peut-elle pas s'empêcher d'être encore une responsabilité « politique », même dans les choses les plus privées.³³⁹

Ainsi, la responsabilité parentale étant assimilable à la responsabilité politique, on peut non seulement appliquer aux deux responsabilités les mêmes attributs (ce que fait Jonas), mais

³³⁵ *Loc. cit.*

³³⁶ *Loc. cit.*

³³⁷ *Loc. cit.*

³³⁸ *Ibid.* p.194

³³⁹ *Ibid.* p.209

aussi trouver dans l'une et dans l'autre les mêmes fondements. Cela me permet d'éclaircir un point à propos de la responsabilité politique. En effet, Jonas parle de responsabilité à propos des hommes politiques, et même s'il nous dit que l'on pourrait tout aussi bien parler « d'équipe gouvernementale », il précise qu'il s'agit de mandat, et de pouvoir. Mais le fait que la responsabilité parentale soit identifiée comme politique me fait penser qu'il s'agit là à nouveau d'une question de termes. Je pense que la question du pouvoir chez Jonas n'est pas une condition à l'existence d'une responsabilité politique ; je pense que si, celui ou ceux qui ont le pouvoir politique, au sens de l'institution politique, sont en effet sujets de responsabilité politique au sens de l'état et de l'activité politique, cela ne veut pas dire que ne pas détenir ce pouvoir annule la responsabilité. Sinon la parentalité ne pourrait pas être une responsabilité politique³⁴⁰.

On en revient à la condition de base : il suffit de faire partie d'une communauté humaine, laquelle nous permet d'actualiser notre faculté d'agir au sein de la communauté, lui donnant donc une dimension politique, et cela fait peser sur nous une responsabilité politique. Nous, c'est donc tout individu. Et cette responsabilité tant qu'elle est individuelle, existe à la fois au regard de nos actions (Jonas dirait « causale), et à l'égard de la communauté (Jonas dirait « morale »).

Je précise que puisqu'il s'agit de notre faculté d'agir politiquement (c'est-à-dire au sein de la communauté), il faut pour être sujet de cette responsabilité politique être capable de cette action. Je dirais ainsi que, comme en droit, les êtres n'ayant pas de faculté de discernement sont irresponsables en tant que sujets (ils le sont pleinement, voire doublement en tant qu'objets de responsabilité).

Par ailleurs, un régime totalitaire établi, qui aurait par définition supprimé tout dissensus et tout entre, serait à même de réduire cette responsabilité politique au seul fait de se désolidariser, notamment dans le cas de l'engagement d'un risque vital³⁴¹.

Cette responsabilité n'est pas le fruit d'une contractualité au sens juridique du terme. Ce n'est pas un accord libre entre deux parties, et dans le cas où cet accord viendrait à être violé, nous serions responsable politiquement. Elle n'est pas non plus purement causale, c'est-à-dire de

³⁴⁰ Dans le cadre d'une démocratie, cela ne poserait pas de problème : les individus seraient en quelque sorte eux-mêmes l'équipe gouvernementale.

³⁴¹ Cette question demanderait de s'y pencher bien plus longuement. Je m'abstiens, car je ne suis pas en mesure de le faire ici.

l'ordre de la responsabilité civile juridique, engagée car l'on a causé un tort objectif à autrui. Cette responsabilité est en dernière instance l'expression d'une morale. Qu'on en soit l'objet ou le sujet, que nous ayons la charge de quelque élément politique, ou que nous devions répondre collectivement des actes de la communauté, la question de savoir pour quelle raison nous aurions été irresponsables, sera toujours morale.

Poussons à l'extrême. J'ai expliqué que selon Hans Jonas, cette responsabilité dans sa dimension cosmique découle de notre devoir de maintenir ouverte la possibilité même d'une responsabilité, et qu'ainsi, « précisément le maintien de cette possibilité en tant que responsabilité cosmique signifie l'obligation d'exister »³⁴². Cette obligation d'exister est morale, donc anthropogène : « la responsabilité comme telle n'est rien d'autre que le complément moral de la constitution de notre être *temporel* »³⁴³. En prenant du recul, on peut simplement dire que la Terre a fait sans les humains pendant très longtemps, et qu'elle fera sans eux probablement encore longtemps après leur disparition. Je fais cette précision pour indiquer que ces idées « d'existence » et de « responsabilité cosmique » ne sauraient être mise en cause au non d'arguments pseudo-naturels³⁴⁴ : il s'agit de morale, même "minimale" et universalisable, de valeur. Un débat autour de ces valeurs impliqueraient donc une prise de position dissensuelle, et entrerait dans le champ de l'activité politique. « la possibilité qu'il y ait une responsabilité est la responsabilité qui a la priorité absolue » : cette dernière est politique. Or, « c'est là la cause de toutes les choses qui puissent jamais faire l'objet de la responsabilité humaine »³⁴⁵.

3. 3. ...mais certains sont plus sujets de responsabilité que d'autres

S'il s'agit donc d'une responsabilité politique car à l'égard des humains, elle s'envisage au regard de l'activité et de l'état politique eux-mêmes. Autrement dit, que faire pour ne pas être *irresponsables* politiquement ? La réponse générique serait de favoriser l'émergence de ces dimensions politiques, ou du moins, de ne pas les restreindre.

³⁴² Hans Jonas, *op. cit.*, pp. 195-196

³⁴³ *Ibid*, p.210

³⁴⁴ Bien malaisé sera celui qui tenterait d'arguer qu'une morale n'est pas « naturelle ».

³⁴⁵ Hans Jonas, *op. cit.* p.196

Pour cela, nous l'avons vu, les outils liés à l'état politique sont l'*entre*, le commun, l'individuation : par souci de clarté syntaxique, je dirai *entre* pour désigner l'ensemble de ces outils, car il est la résultante des deux autres. Les outils liés à l'activité politique sont le dissensus, le conflit, la capacité d'expression d'un objectif et de mise en mouvement collective. De la même façon et pour les mêmes raisons, je dirai dissensus pour nommer ces outils.

Si tout individu en tant qu'il fait partie d'une communauté peut agir sur ces outils, il en est certains dont l'action est plus affirmée et plus efficace. Il me semble que ces individus sont ceux qui mènent une activité dans l'espace public, entendu ici non pas comme "à l'extérieur", mais comme accessible à tous, voire plus encore ceux dont l'activité est adressée à tous. La deuxième catégorie visée est celle des activités dont les protagonistes sont placés dans une position d'autorité, que je différencie ici de hiérarchie, l'autorité est entendue ici comme un mélange de légitimité et de crédibilité. Bien souvent ces deux dimensions, espace public et autorité, sont mêlées.

Je pense en premier lieu à ceux qui exercent une fonction d'institution politique, c'est-à-dire principalement les politiciens, mais plus globalement ceux qui gravitent et influent sur le pouvoir politique, les fonctionnaires qui ont justement une position d'autorité telle qu'il sont amenés à s'exprimer dans l'espace public. Je pense aussi bien sûr aux journalistes, mais aussi aux enseignants, aux intellectuels, et j'y viens, aux artistes.

Je pense que toutes ces activités (car toutes ne sont pas des métiers) sont à même d'exercer une influence forte sur l'*entre* tel que je l'ai décrit, ainsi que sur la possibilité d'existence du dissensus. Il en existe bien d'autres que je n'ai pas citées, et encore une fois, tout un chacun peut avoir *a fortiori* ce même type d'influence, bien que de façon moins prégnante, car moins globale, moins prescriptive, et moins régulière dans le temps, et pas forcément sur l'*entre* et le dissensus à la fois³⁴⁶.

Mais je considère que nous sommes dans une situation d'urgence. Ou plutôt, pour être tout à fait juste, je vis notre situation sociale, économique, politique et culturelle comme une expérience très négative pour un grand nombre de raisons qui sont connues et que je ne vais

³⁴⁶ Je pense au patron d'un petit bar de quartier, qui peut en effet avoir une influence (en positif comme en négatif) sur l'*entre* et le dissensus à la fois auprès de sa clientèle, peut-être même une influence plus grande que le maire de la ville, du moins de façon immédiate. Mais pris sur l'ensemble de la société, l'influence de tous les patrons de bars de quartier réunis reste dérisoire en comparaison des activités évoquées, pour les raisons mêmes qui me font les évoquer : l'autorité et la publicité de leur expression demeure bien plus grande.

pas évoquer ici, disons que je constate que beaucoup de gens souffrent³⁴⁷, et que la situation ne semble pas franchement sur le point de changer. D'où l'urgence.

Or, les réflexions que j'ai formulées précédemment m'amènent à penser qu'un travail de fond sur la culture au sens où je l'ai définie pourrait avoir une portée non-négligeable, parce qu'elle influe sur l'ensemble des données à mêmes de générer une activité politique, je l'espère en vue d'un état politique. Et il découle encore une fois des développements précédents que l'art, en tant qu'objet culturel par excellence, c'est à dire fortement endo-modificateur peut avoir un effet plus fort et plus rapide que le travail de l'éducation par exemple. Entendons-nous bien : il ne s'agit absolument pas d'amoindrir la portée d'autres domaines d'activités, et sûrement pas de l'éducation. Je fais ma part en m'intéressant à la responsabilité politique des artistes. Je ne serais pas complet si ne n'ajoutais pas que mon métier relevant largement du champ artistique, je suis assez enclin à m'intéresser au sujet.³⁴⁸ Toujours est-il que c'est maintenant à l'application de cette responsabilité politique aux artistes que je vais m'intéresser.

Avant d'y entrer pleinement, deux préalables sont à noter.

Premièrement le fait que Hans Jonas pense que ce n'est pas l'espérance qui fonde la responsabilité, mais bien la peur. « La peur qui fait essentiellement partie de la responsabilité n'est pas celle qui déconseille d'agir, mais celle qui invite à agir ; cette peur que nous visons là est une peur pour l'objet de la responsabilité »³⁴⁹ Cette peur génère le fait qu'une vulnérabilité devienne un « se faire du souci ». L'idée de Jonas est que cette peur est un potentiel : que se passera-t-il si je ne fais pas ça ? Selon Jonas, « plus la réponse [à cette dernière question] est obscure, plus la responsabilité se dessine clairement. »³⁵⁰ Au-delà du fait que ces dernières idées de Jonas font débat³⁵¹, le fait que la responsabilité politique nous rende de fait sujet et objet à la fois (sauf pour ceux qui ne seraient pas en mesure d'être sujets), et qu'elle soit basée sur un sentiment comme la peur (ma réflexion serait de la même

³⁴⁷ Économiquement, socialement, psychologiquement et, de plus en plus, physiquement. Voir par exemple : Michel Debout, *Le traumatisme du chômage*, Éditions de l'Atelier et de la Fondation Jean Jaurès, Paris, 2015

³⁴⁸ Il me faut d'ailleurs accepter la possibilité que mes derniers arguments puissent être malgré moi très influencés par le fait d'exercer moi-même une activité artistique, et par là même de justifier l'intérêt politique de mes activités...

³⁴⁹ Hans Jonas, *op.cit.* p. 421

³⁵⁰ *Ibid.* p.422

³⁵¹ Ernst Bloch et Jean-Paul Sartre sont des philosophes de l'Espérance, qui pensent que la peur immobilise, voire supprime l'homme. Jonas fait mention de ces critiques en note, et consacre lui-même un chapitre à la critique de l'espérance d'Ernst Bloch (Hans Jonas, *op. cit.* pp.371-417)

teneur avec l'Espérance de Bloch³⁵²) indique la grande volatilité des actions menées au nom de cette responsabilité. En effet la peur comme l'espérance sont des sentiments qui génèrent des actions en général peu maîtrisées, et qui sont basées sur le fait même de ne pas contrôler l'avenir, qu'on le craigne ou qu'on en espère. L'homme est ainsi d'autant plus dénué d'outils solides et identifiables que sa responsabilité est étendue. Comment bien diriger ses actions si on ne peut maîtriser leur conséquences ? Comment agir si nous sommes nous-mêmes objets de responsabilité car fragiles, précaires et périssables ?

Deuxièmement, d'un point de vue spinoziste – que j'adopte volontiers comme cela a déjà pu apparaître – les déterminismes liés au conatus ne sont absolument pas à entendre au sens d'une fatalité, au contraire : nous sommes déterminés dans nos actions par notre conatus, mais tout est ouvert quant à la direction qu'il prendra, et qu'il fera prendre à nos actions. Pour toutes ces raisons, nous ne sommes pas dans une situation de maîtrise, ni des événements, ni de nos actions, qu'elles soient causes ou conséquences de ces événements. Sans compter que nous manquons d'informations : c'est bien ce qui cause le sentiment de peur.

Frédéric Lordon pose lui-même cette question, en s'interrogeant sur la capacité de l'homme à s'extraire de la servitude et à initier un mouvement politique (l'objet n'est pas exactement identique, mais les similitudes des situations font qu'elle s'énoncent dans les mêmes termes) : « Mais d'où peut naître ce mouvement "réel" si l'on part de l'idée que le libre-arbitre et l'autonomie de la volonté ne sont que des fictions ? »³⁵³

À ces questions, Spinoza apporte sa réponse dans la cinquième partie de L'Éthique : c'est par la Raison que l'on peut potentiellement mieux contrôler nos sentiments, il faut donc la maîtriser pour atteindre la position du Sage, la Béatitude, c'est-à-dire la Liberté de l'esprit³⁵⁴. Il conclut son ouvrage par ces mots :

J'en ai ainsi terminé avec tout ce que je voulais montrer concernant la puissance de l'esprit sur les sentiments et concernant la liberté de l'esprit. Ainsi voit-on combien le Sage est supérieur, combien plus puissant que l'ignorant qui est poussé par ses seuls penchants. Car l'ignorant outre qu'il est poussé de mille façons par les causes extérieures (...) vit en outre presque inconscient de lui-

³⁵² Cf note 73.

³⁵³ Frédéric Lordon, *Capitalisme, désir et servitude, Marx et Spinoza*, Éditions La Fabrique, Paris, 2010, p.173

³⁵⁴ Baruch Spinoza, *L'Éthique*, publié en 1677 (posthume), réédité par Gallimard en 1954, Cinquième partie, préface, p. 351

même, de Dieu³⁵⁵ et des choses, et sitôt qu'il cesse de pâtir, il cesse ainsi d'être. Au contraire, le sage (...) dont l'âme s'émeut à peine, mais qui (...) est conscient de lui-même, de Dieu et des choses, ne cesse jamais d'être, mais possède toujours la vraie satisfaction de l'âme. Si, il est vrai, la voie que je viens d'indiquer paraît très ardue, on peut cependant la trouver. Et cela certes doit être ardu, qui se trouve si rarement.³⁵⁶

Si les hommes atteignaient la Béatitude, c'est-à-dire s'il étaient des sages, alors nous cesserions de subir les événements et les passions (au sens spinoziste) qui en découlent. La maîtrise, au sens de l'autonomie, pourrait advenir.

Je vois dans cette idée deux problèmes : d'abord, je ne suis pas profondément convaincu par l'ascétisme que Spinoza appelle de ses vœux. Même s'il ne se reconnaît pas dans le stoïcisme³⁵⁷, Spinoza indique quand même le fait que l'âme du sage « s'émeut à peine ». Je suis probablement déterminé par mon propre conatus, mais l'idée de ne m'émouvoir qu'à peine m'effraie un peu.³⁵⁸ Ensuite, la voie est très ardue, en effet, c'est là un euphémisme. Peut-être existe-il ou a-t-il existé quelques sages parmi les humains. Mais ceux-là doivent vivre bien seuls, car je pense que la vie en communauté est un frein de taille dans la poursuite de la béatitude, mais ils seraient aussi seuls dans la multitude ; car combien d'autres seraient à mêmes de les rejoindre dans leur sagesse infinie ?

Ces deux problèmes sont contradictoires avec les enjeux qui sont les miens ici, lesquels sont politiques, et ils sont urgents. Ce n'est donc pas la voie dans laquelle je vais m'engager pour le moment. La conséquence de cela est que je ne vois pas d'autre échappatoire : comment demander à quiconque d'assumer une responsabilité alors qu'il n'est pas lui-même en maîtrise de ses propres actions ? Et bien il faut tenter, et c'est bien là que ce trouve une partie de notre responsabilité. Tenter de créer du mouvement, tenter de peut-être tendre vers la Raison que Spinoza appelle de ses vœux. Comme la responsabilité cosmique : il faut garder ouverte la possibilité d'une responsabilité.

³⁵⁵ Il ne faut entendre ici par en Dieu une figure personnifiée douée de volonté, à même de punir ceux qui ne suivent pas ses commandements : « ni l'entendement ni la volonté n'appartiennent à la nature de Dieu » (Spinoza, *op. cit.*, Première partie, scolie de la proposition XVII, p.85). Selon Spinoza, Dieu est la cause de tout, il n'est pas extérieur au monde, « tout ce qui est, est en Dieu, et rien, sans Dieu, ne peut ni être ni être conçu » (*Ibid*, proposition XV, p.79).

³⁵⁶ Baruch Spinoza, *op. cit.* Cinquième partie, scolie de la proposition XLII, pp. 387-388

³⁵⁷ *Ibid*, préface de la cinquième partie, p.351

³⁵⁸ Antonio Damazio se désolidarise de la pensée spinoziste sur ce même point. Antonio Damazio, *Spinoza avait raison*, Éditions Odile Jacob, Paris, 2003, p.273

Cette réponse sous forme de lapalissade (le fait même de continuer à vivre revient à tenter en permanence), me permet de nommer tout l'enjeu de ce qui va suivre : nous avançons dans le brouillard, et l'actualisation de cette responsabilité en actes ou non-actes a des effets dont il nous est difficile de prévoir la portée. Et, tout particulièrement lorsqu'ils ont une dimension politique, ces actes ou non-actes peuvent aller vers un renforcement ou vers un amoindrissement des fondements politiques que j'ai nommé l'entre et le dissensus. Or pour les raisons que j'ai montrées, et celles qui vont suivre, il me semble qu'en la matière, les artistes ont une responsabilité politique toute particulière, laquelle ne semble pas être évidente aux yeux de tous³⁵⁹.

³⁵⁹ Voir Introduction, à propos des entretiens.

Chapitre IV

Contours et contenu
de la responsabilité politique
de l'artiste

Introduction

Nombreuses sont les grandes marques commerciales qui « s'offrent » des artistes vedettes pour assurer leur publicité³⁶⁰. Nombreux aussi sont les placements produits dans les films quelque soit la taille de la production. Ce ne sera pas mon objet ici. Et encore moins les prises de position partisans en public des vedettes, souvent prises à la légère. Par ailleurs, je ne parlerai pas non plus de leur exemplarité ou non dans leur comportement privé, leurs mœurs, leurs œuvres charitables et humanitaires.

Quant au fait que les artistes fassent ou non des interventions à l'hôpital, en prison, à l'école, ou qu'ils enseignent leur discipline le cas échéant, ces questions sont à mon sens tout à fait importantes, et bien qu'elles pourraient en partie relever d'une responsabilité politique de l'artiste, je ne les traiterai pas directement non plus en longueur. J'en dis juste un mot. Ces derniers éléments, relèveraient d'une forme de responsabilité sociale pour l'artiste. Mais au regard des développements précédents, il me serait difficile de dire qu'elles n'ont pas de conséquence en matière de politique. Je tiens d'ailleurs à préciser qu'il ne s'agit en aucun cas de dénigrer ni le fait que les artistes fassent ce type d'action, ni le fait que les conséquences politiques qui en découleraient puissent être positives. Je suis moi-même régulièrement amené à intervenir de ces manières.³⁶¹

S'il y a des critiques à formuler à cet endroit, elles sont de quatre ordres³⁶². La première remarque concerne la formation de l'artiste. Ce type d'intervention à dimension sociale ou pédagogique ne requiert à l'évidence pas les mêmes qualifications que celles demandées pour la production d'œuvres. Bien sûr il s'agit de transmettre une pratiques artistique, ou à travers une pratique artistique, mais il s'agit avant tout de transmettre. Il se trouve que je suis aussi moniteur de voile, or, dans le cadre d'ateliers voués à de la transmission artistique, j'ai plus souvent eu recours à des outils me venant de ma formation de pédagogie nautique qu'à des outils purement artistiques. Par ailleurs c'est un poncif que de dire qu'un très bon artiste peut faire un très mauvais pédagogue et inversement. Ce premier

³⁶⁰ Gad Elmaleh pour la banque LCL, Eric Judor pour EDF, Norman Thavaud pour Fanta, Johnny Hallyday pour Optic 2000 remplacé par Laurent Gerra, Chevalier et Lasपालes pour l'assurer MatMut, ou encore Vincent Cassel pour Yves-Saint-Laurent, la liste est encore longue.

³⁶¹ Remplacements d'enseignants dans le cursus jazz du conservatoire (CRR) de Brest, direction d'ateliers théâtre pour l'université de Brest (UE libre) et pour la compagnie Dérézo (collèges, « Atelier Ouvert »), Deux participations aux intervention Jeu d'orchestre dans l'établissement pénitentiaire pour mineur EPM Quiévrechain), création d'une pièce dansée avec un groupe de femmes en situation de chômage de longue durée (« Créatives », 2014, Danses à tous les étages).

³⁶² Je tire ces remarques de mes pratiques professionnelles.

point est lié au deuxième : il est dommageable que des artistes se voient dans l'obligation (parfois tacite, sous forme d'une proposition difficile à refuser) de réaliser ce type d'interventions pédagogiques et/ou sociales pour pouvoir obtenir un financement (qu'il vienne d'une collectivité publique, ou d'un producteur public ou privé), ou pour pouvoir jouer, présenter son travail artistique³⁶³. D'une part, si l'artiste dans cette situation n'a aucune envie ni la formation nécessaire pour effectuer ces interventions, il est fort probable que la chose ait peu d'intérêt (quoique, sait-on jamais). D'autre part, cela crée l'effet pervers selon lequel il faudrait justifier la présence d'un artiste dans un lieu ou sur un « territoire »³⁶⁴ par autre chose que son seul travail artistique. La portée de l'œuvre est réduite en elle-même, or pour toutes les raisons qui viendront dans les pages qui suivent, décharger l'œuvre de son intérêt intrinsèque a des conséquences globales problématiques. Le troisième élément est lui aussi lié aux deux précédents, il consiste à critiquer l'idée que c'est là que la responsabilité politique de l'artiste doit s'actualiser : dans des activités annexes à son activité principale. À nouveau, l'œuvre n'est pas prise au sérieux, aboutissent à une représentation minimisée de ses effets quand ce principe est généralisé, sauf cela ne veut pas dire qu'ils n'opèrent plus, ils opèrent sans qu'on les pense ni qu'on s'en préoccupe, ce qui ne répond pas aux enjeux de la responsabilité politique de l'artiste telle que je vais les décrire. Cela vaut aussi pour les réalisations artistiques produites lors de ces interventions et autres ateliers : l'enjeu n'est plus envisagé comme étant artistique, esthétique, mais uniquement social et ainsi, paradoxalement³⁶⁵ irresponsable politiquement. Enfin, toujours dans cette continuité, il me semble que sous-entendre, voir affirmer, que ces interventions permettront aux « bénéficiaires »³⁶⁶ de répondre aux exigences du système (la "réinsertion"), revient à faire peser à la fois sur ces gens et sur les artistes une responsabilité causale qui n'est en l'occurrence pas la leur. Si parce qu'en faisant de la danse dans un atelier proposé par Pôle Emploi, une chômeuse peut retrouver confiance en elle, se "re-mobiliser" et retrouver un

³⁶³ Cela peut apparaître dans les contrats de cession, mais rarement. Le plus souvent, le producteur a des obligations envers une structure sociale, et va lier ses achats ou productions d'œuvre au fait que l'artiste accepte de réaliser ces interventions. Pour exemple, la Scène Nationale du Havre, Le Volcan, et la Scène Nationale du Jura achètent la pièce *Tempête* (adaptation de La Tempête de Shakespeare) mise en scène par Charlie Windelschmidt (Cie Dérézo, 2016), et demandent à la compagnie d'intervenir dans des collèges, en particulier ceux avec qui ces théâtres sont en jumelage (dispositifs d'éducation artistique porté par les régions).

³⁶⁴ Mot de jargon, « concept opérationnel » selon l'expression de Marcuse, dont le sens fait défaut.

³⁶⁵ Tandis qu'il pourrait sembler que ces actions sociales seraient un apport politique, je pense que lorsqu'elles ont lieu au détriment de l'artistique (ou comme une forme de justification de l'artistique), cela aboutit à une minimisation de la représentation que l'on peut se faire des effets politiques de l'œuvre, cela engendre une irresponsabilité politique, en tant que ces effets ne sont pas pleinement envisagés.

³⁶⁶ Autre concept opérationnel. D'où mon attrait sincère pour le mot « les gens ».

emploi³⁶⁷, alors c'est qu'elle n'a pas d'emploi parce qu'elle n'a pas confiance elle, et non parce que le gouvernement en place et les précédents mènent, par exemple, une politique économique déflationniste qui a pour effet de faire augmenter le chômage³⁶⁸. Que l'artiste puisse avoir un rôle à jouer dans ces cadres me semble tout à fait envisageable, dans la mesure où les remarques que j'ai formulées trouvent une réponse pertinente.

Je le dis à nouveau, mon propos est que la responsabilité politique d'un artiste se trouve d'abord dans ce qui fait qu'il est un artiste : ses œuvres.

³⁶⁷ Pour une vision d'ensemble, voir le site internet de Danses à tous les étages : <http://www.danseatouslesetages.org/p-118-creatives.php>, les titres de presses et interviews de l'équipe de l'association : <http://www.danseatouslesetages.org/upload/files/2013-2015.pdf>, et les deux études sociologiques (qui manquent de données et de références malheureusement) : http://www.danseatouslesetages.org/documentation/28/enquete-_creatives_01_03_11.pdf ; <http://www.danseatouslesetages.org/documentation/27/date-2-rapport-final-pdf.pdf>

³⁶⁸ Voir les débats qui existent autour de la courbe de Philips, qui corrèle négativement inflation et chômage (plus il y a d'inflation et moins il y a de chômage et inversement).

1. Dispositions géométriques

Ayant écarté ces activités connexes à la production d'œuvres, j'ai par là même écarté les destinataires directement visés par ces activités. Ce qui génère la question de savoir quels sont les destinataires directement visés par les œuvres des artistes et qui engendrent donc une responsabilité politique. Nous avons vu que la responsabilité politique s'exerce de fait à l'égard de l'ensemble de la communauté, mais cela se fait en partie de façon indirecte. Identifier ceux qui sont directement objet de la responsabilité va permettre d'envisager les implications pour l'artiste d'un engagement de cette responsabilité.³⁶⁹ Je visualise ces objets directs de responsabilité de l'artiste dans des rapports formalisés géométriquement. Il ne s'agit pas d'établir une sorte de système, ou de catégorisation. Ce n'est qu'une manière de se représenter les rapports de responsabilité sous forme imagée.

J'envisage donc 4 types de rapports dans lesquels s'actualise la responsabilité de l'artiste :

Tout d'abord, tel que je l'ai déjà envisagé, je me représente un rapport de responsabilité horizontale, c'est la responsabilité face à l'altérité, individu ou groupe. Soit par une droite (par définition infinie), qui pourrait être une entité archétypale, une personne ou groupe du passé, ou du futur, l'idée d'autrui. Soit par un vecteur (limitée, sur un plan donné, qui peut subir des translations), une responsabilité face à une entité identifiée, donc sur le même "plan" que l'artiste. C'est la représentation du rapport que l'artiste à travers son œuvre va entretenir avec chaque l'altérité, y compris symboliquement.

Ensuite, un rapport circulaire, la responsabilité face à un groupe social, plus ou moins large, dont l'artiste fait partie. Typiquement, cela comprend la responsabilité dans sa dimension cosmique. Il en résulte que ce rapport circulaire est périmétrique, il a un contour défini, variable suivant le groupe envisagé, mais nécessairement limité aux humains pour ce qui est de la responsabilité politique. Notons qu'à l'intérieur de cette responsabilité circulaire peut prendre place une responsabilité horizontale.

³⁶⁹ Pour reprendre l'image de la responsabilité parentale chère à Hans Jonas, les parents sont responsables politiquement à l'égard de l'ensemble de la communauté au travers de l'éducation de leur enfant, mais l'enfant en tant qu'objet direct de la responsabilité sera le critère d'engagement de cette responsabilité et des conséquences de cet engagement.

Puis, une responsabilité politique dans son rapport vertical, c'est-à-dire face à une entité supérieure, les collectivités territoriales par exemple, ou encore Dieu s'il en est.

Enfin l'idée d'un point, une responsabilité représentée comme autocentré, un rapport à soi-même. Le point géométrique est ce qui ne peut pas être divisé en parties. L'artiste est lui-même le premier objet de sa propre responsabilité, dans le respect de son intégrité, physique et psychique, de ses engagements éthiques, de sa propre émancipation³⁷⁰. Mais ce point c'est aussi une manière de se représenter la responsabilité telle qu'elle peut être ressentie "je me sens responsable de", et ce au regard des autres formes des rapports de responsabilité géométrisés. De fait, cette conception de la responsabilité ne peut pas engendrer une mise en cause, un engagement, de la responsabilité de l'artiste, si ce n'est par une variation de l'estime de soi. C'est une dimension fondamentale car c'est celle qui définit le positionnement de l'artiste face à sa responsabilité. En géométrie, le point est l'endroit où se croisent deux droites, que sont la verticale et l'horizontale, il est aussi, dans cette métaphore géométrique, le centre du cercle.

Ces quatre représentations géométriques se croisent et se rencontrent. Par exemple, dans une démocratie, état politique par excellence, la responsabilité politique de l'artiste peut s'exercer simultanément dans ses quatre dimensions : le pouvoir instituant (vertical) se confond avec l'ensemble de la communauté (horizontal), elle-même reconnaît toutes les individualités (circulaire), et l'artiste est lui-même partie prenante des autres rapports (point).

Je vais m'arrêter un moment sur quelques exemples concrets illustrant un certain rapport de responsabilité. Ces exemples sont choisis car ils posent des problèmes qu'il me faut évoquer.

³⁷⁰ C'est une des thèses importantes d'Olivier Neveux dans son livre *Politiques du spectateur*, j'y reviendrai plus en longueur.

1. 1. Public(s) / spectateurs (horizontal)

On dit du public qu'il traverse des épreuves. Qu'il a une capacité de sentir et de ressentir. Qu'il s'émeut, expérimente, subit et agit. Le public est alors réifié comme le « support » de l'expérience publique, de l'esprit public, de l'opinion publique ou du jugement public. Cette entité n'est rien d'autre qu'un artifice symbolique : l'effet performatif des phrases dont le « public » est le sujet ou le complément est de rendre sensible le pouvoir du Public, du Peuple ou de l'Opinion, de le faire exister dans l'ordre des représentations et du même coup, d'unifier et d'identifier l'activité collective qu'il décrit.³⁷¹

La façon d'envisager les récepteurs des œuvres relève largement du langage et des représentations, car à moins de parler de personnes actuellement présentes dans une salle à un moment précis, et d'y être avec eux, on ne peut que se représenter ces récepteurs. Or pour ce qui est du rapport horizontal, le premier exemple qui vient à l'esprit est ce public, ces spectateurs. Ou l'audience, les auditeurs, les visiteurs, l'assistance, l'auditoire, les regardeurs, les visionneurs. Tous ces mots ont un sens propre, opèrent une précision quant à la désignation de ceux qui reçoivent l'œuvre visée. C'est d'ailleurs tout ce qui m'intéresse à ce moment, ceux qui reçoivent directement l'œuvre. J'utiliserai donc le mot « spectateur » pour désigner un individu dans cette position. Mais si l'on reste sur le mot « public », les choses sont moins évidentes. Le public peut être le groupe de spectateurs effectivement présents pour voir une œuvre, à un moment donné. Il se peut aussi que le public soit l'ensemble des gens qui ont vu une même pièce qui jouait plusieurs fois à un même endroit, ou tous les spectateurs qui vont passer voir une exposition par exemple. Toujours est-il que dans cette première compréhension du mot public, l'ensemble constitué de personnes désigné ici a effectivement été en contact direct avec l'œuvre : le public est alors un ensemble de spectateurs. Mais cette définition est insuffisante :

Le public est souvent à l'inverse présenté sous la figure du marché. Le public serait dans le domaine politique le double du marché dans le domaine économique. La main invisible engendrerait une volonté générale à partir des volontés particulières. Mais le public peut-il se résumer à un effet de composition des passions ou des intérêts, des opinions ou des perspectives de personnes privées ? Le public d'une œuvre théâtrale se limite-t-il à l'intégrale des émotions intimes, favorables ou défavorables à la pièce, des spectateurs et des critiques ?

³⁷¹ Daniel Céfaï et Dominique Pasquier, *Introduction* in Daniel Céfaï et Dominique Pasquier (dir.), *Les sens du public : publics politiques, publics médiatiques*, Presses universitaires de France, 2003, p.14

Le public des conversations ordinaires de Tarde ou le public des processus d'interaction de Dewey se défont-ils en stratégies individuelles ? La posture individualiste dissout le problème sans le résoudre : elle nie l'existence des collectifs pour accréditer une ontologie des individus. Pourquoi les « particuliers » qui constituent les publics en se constituant eux-mêmes comme « amateurs », « supporters », « téléspectateurs » ou « citoyens » auraient-ils un indice de réalité supérieur à celui des « publics » eux-mêmes ?³⁷²

Ainsi, on peut imaginer un public pris comme un ensemble, non divisible en individualités. Cela m'amène à envisager autre façon d'entendre « public », consistant à y inclure le potentiel public. L'ensemble comprend donc les spectateurs effectifs et potentiels, tous ceux qui seraient en mesure d'accéder à une œuvre, voire aux œuvres. Car en effet, on peut dire « le public du jazz », « le public du théâtre », mais aussi « le public d'une scène nationale », tout cela comprend l'ensemble des spectateurs actualisés et potentiels d'une œuvre donnée ou d'œuvres potentielles. Ces individualités sont alors fondues dans le groupe désigné comme public. C'est précisément le flou de cette notion qui nous amène à penser le mot au pluriel : les publics.

Avec le pluriel, il s'agit soudain d'un ensemble constitué de sous-ensembles qui sont suggérés. La notion est ambivalente sur la potentialité ou l'actualisation de ces publics en spectateurs effectifs. Car « les publics » invite à identifier et nommer ces sous-groupes, or en la matière, deux tendances s'opposent sur cette potentialité : celle qui consiste à identifier qui sont ces publics qui vont voir des œuvres, ce qui se trouve dans des démarches plutôt universitaires, de sociologues (études pratiques sociales et culturelles) ou d'économistes (donnée souvent utile pour des études des retombées économiques d'un événement artistique)³⁷³, et celle qui consiste à identifier quels sont les publics précisément potentiels, ceux qui ne viennent pas, et qui pourraient venir³⁷⁴, qui est alors davantage une conception de programmateur (musées, théâtres, salles de concert, festivals). Ainsi « les publics » se découpent par catégories sociologiques (catégories socioprofessionnelles, tranches d'âge,

³⁷² Daniel Céfaï et Dominique Pasquier, *op. cit.*, p.14

³⁷³ Les études « des publics » sont nombreuses, souvent sectorielles et disciplinaires. Pour exemple, un certain nombre sont consultable sur le site du ministère de la culture (on y trouve aussi des études sur les artistes) : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Documentation-scientifique-et-technique>

³⁷⁴ Les intentions peuvent être ici ambivalentes, depuis « comment permettre à plus de personnes d'avoir accès à des œuvres », à « comment remplir mon théâtre ». Je reviendrai sur ces problématiques systémiques dans la seconde partie de ce travail.

niveau de qualification³⁷⁵), qui sont définies a priori comme indicateurs pertinents, notamment lorsqu'il s'agit d'étudier les phénomènes sociaux. Mais on trouve chez les professionnels de la culture d'autres catégories, souvent moins précises, et qui sont en fait basées sur des groupes visibles en tant que tel soit par leur présence, soit identifiés par leur seule appartenance à une institution donnée. C'est ainsi que l'on va identifier le jeune public, le public scolaire, le public étudiant, le public familial, le public occasionnel, le public d'abonnés, (ou d'habitues suivant le fonctionnement du lieu culturel envisagé), le public professionnel (programmateurs, élus, fonctionnaires du service public de la culture, artistes) mais aussi les publics éloignés (ou empêchés)³⁷⁶. Ce sont les catégorisations sur lesquelles se basent ce que l'on appelle la médiation culturelle, et les relations publiques, deux postes classiques dans les lieux de programmation artistique.

Les catégories sociologiques - mises à part les critiques récurrentes portant sur la méthodologie dont je ne vais pas traiter ici (panel non représentatif, biais de l'enquêteur, critères non pertinents, période d'étude non adaptée) - posent des questions de détermination et de représentation des nuances de la réalité. En effet, la création de catégories disons de classe sociale par exemple pour analyser la fréquentation d'un musée va indiquer non seulement que toute personne est à identifier à une classe sociale, laquelle répond à tel comportement. Ainsi, si un spectateur ne répond pas à ce comportement défini a priori selon la catégorie à laquelle il est censé appartenir, alors ce comportement sera analysé comme contradictoire au regard de la catégorie groupe (non plus par les sociologues, mais par les institutions qui utilisent les études), et non pas, par exemple, cohérent avec l'individu pris pour ce qu'il est hors de toute catégorie préétablie. Sans compter les rapports que peuvent entretenir « ces publics » entre eux :

Un public s'éprouve parfois public par rapport à d'autres publics, face auxquels il se manifeste et se définit. Sans doute est-il difficile de rendre compte de la diversité des expériences de lecteur, de spectateur ou d'auditeur, et plus encore de saisir précisément leur place par rapport à d'autres occasions sociales de

³⁷⁵ Voir pour exemple Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Les Éditions de minuit, PARSI, 1969, pp.186-229, ou, pour un exemple plus récent, Emmanuel Négrier, Aurélien Djakouane et Marie Jourda, *Les publics des festivals*, Éditions France festival, Michel de Maule, 2010.

³⁷⁶ Cette notion succède aux dénonciations de l'absence de prise en compte d'un « non-public » dans la démocratisation culturelle, par la déclaration de Villeurbanne signée par 23 directeurs de Maisons de la culture et de théâtres populaires le 25 mai 1968. On doit la notion de « non-public » au philosophe et animateur du Théâtre de Bourgogne Francis Jeanson. Voir Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, (1996), Éditions Hachette Littérature, Paris, 2004, p.237

*marquer son appartenance à des collectifs. Mais cette figure de la vie publique ne peut plus être ignorée, pas plus que sa portée politique.*³⁷⁷

Il devient difficile de penser la nuance, par exemple pour un spectateur qui aurait des pratiques culturelles catégorielles contradictoires en elles-mêmes (aimer le hip-hop et l'opéra), et au regard de la catégorie sociale qui devrait être la sienne (un étudiant en informatique qui va à un festival de danse contemporaine). Bien sûr, les intérêts sociologiques sont clairs et la possibilité d'avoir des bases analytiques solides et multiples est nécessaire. Par ailleurs, il ne s'agit pas de faire quelque procès d'intention aux chercheurs qui pratiquent ce types d'études, étant moi-même amené à les consulter avec intérêt. Mais, la responsabilité de l'artiste ne pouvant pas se penser en dehors des systèmes dans lesquels ce dernier évolue, il convient d'envisager les écueils de ces catégories. En l'occurrence, la difficulté à prendre en compte les exceptions à ces analyses, à se représenter des trajectoires non conformes aux chiffres statistiques pose problème au sens où l'exception ne peut rester qu'exception. Or il serait intéressant en terme de politique publique mais aussi pour ce qui est des pratiques des professionnels du milieu de ne pas penser qu'en termes d'exceptions, et plutôt comme un ensemble de cas, tous plus particuliers les uns que les autres, et donc globalement banalisés. Alors la possibilité d'agir au regard d'objectifs politiques et artistiques s'envisage. L'effet de scientificité des catégories étant amenuisé, la question des critères, donc du dissensus autour de ces critères peut advenir. L'enjeu corollaire étant aussi de banaliser ce dissensus. Par exemple, il existe à Brest une structure associative professionnelle qui programme un grand nombre de concerts, Penn ar jazz³⁷⁸. Une des particularités de cette structure est qu'elle assume une ligne artistique très forte depuis le début, à savoir la programmation d'un grand nombre d'artistes issus des musiques improvisées. Il est certain que la fréquentation des concerts n'est pas aussi importante que s'il s'agissait de concerts de jazz plus « classique », et il s'avère que les critiques sont régulières et souvent acerbes quant à la difficulté d'accès de la programmation. Pourtant, force est de constater que les pratiques du public évoluent dans le temps, et que, faut-il le préciser, les goûts aussi. Ainsi, une dimension de travail de son propre goût se fait jour pour les spectateurs, et les prises de risques de programmation (dans les termes habituels de remplissage de salle) favorisent un positionnement individué des spectateurs au sein du public mis en relation avec les œuvres proposées. En effet, face des

³⁷⁷ Daniel Céfaï et Dominique Pasquier, *op. cit*, pp.22-23

³⁷⁸ Penn ar jazz est labellisé scène de musique actuelle (SMAC), l'association qui existe 1997 depuis compte quatre salariés permanents, et elle est financée par des fonds publics. Je précise par souci de transparence qu'il m'arrive d'être moi-même programmé par Penn ar jazz. <http://www.penn-ar-jazz.com/>

musiques moins en vogue, voire que l'on découvre probablement pour la première fois, le positionnement du spectateur se trouve pris dans un va-et-vient entre son sentiment et son jugement propre, et sa position en rapport à la réception de la salle. On évite ainsi plus aisément les phénomènes de groupe massifs et grégaires, et à la fois l'individualisation du spectateur seul juge d'une œuvre qu'il connaît souvent déjà, et sur laquelle son opinion est déjà bien établie par avance et constituée souvent dans une certaine solitude.

Pour ce qui est des catégories de médiation culturelle, la situation me semble bien plus problématique. Si les choix de programmation sont pensés ne serait-ce qu'en partie par le biais de ces catégories, se crée un phénomène qui tend à faire coïncider des goûts prétendus des individus avec la catégorie à laquelle ils sont censés appartenir. Cela est susceptible de provoquer deux effets qui me semblent dommageables, d'abord, amener les individus à se construire une représentation de leurs propres goûts en fonction de la catégorie qui devrait être la leur, ensuite, de générer une tendance des programmeurs à proposer des œuvres en fonction de ces goûts et catégories, c'est-à-dire limiter le potentiel déplacement des représentations qui pourrait provoquer une dissociation des représentations catégorielles et esthétiques. Il est intéressant de constater que les « chargés de médiation » des structures de programmation entrent en contact avec les catégories visées en passant par des institutions prescriptrices (structures à caractère social, établissements scolaires, comités d'entreprises, services culturels d'universités), lesquelles sont souvent par définition la formalisation concrète des catégories de médiation.

J'ai fait l'expérience de demander à une classe d'étudiants de licence³⁷⁹ à qui l'on proposait un abonnement de spectacles ce qui les attirait dans l'ensemble de la programmation avant qu'ils aient connaissance de la proposition conjointement établie par la chargée de médiation du théâtre, un enseignant en études théâtrales et moi-même. Il fut intéressant de remarquer qu'ils étaient majoritairement attirés par ce qu'on avait prévu de leur proposer, dans ce phénomène de coïncidence de catégories et de goût, à l'exception de pièces de répertoire ou montées par des metteurs en scène reconnus, dont nous estimions qu'il était important d'avoir vu le travail. Je participais alors moi-même à ce fonctionnement, jouant pleinement mon rôle d'enseignant / médiateur, et je me joignais sans m'en rendre compte à cette idée totalement invérifiée : si des personnes qui ne vont pas ou que très rarement voir

³⁷⁹ Dans le cadre d'une UE libre « sensibilisation au spectacle vivant », classe constituée d'étudiants de Licence 1 et Licence 3, toutes disciplines confondues, à l'Université de Brest, premier semestre de l'année 2015-2016. Cinquante et un étudiants inscrits.

des œuvres d'arts (en l'occurrence du spectacle vivant dans une scène nationale) vont voir une ou deux propositions qui leur plairont, ils reviendront peut-être voir d'autres propositions.

Cette seule proposition demande de soulever trois inconnues : comment être bien sûr de savoir ce qui leur plaira ? C'est aisé si on ne pense qu'à travers la catégorie de médiation, mais dès que l'on se représente les individus, la chose est bien ambitieuse. Sur quelle base pouvons-nous conclure qu'ils reviendront au théâtre ? Et s'ils revenaient, que reviendront-ils voir ? Enfin, pourquoi faudrait-il qu'ils reviennent au théâtre ? Ces questions se trouvent sans réponses, sauf d'assumer le fait d'imposer une culture à travers l'art (c'est le principe de la démocratisation culturelle que j'ai précédemment critiquée). J'aime particulièrement la dernière question (pourquoi faudrait-il qu'ils aillent au théâtre) car elle est contre-intuitive pour des gens qui comme moi évoluent en partie dans le milieu de la culture ou de l'éducation. Je la laisse en l'état ici, pour y revenir dans la seconde partie de ce travail.

Pour refaire le lien avec mon propos principal, tous ces mécanismes de catégorisation rejaillissent sur les artistes qui se trouvent non seulement eux-mêmes perçus à travers ces schémas, mais qui finissent aussi par y répondre. L'objet de la responsabilité de l'artiste se trouve alors artificiellement déplacé : il n'est plus le(s) spectateur ou le public, à travers les publics catégorisés ce sont les programmeurs qui deviennent objets de cette responsabilité. Cela est incohérent avec les développements précédents, et conduit à une irresponsabilité de l'artiste.

Enfin, ce fonctionnement en catégorisation produit un effet qui me semble des plus dangereux : les goûts étant implicitement liés à ces catégories auxquelles le système répond, ils sont alors pris a priori, c'est-à-dire comme innés. Or, nous avons tous fait l'expérience d'une évolution de nos goûts mais aussi de notre goût, entendu comme capacité à prononcer un jugement esthétique. Ainsi, les spectateurs forment leur(s) goût(s) en allant voir des œuvres, mais les programmations (et les créations d'ailleurs) sont pensées en fonction des catégories (dans lesquelles nous sommes donc amenés à nous reconnaître facilement). Alors le goût n'est formé que dans un même sens, ce qui génère un cercle autours : le goût est maintenu dans son penchant catégoriel artificiel, ce qui amène les goûts des individus à progressivement s'y conformer, et à se prononcer en faveur d'œuvres qui correspondent à ce goût. Le plus problématique est que rares sont ceux qui s'aventurent à nier que la formation du goût et des goûts est un processus permanent, mais rares sont ceux qui valident

paradoxalement cette idée par leurs pratiques systémiques³⁸⁰. Cela revient à penser leur(s) goût(s) à la place des gens, et progressivement à instaurer une conservation de ces goûts, un grand recommencement permanent et endogène³⁸¹. Or faut-il le rappeler, l'actualisation de la responsabilité politique de l'artiste tient en grande partie à son influence sur l'entre et sur le dissensus. Ce fonctionnement par catégorisation des publics génère ainsi l'opposé : du consensus (les propositions œuvres correspondent aux goûts présumés des catégories présumées), et une détérioration de l'entre, par une uniformisation catégorielle, et l'individualisation par rapport aux groupes ainsi définis dans le cas d'un décalage face à la norme (et non pas de l'individuation au sens où je l'ai précédemment définie).

Enfin, il faut garder en tête la dimension potentielle de la responsabilité, laquelle est d'abord la responsabilité de rendre possible une responsabilité. Concrètement, une facette de la responsabilité de l'artiste pourrait être de rendre possible le fait que d'autres individus soient sujets de responsabilité. Or, pour cela, il faut aussi envisager la potentialité du public, dans ce qu'elle a de politique, c'est-à-dire qui concerne tout le monde, y compris ceux qui n'arriveront que dans le futur, alors le public est potentiellement bien plus que les spectateurs. Ou à l'inverse, il faut considérer que les spectateurs, c'est directement ou indirectement tout individu :

(...) “le public désigne, dans la France du XVIIe siècle, les lecteurs, les spectateurs, les auditeurs en tant qu'ils sont les destinataires, les consommateurs et les critiques de l'art et de la littérature” (Habermas, 1978). Cette définition qui, au-delà du XVIIe siècle, reflète manifestement ce que nous entendons aujourd'hui par « public », dirige l'analyse vers une sociologie du public littéraire, les intérêts économiques des différentes couches sociales représentées en son sein expliquant la transformation de ses attentes. (...) j'ai montré que la définition proposée par Habermas était erronée d'un point de vue philologique. Lorsqu'un écrivain ou un éditeur écrivent, dans un avis au lecteur, qu'ils « donnent » tel ou tel texte « au public », il faut d'abord entendre ce terme sans spécification aucune par rapport au sens très général qu'il présentait encore au

³⁸⁰ Je pose méthodiquement cette question du goût aux personnes du milieu culturel que je suis amené à rencontrer. L'expression « ce n'est pas ce que mon public veut voir » qui m'a été rétorquée par un programmateur lors d'un rendez-vous (et que de nombreux artistes ont entendu) est donc triplement suspecte : dans quelle mesure une appropriation du public régulier d'un lieu n'est-elle pas problématique ? Comment savoir ce que le public (et ceux qui le consistent) veulent voir ? Puisque le goût évolue, alors le public, si tant est qu'il veuille voir quelque chose, veut instinctivement voir ce qu'il a déjà vu.

³⁸¹ Il est entendu que je décris là des processus généraux à partir de mes observations, il existe, et c'est heureux, de nombreux contre-schémas du côté des spectateurs, des artistes et des programmeurs.

XVI^e siècle, où le mot français traduit en gros l'ensemble du paradigme de la *respublica* : donner au public un ouvrage signifie œuvrer, en tant que lettré, au bien public, le donner au peuple, à la « chose publique », le mettre au nombre des biens publics, ni plus ni moins.³⁸²

1. 2. Institutions (vertical)

Les institutions publiques sont un exemple d'objets de responsabilité politique pour l'artiste, pensée verticalement. J'entends précisément ici l'État, les collectivités locales³⁸³, et les organismes et institutions publiques³⁸⁴. Bien sûr, l'artiste doit respecter la loi, les règlements, et toutes les obligations sociales auxquelles son activité est soumise. Mais cela relève surtout d'une responsabilité juridique, car si elle est engagée, c'est une condamnation par le droit qui en découlera, ce qui, comme nous le verrons, ne pourra pas être le cas pour la responsabilité politique.

La responsabilité est surtout due au fait que ces institutions sont (du moins en théorie), la matérialisation de la volonté générale, les outils de maintien du bien public, mais aussi les dépositaires des biens publics, je pense notamment à l'argent public. C'est dans le rapport aux commandes publiques, aux conventions d'objectifs et aux subventions que les artistes sont sujets de responsabilité³⁸⁵. L'enjeu ici est complexe. En effet, des artistes proclament faire un art de service public, notamment dans le théâtre, le plus fameux étant probablement Jean Vilar : « le TNP est au premier chef un service public, tout comme le gaz, l'eau, l'électricité »³⁸⁶, assimilant donc sa pratique à un besoin de base que l'État se doit de fournir. Mais Ariane Mnouchkine aussi, qui considère que le fait de devoir s'adresser à tous (tous âges et toutes catégories sociales) lui incombe notamment en raison du fait que sa compagnie touche des subventions publiques³⁸⁷, et que le théâtre en ce sens est un service public. Charlie Windelschmidt, metteur en scène de la compagnie brestoise Dérézo, se réclame aussi du

³⁸² Hélène Merlin-Kalman, *Le public, quelques réflexions historiques*, in Daniel Céfaï et Dominique Pasquier (dir.), *Les sens du public : publics politiques, publics médiatiques*, Presses universitaires de France, 2003, p.105

³⁸³ Collectivités locales est un terme administratif français, mais il peut s'appliquer à toute autre autorité locale de pays ayant des structures administratives et politiques similaires (États fédérés, länder, comtés)

³⁸⁴ Wikipédia donne une longue liste ici :

https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_institutions_fran%C3%A7aises

³⁸⁵ Cela vaut uniquement pour les pays où la politique culturelle rend possible ces situations.

³⁸⁶ Jean Vilar, *Le TNP, service public* [1953], in *Le théâtre, service public*, Gallimard, 1986, p. 173.

³⁸⁷ Ariane Mnouchkine interviewée par Bruno Duvic sur France Inter le 30 mai 2014.

service public : « la compagnie est subventionnée à 100%, donc je réponds à une mission qui m'a été fixée par un État, une région, un département, une ville, qui est une mission de service public. Et d'abord c'est une question éthique, ce sont nos impôts qui permettent à cette compagnie d'exister »³⁸⁸. Ces trois artistes pensent leur responsabilité politique vis-à-vis des institutions sur deux plans : d'une part suivant les missions qui leur sont fixées par l'autorité publique, comprenant les subventions en tant qu'elle sont versées suite à une décision, un choix de cette autorité, et d'autre part à l'égard de la société, des gens, comme j'aime à le dire. Toute la difficulté réside dans le cas où ces deux plans s'avèreraient contradictoires. Alors quelle voie choisir ? Dans le contexte actuel, c'est par une décision d'élus, assistés de fonctionnaires et d'experts, que les missions sont attribuées et les subventions accordées aux artistes. Qui sera alors considéré comme objet prioritaire de sa responsabilité politique par l'artiste : les institutions (l'autorité publique) ou le public (les gens, la pluralité humaine de la communauté) ? Déjà en 1972 Pierre Gaudibert soulevait les potentiels enjeux contradictoires de l'action culturelle publique :

*L'action culturelle est-elle, comme elle le prétend, une entreprise généreuse de démocratisation culturelle faite sous l'impulsion de l'État par souci de l'intérêt général, qui viserait à la fois la fin du privilège culturel et un apprentissage de la participation de chaque citoyen à la chose publique ? Ou bien est-elle une condition du nouveau développement économique, la culture comme la science devenant élément intégré aux forces productrices, tout en se voulant une finalité humaniste de ce même développement ? Ou bien encore institue-t-elle une immense tentative de conditionnement, d'inculcation, de manipulation idéologique qui engloberait la fonction de l'école, se combinerait avec celle de l'information et de la famille, pour se substituer à la religion défailante et faire fonctionner les individus dans le sens requis par le système capitaliste d'exploitation et la domination de la bourgeoisie ?*³⁸⁹

Ces questions sont encore tout à fait valables plus de quarante années plus tard. La responsabilité politique de l'artiste serait *a minima* d'avoir ce type de questions en permanence à l'esprit.

³⁸⁸ Charlie Windelschmidt interviewé par la revue Le Poulailleur en juillet 2016.

³⁸⁹ Pierre Gaudibert, *Action culturelle : intégration et/ou subversion*, Éditions Casterman, Paris, 1972, p.7

1. 3. Les pairs (circulaire)

Pour ce qui est d'un rapport circulaire de responsabilité, je vais prendre pour exemple la responsabilité de l'artiste ayant pour objet ses pairs, les autres artistes, considérés ici non pas comme des altérités (ce qui est possible au sens d'une responsabilité horizontale), mais comme un ensemble défini par un domaine d'activité commun. Dans une relation circulaire, le sujet de responsabilité est de fait aussi objet, et *a fortiori*, l'artiste est objet de la responsabilité politique de l'artiste si je peux me permettre ce truisme. Cela vaut aussi pour les artistes du passé, objets de responsabilité politique pour l'artiste actuel car à prendre en compte pour les modifications de la culture de laquelle l'artiste actuel hérite. De la même manière, cette responsabilité s'exerce à l'égard des artistes à venir car il s'agit de penser son influence sur l'*entre* et le dissensus comme un héritage que l'on lègue à ceux qui viendront par la suite. On trouve ces mêmes éléments dans la responsabilité cosmique de Hans Jonas évoquée plus haut. On pourrait considérer que la responsabilité de l'artiste à l'égard de ses pairs se trouverait aussi dans les luttes syndicales et politiques telles qu'on a pu les connaître en 2003 et 2014 (qui s'étendent encore aujourd'hui à la faveur des mouvement anti-loi El Khomry), au sens où les œuvres ont pu être directement en prise avec la lutte (dans leur contenu, comme outils de manifestation, et surtout, dans leur interruption³⁹⁰). Pourtant je ne vais pas évoquer ces luttes ici. Il me semble que leurs enjeux sont plus larges³⁹¹, ou du moins doivent l'être au-delà de leur seul rapport des artistes aux artistes (même en y incluant les autres métiers liés à l'art) :

*(...) le mouvement des intermittents et des précaires porte en lui la contestation de ce qui est tout autant que la perspective d'une alternative. (...) Il a visé, non sans heurts ni légitimes difficultés, l'unité entre différentes composantes, héritières d'histoires théoriques, politiques et syndicales diverses. Il a lié le sort des uns, les intermittents, aux devenirs des autres, précaires.*³⁹²

En revanche, il me semble que l'enjeu de faire naître, enrichir, construire de l'*entre* et du dissensus est un enjeu non négligeable entre artistes, et la méthode est simple : faire entretenir une relation critique avec les œuvres (des autres artistes). Pour cela il s'agit de s'extraire de la

³⁹⁰ Olivier Neveux, *Faire grève*, in Théâtre(s) n°6, été 2016, p.34

³⁹¹ Voir l'étude de Jérémie Sinigaglia, *Un répertoire d'action composite : la mobilisation des intermittents du spectacle entre traditions syndicales, nébuleuse contestataire et spécificité artistique*, in *Passer à l'action : les mobilisations émergentes*, L'Harmattan, 2007, pp.1-20,

³⁹² Olivier Neveux, *Faire grève*, *op. cit.*

mise en concurrence des artistes entre eux, et travailler sa capacité critique, c'est-à-dire à en produire, et à en recevoir.

1. 4. L'artiste dans son rapport à lui-même (point)

Dans mon schéma géométrie, « le point » est essentiel : il est l'endroit où se coupent les droites, il est le centre du cercle. Il est le lieu de naissance du sujet de responsabilité. Au fond, il est mon objectif. Si l'artiste parvient à être à la fois le sujet et l'objet de sa propre responsabilité politique, alors les autres dimensions pourront être d'autant mieux envisagées. C'est la réalisation de l'individuation, c'est la mise en marche du processus d'émancipation, c'est le désir de l'*autonomos*. L'artiste qui en dehors de toute injonction *se sentirait* responsable politiquement, se trouverait alors dans une forme de responsabilité cosmique à l'égard de lui-même, à savoir ayant la responsabilité de toujours garder ouverte la possibilité de sa responsabilité politique à travers ses œuvres. Ce rapport existe dans sa propre définition de l'art, de *l'art dans son ensemble* d'une part (ce qu'il identifiera subjectivement comme de l'art), et surtout de sa propre position au sein de *l'art en soi* d'autre part (la comparabilité des œuvres comprises dans *l'art dans son ensemble*)³⁹³. Si les autres rapports géométriques de responsabilité politique peuvent être affaire de critères exogènes et d'arguments, la responsabilité envisagée comme un point y sera, en dernière instance, insensible : il s'agit d'un chemin solitaire, parsemé d'affects.

³⁹³ Voir partie 1 Chapitre 2, les définitions de Thierry de Duve.

2. Conditions et engagement de la responsabilité politique de l'artiste

2. 1. Conditions de l'existence d'une responsabilité politique de l'artiste

Il n'est pas évident de considérer que tout artiste doit assumer une responsabilité politique. J'identifie quatre conditions préalables à son existence.

Tout d'abord, il semble qu'il faut que l'artiste visé soit capable de discernement. Un enfant, un handicapé mental, ou une personne n'étant pas en possession de ses capacités de jugement et de discernement ne peut l'être. Entendons-nous bien, je parle là d'un « défaut dans l'entendement », pas d'un manque de décision qui au contraire serait un motif d'engagement de la responsabilité. C'est précisément de ce nous dit Cynthia Fleury dans *Les irremplaçables* :

Car ce qui est ici rappelé par Kant, c'est le fait que notre origine naturelle ne nous conditionne nullement à la servitude. "Qu'est ce que les Lumières ? La sortie de l'homme de sa minorité dont il est lui-même responsable. Minorité, c'est-à-dire incapacité de se servir de son entendement dans un manque de décision et de courage de s'en servir sans la direction d'autrui. Sapere aude ! (Ose penser). Aie le courage de te servir de ton propre entendement. Voilà la devise des Lumières". Ne pas penser pas soi-même reste une décision. Ces non-agir et non-penser sont même les actes les plus courants chez l'homme. Il n'y a la aucune forme d'ignorance mais, à l'inverse, l'assimilation servile des codes préexistants.³⁹⁴

La servitude décrite par La Boétie, dans la mesure où elle est volontaire, n'est pas un défaut dans l'entendement, n'est pas un handicap mental, car alors nous l'aurions presque tous. Ce n'est donc pas un cas de non-responsabilité.

Il faut préciser, je le développerais dans le chapitre suivant, que cela doit prendre en compte ce qui fait cette servitude, et qui le contexte, extérieur à nous. Lordon identifie bien ce problème, critiquant au passage comme je l'ai fait plus haut la revalorisation actuelle de la

³⁹⁴ Cynthia Fleury, *Les irremplaçables*, Éditions Gallimard, Paris, 2015, p.102

responsabilité individuelles qui énonce que pour changer le monde, il faudrait que chacun, individuellement, modifie son comportement³⁹⁵, ce est une belle manière pour les dominants qui défendent cette idée de se déresponsabiliser eux-mêmes. Lordon nous dit qu'il faut ainsi penser un rapport de contrôle entre pairs, à la façon des scientifiques :

*Ainsi, par exemple, comme Foucault et Bourdieu l'avaient fait remarquer (...), la rigueur intellectuelle des savants ne doit rien à une amour natif et pur de la vérité, mais tout à la surveillance mutuelle des avants par les savants, qui ne loucheront pas le déviant et ,par là incitent chacun à se tenir à carreau avec les règles de l'argumentation scientifique. (...) Comme l'expérience l'a suffisamment montré, il suffit de sortir un savant de son univers scientifique, et de le plonger dans un univers à contrôle intellectuel plus lâche comme l'univers médiatique, pour le voir à brève échéance se mettre à tenir des discours d'une médiocrité qu'il n'aurait jamais osé exposer au regard de ces pairs.*³⁹⁶

Appliquée à l'artiste, on retrouve une forme de responsabilité cosmique de l'artiste ici encore, puisque par le phénomène de vergogne, ce sont les pairs qui permettent l'existence même de cette responsabilité. Cela suppose une possibilité d'identifier les pairs en question. C'est le point suivant.

En effet, l'artiste non-formé, et non-informé me semble être irresponsable. Je pense à l'élève de conservatoire qui fait régulièrement des concerts dans le cadre de sa formation ou non, ou bien au peintre amateur qui expose son travail de temps à autre³⁹⁷. Il faut envisager un degré de responsabilité politique en fonction de la situation de l'artiste.

Si je précise que ces exemples d'élève musicien ou de peintre amateur font des concerts et exposent leur travail, c'est parce qu'il y a là une autre condition de possibilité d'existence de la responsabilité politique de l'artiste : la publicité de l'œuvre (son caractère public). Hans Jonas nous dit : « (...) si le créateur détruit son œuvre, avant que quiconque l'ait vue, il n'a de compte à rendre à personne »³⁹⁸. Puisque je m'intéresse à la responsabilité politique de l'artiste en ce quelle repose dans ses œuvres, il n'est pas nécessaire d'argumenter

³⁹⁵ Frédéric Lordon, *La société des affects*, Éditions du Seuil, Paris, 2013, p.257

³⁹⁶ *Ibid*, pp.259-260

³⁹⁷ On pourrait me rétorquer que mes exemples ne sont pas des exemples d'artistes. Au regard du travail de définition de l'art précédemment réalisé, il me semble que toute catégorisation serait hâtive, car la subjectivité réversible arrive à grands-pas. Par ailleurs, l'argument qui consisterait à disqualifier ces exemples au nom du fait qu'ils ne sont pas professionnels est à écarter d'office tant il exclut nombre d'artistes qui ne peuvent être considérés comme professionnels. Enfin l'argument de l'intermittence du spectacle comme critère ne tient pas non plus pour les mêmes raisons, sans compter qu'il ne vaudrait qu'en France. Cette précision sur l'information et la formation me semble donc nécessaire.

³⁹⁸ Hans Jonas, *op. cit.* p.197

longuement pour avancer que ces œuvres doivent être visibles du public, tel que je l'ai évoqué plus haut. Cela me permet assez simplement de dire que les pratiques socialisantes et de loisir de l'art (qui sont tout à fait respectables au demeurant), ne sont pas concernées par cette responsabilité politique, puisqu'elles ne répondent pas aux deux dernières conditions que je viens d'établir.

Enfin, si mon étude est quasiment exclusivement consacrée à nos États occidentaux basés sur le modèle dit « démocratique » c'est parce que s'ils n'ont de démocratique que le nom, ils assurent en revanche une assez grande liberté d'expression. C'est une dernière condition qui me paraît essentielle à l'existence d'une responsabilité politique des artistes. Si l'artiste n'est pas libre de produire les formes qu'il souhaite sur les sujets qu'il souhaite, il me paraît difficile de faire peser sur ses épaules une responsabilité politique. Cette question appelle un regard nuancé et au cas par cas³⁹⁹, mais elle exclut les États où n'existe objectivement pas de liberté d'expression⁴⁰⁰.

En revanche, se pose la question de la vision de l'artiste proposée par Joseph Beuys, telle qu'elle a été précédemment évoquée. Selon Beuys, un artiste se définit par le fait qu'il répond à une nécessité de créer. On trouve de la même manière chez Rainer Maria Rilke dans ses lettres à Franz Kappus⁴⁰¹ une réflexion sur la solitude de l'artiste et son nécessaire détachement des contingences extérieures. L'artiste engagé dans un acte créatif ne doit se soucier ni de la réception de son travail ni de la critique qui peut lui être faite. Au fond la seule question qui importe est de savoir s'il doit créer. Ce doit être une nécessité, sinon il se trompe de voie.

Cherchez la raison qui, au fond, vous commande d'écrire ; examinez si elle déploie ses racines jusqu'au lieu le plus profond de votre cœur ; reconnaissez-le face à vous-même : vous faudrait-il mourir s'il vous était interdit d'écrire ? Ceci surtout : demandez-vous à l'heure la plus silencieuse de votre nuit : dois-je écrire ? Creusez en vous-même vers une réponse profonde. Et si cette réponse devait être affirmative, s'il vous est permis d'aller à la rencontre de cette question sérieuse avec un fort et simple "je dois", alors construisez votre vie selon cette nécessité ;⁴⁰²

³⁹⁹ En France, la gestion par les autorités publiques de l'affaire autour de l'humoriste Dieudonné demanderait un examen froid et circonstancié.

⁴⁰⁰ Je pense aux condamnations à répétition de l'artiste Ai Wei Wei par l'État Chinois, ou à l'artiste Russe Piotr Pavlenski qui en est arrivé à se clouer le scrotum aux pavés de la place rouge à Moscou le 10 novembre 2013 en protestation contre « l'État policier » en Russie.

⁴⁰¹ Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète* (lettres de 1903, première publication en 1929), Librairie Générale Française, 1989

⁴⁰² Rainer Maria Rilke, *op. cit.* p.36

De ce point de vue, l'artiste n'est pas totalement libre, il est contraint de créer, c'est une nécessité qui s'impose à lui. De plus, la capacité à décider ce que l'on crée est discutable. Ainsi, comment faire peser une responsabilité sur un être contraint et non totalement maître de la finalité de ses créations ? J'en reviens à la question posée précédemment par la voix de Frédéric Lordon à propos de la servitude passionnelle de l'homme. La réponse est donc la même : une part de la responsabilité politique consiste à garantir au mieux la possibilité d'existence d'une responsabilité. Par ailleurs, cette description de l'artiste déterminé ne saurait être exceptionnelle par rapport aux autres membres d'une communauté. Je pense que cette nécessité de créer n'est pas moins construite qu'un autre habitus. Ainsi, ne m'apparaît aucun argument à même de dédouaner l'artiste d'une responsabilité au motif qu'il lui serait nécessaire de créer : qu'il crée dans sa chambre (pas de publicité, pas de responsabilité)

2. 2. L'engagement de la responsabilité politique de l'artiste

Comme nous l'avons vu, être responsable implique d'être en charge de quelque chose, mais aussi potentiellement de devoir répondre de ses actes. Se pose alors la question de savoir ce que signifierait pour un artiste de voir sa responsabilité politique engagée.

Il faudrait savoir sur quels critères cette responsabilité pourrait être engagée. Si l'on compare avec le droit, il faut qu'un dommage ou risque de dommage soit constaté, lequel est prévu par la loi alors violée : je roule trop vite en voiture, je représente un danger (risque de dommage), lequel est établi par la loi que je viole en ne respectant pas la vitesse maximale autorisée, loi qui établit aussi la sanction. L'artiste agit de sorte à ce que l'entre ou le dissensus soient amenuisés, c'est un danger pour l'état et l'activité politique... mais il n'y a pas de loi. Quelle est la norme ? La morale ? La loi est établie par une entité politique (en France, deux assemblées d'élus). Qui établit la norme sur la base de laquelle la responsabilité de l'artiste peut être engagée ? Et qui établit les sanctions ?

Si la loi crée artificiellement des critères objectifs, la création de la loi est très contextuelle et orientée politiquement, liée aux valeurs morales dominantes (ou plutôt des dominants). La responsabilité politique de l'artiste existe parce qu'elle a une influence toute particulière sur l'entre et le dissensus, et donc sur la vitalité de l'état politique et de l'activité politique. Si j'appelle de mes vœux cette vitalité, c'est bien en raison du positionnement

idéologique qui est le mien, et en dernière analyse, des préceptes moraux auxquels je réponds. Ainsi le critère ne peut être objectif, mais celui qui préside à l'édiction des lois non plus. Pourtant, aucun type de norme positive établie ne peut être l'origine de l'engagement de la responsabilité politique de l'artiste, et encore moins d'une sanction. Aucune extériorité coercitive ne peut prévaloir en la matière. L'évaluation d'une responsabilité politique est précisément d'ordre politique, et a fortiori, morale. Elle ne peut être contenue dans une norme positive car elle peut potentiellement précéder cette norme, et surtout, la subvertir, la défier, pour peut-être, en faire resurgir une nouvelle. Si le droit (donc le pouvoir) donne le sens politique que doit prendre l'art et donc la culture en vertu de leur relation endo-modificatrice, alors c'est le totalitarisme : le pouvoir définit « la façon de voir le monde à l'avenir, et les choses qui doivent y apparaître »⁴⁰³.

Ainsi, c'est au regard d'une morale, en ce que la défense de cette morale a de politique, que s'établit l'engagement ou non de la responsabilité politique de l'artiste. Ou plus précisément c'est la morale « divisée » par la politique :

*Cette division de la violence, de la morale et du droit a un nom. Elle s'appelle politique. La politique n'est pas, comme on le dit souvent, l'opposé de la morale. Elle est sa division.*⁴⁰⁴

L'engagement de la responsabilité est sujet de débat, de dissensus, de mise en relation d'individus individués, dans une activité politique. En ce sens le fait d'engager une responsabilité politique relève lui-même d'une responsabilité politique, au regard non pas d'une éthique (rapport à soi) mais d'une morale (rapport à la communauté), y compris dans une responsabilité prenant la forme géométrique d'un point, comme dans le cas où un artiste engagerait sa propre responsabilité politique.

Alors si norme il y a, elle n'est pas une norme positive coercitive prenant la forme d'une extériorité objective, c'est tout le contraire : elle impose l'autonomie, et prend part au processus d'émancipation. Il apparaît alors que la responsabilité politique de l'artiste n'est pas à même de générer des mécanismes de censure. La censure est en fait diamétralement opposée à l'existence d'une responsabilité politique de l'artiste : la condition de la liberté d'expression ne serait alors pas remplie, un artiste non libre de son expression ne peut être tenu pour responsable politiquement.

⁴⁰³ Hannah Arendt, *La crise de la Culture*, 1961, (augmenté en 1968), Gallimard, 1972, p.285

⁴⁰⁴ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Éditions Galilée, Paris, 2004, p.147

2. 3. De la censure à l'autocensure

Le 25 juillet 1938, est publié à Mexico le manifeste Pour un art révolutionnaire indépendant, signé par André Breton et Diego Rivera. On sait que Léon Trotsky n'est pas pour rien dans l'écriture (ou du moins la correction) de ce texte⁴⁰⁵, qu'il n'aurait pas signé pour des raisons stratégiques⁴⁰⁶. Trotsky vivait à ce moment à Mexico, hébergé un temps par Diego Rivera et son épouse la peintre Frida Khalo. André Breton les y a rejoint en 1938.

Dans ce manifeste, on trouve ce fameux passage :

*En matière de création artistique, il importe essentiellement que l'imagination échappe à toute contrainte, ne se laisse sous aucun prétexte imposer de filière. A ceux qui nous presseraient, que ce soit pour aujourd'hui ou pour demain, de consentir à ce que l'art soit soumis à une discipline que nous tenons pour radicalement incompatible avec ses moyens, nous opposons un refus sans appel et notre volonté délibérée de nous en tenir à la formule : toute licence en art.*⁴⁰⁷

Breton a nommé plus tard les corrections de Trotsky à cet endroit du manifeste :

*Je précise que l'on est plus redevable à Trotsky qu'à Rivera et à moi-même de l'indépendance totale qui y est revendiquée au point de vue artistique. C'est en effet le camarade Trotsky qui, mis en présence du projet où j'avais formulé : "Toute licence en art, sauf contre la révolution prolétarienne", nous a mis en garde contre les abus qu'on pourrait faire de ce dernier membre de phrase et l'a biffé sans hésitation.*⁴⁰⁸

Cette anecdote historique est fort intéressante : l'artiste est prêt à revendiquer une limitation de l'art au nom de son engagement politique, tandis que le stratège politique l'en empêche. Si l'on adopte le point de vue d'André Breton à l'époque, il semble, et nous l'avons vu précédemment, qu'un artiste responsable doit se mettre au service de la révolution prolétarienne, et à ce titre, limiter sa propre liberté de création si elle allait contre cette idéologie. Cela pourrait ressembler à de l'autocensure. Alors dans quelle mesure le fait de

⁴⁰⁵ Breton indique même dans une note au manifeste publié dans son recueil *La clé des champs* (1953), Éditions Pauvert, Paris, 1977 : « Bien que publié sous ces deux signatures [Breton et Rivera], ce manifeste a été rédigé en fait par Trotsky et André Breton. Pour des raisons tactiques, Trotsky demanda que la signature de Diego Rivera fut substituée à la sienne. »

⁴⁰⁶ *Que viva Mexico !*, Le Monde Diplomatique, février 2014, p.15

⁴⁰⁷ André Breton, Diego Rivera, *Pour un art révolutionnaire indépendant*, Mexico, 1938

⁴⁰⁸ André Breton, *Visite à Trotsky*, in *La clé des champs* (1953), Éditions Pauvert, Paris, 1977, p.52

nommer l'existence d'une responsabilité de l'artiste ne pourrait-il pas mener à de l'autocensure ? Je trouve chez Trotsky une réponse négative à cette question :

*Un pouvoir authentiquement révolutionnaire ne veut ni ne peut se donner la tâche de "diriger" l'art, et encore moins de lui donner des ordres, avant ni après la prise de pouvoir. Une telle prétention n'a pu venir à la tête que d'une bureaucratie ignorante, impudente, ivre de sa toute-puissance et qui est devenue l'antithèse de la révolution.*⁴⁰⁹

Ou encore :

*Les poètes, les artistes, les sculpteurs, les musiciens, trouveront eux-mêmes leurs voies et leurs méthodes si le mouvement révolutionnaire des masses dissipe les nuées du scepticisme et du pessimisme qui assombrissent aujourd'hui l'horizon de l'humanité.*⁴¹⁰

Trotsky parle ici directement de censure, et la bannit du projet révolutionnaire. Mais il parle aussi d'autocensure indirectement. En effet, Breton qui est dans la position à la fois de l'artiste et du révolutionnaire s'impose à lui-même sa propre idéologie, comme un principe, comme une responsabilité. Mais en appliquant la pensée de Trotsky à ce cas, il apparaît que si Breton doit être fidèle à la révolution prolétarienne, il doit, assumer sa responsabilité révolutionnaire, c'est-à-dire précisément suivre la maxime « toute licence en art ».

Sans identifier la responsabilité politique telle que je l'ai pour le moment décrite avec le projet révolutionnaire prolétarien des années 30, il s'avère néanmoins que les arguments de Léon Trotsky ici reproduits fonctionnent très bien : au fond, l'autocensure est une action par laquelle l'artiste se rendrait irresponsable politiquement⁴¹¹. C'est à nouveau l'objet de la responsabilité perçue comme un point géométrique. Une objection se présente rapidement : tout n'est pas bon à dire, ou à faire. En effet, mais alors la responsabilité doit être mise en jeu et sera engagée au regard des autres rapports géométriques. Pour que cela ait lieu, pour que l'œuvre puisse être prise au sérieux, pour que le dissensus prenne corps, il faut affirmer que l'autocensure est antinomique au fait d'assumer sa responsabilité politique. Par ailleurs, je préfère une prise de position contestable que pas de prise de position du tout, y compris en art.

⁴⁰⁹ Léon Trotsky, *Littérature et révolution*, (1938) Lettres Nouvelles, Julliard, Paris, 1964, p.362

⁴¹⁰ Léon Trotsky, *op. cit.* p.351

⁴¹¹ En terme de responsabilité sociale, ou de responsabilité juridique, il n'en va pas de même.

2. 4. Une responsabilité partagée ?

Enfin, pour conclure sur les contours de la responsabilité politique de l'artiste, il me faut préciser une chose importante : une responsabilité politique n'en exclut pas une autre. Il est clair que mon intention est de déplacer les habituelles critiques formulées à l'égard d'un public qui n'irait pas voir les bonnes œuvres, des financeurs et décideurs publics qui ne soutiendraient pas les bons artistes, et bien sûr à l'égard des programmeurs qui ne programmeraient pas les bons spectacles, pour diriger une critique à l'encontre des artistes eux-mêmes. Pour autant, j'en reparlerai, il serait très dommageable de ne pas prendre en compte des effets de systèmes à l'œuvre aujourd'hui dans le milieu artistique, et qui ne sont pas sans conséquences sur la prise en compte ou non de la responsabilité politique de l'artiste, et de son engagement ou non. Il me semble que cette responsabilité politique est partagée, et si je m'intéresse aujourd'hui plus spécifiquement aux artistes, je tenterai néanmoins de continuer à pointer du doigt (cela a déjà eu lieu) des fonctionnements d'autres acteurs qui me semblent être problématiques vis-à-vis de l'identification d'une responsabilité politique de l'artiste.

Il me faut maintenant envisager comment les œuvres des artistes influent sur l'entre et sur le dissensus. Je proposerai des exemples de ce à quoi il nous faut aujourd'hui résister, et comment l'art peut être un outil de cette résistance. Puis, je tenterai d'identifier une manière pour l'artiste d'assumer au mieux cette responsabilité politique qui lui incombe, pour finir sur les enjeux systémiques dans lesquels se trouve aujourd'hui prise cette responsabilité.

Deuxième partie

Actualisation de la responsabilité
politique de l'artiste :

De la résistance à la transformation
démocratique

Chapitre I

Systeme nerveux et milieu : des
déterminismes à la modification

Introduction

Dans la première partie de cette recherche, nous avons vu et la nécessité de distinguer les termes art et culture, de les redéfinir, et de repenser les rapports qu'ils peuvent entretenir. La culture est la relation historicisée des hommes au monde, qui détermine leur capacité à agir dans leur présent et leur avenir. L'art s'entend ici principalement comme l'art en général, c'est-à-dire la potentialité pour toute chose d'être de l'art. L'art est l'endo-modificateur par excellence de la culture.

L'état politique, *le* politique, découle de la *polis*, elle-même constituée d'une pluralité humaine caractérisée par son *isonomia*. L'état politique pleinement réalisé et généralisé est la démocratie. La source de cet état se trouve dans l'*entre*, la relation entre les hommes, qui s'appuie sur le commun et la culture.

L'activité politique, la politique, se définit comme une activité collective dirigée vers un objectif. Elle prend racine dans la conflictualité, dans le dissensus. L'état politique génère nécessairement une activité politique, l'inverse n'est pas assuré.

L'institution politique, les politiques est la création d'institutions par les détenteurs du pouvoir.

La responsabilité politique de l'artiste est liée à ses œuvres. L'engagement de cette responsabilité ne peut être que politique, donc moral. Il en va de même pour les conséquences d'un tel engagement.

La responsabilité politique de l'artiste a ceci de particulier que l'art a une action toute particulière sur l'*entre* et le dissensus.

Fort de ces éléments, il me faut mieux comprendre les mécanismes mis en jeu par l'art chez les humains. Ces mécanismes seront envisagés de façon directe, quand on est face à une œuvre, et de façon indirecte, en ce que l'art modifie la culture.

Pour pouvoir mieux saisir ces mécanismes, je vais m'arrêter un temps sur les éléments matériels sur lesquels ils reposent, c'est-à-dire ce avec quoi l'homme reçoit concrètement les choses du monde par son corps et notamment au moyen du système nerveux. Dans un second temps, il faudra s'intéresser à la manière dont l'homme traite et transforme ces informations.

1. S'appropriier les neurosciences

1. 1. Pourquoi les neurosciences ?

Il peut sembler étrange qu'à cet endroit de la réflexion je me tourne vers une dimension plus biologique des choses. Il s'agira plus précisément de s'intéresser au domaine de ce que l'on appelle les neurosciences. La première explication est tout simplement que je suis depuis longtemps très curieux de comprendre le fonctionnement des choses, « comment ça marche » ? Je pense par exemple au fait contre-intuitif que la vitesse de la chute des corps ne dépend pas de leur masse. Notre perception nous indique le plus souvent l'inverse. Mais elle nous trompe. Par ailleurs, j'aime tout particulièrement comprendre ce qui nous semble mystérieux, en raison d'une part d'un scepticisme matérialiste assez développée chez moi. Je crois qu'une de mes premières rencontres avec les neurosciences est due à ma volonté de comprendre le phénomène de l'hypnose. Je la pratique sur moi-même, l'autohypnose étant un outil de choix pour mieux maîtriser la micro-sieste dont je suis un adepte. L'hypnose est utilisée depuis longtemps⁴¹², mais comment fonctionne-t-elle ? Il a fallu attendre les débuts des neurosciences avec la psychiatrie, et surtout bien plus, avec les développements de l'imagerie cérébrale, pour mieux comprendre cet état. Ce n'est qu'un exemple parmi tant d'autres, mais les neurosciences nous ont récemment permis de mieux comprendre le fonctionnement des hommes, que ce soit en appui ou en contradiction des sciences sociales. Le mot neurosciences recouvre des disciplines très larges, puisqu'il concerne l'étude du système nerveux, en tant que structure, dans son fonctionnement, et dans ses organes distincts. Les croisements avec la psychologie, la psychiatrie, la sociologie, la philosophie sont nombreux, mais aussi, avec l'économie, la finance, le marketing, le management.

C'est là une autre des raisons qui me font m'intéresser à cette discipline. Si les courants intellectuels auxquels je me réfère créent depuis peu des ponts avec les neurosciences, ceux auxquels je m'oppose l'ont fait depuis longtemps. Les exemples les plus frappants sont le marketing, le management et la publicité. Ces trois domaines (proches par leur origine idéologique) s'étaient déjà emparés des outils générés par la psychologie⁴¹³, et n'ont pas tardé à faire de même avec les neurosciences. La publicité est aujourd'hui largement basée sur les techniques du neuromarketing, qui relèvent de la manipulation pour mieux vendre des produits, l'objectif étant en premier lieu de créer de l'envie de consommation. De

⁴¹² On trouve une première utilisation du mot hypnose par le médecin écossais James Braid en 1843, mais la technique en elle-même est encore antérieure, notamment sous forme de spectacles.

⁴¹³ Miguel Benasayag, *Cerveau augmenté, homme diminué*, Éditions La Découverte, Paris, 2016, p.121

la même manière, le mode de gestion humaine du capitalisme tend à devenir le neuromanagement, c'est-à-dire à amener les désirs des travailleurs à correspondre aux objectifs de l'entreprise⁴¹⁴. S'il y avait besoin de le préciser, ces pratiques sont diamétralement opposées à l'apparition et à la généralisation de l'activité et de l'état politique que j'appelle de mes vœux. C'est aussi une des raisons pour lesquelles je m'intéresse à ces questions : je pense qu'il ne faut pas abandonner ces outils à nos ennemis.

J'ai par ailleurs trop souvent été face à des contestations rigolardes de scientifiques en herbe niant tout fondement sérieux à la philosophie, à la sociologie, à l'esthétique. Non pas que ces critiques provoquent chez moi quelques doutes à même de remettre en question mes recherches, mais elles empêchent une discussion sur le fond, et de fait, la possibilité d'émergence de dissensus. Être en capacité de fournir des arguments issus des sciences dites « dures » comme appui à mes recherches permet d'ouvrir la voie de la discussion politique sur des bases solides, puisqu'en l'occurrence ces arguments me sont largement favorables.

Enfin, je revendique fermement le recours à la zététique⁴¹⁵, et aux sciences qui nous permettent, avec les moyens que nous avons pour l'heure à notre portée, de démonter les désastres politiques que sont les croyances idiotes et dangereuses qui circulent encore largement aujourd'hui avec en toute première place le créationnisme⁴¹⁶.

Pourtant, les critiques faites aux neurosciences sont récurrentes, notamment d'auteurs de qui je peux me sentir proche. Je vais donc en nommer quelques unes ici, pour tenter de les réfuter.

Une première critique réside dans le fait que les neurosciences, et plus précisément certains neurobiologistes, défendraient un tel déterminisme biologique qu'il en résulterait une vision « finie » de l'être humain :

L'être, dit humain, n'a aucune spécificité, il est entièrement déterminé, continuent (...) d'affirmer, aujourd'hui plus que jamais certains neurobiologistes, peu attentifs, semble-t-il, aux conséquences morales et politiques de leurs assertions. Mais la crédulité de ceux que la science fascine n'y trouve rien à redire, il est des

⁴¹⁴ C'est ce que Frédéric Lordon nomme l'angle alpha, dans *Capitalisme, désir et servitude*, Éditions La Fabrique, Paris, 2010, pp.180-181

⁴¹⁵ La zététique est l'art du doute, c'est le fait de remettre en cause des affirmations réfutables par des critères objectifs. C'est une forme de scepticisme scientifique.

⁴¹⁶ Plusieurs sondages montrent que plus de 40% des américains sont persuadés que la Terre a été créée en 6 jours. Voir à ce propos l'ensemble du travail du biologiste britannique Richard Dawkins sur les questions de religion.

*philosophes qui, sans avoir autant de goût militant pour l'obscurantisme, se permettent de douter de ces postulats et de leurs implications péremptoires.*⁴¹⁷

C'est l'idée selon laquelle une forme d'hyper-biologisation de l'humain aboutirait à nier les spécificités de l'humain, ce que l'on appelle "l'humanité" en somme. Dans cette même idée, alors que j'expliquais mon intérêt pour les neurosciences, il m'a été opposé que les sciences sociales, et en particulier l'esthétique et la politique, étaient au-dessus de cela, que les sciences dures ne pouvaient que réduire la pensée en la faisant dépendre du biologique. On a pu aussi me dire que les neurosciences n'apportaient rien de nouveau, que à peu près tous les fonctionnements humains qui sont traités par ces neurosciences avaient déjà été compris et décrits par la philosophie, la sociologie, la psychologie.

Une autre critique est basée sur le fait que les neurosciences ont permis l'émergence de courants quasi idéologiques qui prônent une amélioration de l'humain par la technologie (les transhumanistes), voire même le dépassement, l'abandon du corps biologique. On trouve l'expression de ces critiques dans le livre de Miguel Benasayag, *Cerveau augmenté, homme diminué* :

*(...) par exemple, la technique permettant de visualiser dans le cerveau d'une personne les neurones activés chaque fois qu'elle pense au chiffre cinq : certains chercheurs en déduisent que si ces derniers venaient à être détruits, elle ne pourrait jamais plus penser à ce chiffre. Une conclusion plus que douteuse, car ce qui permet de penser le chiffre cinq, comme tout le reste, c'est d'abord le substrat matériel du cerveau en tant qu'unité, qui produit ce « pli » qu'est la singularité mixte de l'homme et de la combinatoire symbolique à partir de laquelle se forme la pensée.*⁴¹⁸

Ou encore :

*Or l'on constate aujourd'hui une curieuse convergence d'objectifs entre l'idéalisme extrême et le plus radical des matérialismes pour libérer l'esprit. La technique articulée sur les neurosciences se propose aujourd'hui d'émanciper la pensée logico-formelle, considérée comme une série d'algorithmes et d'informations, de la base matérielle du cerveau. La noble fonction qu'est la pensée serait dès lors transférée vers les machines, qui ne commettraient pas autant d'erreur que les humains.*⁴¹⁹

⁴¹⁷ Catherine Chalier, Préface in Stéphane Habib, *La responsabilité chez Sartre et Lévinas*, Éditions de L'Harmattan, 1998, p.9

⁴¹⁸ Miguel Benasayag, *op. cit.* p.116

⁴¹⁹ *Ibid*, p.133

L'association des neurosciences et des nouvelles technologies est aussi un objet de critiques récurrentes : « (...) selon le nouveau credo, la technologie saura optimiser ces déficiences de production, dues à des « failles » dans l'évolution naturelle. »⁴²⁰

Frédéric Lordon dit lui aussi, dans *Capitalisme, désir et servitude* : « les neurosciences cartésiennes (souvent sans le savoir et sur le mode de la parfaite évidence), confondant l'esprit et le cerveau, continuent de fouiller dedans. »⁴²¹

C'est là un autre type de critiques qui reprochent aux neurosciences de confondre le cerveau avec les productions du cerveau. En ce sens, Miguel Benasayag à nouveau dit ceci :

*Pour définir le désir et l'amour, les pseudo-scientifiques parlent de deux causes : l'une proximale (proche) et l'autre distale (lointaine) ou dernière. Le plaisir sexuel serait ainsi une cause proximale, tandis que la cause distale serait, bien sûr, la reproduction de l'espèce. Dans cette perspective, le désir, l'amour, et même le romantisme sont étudiés comme des maillons et il s'agit d'identifier, en dépassant l'« illusion amoureuse », les processus qui sont à l'origine de cette chaîne. (...) il existe d'innombrables publications qui fascinent nos contemporains. On y explique de manière simple, simpliste et réductionniste, la vérité ultime de l'amour. (...) Le cerveau humain ne fait pas de différence entre ce qui vient de l'extérieur et ce qui est une production propre. De là les nombreuses pratiques qui, encouragées par ces connaissances de la neurophysiologie des états affectifs et amoureux, développent de nouvelles formes, artificielles, de réalité affectives.*⁴²²

Enfin, pour ce qui est du sujet qui m'occupe, une autre critique m'a été formulée concernant le recours aux neurosciences : elles n'expliquent rien, et tuent la poésie, celle de la création comme de la réception des œuvres. Elles n'expliquent rien car elles ne peuvent pas nous dire comment et pourquoi un artiste met tel accord à tel endroit, telle couleur avec telle autre, ou tel mot avant tel autre. Elles ne nous le disent pas, et c'est heureux, car il faut préserver cette part de mystère inhérente à l'art, qui lui confère ce statut si particulier.⁴²³

⁴²⁰ *Ibid.* p.19

⁴²¹ Frédéric Lordon, *op. cit.* p.119

⁴²² Miguel Benasayag, *op. cit.* pp.181-182

⁴²³ Je synthétise ici en une seule idée plusieurs remarques qui m'ont été adressées par des personnes différentes, à des moments différents.

1. 2. Des critiques non-rédhibitoires

Tout d'abord il me faut dire que ces critiques sont à entendre pleinement : elles nomment l'existence des risques, des dérives, liées à l'idéologie dominante dans laquelle nous baignons, qui transforme aisément une avancée scientifique en désastre humain⁴²⁴. Mais ces arguments ne me semblent pas être rédhibitoires, et n'entament pas mon intérêt pour les neurosciences. Ainsi, avant d'entrer dans le vif du sujet, je vais répondre à ces critiques. Je mets de côté les arguments qui consisteraient à défendre la recherche fondamentale et la recherche médicale, je ne crois pas que cela soit remis en cause par quiconque.

La crainte liée à ce que j'ai nommé « l'hyper-biologisation », à savoir la réduction de l'humain à un être déterminé, sans spécificités, pose en partie problème car la citation de Catherine Chalier que j'ai proposé plus haut date de 1998. Je ne sais pas si elle dirait la même chose aujourd'hui, tant les évolutions du domaine des neurosciences ont complexifié les positions adoptées par les neuroscientifiques. En l'occurrence, il ne me semble pas que reconnaître à l'homme un certain déterminisme biologique revienne à lui ôter ses spécificités, au contraire, les capacités propres à l'homme trouvent leurs sources dans sa biologie, et loin de les remettre en cause, cela les assoit sur des éléments identifiables et permet d'éviter de nourrir des certitudes issues de pures intuitions sur ce qu'est ou n'est pas l'homme. Non pas qu'il ne faille pas avoir de telles intuitions (la philosophie, mais aussi les sciences elles-mêmes se sont largement construites sur des intuitions), mais il est très intéressant de pouvoir, à un moment ou à un autre, les vérifier. Par exemple, Aristote, à partir d'une intuition, ou du moins de perceptions, développe une règle physique selon laquelle la vitesse de chute d'un corps est liée à sa masse. Plus tard, Galilée aura une intuition contradictoire : la masse n'a pas d'influence sur la vitesse de la chute, c'est l'air qui freine plus ou moins les corps⁴²⁵. Des expériences postérieures valideront ce principe physique contre-intuitif proposé par Galilée. C'est tout l'intérêt des intuitions : qu'elles puissent être vérifiées. Il me semble que la pratique neuroscientifique tend vers cet objectif, sans forcément remettre en cause ni les spécificités humaines, ni la possibilité d'avoir de nouvelles « intuitions ». Je garde l'expression « certains neurobiologistes » (issue de la précédente citation) pour un peu plus loin.

⁴²⁴ Bien qu'Albert Einstein n'ait pas travaillé directement sur la physique nucléaire, sa célèbre équation $E=mc^2$ identifie le fait que la masse d'un objet au repos peut générer une énergie (E) gigantesque (égale à cette masse (m) multipliée par la vitesse de la lumière (c) au carré : c'est un des principes utilisés pour générer de l'énergie nucléaire.

⁴²⁵ Expériences menées par des étudiants de Galilée, par Newton, puis beaucoup plus tard, sur la lune – donc sans air – ou dans des chambres à vide.

Le fait que les neurosciences n'apportent rien de nouveau est en partie juste. Par l'observation des comportements humains, par la déduction philosophique et des pratiques empiriques, bien des données qui sont aujourd'hui établies par les neurosciences avaient été nommées par avant. Je parlais de l'hypnose, mais il en va de même pour nombre de phénomènes sociaux, pour des questions liées à l'apprentissage, aux rapports entre émotions et sentiments, et je parlerai sous peu du livre d'un neurobiologiste, Antonio Damasio, intitulé *Spinoza avait raison*, dont le seul titre nous exprime que les recherches actuelles ne font que re-découvrir les pensées d'hier. Mais tout l'enjeu est dans le fait que ces données puissent être « établies », et qu'on puisse affirmer non pas seulement que Spinoza a dit des choses intéressantes, mais qu'il avait *raison*. Et si Spinoza « montre la fausseté »⁴²⁶ des raisonnements de Descartes, il ne peut que se montrer septique quant à l'attribution par Descartes de qualités particulières à la glande pinéale : selon Descartes, l'esprit, via le cerveau et sa glande pinéale, pourrait contrôler le corps et les émotions. Aujourd'hui, l'imagerie cérébrale permet de constater sans réserve que cette glande ne permet rien de la sorte⁴²⁷. Se baser sur des observations factuelles me paraît être un outil de choix pour étayer un raisonnement. Ces observations scientifiques ne sont ni suffisantes, ni exhaustives, mais plutôt que de les opposer à des disciplines disons plus théoriques, allier les deux peut s'avérer être une démarche potentiellement fructueuse. Je réponds par cette dernière phrase à l'idée que les neurosciences soient une réduction de la pensée apportée par les sciences sociales.

L'association des neurosciences aux nouvelles technologies et au transhumanisme est aussi un fait, comme l'est le neuromarketing. Mais comme l'est aussi le psychomarketing, ou les techniques de management issues de recherches en psychologie ou sociologie. Pour autant, faut-il rejeter ces domaines ? J'en reviens à l'argument de la physique atomique ou de la chimie qui peuvent être à l'origine d'atrocités. Ce sont les transhumanistes, les grands groupes comme Google ou Facebook qui font une utilisation néfaste des neurosciences, les neurosciences ne sont pas en elles-mêmes une cause directe de ces pratiques.

Pour ce qui est de la poésie du romantisme, ou encore du mystère, il me semble que les neurosciences voire la science en général ne changent absolument rien à cela, mieux, elles

⁴²⁶ Baruch Spinoza, *L'Éthique*, publié en 1677 (posthume), réédité par Gallimard en 1954, Cinquième partie, préface, p. 354

⁴²⁷ Chez l'homme, la glande pinéale sécrète la mélatonine, organe qui régule l'organisme sur le rythme jour/nuit et sur les saisons.

ouvrent même de nouvelles portes à l'imagination. On peut tenter de comprendre comment se forme le sentiment amoureux et conclure à des échanges de phéromones, à des instincts de reproduction, à des causes *proximales* et *distales*, la chose est intéressante, et en fait elle explique pourquoi les humains ressentent les choses ainsi. Mais je ne vois pas en quoi le sentiment amoureux pourrait se voir détruit par de telles explications. Il en va de même pour tous les autres fonctionnements étudiés. Ce n'est pas parce que l'on comprend un fonctionnement biologique que celui-ci s'en trouve réduit dans la manière de le ressentir. Car justement, « fouiller dans le cerveau » se justifie comme méthode de compréhension de ses mécanismes, lesquels génèrent ce que l'on peut nommer esprit, âme, imagination. Ils ne se confondent pas.

Enfin, concernant l'incapacité des neurosciences à expliquer l'art, c'est probablement la critique la plus forte que je reproduis ici. Pour le moment, et probablement encore pour longtemps, considérant la complexité du phénomène, les neuroscientifiques ne sont pas en mesure d'expliquer comment une œuvre est créée par un artiste, c'est-à-dire quels mécanismes du système nerveux l'amène à utiliser telle couleur, jouer telle note de telle façon, écrire tels mots dans tel ordre. La complexité des processus physiques mis en œuvre, ajoutés à la prégnance de la dimension culturelle, du contexte dans lequel l'acte de création a lieu, et de l'état général dans lequel se trouve celui qui crée, rendent la compréhension de ce processus hors de portée des scientifiques. On peut comprendre comment le système nerveux s'active lorsqu'un pianiste improvise avec d'autres musiciens, et voir que les zones du langage oral s'activent, mais pas les zones du cerveau liées à la sémantique. Ce qui signifie, selon cette étude⁴²⁸, que si la fonction de communication du cerveau n'est pas exclusivement liée à la langue, la signification n'est pas convoyée de la même manière pour le langage parlé que pour la musique. On en sait plus sur les outils nerveux mis en jeu dans le fait d'improviser musicalement, cela peut infirmer ou confirmer des intuitions et des sensations (beaucoup de musiciens pourront se reconnaître dans le fait de communiquer sans qu'il n'y ait à la base une pensée sémantique). Toujours est-il que cela ne nous dit pas comment il se fait que les notes jaillissent ainsi, avec toute la complexité harmonique, mélodique, rythmique que l'improvisation collective implique. Nous ne pouvons l'expliquer pour l'instant, c'est une donnée factuelle, laquelle ne me semble pas pouvoir être sujette à un jugement axiologique.

⁴²⁸ Gabriel F. Donnay, Summer K. Rankin, Monica Lopez-Gonzalez, Patpong Jiradejvong, Charles J. Limb, *Neural Substrates of Interactive Musical Improvisation: An fMRI Study of 'Trading Fours' in Jazz*, Plos One, 2014 - <http://dx.doi.org/10.1371/journal.pone.0088665>

De la même manière et pour les mêmes raisons, la question de la réception d'un élément aussi complexe qu'une œuvre met en échec les neurosciences. Il existe d'ailleurs depuis 2002 une sous-discipline des neurosciences autoproclamée neuroesthétique. Cette branche cherche à établir les fondements neuronaux du jugement esthétique. Il faut bien dire que les résultats de cette « neurobranche » sont assez peu convaincants, car les outils à la disposition des scientifiques ne permettent pas de prendre en compte l'ensemble des éléments que j'ai cités juste avant, et qui ne jouent pas un moindre rôle dans un jugement esthétique. Cela oblige à mener des études à partir de formes ultra-simplifiées (formes géométriques basiques), une œuvre d'art générant une activité cérébrale trop complexe pour être lisible. Ainsi, des études neuroesthétiques vont observer les réactions de sujets à partir de postulats assez particuliers : l'idée est de comparer les réactions face à des objets beaux et d'autres moins beaux. La qualité d'objet potentiellement beau est établie en amont par des critères tels que la symétrie des formes⁴²⁹, ou encore le nombre d'or⁴³⁰. Ne pouvant pas prendre en compte tous les facteurs, il tentent d'isoler l'objet beau d'un côté (excluant au mieux toute autre caractéristique), et le cerveau de l'autre (ou plutôt quelques parties précises du cerveau) lui-même pris hors de tout contexte. Comme le dit Fernando Vidal :

*Alors que les êtres humains ont la capacité d'investir esthétiquement n'importe quel objet, la neuroesthétique postule l'existence d'objets intrinsèquement esthétiques : ceux qui possèdent des propriétés auxquelles le cerveau humain répondrait avec (dé)plaisir en raison de son évolution. D'une part, les objets auraient un pouvoir immanent (...). D'autre part, la beauté devient « une qualité des objets qui est corrélée avec l'activité du cortex préfrontal médian par l'intermédiaire des sens », de sorte que « tous les objets considérés beaux » ont en commun une seule caractéristique, à savoir cette corrélation. Or, comme le disait Gérard Genette, « ce n'est pas l'objet qui rend la relation esthétique, mais la relation qui rend l'objet esthétique ».*⁴³¹

J'évoque cette discipline de la neuroesthétique pour éviter de passer sous silence ce qui desservirait ma démarche, mais en réalité, je ne prends pas tant de risque que ça : les questions de neuroesthétique ne sont pas celles je vais me poser à travers cette incursion dans le domaine neuroscientifique. Savoir comment l'homme fait pour trouver beau quelque chose peut éventuellement m'intéresser dans l'absolu, mais ici, je cherche à savoir comment les

⁴²⁹ Thomas Jacobsen et al., *Brain correlates of aesthetic judgment of beauty*, *NeuroImage* 29, 2006, pp.276-285

⁴³⁰ Cinzia Di Dio, Emiliano Macaluso, Giacomo Rizzolatti, *The Golden Beauty: Brain Response to Classical and Renaissance Sculptures*, *Plos One*, 2007 - <http://dx.doi.org/10.1371/journal.pone.0001201>

⁴³¹ Fernando Vidal, *La neuroesthétique, un esthétisme scientifique*, *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* 2/2011 (n° 25), p. 239-264

œuvres peuvent avoir une influence sur les éléments constitutifs de l'état et de l'activité politique. Par ailleurs, si un lien direct peut être fait entre art et faculté d'agir de l'homme au sein de la communauté (qui est la faculté politique par excellence), notamment à travers le travail du goût, c'est-à-dire la faculté de juger, c'est bien plus le processus du jugement qui m'intéresse et non sa finalité.⁴³²

Les neurosciences m'apprennent surtout la manière dont le système nerveux humain est affecté par son environnement et influence l'ensemble de nos comportements. Or si les précédentes conclusions auxquelles je suis parvenu sont valables, alors ces éléments ne sont pas sans importance dans la question de la responsabilité politique de l'artiste.

Au-delà de la réponse aux critiques elles-mêmes, je constate que les auteurs que j'ai cités (choisis justement car je m'appuie sur leurs travaux), nous parlent systématiquement de « certains » scientifiques, ou de « pseudo scientifiques ». C'est l'élément le moins convaincant de ces critiques. En effet, dans tous les domaines sans exceptions, il y a des individus qui proposent des voies qui peuvent être estimées dangereuses, ou réductrices. Cela rend impossible le rejet d'un domaine disciplinaire dans son ensemble pour ce seul fait. Je dois dire qu'en l'occurrence, je n'ai que très peu rencontré ces dangereux scientifiques lors de mes recherches. Par ailleurs, Frédéric Lordon met une note à la citation que j'ai donnée de lui : « mais toutes les neurosciences ne le sont pas, ainsi Antonio Damasio : *L'erreur de Descartes*, Odile Jacob, 1995 »⁴³³. Comme je l'ai mentionné plus haut, je m'attarderai justement sur le second livre de Damasio. De la même façon, Miguel Benasayag, s'il en critique certains, base une très large partie de ses raisonnements sur ses propres connaissances en neurosciences, études référencées à l'appui.

Catherine Vidal, neurologue, dit elle-même ceci :

Le cerveau est partout aujourd'hui. Le "neuro" envahit tous les domaines : la neuro-économie, la neuro-éducation, la neuro-gymnastique, et même la neuro-justice. Cette mode pour le cerveau pose problème car elle tend à réduire les individus à leur cerveau, c'est-à-dire à une machine chimique et électrique qui guiderait leurs conduites. Cette vision réductrice met de côté la dimension

⁴³² À ce titre, et à l'inverse de la neuroesthétique, le beau en lui-même n'est pas mon objet, je pense d'ailleurs, de manière assez peu originale, qu'il est intéressant de se confronter à ce que l'on aime pas, qu'on ne trouve « pas beau », car c'est bien le processus qui mène à ce jugement qui est politiquement intéressant. Je reviendrai sous peu sur ces éléments.

⁴³³ Frédéric Lordon, *op. cit.* note 89, p. 211

*psychique de la personne humaine qui s'inscrit dans une histoire à la fois individuelle, sociale et culturelle. Prenons garde aux descriptions simplistes : ce ne sont pas les cerveaux qui pensent, décident ou gouvernent, ce sont les individus qui possèdent ces cerveaux.*⁴³⁴

Je vais donc, malgré les critiques (que je garde à l'esprit), voir ce que les neurosciences nous apprennent sur le système nerveux qui serait à même d'expliquer plus empiriquement les effets de l'art sur les hommes, directement ou indirectement. Au fond, il s'agit précisément de parler d'humain :

*Nous oublions trop souvent que l'humain est avant tout un être vivant et trop nombreuses sont les doctrines et théories qui fonctionnent uniquement dans le verbal et le théorique. C'est en ce sens que nous avons voulu ici revenir à quelque chose de plus essentiel.*⁴³⁵

1. 3. Les avancées de l'imagerie cérébrale : voir l'homme « de l'intérieur »

On trouve les traces de l'intérêt des scientifiques - et notamment des médecins - pour le cerveau chez les Grecs anciens avec Hippocrate (460-370 av. J.-C.), puis dans l'Empire Romain avec Galien (129-216), ou encore avec Averroès (1126-1198) au XII^{ème} siècle dans la civilisation islamique. Ils ont tous été amenés à se questionner sur le rôle du système nerveux et plus particulièrement du cerveau dans l'émanation de la pensée, de l'esprit ou de l'âme. Cette tradition de recherche trouve plus tard une place importante dans les travaux d'André Vésale (1514-1564), anatomiste Bruxellois, chirurgien de Charles Quint, puis de René Descartes (1596-1650), qui proposera notamment la thèse selon laquelle la glande pinéale serait le siège de l'âme comme je l'ai évoqué plus haut.

L'une des premières grandes avancées neuroscientifiques est due aux travaux de Luigi Galvani (1737-1798), qui fait réagir le système nerveux d'animaux à des impulsions électriques. Puis, la découverte de l'aire de Broca, par l'anatomiste Paul Broca (1824-1880), zone du cerveau dédiée au langage toujours étudiée aujourd'hui, marque les débuts de la

⁴³⁴ Catherine Vidal, *Cerveaux, Sexe et Liberté*, Dvd Gallimard, 2007. Je cite ce passage précis car il reflète une position partagée par d'autres neurologues, car sur d'autres sujets, Catherine Vidal semble être très contestable : voir sur ce point une critique du discours de Vidal par Nicolas Gauvrit et Franck Ramus dans la revue Science et Pseudosciences n°309 - juillet 2014 - <http://www.lscp.net/persons/ramus/docs/MethodeVidal.pdf>

⁴³⁵ Bin Kimura, *L'entre* (1988), Éditions Jérôme Million, Grenoble, 2000, p.150

neurobiologie. Jusqu'aux années 1950, les neurosciences sont encore largement basées sur les méthodes déjà utilisées par Broca, à savoir l'étude des lésions cérébrales et l'étude de cerveaux de cadavres⁴³⁶. En parallèle, la psychologie et la sociologie travaillent sur les comportements humains vivants, mais en quelque sorte, à l'aveugle. À partir de 1920, apparaissent les premiers outils d'imagerie cérébrale avec l'électroencéphalographie, qui sera utilisée par la recherche médicale dès la moitié du XXème siècle. Mais ce n'est que dans les années 1990 que voient le jour toutes les techniques d'imagerie cérébrales aujourd'hui très répandues (IRM anatomique, CT-scan, Tomographie à émission mono-photonique (TEMP ou SPECT), Voxel-based morphometry). Avec ces innovations techniques, les neuroscientifiques peuvent voir le système nerveux en activité, et commencer à mieux comprendre son fonctionnement⁴³⁷. Tout cela est donc très récent, et les publications s'enchaînent à une vitesse considérable. Je suis particulièrement intéressé par de récentes découvertes autour ce que l'on appelle la plasticité du cerveau.

1. 4. L'enjeu de la plasticité du cerveau

Pendant longtemps, la communauté scientifique supposait qu'une fois le système nerveux formé, il restait immuable longtemps, jusqu'à ce qu'il se dégrade, perdant avec l'âge neurones et connexions neuronales. Une des premières intuitions inverse a été prononcée par Charles Sherrington médecin britannique prix Nobel en 1942, qui supposait que le cerveau était dans un état de flux permanent⁴³⁸. Puis des chercheurs ont pu montrer, d'abord sur des animaux, que si le nombre de neurones semblait être stable, voir diminuait, ce n'était pas le cas des liens entre ces neurones : de nouvelles connexions neuronales pouvaient survenir⁴³⁹. Ces modifications du système nerveux étaient visiblement dépendantes de l'environnement dans lequel les animaux avaient grandi⁴⁴⁰. La même chose a été montrée sur les humains,

⁴³⁶ Miguel Benasayag, *op. cit.* p.16

⁴³⁷ Il existe des controverses autour de certaines techniques d'imagerie cérébrale, notamment lorsqu'elles impliquent des « traceurs radioactifs » injectés aux patients pour générer l'image souhaitée, comme dans la technique TEMP (SPECT en anglais). Voir à ce propos les critiques adressées par le Dr. Hall l'encontre du Dr Amen, psychiatre fervent défenseur de l'imagerie SPECT.
<http://www.quackwatch.org/06ResearchProjects/amen.html>

⁴³⁸ Frances E. Jensen, *Le cerveau adolescent*, Éditions JC Lattès, 2016, 250 pp.

⁴³⁹ T.V. Bliss and T. Lomo, *Long-lasting potentiation of synaptic transmission in the dentate area of the anaesthetized rabbit following stimulation of the perforant path*, *Journal of Physiology* (London), 232 : 331-356, 1973.

⁴⁴⁰ Mark A. Gluck *et al.*, *Learning and memory : From Brain to behavior*, (1947), Worth Publishers, New York, 2009

d'abord enfants, puis récemment sur des adultes⁴⁴¹. On sait aussi désormais, qu'au-delà des connexions synaptiques, de nouveaux neurones peuvent être créés, et ce tout au long de la vie, en fonction des expériences que l'on traverse. Cela est montré par exemple par une étude de la chercheuse britannique Eleanor Maguire, qui a constaté que les chauffeurs de taxis londoniens qui n'utilisent pas de carte ni de GPS ont un hippocampe (partie du cerveau sollicitée pour la mémoire spatiale) plus développé que la moyenne⁴⁴². On trouve le même type de résultats pour les musiciens⁴⁴³. Ainsi, le système nerveux (les neurones et les connexions neuronales ne sont pas présents uniquement dans le cerveau) est plastique, il est physiquement modifiable, et ce tout au long de la vie, suivant notre environnement et les expériences qu'on y vit :

*Les espèces à développement lent et produisant peu de descendants comme l'espèce humaine, échappent à la possibilité d'adaptation clonale liée à la sélection positive de variants génétiques mieux adaptés qui caractérise les espèces à développement rapide et produisant beaucoup de descendants. Pour survivre, ces espèces ont dès lors développé des stratégies d'adaptation individuelle par lesquelles l'organisation et en particulier l'organisation cérébrale de l'individu peut être modifiée par l'expérience et par l'histoire de ses interactions avec le monde extérieur. L'ensemble de ces processus de modification, de remodelage subtil du système nerveux constituent ce que l'on appelle la plasticité cérébrale.*⁴⁴⁴

La première conséquence de ce constat est qu'il n'est pas vain de chercher à influencer sur les hommes. La structure sur laquelle se construisent les représentations, les réflexions, mais aussi les sensations, est potentiellement en mouvement permanent : c'est en majorité à travers nos expériences sensorielles que le cerveau et l'ensemble du système nerveux peuvent se développer, ou du moins ne pas se détériorer. Bien sûr, faire « se développer » le cerveau n'a pas de sens en soi, il ne s'agit pas de le faire grossir, ou de créer des sortes de super-humains. Il s'agit tout simplement d'agir sur des zones qui sont responsables du langage, de la mémoire à court et à long terme, de la capacité d'abstraction, d'imagination, de concentration, mais aussi de gestion des émotions, d'empathie, de curiosité, et d'effort. Car ce que l'on sait aussi maintenant, c'est que le cerveau est paresseux. Entre deux tâches demandant un effort différent dans un même contexte, l'ensemble de notre système nerveux nous pousse à aller

⁴⁴¹ Alain Prochiantz, *La construction du cerveau*, Hachette, Paris, 1989 ; *Les anatomies de la pensée. À quoi servent les calmars ?*, Odile Jacob, Paris, 1997.

⁴⁴² Eleanore Maguire et al., *London taxi drivers and bus drivers : a structural MRI and neuropsychological analysis*, *Hippocampus* 16, n°12, 2006.

⁴⁴³ Miguel Benasayag, *op. cit.* p.61

⁴⁴⁴ Serge Schiffmann, *Le cerveau en constante reconstruction : le concept de plasticité cérébrale*, *Cahiers de psychologie clinique* 1/2001 (n° 16), p. 11-23

vers la tâche la moins fatigante, c'est-à-dire celle qui préservera au mieux nos ressources énergétiques. En 1983, Gabriel Salomon propose de définir cette idée ainsi : *Amount of Invested Mental Effort (AIME)*⁴⁴⁵, c'est-à-dire le degré d'effort mental investi pour une tâche. Ce degré d'effort s'évalue par le nombre d'élaborations non-automatiques mises en jeu. Une élaboration non-automatique consiste à mettre en relation une nouvelle information avec une information préalablement contenue dans la mémoire à long terme, dans un processus d'apprentissage conscient. Par opposition, une élaboration automatique est plus rapide, demande moins d'effort, et se fait dans un moindre contrôle, voire inconsciemment⁴⁴⁶. Or, Salomon montre que si nous apprenons de façon plus durable en effectuant des tâches non-automatiques, nous allons bien plus facilement nous tourner vers des tâches automatiques⁴⁴⁷. C'est ce que reprend Michel Desmurget à propos de la télévision :

Reconnaissons qu'il faudrait à nos enfants un cerveau passablement dérangé pour préférer le livre au poste [de télévision], au moins durant les premières années de formation. En effet la lecture demande un effort intellectuel bien plus intense que la télévision. Plusieurs études ont notamment montré que l'écrit imposait par rapport à cette dernière une taxation accrue des ressources cérébrales⁴⁴⁸, et avec pour conséquence un sentiment exacerbé de pénibilité⁴⁴⁹. (...) Il faut dire, et tous les spécialistes s'accordent à le reconnaître, que le chemin qui mène au livre n'a rien d'une sinécure^{450 451}.

Michel Desmurget détaille dans son livre *TV Lobotomie*, les ravages du petit écran (et des écrans en général) sur la formation du cerveau, notamment des enfants et des adolescents. Il décrit comment un environnement dans lequel baignent la majorité des gens aujourd'hui provoque des troubles importants du langage, de la concentration, de la mémoire, des rapports

⁴⁴⁵ Gabriel Salomon, *Television watching and mental effort : A social psychological view*, in *Children's undersanting of television*, Éditions J.Bryant & D.Anderson, New York : Academic, 1983

⁴⁴⁶ Norbert M. Seel (dir), *Encyclopedia of the Sciences of Learning*, Volume 1, Springer-Verlag New York Inc., 2012, p.195

⁴⁴⁷ Gabriel Salomon, *Television is "easy", and print is "tough" : The differential investment of mental effort in learning as a function of perceptions and attributions*, in *Journal of Educationnal Physiology*, 76, 1984, pp. 647-658

⁴⁴⁸ Herbert Krugman, *Brain wave measures of media involment*, J. Adver.Res., n°11, 1971, p.3 *et passim*. ; Steven Weinstein, *et al*, *Brain activity responses to agazine and television advertising*, J. Adver. Res., n°20, 1980, p.57 *et passim*

⁴⁴⁹ Marie Winn, *The Plug-in-Drug*, Penguin Group, 2002, pp. 29, 97, 151, 129-130, 204-205 ; Georges Comstock, *et al*, *The use of television and other film-related media*, in, Singer D.G. *et al*. (dir.), *Handbook of Children and the Media*, Sage Publications, pp.47, 67.

⁴⁵⁰ Alain Bentolia, *Tout sur l'école*, Odile Jacob, 2004, pp. 17-23 ; Jane M. Healy, *Endangered Minds*, Simon & Schuster Paperbacks, 1990, p.316 ; Francis Combes *et al*, *La destruction de la culture*, Delga, 2005, pp. 25, 39

⁴⁵¹ Michel Desmurget, *TV Lobotomie*, Éditions Max Millo, Paris, 2011, p.137

sociaux, des addictions, de la violence, des émotions⁴⁵². Même si certains ne sont pas aussi catégoriques que le « zéro télé⁴⁵³ » de Desmurget⁴⁵⁴, cela démontre tout de même le fait que si le système nerveux est bien plastique, il l'est dans les deux sens. En plus de faire "le tri" au fur et à mesure de sa vie, en éliminant ce qui n'est pas nécessaire (c'est-à-dire souvent, dont on ne se sert plus), le cerveau se construit en fonction de ce à quoi il est confronté, que cela soit à nos yeux positif ou négatif.

Le monde dans lequel nous vivons nous propose une quantité astronomique d'activités d'élaboration automatiques, de celles que Desmurget décrit, et vers lesquelles nous allons le plus naturellement. Les écrans, internet, les voitures au fonctionnement électronique (les voitures tout court d'ailleurs), mais aussi le consensus, les paroles rassembleuses et homogénéisantes⁴⁵⁵, le consensus, l'homogénéisation des goûts ("les goûts et les couleurs, ça ne se discute pas") nous apparaissent positives, agréables, car tout cela est plus facile à gérer, et nous demande moins d'effort. Ainsi, le fameux multitasking, qui semble être une conséquence positive des nouvelles technologies, comme Michel Serres l'avait lui-même dit⁴⁵⁶, donne bonne conscience, on a l'impression de "travailler quelque chose" d'intéressant en étant connectés :

Ces éléments nous amènent au mythe fondateur du multitasking. " Ils peuvent manipuler plusieurs informations à la fois " nous dit Michel Serres. Soyons clair, le multitasking n'existe pas. Il est antinomique de notre fonctionnement cérébral. Placé en demeure de faire plusieurs choses à la fois, le cerveau se contente de passer d'une activité à l'autre, séquentiellement. Chaque transition coûte des erreurs et du temps. Par ailleurs, une bonne partie des ressources cognitives est alors happée par la gestion du processus de multitasking (il faut garder les infos en mémoire, arbitrer entre les tâches, ramener les données pertinentes en mémoire de travail, etc.). Il n'est dès lors pas étonnant que les mécanismes d'apprentissage et de mémorisation soient altérés, au niveau neuronal le plus basique, lorsqu'un sujet doit jongler entre deux tâches⁴⁵⁷. Au plan comportemental, nos brillants " multitaskeurs " développent à long terme de sérieux troubles de l'attention, une grande distractibilité et, c'est plus inattendu,

⁴⁵² Michel Desmurget, *op. cit. et passim*.

⁴⁵³ *Ibid*, p.328

⁴⁵⁴ Bernard Stiegler pense que la télé est un *pharmakon*, c'est à dire un élément qui peut être aussi bénéfique que dangereux, suivant son contenu et la manière dont on l'utilise. *Le massacre des innocents*, communication de B.Stiegler lors du colloque « Les enfants face aux écrans », le 30 avril 2014, mairie du XIXème, Paris.

⁴⁵⁵ Je pense au si peu convaincant laïus de François Hollande, candidat présidentiel, sur le thème « [mon] adversaire, c'est le monde de la finance », au Bourget, le 22 janvier 2012.

⁴⁵⁶ Michel Serres, *Petite Poucette*, Éditions Le Pommier, 2012.

⁴⁵⁷ Karin Foerde *et al.*, *Modulation of competing memory systems by distraction*, Proc.Natl.Acad.Sci.U.S.A, 103, 2006

une moindre capacité à administrer de concert plusieurs tâches cognitives (en raison d'une capacité altérée à filtrer les interférences endo et exogènes)^{458 459}.

Ainsi, comme le mythe des jeunes « multitaskers », les logiciels d'éducation, les applications de smartphone pour gérer le sommeil, Google Calendars, Youtube, pour ne citer que quelques exemples peuvent être si ce n'est néfastes, au moins de l'ordre de *pharmakon* très puissants (au sens de Bernard Stiegler), à partir desquels nous pouvons construire ou bien détruire notre outils fondamental de relation au monde : le système nerveux.

Ces débats ont pu aussi avoir lieu autour de la publicité dans les médias et particulièrement à la télévision. D'une part, elle peut être reconnue comme un espace de création, et considérée comme faisant partie d'une culture, à préserver et à développer, ce qui a pu donner lieu à des émissions à la télévision telles que Culture Pub⁴⁶⁰, ou des débats assez particuliers entre députés socialistes autour de la suppression ou non de la publicité pour les enfants sur les chaînes de service public⁴⁶¹. De la même manière dans les deux fameux rapports sur le secteur culturel en France commandés par le Ministère de la Culture et de la Communication à la société Ernst & Young intitulés « 1^{er} Panorama des industries culturelles et créatives⁴⁶² » et « 2eme panorama de l'économie de la culture et de la création en France⁴⁶³ » avaient fait grand bruit⁴⁶⁴. Ils nous donnaient des chiffres impressionnants sur les retombées économiques de la culture, et une partie de mon entourage professionnel s'en réjouissait. Pourtant, la télévision, le design, le graphisme, les jeux vidéo, et la publicité entraient dans les chiffres de l'étude : pas étonnant à ce compte là que la culture ait une place de choix dans le PIB⁴⁶⁵. Comme pour les smartphones, ou Youtube, la publicité a des vertus, mais elles sont aussi dramatiques pour les uns qu'elles sont profitables aux autres. C'est un

⁴⁵⁸ Eyal Ophir *et al.* *Cognitive control in media multitaskers*, Proc.Natl.Acad.Sci.U.S.A, 106, 2009.

⁴⁵⁹ Michel Desmurget, *Pauvre Poucette*, réponse au livre *Petite Poucette* de Michel Serres - <http://www.sauv.net/pauvrepoucette.php#notes>

⁴⁶⁰ Je l'avais déjà évoqué dans le Chapitre 2 de la Partie 1 par une référence au livre de Alain Brossat, *Le grand dégoût culturel*.

⁴⁶¹ Les citations dans l'article sur le site internet du journal Le Monde « *La suppression de la publicité pour les enfants font débat entre socialistes et écologistes* » daté du 15 janvier 2016 sont accablantes, lorsque le débat porte sur des question de rentabilité du service public audiovisuel plutôt sur les conséquences de la publicité pour les enfants. - www.lemonde.fr/actualite-medias/article/2016/01/15/la-suppression-de-la-publicite-pour-enfants-fait-debat-entre-socialistes-et-ecologistes_4848325_3236.html

⁴⁶² [http://www.ey.com/Publication/vwLUAssets/EY-Panorama-Industries-culturelles-et-creatives/\\$FILE/EY-Panorama-Industries-culturelles-et-creatives.pdf](http://www.ey.com/Publication/vwLUAssets/EY-Panorama-Industries-culturelles-et-creatives/$FILE/EY-Panorama-Industries-culturelles-et-creatives.pdf)

⁴⁶³ [http://www.ey.com/Publication/vwLUAssets/EY-2e-panorama-de-l-economie-de-la-culture-et-de-la-creation-en-France/\\$FILE/EY-2e-panorama-de-l-economie-de-la-culture-et-de-la-creation-en-France.pdf](http://www.ey.com/Publication/vwLUAssets/EY-2e-panorama-de-l-economie-de-la-culture-et-de-la-creation-en-France/$FILE/EY-2e-panorama-de-l-economie-de-la-culture-et-de-la-creation-en-France.pdf)

⁴⁶⁴ Pour un exemple parmi tant d'autres : *Le monde de la culture pèse plus lourd que l'industrie automobile*, site internet du journal Les Échos, 11 juillet 2013 - http://www.lesechos.fr/07/11/2013/LesEchos/21559-095-ECH_le-monde-de-la-culture-pese-plus-lourd-que-l-industrie-automobile.htm

⁴⁶⁵ Je reviendrai sur ces démarches d'évaluation de la culture dans le dernier chapitre de cette partie.

exemple du bain culturel et idéologique qui est le nôtre aujourd'hui. Lire les rapports en question, en identifier les failles, assumer de dire que le secteur économique de la culture sans la télévision, la publicité et le design, n'est pas très rentable. Nous sommes habitués, notre système nerveux s'est habitué, non seulement à ces produits du capitalisme néo-libéralisé, mais aussi à ses fonctionnements, lesquels sont largement intégrés, car ils sont facilement intégrables : ils sont une série de propositions ne demandant que des élaborations automatiques. Il se peut que l'on se trouve là dans les situations de biopouvoir décrites par Foucault⁴⁶⁶, mais de façon généralisée (cela est proche des concepts de société de contrôle de Deleuze, et d'hyper-contrôle de Stiegler)⁴⁶⁷, alors la solution serait de fuir ces outils, certains le font déjà : ce sont ceux qui les fournissent⁴⁶⁸. Mais pour éviter de tomber dans une théorie complotiste (puisque qu'elles font florès de nos jours), il convient au moins de dire qu'il faut se donner les moyens de l'autonomie (car il s'agit toujours bien de cela !), et donc travailler un environnement propice à nous donner les armes de l'individuation, et potentiellement, du dissensus, de l'*entre*, de l'activité politique, de l'état politique. Car notre système nerveux nous pousse dans l'autre sens, et il est utile de comprendre ces fonctionnements pour moins les subir. Nous savons que la chose est biologiquement possible désormais. L'activité et l'état politique ne sont pas naturels : il nous faut travailler sur nous pour les faire advenir. L'argument de la nature de l'homme comme justification du capitalisme, des abus de pouvoir et de la servitude politique doivent être fortement relativisés : la nature de l'homme, c'est justement de pouvoir s'en échapper, c'est un des enseignements des neurosciences et de la plasticité du système nerveux.

On sait que les émotions fixent les souvenirs⁴⁶⁹, et plus encore qu'elles sont à l'œuvre de manière non négligeable dans le processus décisionnel⁴⁷⁰. On pourrait alors faire un lien entre le travail de réception des émotions provoquées par les œuvres d'art, et celui de

⁴⁶⁶ J'y reviens dans le chapitre suivant avec l'évocation du travail de Pietro Montani sur la *bioesthétique*.

⁴⁶⁷ Michel Foucault, *Il faut défendre la société*, Cours au Collège de France, 1975-76, Hautes études, Gallimard/Seuil ; Gilles Deleuze, *Qu'est ce que la création ?*, Conférence à la Femis le 17 mai 1987 - <http://www.rfpp.net/spip.php?article544> ; Bernard Stiegler, *La société automatique*, Éditions Fayard, Paris, 2015, 300pp.

⁴⁶⁸ Les patrons et employés hauts-placés des grandes firmes des nouvelles technologies limitent l'usage de leurs propres produits pour leurs enfants : <https://fr.express.live/2014/09/17/pourquoi-steve-jobs-et-cie-ont-garde-leurs-enfants-eloignes-des-ipads-exp-207897/> ; http://www.francetvinfo.fr/monde/ameriques/ces-patrons-de-la-silicon-valley-qui-interdisent-la-high-tech-a-leurs-enfants_695203.html ; <http://www.vousnousils.fr/2012/02/28/pas-dordi-a-lecole-pour-les-enfants-des-cadres-de-google-ou-debay-522349>

⁴⁶⁹ Bernard Croisile, *Approche neurocognitive de la mémoire*, *Gérontologie et société* 3/2009 (n° 130), p. 11-29

⁴⁷⁰ Bénédicte Giffard, Bernard Lechevalier, *Neurosciences et affects*, *Champ psychosomatique* 1/2006 (no 41), p. 11-27

mémorisation et de prise de décision. Mais une corrélation aussi nette n'est pour l'heure pas établie. On sait aussi par ailleurs que le jugement esthétique active les mêmes zones du cerveau que d'autres types de jugement⁴⁷¹, ce qui valide nombre de théories philosophiques, mais je garde ces dernières et leurs conséquences en terme politique pour plus tard.

Ce qui m'intéresse bien plus pour le moment dans les enseignements à tirer des avancées neuroscientifiques est le fait que nous sommes guidés par les fonctionnements de notre système nerveux, mais que celui est modifiable. Nous sommes façonnés de l'intérieur, physiquement, par nos milieux, par notre culture.

⁴⁷¹ Thomas Jacobsen *et al.*, *Brain correlates of aesthetic judgment of beauty*, *NeuroImage* 29, 2006, pp.276-285

2. Laborit, Damazio et Spinoza : des neurosciences à la philosophie

2. 1. Servitude pulsionnelle

Nos codes culturels et sociaux sont construits par notre milieu, nos interactions, le fait est admis. C'est la raison pour laquelle la réponse classique aux enjeux de transformation sociale est celle de l'éducation. L'éducation au sens général, à savoir l'apprentissage des codes sociaux et des outils méthodologiques de prise d'information et de raisonnement, mais aussi l'éducation au sens de la transmission de savoirs et de connaissances. Mais cette réponse éducative ainsi prise dans son sens classique et restreint⁴⁷² s'adresse en grande partie à la part raisonnable des individus, or les hommes ne sont pas guidés par la raison. Henri Laborit (1914-1995), chirurgien et neurobiologiste, affirme dès le début de *L'éloge de la fuite* :

*Il n'y a pas d'objectivité en dehors des lois générales capables d'organiser les structures. Il n'y a pas d'objectivité dans l'appréciation des faits qui s'enregistrent au sein de notre système nerveux. La seule objectivité acceptable réside dans les mécanismes invariants qui régissent le fonctionnement de ces systèmes nerveux, communs à l'espèce humaine. Le reste n'est que l'idée que nous nous faisons de nous-même, celle que nous tentons d'imposer à notre entourage et qui est le plus souvent (...) celle que notre entourage a construit pour nous.*⁴⁷³

L'expérience de la vie même nous montre en permanence que d'autres choses, bien moins maîtrisables nous agissent, et dirigent nos choix et nos actions sur des chemins qui n'auraient peut-être pas été les mêmes si la raison et le savoir avaient présidé lors de ces prises de décision. Cela s'observe lors d'actions aussi quotidiennes que lorsque que nous faisons des courses en ayant faim (nous achetons plus, plus calorique⁴⁷⁴), mais vaut aussi lorsque nous prenons des décisions plus importantes. Se cachent sous des décisions se voulant empruntes de logique, des mécanismes qui agissent malgré nous. Si l'on peut appeler cela inconscient, ce n'est pas exactement au sens psychanalytique du terme, il s'agit plus précisément du système

⁴⁷² Heureusement, nombre d'enseignants pensent la question éducative au-delà du seul apprentissage de connaissances.

⁴⁷³ Henri Laborit, *L'éloge de la fuite*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1976, p.12

⁴⁷⁴ Saima Malik, Francis McGlone, Diane Bedrossian, Alain Dagher, *Ghrelin Modulates Brain Activity in Areas that Control Appetitive Behavior*, Cell Metabolism, 2008 - <http://dx.doi.org/10.1016/j.cmet.2008.03.007>

nerveux central, dont le fonctionnement est « à la base de tous nos jugements, de toutes nos actions »⁴⁷⁵ :

*(...) ce système nerveux répond d'abord aux nécessités urgentes qui permettent le maintien de la structure de l'ensemble de l'organisme. Ce faisant il répond à ce que nous appelons les pulsions, le principe de plaisir, la recherche de l'équilibre biologique (...). Il permet ensuite, du fait de ses possibilités de mémorisation, donc d'apprentissage, de connaître ce qui est favorable ou non à l'expression de ces pulsions, compte tenu du code imposé par la structure sociale qui le gratifie, suivant ses actes, par une promotion hiérarchique.*⁴⁷⁶

Je dois avouer qu'en premier lieu, il n'est pour ma part pas aisé d'entendre ces idées. Elles font écho chez moi, elles m'interpellent, clairement. Mais elles remettent en cause mon propre parcours, qui se veut être une triple formation (musique, mise en scène, recherche universitaire), qui me prend un temps long, et demande une certaine endurance dans le travail. Par ailleurs, mon parcours parfois sinueux, m'a amené à ne pas prendre les voies les plus évidentes, et à justement ne pas être toujours gratifié de promotions hiérarchiques. Si les déterminismes bourdieusiens sont faciles à reconnaître chez moi (mes deux parents sont artistes), les pulsions, le plaisir, l'équilibre biologique, ce sont des idées qui ne semblent pas correspondre aux causes de ma propre trajectoire. J'illustre par cette courte parenthèse aut centrée (qui fut un temps de toute bonne foi) l'une des raisons pour lesquelles je m'appuie ici sur les neurosciences et en viens à citer Laborit. Il me semble que quand bien même cette description que Laborit fait de l'homme serait entièrement acceptée sur le plan théorique, nous nous vivons tous comme « des petits Descartes au quotidien »⁴⁷⁷ : notre esprit nous semble être en maîtrise de notre corps et nous avons en permanence l'impression de faire des actions et des choix rationnels. Surtout, nous avons bien plus la sensation d'agir sur notre environnement que d'être agi par lui.

Cette situation de décalage est bien normale, elle est largement partagée, et surtout, elle doit perdurer. Nous devons vivre comme si nous étions en contrôle, tout en sachant que nous ne le sommes que très peu. Par ailleurs, cette non-maîtrise, cette servitude passionnelle,

⁴⁷⁵ Henri Laborit, *op.cit.* p.13

⁴⁷⁶ *Ibid.* pp.12-13

⁴⁷⁷ J'emprunte cette expression à Frédéric Lordon qui l'a prononcée lors d'une interview dans le cadre de l'émission de Judith Bernard *Dans le texte*, du 30/09/2010 du temps où elle était sur le site de critique des médias *Arrêt sur image* (Judith Bernard présente désormais son émission sur le site Hors-Série) (<http://www.arretsurimages.net/emissions/2010-09-30/Lordon-et-le-capitalisme-waoow-d-ns-le-texte-id3405> - abonnement requis)

ou comme le dit Laborit « pulsionnelle »⁴⁷⁸, n'est pas une cause d'inresponsabilité, ni même d'aresponsabilité. J'ai traité une question similaire dans le chapitre précédent et j'ai indiqué que la responsabilité cosmique s'imposait de toute façon⁴⁷⁹. Mais plus encore, le fait que nous soyons agis par des choses de l'extérieur ne nous dédouane pas d'agir sur cet extérieur pour modifier la façon dont il agit sur nous. Il faut détailler cette idée circulaire. D'abord, ce principe de détermination est valable pour tous : « ce qui peut-être universel, c'est la façon dont le contexte social détermine un individu au point qu'il n'en est qu'une expression particulière »⁴⁸⁰. Personne n'échappe à ce fonctionnement, et pourtant tout le monde a l'impression qu'il s'en échappe. Tous sont pareillement agis, et pourtant chacun réagit différemment, l'expression du déterminisme est pour chacun unique. Plus encore, c'est cette chose en commun qui permet la relation avec le monde : « Ce que l'on peut admettre, semble-t-il, c'est que nous naissons avec un instrument, notre système nerveux, qui nous permet d'entrer en relation avec notre environnement humain, et que cet instrument est à l'origine fort semblable à celui du voisin. »⁴⁸¹ Aussi déterminés que nous puissions être, nos actions n'en sont pas moins modificatrices de notre environnement, et c'est une raison suffisante pour continuer de tenter de le modifier. En modifiant cet environnement, on modifie la façon dont il nous affecte, et la façon dont il peut affecter les autres, et de cela nous sommes responsables. Reste à tenter de s'échapper, autant que faire se peut, de ces déterminismes qu'ils soient sociaux ou biologiques :

*Les motivations pulsionnelles, transformées par le contrôle social qui résulte de l'apprentissage des automatismes socio-culturels, (...), seront enfin à l'origine aussi de la mise en jeu de l'imaginaire. Imaginaire, fonction spécifiquement humaine qui permet à l'Homme contrairement aux autres espèces animales, d'ajouter de l'information, de transformer le monde qui l'entoure. Imaginaire dont l'antagonisme fonctionnel avec les automatismes et les pulsions, phénomènes inconscients, est sans doute à l'origine du phénomène de conscience.*⁴⁸²

⁴⁷⁸ Bernard Stiegler utilise lui aussi le terme de pulsion. On trouve « passion » chez Spinoza mais aussi chez le très spinoziste Frédéric Lordon. Les deux termes ne renvoient pas au mêmes courants de pensée, mais je les utilise quand même ici tous deux car ils impliquent la même idée de "ce qui nous met en mouvement malgré nous".

⁴⁷⁹ Notre existence même nous rend responsables de garder la possibilité de l'existence d'une responsabilité nous dit Hans Jonas.

⁴⁸⁰ Henri Laborit, *op.cit.* p.14

⁴⁸¹ *Ibid.* p.15

⁴⁸² *Ibid.* p.13

2. 2. Imaginaire de la fuite

C'est ainsi, selon Laborit, que nous pouvons échapper à nos déterminismes, à nos pulsions, à notre biologie, même si paradoxalement, c'est bien le système nerveux qui permet l'émergence de l'imaginaire. Imaginer ce qui n'est pas, dépasser ce qui s'impose à nous, et même si nous imaginons des choses que nous ne ferons jamais, c'est déjà imaginer des alternatives. Mais nous imaginons aussi pour les autres, et en tant que nous sommes de l'environnement des autres, nous les affectons par notre imaginaire. Henri Laborit pousse l'idée plus loin et propose cet imaginaire comme l'accès à la fuite qu'il appelle de ses vœux. La fuite, selon Laborit est une échappatoire, mais aucunement celle qui consiste à tourner les talons, à renoncer, la fuite de Laborit n'est pas l'abandon, c'est tout le contraire :

*Dans ce monde de la réalité, il est possible de jouer jusqu'au bord de la rupture avec le groupe dominant, et de fuir en établissant des relations avec d'autres groupes si nécessaire, et en gardant intacte sa gratification imaginaire, la seule qui soit essentielle et hors d'atteinte des groupes sociaux. Ce comportement de fuite sera le seul à permettre de demeurer normal par rapport à soi-même, aussi longtemps que la majorité des hommes qui se considèrent normaux tenteront sans succès de le devenir en établissant leur dominance, individuelle, de groupe, de classe, de nation, de blocs de nation, etc.*⁴⁸³

L'imaginaire est perçu par certains philosophes comme une forme de pensée limitée. Pour Pascal, elle est « maîtresse d'erreur et de fausseté »⁴⁸⁴, en tant qu'elle s'oppose à la Raison, et pour Descartes, l'imagination est limitée car elle dépend de ce que le corps peut connaître. Elle dépend de la perception, car l'imagination est limitée par nos sens à ce que l'on peut se représenter :

Par exemple, lorsque que j'imagine un triangle, je ne le conçois pas seulement comme une figure composée et compris de trois lignes, mais outre cela je considère ces trois lignes comme étant présentes par la force et l'application intérieure de mon esprit ; c'est proprement ce que j'appelle imaginer. Si je veux penser à un chiliogone, je conçois bien à la vérité que c'est une figure composée de mille côté aussi facilement que je conçois un triangle mais je ne puis ne puis pas imaginer les milles côtés d'un chiliogone (...). L'esprit en concevant se tourne en quelque façon vers soi-même (...); mais en imaginant, il se tourne vers le

⁴⁸³ *Ibid.* p.16

⁴⁸⁴ Pascal, *Pensées*, Bordas, Paris, 1991, pp. 173-174.

*corps, et y considère quelque chose de conforme (...) qu'il a perçu par les sens.*⁴⁸⁵

En admettant que Descartes ait raison (il est en effet aussi facile de comprendre ce qu'est un chiliogone qu'il est difficile de se le représenter avec précision), il faut tout de même prendre en compte ici la mesure de ce que l'imagination peut provoquer chez nous, sans qu'il n'y ait même besoin de "comprendre" quelque chose : face à une production, un acte, un geste, un signe qui n'a pas la propriété signifiant-signifié du langage, qui se propose à nous et nous est extérieur, nous pouvons, sans le comprendre, ni sans avoir pu le créer par nous-même, le réinvestir par notre imagination, se l'approprier et créer du sens. C'est bien le fait de séparer artificiellement l'entendement de l'imagination qui conduit à la limitation des deux. Ils fonctionnent de concert, et il est probable que l'attitude rationnelle est précisément celle qui conçoit que le rapport de l'homme au monde est constitué d'imaginaire. Comprendre notre rapport au monde c'est envisager notre non-maîtrise de son influence sur nous, et si l'envie de nous en échapper nous venait, alors notre imaginaire, c'est-à-dire le fruit de notre imagination, est une source d'alternative non-négligeable.

Or l'art est un outil de choix pour générer de l'imaginaire, et donc de l'alternative comme Breton et Brecht, chacun à leur manière, l'ont formulé. Je rappelle ici le fait qu'André Breton fixait comme objectif « d'arrêter ce cancer de l'esprit qui réside dans le fait de penser par trop douloureusement que certaines choses "sont", alors que d'autres, qui pourraient si bien être, "ne sont pas". »⁴⁸⁶

2. 3. Stimuli et affects

Avant d'aller plus loin dans la réflexion sur les milieux, je souhaite une dernière fois faire appel aux travaux d'un neurobiologiste, Antonio Damasio, qui s'intéresse de près à la manière dont nous sommes agis par l'extérieur, en s'appuyant sur la pensée spinoziste.

Antonio Damasio travaille notamment sur la manière dont ce que nous appelons les émotions et les sentiments se forment et influencent les hommes. Or, c'est un des principaux objets de la pensée de Spinoza. Il s'avère que selon Damasio, la philosophie de Spinoza se trouve

⁴⁸⁵ René Descartes, *Les Méditations Métaphysiques* (1641), Éditions Bordas, Paris, 1987, pp.74-75

⁴⁸⁶ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Éditions Gallimard, Paris, 1985, Second manifeste du surréalisme, (1930), p.137

largement en adéquation avec ce que les neurosciences nous apprennent aujourd'hui, d'où le titre de son livre *Spinoza avait raison*⁴⁸⁷.

La première étape de la réflexion proposée par le scientifique est de distinguer émotion et sentiment : « les émotions se manifestent sur le théâtre du corps ; les sentiments sur celui de l'esprit »⁴⁸⁸. L'intérêt pour Damazio est d'identifier le fait que les émotions sont des réactions du corps à des stimuli et que les sentiments sont des constructions culturelles de l'esprit. Si cela permet de mieux identifier les mécanismes à l'œuvre dans ces deux processus, Damazio indique qu'ils sont bien sûr très liés, et que l'expression qu'utilise Spinoza⁴⁸⁹ pour les désigner ensemble est tout à fait appropriée : les affects⁴⁹⁰. Or, Spinoza nous indique de l'on peut, par un travail sur nos affects, les provoquer par nous mêmes, grâce à l'imagination.

*Du seul fait que nous imaginons qu'une chose a quelque ressemblance avec un objet qui provoque d'ordinaire dans l'esprit joie ou tristesse, - et bien que l'élément de ressemblance avec l'objet ne soit pas la cause efficiente de ces sentiments, - nous aimerons cependant cette chose ou la haïrons.*⁴⁹¹

L'imagination est donc prise ici comme un élément à même de permettre une meilleure maîtrise de ses affects, un moyen de les provoquer, pour mieux les apprivoiser. On retrouve ici l'idée de la fuite par l'imaginaire conseillée par Laborit pour moins subir son environnement et au contraire mieux le modifier. Spinoza conseille de mieux connaître le fonctionnement des affects pour moins les subir, être plus libre au sens d'augmenter sa puissance d'agir. Dans cette même visée, Damazio indique que les affects ont un rôle non négligeable à jouer dans la prise de décision, hypothèse qu'il formule en premier lieu suite à ses consultations cliniques auprès de patients présentant un trouble du raisonnement. Damazio établit que les patients en question ne présentent pas forcément de déficiences cognitives, mais qu'en revanche, ils souffrent d'un déficit émotionnel : les émotions notamment sociales (embarras, sympathie, culpabilité) sont très réduites, voire absentes.

⁴⁸⁷ Le précédent livre de Damazio avait pour titre *L'erreur de Descartes*.

⁴⁸⁸ Antonio Damazio, *Spinoza avait raison*, Éditions Odile Jacob, Paris, 2003, p.32

⁴⁸⁹ En français comme en anglais, les traductions diffèrent. Le latin *affectus* peut être traduit en anglais par « emotion », et en français par « sentiment », ou « affections ». Je garderai ici, comme Damazio le terme « affects » (bien que la traduction de Spinoza par Roland Caillois avec laquelle je travaille utilise « sentiment »).

⁴⁹⁰ Antonio Damazio, *op. cit.* p.138

⁴⁹¹ Baruch Spinoza, *L'Éthique*, publié en 1677 (posthume), réédité par Gallimard en 1954, troisième partie, proposition XVI, p.197

Damazio conduit une analyse à partir de là qui démontre comment le circuit intellectuel menant à la prise de décision est liée aux émotions. En effet, l'expérience émotionnelle passée vécue face à une circonstance donnée est un repère pour les prises de décisions à venir. Pour se projeter dans l'avenir, notre système nerveux évalue la situation présente en fonction des réponses émotionnelles précédemment reçues dans une situation similaire. Or, comme « chaque expérience au cours de notre existence s'accompagne d'un certain degré d'émotion », et que cela est « particulièrement évident à l'égard des problèmes sociaux ou personnels importants », il s'en suit alors que les affects « deviennent des composants obligés de nos expériences sociales. »⁴⁹²

2. 4. Émotions rationnelles

Or, nous dit Damazio, plusieurs philosophes (Aristote, Spinoza, Hume, Smith, Ronald de Sousa, Martha Nussbaum), défendent une forme de rationalité des émotions. Damazio se rallie à eux, précisant que rationalité n'est pas à prendre au sens où ces affects relèveraient du domaine de la logique mais plutôt d'« une association avec des actions et des résultats qui sont bénéfiques pour l'organisme témoignant de ces émotions »⁴⁹³. Les signaux de ces émotions « favorisent des résultats qui auraient pu être obtenus de façon rationnelle »⁴⁹⁴.

Jusque là, ce sont des éléments que l'on peut assez bien expérimenter dans notre vie quotidienne. Mais l'enjeu se place aussi sur le plan politique, lequel ne saurait se soustraire à ces fonctionnements émotionnels, en tant qu'il est basé sur la coexistence des hommes. C'est bien les hommes, mus par ces affects qui entrent individuellement en action et construisent des relations entre eux qui font vivre (ou mourir) l'état et l'activité politiques. Mais ce sont bien les activités et états politiques qui façonnent un cadre dans lequel la vie en communauté s'établit et se modifie, et ce cadre, entendu alors comme un *milieu*, avec la réciprocité relationnel que cela implique, est donc en lui-même générateur d'affects, qui vont ensuite mouvoir les hommes dans un sens ou un autre.

Une réflexion intelligente sur la relation entre les phénomènes sociaux et l'expérience des sentiments que sont la joie et la tristesse semble indispensable pour mener à bien l'activité humaine ancestrale consistant à imaginer des

⁴⁹² Antonio Damazio, *op. cit.* pp.148-149 – Damazio appuie ses propos sur un grand nombre d'études, par la note 9 du chapitre 4, qui renvoie aux références d'études p.306-307

⁴⁹³ *Ibid.* p.153

⁴⁹⁴ *Loc. cit.*

*systèmes de justice et d'organisation politique. Et ce qui peut être plus important encore, les sentiments, en particulier la joie et la tristesse, peuvent inspirer la création dans l'environnement physique et culturel de conditions favorisant moins de douleur et plus de bien-être dans la société. Dans cette direction, les développements nouveaux de la biologie, et le progrès des technologies médicales ont amélioré la condition humaine de façon nette ces derniers siècles. De même les sciences et les technologies liées à la gestion de l'environnement physique. Et les arts, dans une certaine mesure. Et la croissance de la richesse dans les nations démocratiques, dans une certaine mesure aussi.*⁴⁹⁵

Il y a deux remarques à formuler au regard de cette citation. La première concerne le vocabulaire : Damazio parle ici de Joie et de Tristesse, il faut les entendre au sens Spinoziste : « par Joie, j'entendrai (...) la passion par laquelle l'esprit passe à une perfection plus grande ; par Tristesse, au contraire, la passion par laquelle l'esprit passe à une perfection moindre »⁴⁹⁶. La perfection est à entendre chez Spinoza comme la puissance d'agir. La seconde remarque est que dans les exemples qui « ont amélioré la condition humaine » que propose Damazio, aucune distinction n'est faite entre eux, ni à l'intérieur de chacun d'entre eux, si ce n'est la précision « dans une certaine mesure ». Il renvoie à une note⁴⁹⁷ concernant la neuroéthique, mais dans laquelle il ne se positionne pas non plus. Il est clair que de mon point de vue, s'agissant de responsabilité, il convient précisément de se positionner (et ainsi créer du dissensus), car c'est justement parce que ces exemples ont une importance dans la construction des rapports sociaux et politiques, qu'il ne faut pas les considérer comme neutres. Concernant l'art, c'est exactement là que se situe le point de départ de ma réflexion sur la responsabilité politique de l'artiste.

Damazio établit tout de même une séparation d'ordre axiologique, mais entre les émotions, et les processus qui les distinguent entre elles. Il indique que le dispositif inhérent à tout être vivant qui permet à ce dernier de perdurer est le procédé d'homéostasie, qui est une forme de régulation automatique, qui garantit « l'équilibre métabolique, les appétits, les émotions »⁴⁹⁸. L'enjeu est que notre vie sociale humaine demande d'aller bien au-delà de cette régulation naturelle, et notamment demande de passer d'un stade automatique à un stade non-automatique. C'est précisément ce que j'évoquais à propos de la paresse du cerveau et de la télévision. L'« homéostasie sociale » demande des processus complexes et non-automatiques.

⁴⁹⁵ *Ibid.* p.168-169

⁴⁹⁶ Baruch Spinoza, *op. cit.* troisième partie, proposition XI, scolie, p.192

⁴⁹⁷ Note 21 du chapitre 4, qui revoie à une discussion sur le terme de neuroéthique, sans que celle-ci soit développée, p.309

⁴⁹⁸ Antonio Damazio, *op. cit.* p.169

Ce fut important pour les humains parce que la régulation de la vie ne peut aller aussi loin lorsque l'environnement – dès lors qu'il cesse d'être seulement physique pour devenir aussi social – devient extrêmement complexe. Sans l'aide de la délibération, de la pédagogie et d'instruments formels de culture, les espèces humaines ont des comportements utiles qui vont du plus trivial – trouver de la nourriture ou un partenaire – au plus sublime – manifester de la compassion envers autrui.⁴⁹⁹

Mais pour nous les humains, si nous ne pouvons faire l'économie de notre appareil inné de comportement, nous dit Damasio, il n'est absolument pas suffisant pour répondre aux demandes de notre société complexe. Nous dépendons désormais « d'une forme supplémentaire de gouvernement non-automatisé s'exerçant dans l'espace culturel et social »⁵⁰⁰. Les processus émotionnels automatiques se sont développés chez les êtres vivants sur des millions d'années, tandis que le non-automatique ne date que de l'apparition de sociétés humaines complexes. Ces processus restent donc à ce titre fragiles car nouveaux, et surtout, comme ils sont par définition à élaborer, à développer à peaufiner, ils « relèvent du *work in progress* »⁵⁰¹. Enfin, puisqu'ils ne sont pas automatiques ces processus émotionnels peuvent prendre des directions diverses, et conduire, par exemple, au nazisme⁵⁰². Il est donc fondamental de travailler le non-automatique, sans oublier que l'automatique est bien présent, et guide malgré nous nos actions.

⁴⁹⁹ *Ibid.* p.170

⁵⁰⁰ *Loc. cit.*

⁵⁰¹ *Ibid.* p.171

⁵⁰² *Loc. cit.*

3. Mésologie

3. 1. S'extraire de nos servitudes

Cela rejoint la discussion autour du libre-arbitre, de la servitude, des déterminismes. Spinoza place les affects comme guides principaux et non maîtrisés des hommes alors en état de “servitude passionnelle”. Mais comme nous l'avons vu, il considère que les hommes peuvent être conscients de certaines de leurs passions, c'est ce qui différencie les désirs (conscients) des appétits (inconscients), et surtout, il place comme objectif ultime de liberté la Béatitude, c'est-à-dire la maîtrise de la Raison. Cela implique que malgré tout, pour Spinoza, nous pouvons *potentiellement* faire des choix, et contrôler en partie délibérément notre comportement.

Comme je l'ai déjà indiqué, la solution de la Béatitude de Spinoza ne me convainc pas totalement, car à mes yeux inatteignable, et pas forcément souhaitable en raison de sa dimension insensibilisante. C'est aussi l'avis d'Antonio Damazio⁵⁰³. D'autant que cette sagesse ultime est contradictoire avec l'idée que les affects sont nécessaires à l'établissement d'une vie sociale complexe, comme l'indique Damazio. En ce sens, je dirais précisément que la Béatitude est d'abord contradictoire avec l'activité politique et l'état politique. L'*entre* et le dissensus sont des éléments fondamentalement passionnels car il ne peuvent prendre forme que dans la relation entre les hommes. Cette relation d'ordre communautaire implique *a minima* de la reconnaissance, de l'empathie, un sentiment d'appartenance, et de la friction, de la conflictualité, or nous sommes loin des apanages du Béat Spinoziste. En revanche, l'autre voie Spinoziste consiste à valoriser les affects de Joie, c'est-à-dire ceux qui augmentent notre puissance d'agir, sur les affects de tristesse. En termes neurologiques, cela veut dire qu'il faut se connaître assez pour identifier et favoriser les stimuli susceptibles de provoquer chez nous ces affects joyeux. Cela suppose d'augmenter sa capacité à être affecté, ce que Spinoza propose, dans un premier temps : « Ce qui dispose le corps humain à pouvoir être affecté de plusieurs façons, ou le rend apte à affecter les corps extérieurs de plusieurs façons, est utile à l'homme »⁵⁰⁴. Mais point trop n'en faut, la capacité à être affecté nous rend plus vulnérable à tout type d'affect, les Joyeux comme les Tristes, c'est pourquoi Spinoza se tourne au final vers la Raison :

⁵⁰³ *Ibid.* p.274

⁵⁰⁴ Baruch Spinoza, *op. cit.* quatrième partie, proposition XXXVIII, p.305

*Cependant, l'action des choses n'a pas pour fin de nous affecter de Joie et leur puissance d'agir ne se règle pas sur notre utilité ; enfin la Joie se rapporte le plus souvent et de préférence à une seule partie du corps : c'est pourquoi la plupart des sentiments de joie (à moins que la Raison et la vigilance n'interviennent) sont excessifs et par conséquent aussi les désirs qui ont pour origine ces sentiments. A quoi s'ajoute que, sous l'empire du sentiment, nous regardons comme primordial ce qui est dans le moment même agréable et qu'un pareil sentiment de l'âme ne nous permet pas d'estimer les choses futures.*⁵⁰⁵

De mon rejet de la Béatitude tempéré par les avertissements de Spinoza envers les affects même joyeux, je retire le fait que si nous sommes sous l'égide d'une servitude passionnelle, qui peut se traduire par l'idée d'un déterminisme biologique, d'une dépendance à notre système nerveux, il nous faut travailler notre rapport à cette servitude, et le faire collectivement :

*La nature n'a pas de plan pour l'épanouissement humain, mais les humains dans la nature ont le droit d'en concevoir un. (...) La relation entre l'homéostasie et le gouvernement de la vie sociale et personnelle (...) doit nous aider ici. Certains des procédés régulateurs accessibles aux humains ont été parfaits par des millions d'années d'évolution biologique ; c'est le cas des appétits et des émotions. D'autres n'existent que depuis quelques milliers d'années : c'est le cas des systèmes de justice et d'organisation sociopolitiques. Certains sont un work in progress, un chaudron de procédures censées améliorer les affaires humaines, mais sans la stabilité nécessaire à un harmonieux équilibre de vie pour tous. C'est là que nous pouvons intervenir pour améliorer le sort de l'homme. (...) la tentation de renoncer à tout effort concerté pour maîtriser les affaires humaines et pour annoncer la fin de l'avenir est une attitude compréhensible. Mais rien ne garantit plus la défaite que de se retirer dans la préservation de soi isolée.*⁵⁰⁶

Par les idées de *work in progress*, de concertation, d'organisation sociopolitique, Damazio nous parle ici de politique tel(le) que je l'ai défini(e) plus tôt. Quant au fait d'annoncer la fin de l'avenir, de potentiellement se retirer et s'isoler d'un processus d'amélioration d'un équilibre de vie pour tous, il s'agit à mon sens de responsabilité.

Il n'y a qu'un dernier pas à faire pour en arriver à l'artiste. En effet, nous nous représentons le monde avec notre système neuronal, qui reçoit, traite et réagit aux affects. C'est grâce à l'ensemble de nos capteurs sensoriels, placés sur tout notre corps, que nous pouvons construire notre « carte de l'interaction globale de l'organisme avec l'objet dans ses

⁵⁰⁵ Baruch Spinoza, *op. cit.*, quatrième partie, Chapitre XXX, p.346

⁵⁰⁶ Antonion Damazio, *op. cit.* p.284

multiples dimensions »⁵⁰⁷. Nous avons vu précédemment que cela relève de la plasticité du système nerveux, lequel se forme différemment en fonction de l'environnement auquel il est soumis. Ainsi notre rapport au monde change, la manière dont ce monde nous affecte est modifiée d'une façon ou d'une autre, il en va donc de même pour notre manière d'y agir.

Reprenant Spinoza, Damazio nous dit qu'il nous faut développer une attitude plus active à l'égard de notre environnement : « cette démarche implique une vie de l'esprit placée sous le signe de la recherche enthousiaste de la compréhension et d'une certaine forme de discipline, conçues comme sources de joie – que cette compréhension provienne de la connaissance scientifique, de l'expérience esthétique, ou des deux.⁵⁰⁸ » Damazio appelle cela « le spirituel », il donne ici un nom à la première démarche spinoziste consistant à augmenter sa capacité à être affecté, en travaillant sur son environnement pour favoriser les stimuli d'affects de Joie, pour soi-même et pour les autres.

Nous vivons entourés de stimuli capables de susciter le spirituel, bien que leur force et leur efficacité soient réduites par le désordre de notre environnement et le manque de schémas systématiques au sein desquels leurs actions peut être efficace. La contemplation de la nature, la réflexion sur la découverte scientifique et l'expérience esthétique, dans le contexte qui convient, peuvent être d'efficaces stimuli émotionnellement compétents du spirituel. Écouter Bach, Mozart, Schubert ou Mahler peut nous transporter. C'est alors l'occasion d'engendrer des émotions positives là où autrement naîtraient des émotions négatives, à la manière recommandée par Spinoza.⁵⁰⁹

Ainsi, via les affects, l'environnement agit sur nous, en l'occurrence, l'art en tant qu'il fait partie de notre environnement est un élément générateur d'affects, et en tant qu'endo-modificateur de la culture il l'est encore plus. Mais il nous est possible de travailler notre rapport à ces affects, ce qui peut, comme le suggère Damazio, passer dans l'expérience esthétique. Sauf qu'on ne connaît pas les méandres des processus complexes aboutissant à la création d'une œuvre d'art, ni quel type d'œuvre il faudrait créer pour provoquer tel type d'affect, ni enfin ce que l'affect induira comme comportement sur un spectateur donné. On peut néanmoins conclure qu'il est intéressant de chercher à générer des processus émotionnels non-automatiques, pour potentiellement faire naître quelque matière politique, puisque ces processus non-automatiques sont potentiellement ceux qui peuvent faire se développer de l'entre et du dissensus (à l'inverse des processus émotionnels automatiques). En dehors de

⁵⁰⁷ *Ibid.* p.199

⁵⁰⁸ *Ibid.* p.279

⁵⁰⁹ *Ibid.* p.281

cela, il s'agit au moins pour l'artiste d'avoir conscience des potentiels effets de son travail, et tout particulièrement du fait que ces effets sont susceptibles d'être très ambivalents.⁵¹⁰ Enfin, il semble important que l'artiste, au regard des développements précédents, soit en conscience de sa propre condition déterminée, et donc de celle de ses œuvres, elles-mêmes actions déterminées résultant des affects de l'artiste. Damazio insiste également sur le contexte, sur « là où les émotions pourraient être négatives », sur « le désordre de notre environnement ». Et le travail de l'artiste n'est pas sans conséquence en la matière. J'en reviens ainsi à la question des *milieux*, dans lesquels nous évoluons.

3. 2. Écoumène

Je m'arrête un instant sur cet ouvrage d'Augustin Berque, *Écoumène*, car il m'offre des outils précieux pour penser cet environnement qui nous agit et que nous agissons. Berque nomme par ailleurs de nombreux éléments que j'ai développés plus haut. Berque commence par lier la question philosophique de l'être, en ce qu'elle est associée à un lieu, « l'être-là », voire « l'être-le-là » d'une part, et la question géographique de « l'il y a des choses ou des êtres », qui oublie selon lui de questionner l'être. Pour Berque, il est nécessaire de penser l'être et l'il-y-a en même temps, dans un rapport ontologique, car sinon :

*Reste ainsi à béer dans l'ombre, entre philosophie et géographie, un vide immense, et qui n'est autre que celui où l'être se déploie d'abord, pour autant qu'il existe. Cette ombre est néfaste à la connaissance. Elle n'a cessé d'engendrer les songes les plus trompeurs, aujourd'hui comme hier, au sein des disciplines les plus éprises de scientificité, voire dans la mesure même où elles ont prétendu à la scientificité.*⁵¹¹

Et quelques pages après avoir mis en garde à la fois contre la séparation dommageable des disciplines et contre celles prétendant à la scientificité, Berque renvoie tout de même à la nécessité des sciences naturelles, en ce qu'elle doivent se lier aux sciences sociales : « au vrai, ce qui sort de l'ombre quand on considère la géographicit  de l'être, c'est la nécessité de revoir nombre des axiomes de nos sciences humaines ; et d'abord leur articulation, ou plutôt

⁵¹⁰ Je pense au rire réflexe, lié à la surprise, comme le fait de rire à une chute, le rire « peu de banane » comme j'aime à l'appeler, qui relève probablement d'un processus émotionnel automatique. Par opposition, un rire provoqué par la contradiction de deux sentiments par exemple met en jeu des ambiguïtés de réception potentiellement plus à même de générer des processus émotionnels non-automatiques.

⁵¹¹ Augustin Berque, *Écoumène* (2000), Éditions Belin, Paris, 2009, p.10-11

leur manque d'articulation, aux sciences de la nature⁵¹² ». C'est dans cette perspective qu'il faut tenter d'envisager la notion de lieu de deux manières distinctes bien qu'intrinsèquement liées, s'agissant des *êtres* humains. La première idée est le *topos*, c'est la conception géographique la plus évidente du lieu, c'est la localisation, c'est le cartographiable. La seconde, plus complexe, est la *chora*, que Platon entend dans le *Timée* comme un lieu qui se définit par son appartenance à l'entité qui occupe ce lieu. La *chora* est caractérisée par « l'imprégnation réciproque du lieu et de ce qui s'y trouve »⁵¹³. Le problème, nous dit Augustin Berque, c'est que la modernité n'a retenu que la cartographie, jusqu'à la confondre avec le territoire, les *topos* se sont imposés comme des espaces abstraits, interchangeable, la notion de *chora* s'est perdue, emportant avec elle l'idée de la relation de l'être au *là*, le « y » de « il y a »⁵¹⁴. Or l'homme se constitue et donc se définit dans cette relation au lieu, et pour le comprendre, la conception géographique du *topos* est incomplète si on ne pense pas la *chora*. Ces deux conceptions du lieu forment le milieu humain. C'est là qu'apparaît la notion d'*écoumène*.

*L'écoumène, c'est l'ensemble et la condition des milieux humains, en ce qu'ils ont proprement d'humain, mais non moins d'écologique et de physique. C'est cela, l'écoumène, qui est pleinement la demeure de l'être de l'humain. (...) L'écoumène, et en elle tout milieu humain, (...) c'est d'abord et d'emblée la géographicit  de l'il-y-a des choses, par où commence notre existence.*⁵¹⁵

C'est ce que j'ai jusqu'ici appelé "milieu", mais qu'"écoumène" décrit encore plus précisément. Écoumène englobe l'ensemble de ce qui constitue les milieux humains et leurs conditions, c'est-à-dire le cadre total dans lequel se déploie notre relation au monde, mais plus encore, écoumène indique précisément cette relation, c'est une notion dynamique puisqu'elle ne distingue pas deux entités (homme et monde) dont il faudrait nommer qu'elles ont une relation réciproque. L'écoumène est en quelque sorte cette relation.

Penser les choses ainsi pose un problème : nous pouvons alors difficilement nous placer comme observateur extérieur au monde. Nous sommes pris dans une circularité qui avait été nommée par Kurt Gödel comme le cite Berque : « on ne peut construire de proposition *p*  non ant la consistance d'un système *S*, telle que *p* appartienne elle-même   *S*. Telle est l'indépassable insularité de notre condition mondaine ; et telle, l'inhérente

⁵¹² Augustin Berque, *op. cit.* p.15

⁵¹³ *Ibid.* p.25

⁵¹⁴ *Ibid.* p.10

⁵¹⁵ *Ibid.* p.17

mondanité de notre cosmologie.⁵¹⁶ » Berque nous donne pourtant la solution, telle qu'elle est pratiquée par les hommes depuis des millénaires : le mythe. Le mythe nous raconte le monde, le nôtre et ceux dont nous n'avons pas idée, mais il nous permet de dire et d'imaginer jusqu'à la relation que nous entretenons avec ce monde.

Il est dans la nature du monde, quelle qu'en soit l'échelle métrique, de n'être jamais commensurable à quoi que ce soit d'autre : c'est toujours le Monde, parce qu'on est toujours enclos dedans et qu'il est donc toujours singulier. Autrement dit, parce que le relatif y équivaut toujours à l'absolu.⁵¹⁷

3. 3. Esthétique et milieux

L'enjeu est l'horizon. L'horizon est la fin de notre monde pensé comme l'écoumène. Or c'est par le mythe (que l'on peut en partie retrouver dans des formes artistiques) que l'on peut repousser cet horizon qui toujours s'impose à nous, et dans la vision qu'on a du monde, et dans notre relation à lui. En modifiant notre vision du *topos* ou de la *chora*, on modifie l'écoumène, et donc l'ensemble des milieux qui nous affectent et engagent nos actions dans telle ou telle direction, ou plutôt, tel ou tel *sens*. Car Berque n'identifie pas le sens au langage. Pour lui, c'est dans l'écoumène qu'il se loge. Signifiant et signifié ne se limitent pas aux mots, il sont présents avant le langage et perdurent après, puisque les mots sont des signes qui renvoient aux choses du réel, lesquelles ont un sens écouménal, c'est-à-dire dans la mesure où elles entrent en relation avec les hommes dans un espace-temps.⁵¹⁸ Espace et temps sont des données qui influent dans un sens ou dans l'autre sur la dimension écouménale de l'homme. Berque prend l'exemple des espaces de la cité, dans laquelle le *topos* ne se dissout pas dans la *chora* : il ne doit pas exister pour la collectivité humaine une relation d'appropriation de chacun au lieu collectif, il doit rester un *topos*⁵¹⁹. Berque prend l'exemple de la société que nous connaissons aujourd'hui⁵²⁰ :

Le système est mauvais en lui-même. Il est mauvais par ce qu'il est anti-écouménal : il détériore inexorablement la biosphère sur le long terme, et chaque jour, à l'échelle de la planète, il défigure, invalide, et tue les gens par milliers. (...) il est intrinsèquement absurde, autophage : son mobile, qui est un idéal de

⁵¹⁶ *Ibid.* p.47

⁵¹⁷ *Ibid.* p.51

⁵¹⁸ *Ibid.* p.187-190

⁵¹⁹ *Ibid.* p.357

⁵²⁰ Le livre ayant été publié pour la première fois en 2000, on peut supposer que le constat de Berque ne serait que plus sévère pour la société de 2016.

*ruralité, il le massacre chaque jour un peu plus. Il est en effet absurde, sinon suicidaire, d'aimer la campagne (alias la nature) et de vivre d'une manière qui la détruit. (...) Comme notre civilisation tend massivement vers ce genre de vie, le condamner en bloc serait utopique. Cela n'empêche toutefois ni d'agir pour le rectifier, ni de chercher à en éclaircir les fondements pour arriver, un jour, à penser autrement que sous l'empire de ses fétiches.*⁵²¹

Il décrit la manière dont les espaces sont hyper-appropriés, dont la distinction entre *topos* et *chora* est totalement absente, au profit des *fétiches*, en particulier celui de la consommation. De la même manière pour le temps, Augustin Berque tire des conclusions critiques sur nos sociétés actuelles car à son sens : « exister n'est pas affaire que d'étendue, mais aussi de durée. C'est pourquoi nous ne devons pas cisailer la durée de la ville par des formes attentatoires à son être commun, que nous héritons du passé comme nous en héritons ce qui nous permet de ne pas être de simples animaux : notre culture⁵²² ». S'en suit une proposition de l'acte de création, pris par l'exemple de l'architecture, comme acte pris dans un milieu, qui se partage avec autrui, dans un lieu qui ne se limite pas au *topos*, et dans « la durée d'un échange, d'un commerce avec les formes et avec les gens. Cela dans toute l'échelle de l'être »⁵²³. C'est dans ce rapport entre l'espace (*topos* et *chora*), et le temps, qui consiste l'écoumène, que peut prendre forme la relation subjective de chaque homme au monde, une esthétique. Mais comme je l'ai indiqué plus haut, le milieu peut produire des affects dans un sens ou dans un autre.

Il se produit aujourd'hui selon Berque une détérioration de l'esthétique, en tant que rapport réfléchissant, relation entretenue au monde par nos sens, et double enjeu qui rappelle la critique kantienne : la dimension commune de la faculté sensible qui pourtant peut produire un grand nombre de jugements subjectifs distincts. Berque indique dans une note à l'expression « esthétique du bas-structuralisme »⁵²⁴ :

Chez les spécialistes du Beau, en effet, une thèse assez répandue veut que nous « inventions » tôt ou tard une beauté aux grands ensembles, aux parkings, aux

⁵²¹ Augustin Berque, *op. cit.* p.357-358

⁵²² Sur ce point, il semble que si des éléments comme l'art, ou la dimension politique des communautés puissent être, avec d'autres, considérés comme ce qui distingue l'homme des autres animaux, le cas de la culture fait débat : en effet, des espèces opèrent une transmission de codes et de fonctionnements à travers les générations et qui diffèrent entre communautés d'une même espèce qui pourraient fortement être entendus comme culturels. Voir pour exemple : Kevin N. Laland, et William Hoppitt. 2003. *Do Animals Have Culture?*, *Evolutionary Anthropology: Issues, News, and Reviews* 12 (3): 150-59. doi:10.1002/evan.10111.

⁵²³ Augustin Berque, *op. cit.* p.382

⁵²⁴ *Ibid.* p.357

*lignes à haute tension, etc. Je tiens quant à moi cette thèse pour un métabasisme de salon, bourré de mauvaise foi. Elle montre une déplorable confusion entre quantitatif et qualitatif, itération sérielle d'objets identiques dans un espace abstrait et singularité des lieux dans l'histoire d'un milieu concret.*⁵²⁵

Cette « esthétique du bas-structuralisme » a le vent en poupe. Car, l'« itération sérielle d'objets identiques dans un espace abstrait », c'est précisément ce que fait par exemple une marque comme Apple, qui vend de tels objets avec leur plus-value esthétique, et dont les clients achètent ces objets aussi pour leur plus-value esthétique.

3. 4. Faire naître des exceptions

Ainsi les déterminismes émotionnels, notre dépendance aux milieux, est profonde. Elle repose dans les principes biologiques qui président à notre existence. Ces affects auxquels nous répondons ne sont pas forcément positifs, loin de là. Les milieux dans lesquels nous évoluons aujourd'hui ne sont pas favorables à des relations écouménaes, loin de là. Les processus émotionnels et de jugements que ces milieux "affectogènes" provoquent chez nous sont enfin bien plus souvent automatiques que non-automatiques. Autrement dit, nous évoluons dans un contexte où l'état politique est quasiment atone, et l'activité politique non seulement amoindrie, mais surtout profondément dévalorisée, et nous manquons d'outils pour faire changer cela. C'est notamment parce que notre relation relative au monde est vécue comme absolue que nous peinons à ne serait-ce qu'identifier ces outils, car cela nécessiterait que des alternatives puissent être identifiées et que nous souhaitions nous en saisir. Pire : pour toutes les raisons évoquées jusqu'ici, nous manquons du désir de faire apparaître des alternatives.

Comment prendre à rebours ces déterminismes ? Comment faire naître des exceptions ? Comment nous déprendre de nous-mêmes ? D'abord, en résistant, autant que faire se peut. En comprenant au mieux ces mécanismes, pour se donner les armes de se battre. Si les ennemis sont bien sûr ceux qui profitent de la servitude, ils sont aussi ceux qui l'acceptent : c'est à dire nous. Face à tous les processus évoqués ici, je pose l'hypothèse que l'art peut être un moyen de résistance⁵²⁶.

⁵²⁵ *Loc. cit.* note.

⁵²⁶ Gilles Deleuze avait formulé cette idée lors d'une conférence aux Mardi de la fondation Femis en 1987, *Qu'est ce que l'acte de création ?*

Chapitre II

L'art comme résistance

Introduction

La responsabilité politique de l'artiste a été identifiée d'un point de vue théorique, en particulier dans sa dimension cosmologique, et dans les interactions qui existent entre culture, art et politique. Je l'ai aussi envisagée telle qu'elle peut être revendiquée par les artistes eux-mêmes à travers quelques exemples. Par ailleurs nous avons vu comment les hommes sont agis par leurs milieux et agissent sur eux, et les intérêts que revêtent les processus non-automatiques, l'enrichissement de l'imaginaire et le développement d'une relation écouménale. Si j'ai évoqué le fait que l'art puisse être un outil d'influence sur ces éléments, j'ai aussi insisté sur le fait que cette influence n'était pas nécessairement positive.

Ainsi, je vais tenter d'identifier dans quelle mesure l'art peut modifier de façon positive le rapport des hommes au monde et donc entre eux. Dans la situation actuelle du monde, le développement de l'activité et de l'état politique relève d'une lutte, ou *a minima* d'une résistance. Car ce qui domine et s'impose aujourd'hui c'est la destruction de toutes dimensions politiques telles que je les ai envisagées. Ce chapitre est construit principalement autour des pensées de Fredric Jameson, Pietro Montani et Jonathan Crary, trois auteurs vivants, issus de la gauche critique, et qui ont la particularité d'être tous trois chercheurs dans le champ de l'esthétique. Je les fais ici dialoguer suivant la progression de ma propre réflexion, ce qui m'amènera à ne pas forcément suivre le déroulé chronologique de leurs propres ouvrages.

1. Lutte en profondeur contre l'idéologie dominante

1. 1. L'inutilité de l'art

Au mois de juillet 2016, je jouais dans le Kabarê Solex, une pièce de la compagnie bretonne Dérézo, mise en scène par Charlie Windelschmidt. Lors de notre tournée estivale, nous avons passé une semaine au festival de rue de Chalon-sur-Saône, et parmi les compagnies avec lesquelles nous partageons le site de jeu, il y avait, juste derrière nous, la compagnie belge EAEO⁵²⁷ qui présentait son récent spectacle *All the fun*. EAEO est une compagnie de jonglage, ce qui provoque immédiatement à mes yeux un *a priori* négatif, car pour le dire sur le ton de la provocation, je distingue mal une acrobatie au trapèze d'un beau geste de tennis⁵²⁸. Ce spectacle se joue en extérieur, un pont carré est monté avec une scénographie d'ampoules qui pendent à différentes hauteurs depuis ce cadre, au dessus de l'espace scénique. Le plateau est circulaire, et le public est disposé tout autour, sur des gradins en bois construits et stylisés par la compagnie. Le dispositif suggère ainsi une esthétique de "nouveau cirque", et l'on peut s'attendre à des acrobaties oniriques, de la poésie jonglée, une esthétisation de la performance physique. Les scènes s'enchaînent, comme des numéros, il y a bien des massues et des balles de jonglage, et il s'agit bien de circassiens au plateau. Le public rit, applaudit à chaque séquence, et si l'on écoute le spectacle de loin, sans voir la scène, il semble bien qu'il s'agisse de cirque. Mais ce spectacle est bien plus étrange. Pas de prise de risque à couper le souffle ni d'exploits physiques ou techniques. Le texte est rare, et quand il est présent, il relève de l'absurde. Pas vraiment d'histoire, ni de personnages, pas d'intrigue, pas de cohérence narrative apparente. Pourtant quelque chose opère, les réactions du public en témoignent, j'ai pu le constater quatre soirs de suite. Outre la qualité de la scénographie, et de la musique et des quatre interprètes, le postulat initial du spectacle nous donne la clé de lecture : il ne sert à rien. Cela est ouvertement revendiqué, et non seulement le public l'accepte, mais j'ai eu, les quatre soirs la sensation que ce postulat annoncé le soulageait du poids d'une hypothétique finalité. En effet, nous sommes accueillis par ces mots : ce spectacle

⁵²⁷ Se prononce É-A-É-O. <http://www.cieeao.com/>

⁵²⁸ Je dis cela en toute conscience des mouvements vers le sens opérés par le nouveau cirque, mais il me semble que dans bien des cas, une narration fut-elle poétisante n'est que le prétexte à la prouesse technique. Bien sûr ce n'est pas le cas pour tous à commencer par des artistes comme Yoann Bourgeois, Johann Le Guillerm, ou comme je vais le montrer, la compagnie EAEO.

« est un hommage à ce qui ne sert à rien. C'est un hommage qui ne sert à rien. C'est un hommage aux hommages qui ne servent à rien ». J'ai ainsi observé la mise en échec de l'attente habituelle de l'exploit circassien à l'intérieur même d'un dispositif qui semble l'appeler. La moindre massue de jonglage en équilibre sur le front d'un interprète peut devenir prétexte à l'imaginaire, et le récit du voyage lunaire d'une autre interprète à l'intérieur de cette massue vaut pour le spectateur autant que n'importe quelle acrobatie virtuose. L'exploit a lieu dans notre imaginaire, et n'a dès lors plus besoin d'être physiquement réalisé sur scène. Ici l'inutilité de l'œuvre est explicitement annoncée par le spectacle lui-même, et en devient un procédé dramaturgique, ce qui en fait un exemple extrême pour illustrer mon propos à venir, c'est précisément la raison pour laquelle je l'ai choisi. Car l'art ne sert à rien, c'est bien une des choses qui le caractérise. Bien sûr, en disant cela, je joue sur les mots. Plus précisément, une œuvre n'est pas utile au sens où elle n'a pas d'autre finalité qu'elle-même.

Comme nous l'avons vu précédemment, Kant établi dans sa Critique de la faculté de juger la dimension universelle du beau, à savoir le fait que chacun partage la capacité de faire un jugement esthétique, sans pour autant que la conclusion de ce jugement soit nécessairement partagée. Or il considère ce jugement comme étant désintéressé, et ce qui confère selon lui à l'œuvre la qualité d'être une « finalité sans fin ». Il faut commencer par nommer *a contrario* ce que Kant considère comme l'utile, à savoir, quelque chose dont l'existence est liée à un concept préalable :

*“Bon” est ce qui, par l’intermédiaire de la raison, plaît par le simple concept ; nous nommons “bon à quelque chose” (l’utile) ce qui plaît seulement comme moyen ; mais quelque chose d’autre qui plaît par soi-même, nous l’appelons “bon en soi”. Dans les deux cas, se trouve toujours contenu le concept d’une fin, par conséquent le rapport de la raison au vouloir (du moins possible), par suite une satisfaction prise à l’existence d’un objet ou d’une action, c’est-à-dire un intérêt quelconque.*⁵²⁹

Si Kant nous dit que le beau peut procurer du plaisir, il le distingue de l'agréable, qui est en fait similaire au bon, car « il s'accordent (...) en ceci qu'ils sont toujours associés par quelque intérêt à leur objet »⁵³⁰. Selon Kant, le plaisir qui découle du jugement esthétique n'est donc pas déterminé par un rapport à l'utile, ni à un intérêt : le beau est « un objet de satisfaction

⁵²⁹ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, première introduction, 1790, Aubier, Paris, 1995, §4 p.185

⁵³⁰ Emmanuel Kant, *op. cit.* §6, p.189

désintéressée ». Ceci s'explique, et c'est ce qui m'intéresse ici, par le fait que beau est ce qui peut découler d'un jugement de goût. En effet, selon Kant, « le goût est la faculté de juger un objet ou un mode de représentation par l'intermédiaire de la satisfaction ou du déplaisir, *de manière désintéressée* »⁵³¹. L'inutilité est profondément contradictoire avec notre société de consommation. L'objectif du capitalisme dans sa dimension marchande est de charger le plus de possible de biens et de services d'une valeur d'usage liée à leur utilité, quitte à la créer de toutes pièces. C'est comme cela que toute chose peut aujourd'hui devenir un produit, suivant la même distorsion précédemment évoquée qui transforme un désir en « projet »⁵³². Remplir un paysage ou une œuvre d'art d'une dimension utilitaire, c'est déjà les transformer en un produit, c'est-à-dire en une marchandise. Je décris là une situation aujourd'hui plus que courante et constatable au quotidien, mais qui, concernant l'art s'oppose à une vision philosophique et politique que j'ai commencé à exposer ici. Ainsi, Hannah Arendt attribue à l'art une dimension intrinsèquement inutile (c'est du moins ce qu'elle souhaite). Elle nous dit qu'on « ne s'en sert pas » :

*Parmi les objets qui donnent à l'artifice humain la stabilité sans laquelle les hommes n'y trouveraient point de patrie, il y en a qui n'ont strictement aucune utilité et qui en outre, parce qu'ils sont uniques, ne sont pas échangeables et défient par conséquent l'égalisation au moyen d'un dénominateur commun tel que l'argent ; si on les met sur le marché on ne peut fixer leur prix qu'arbitrairement. Bien plus, les rapports que l'on a avec une œuvre d'art ne consistent certainement pas à "s'en servir" ; Au contraire, pour trouver sa place convenable dans le monde, l'œuvre d'art doit être soigneusement écartée du contexte des objets d'usage ordinaire.*⁵³³

Le contexte actuel nous donne des exemples contradictoires avec la vision d'Hannah Arendt, je pense aux œuvres sérielles de Jeff Koons, dont l'unicité de chaque objet est questionnable, ou du moins est reportée sur le concept de l'œuvre, mais aussi à nombre de productions de spectacle vivant dont le prix de vente des spectacles⁵³⁴ est souvent quasi-équivalent aux coûts salariaux et autres frais du spectacle : un prix qui n'est donc pas fixé arbitrairement, en raison des contraintes économiques conjoncturelles. Par ailleurs, si l'on considère que le design est une forme d'art⁵³⁵, alors la démarche n'est pas celle de s'écarter des objets d'usage ordinaire,

⁵³¹ *Ibid.* §5 (211) p.189

⁵³² J'insiste à nouveau sur le fait que j'utilise le mot projet au sens managérial qui est celui qui s'est subrepticement imposé depuis une quinzaine d'années.

⁵³³ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, Paris 1961, 1983. p.222

⁵³⁴ Je parle bien ici du prix de la cession d'un spectacle, pas du prix d'un billet.

⁵³⁵ Les écoles d'art en France ont souvent un cursus design.

c'est tout l'inverse. Mais Arendt ne propose pas ici une définition de l'œuvre d'art, elle nomme la manière dont une œuvre doit être considérée pour créer la stabilité, l'équilibre des milieux dans lesquelles évoluent les humains. Elle conseille donc cette non-utilité de l'art, ce qui suggère que la chose n'est pas acquise. Il y a de nouveau un enjeu de positionnement, une ambivalence, une prise de position nécessaire, car notre rapport à l'art et le rapport que l'on crée entre l'art et le monde ne sont ni univoques, ni évidents. Ne pas aller dans le sens ici proposé par Arendt, c'est laisser le champ libre aux forces dominantes, qui sont celles qui s'exercent par défaut, et c'est donc tendre vers une marchandisation de l'art, une transformation des œuvres en produits (c'est là un processus déjà bien avancé). Car, selon Arendt, l'utilité des choses et donc *a fortiori* le fait d'en faire un potentiel usage, c'est ce qui « use » les choses en question, et réduit leur capacité à perdurer dans le temps : « ce que l'usage use, c'est la durabilité »⁵³⁶. La durabilité est ainsi une des caractéristiques des œuvres d'art, plus que de toute autre chose nous dit Arendt, dans la mesure où elles traversent les siècles⁵³⁷. C'est ce qui en fait cet objet culturel par excellence, qui nous permet de nous identifier par rapport au passé, mais aussi de laisser une trace dans la culture à venir. « En raison de leur éminente permanence, les œuvres d'art sont de tous les objets tangibles les plus intensément du monde⁵³⁸ ». Leur non-utilité les soustrait à l'usage, et donc à la détérioration qui en découle. Arendt avait plus tôt indiqué que la durabilité d'un objet lui donne « une relative indépendance par rapport aux hommes qui les ont produits », ainsi tout objet durable est conduit à « s'opposer, résister, (...) à la voracité de leurs auteurs et usagers vivants »⁵³⁹. Par ailleurs si cette destruction par la voracité est une incidence de l'usage, elle est en revanche intrinsèquement liée à la consommation. La durabilité des œuvres les oppose à l'injonction contemporaine à la consommation. L'origine de l'art selon Arendt se trouve dans la pensée humaine, tout comme pour la philosophie, sauf que l'art est le fruit de la pensée de l'homme réifiée en une œuvre. Philosophie et art ont ce point commun d'être inutiles. Ils n'en sont pas moins nécessaires pour faire du monde ce qu'il est censé être pour nous, à savoir, selon Arendt :

(...) [la] patrie des hommes durant leur vie sur terre, l'artifice humain doit pouvoir accueillir l'action et la parole, activités qui, non-seulement sont tout à fait inutiles aux nécessités de la vie, mais, en outre diffèrent totalement des

⁵³⁶ Hannah Arendt, *op. cit.* p.188

⁵³⁷ *Ibid.* p.223

⁵³⁸ *Loc. cit.*

⁵³⁹ *Ibid.* p.188

*multiples activités de fabrication par lesquelles sont produits le monde et tout ce qu'il contient.*⁵⁴⁰

Cette définition d'Hannah Arendt distingue l'art des processus naturels, ce qui ne pose pas de problème, mais aussi d'une production utilitaire, or comme je l'ai indiqué, ce n'est pas la direction que nous prenons aujourd'hui. Non content de soumettre de plus en plus le soutien public de l'art à des finalités sociales ou économiques, les politiques publiques des pays de l'Europe de l'ouest ainsi que l'Union Européenne elle-même tendent à justifier la création ou la tenue d'événements artistiques par ces finalités. Les études économiques sur la culture pleuvent⁵⁴¹, et la tentation est grande de justifier un festival ou un « projet » artistique au regard de ses retombées économiques. Or cela va à l'encontre de l'idée d'un art inutile. À mon sens, cela pose à nouveau le problème de ne pas considérer l'art pour ce qu'il est, et de ne pas prendre les œuvres au sérieux dans leurs effets. Préserver l'inutilité de l'art permet de faire apparaître les effets notamment politiques de l'œuvre. Il faut préciser que si ces effets sont à prendre en compte (c'est mon propos), ils ne représentent pas une finalité, un objectif ou une utilité de l'art. Considérer qu'une œuvre aurait une utilité politique, et financer ou créer une œuvre dans cette optique relève d'une irresponsabilité politique. Pour autant, cela ne veut pas dire qu'il ne provoque pas d'effets autres qu'artistiques, c'est bien ce que je tente de démontrer par ces pages. Il existe néanmoins une position qui consiste à ne trouver des qualités aux œuvres qu'au regard de son utilité généralement sociale ou économique, c'est ainsi que de nombreux soutiens publics à l'art ne peuvent aujourd'hui avoir lieu que sous ces conditions⁵⁴². Cela pose un réel problème concernant les enjeux politiques des œuvres, comme nous allons le voir progressivement.

L'inutile est aussi, comme je l'ai illustré avec le spectacle *All the fun*, ce qui provoque l'imaginaire, dont j'ai montré plus haut les effets positifs. On retrouve dans l'ennui (le simple fait de s'ennuyer) des propriétés imaginatives similaires à celle de l'œuvre d'art, précisément

⁵⁴⁰ *Ibid.* p.230

⁵⁴¹ Il suffit de parcourir le site du Ministère français de la culture et de la communication pour en avoir de nombreux exemples : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques> ; <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques/Decouvrir-nos-sites-dedies/Pratiques-culturelles-des-Français> ; <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques/Decouvrir-nos-sites-dedies/Culture-medias-2030> ; <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques/Decouvrir-nos-sites-dedies/Enfance-cultures> ; <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-de-synthese/Culture-chiffres-2007-2016>

⁵⁴² Les subventions de l'Union Européenne au domaine culturel sont soumises au fait que les « projets » proposés justifient de leur utilité sociale ou économique. J'ai pu observer ce même principe en Angleterre, et, dans une moindre mesure, en France, notamment dans les politiques culturelles de collectivités locales.

en raison de leur commune dimension inutile. À propos de l'ennui, Michel Desmurget nous dit :

Cette expérience [l'ennui] n'est en rien anodine, au sens où elle fonde le désir, la créativité et la pensée prospective⁵⁴³. Selon une étude récente, lorsque l'esprit s'évade et vagabonde, il existe une forte activation des aires cérébrales impliquées dans les processus de raisonnement prospectif et de résolution de problèmes⁵⁴⁴. L'effet est d'autant plus marqué que les sujets sont inconscients de leurs errances mentales. En d'autres termes, pendant que nous nous ennuyons, notre cerveau travaille à notre insu. Le temps "perdu" n'est donc pas vide. Il est profondément créateur. (...) Même Cioran semblait le croire lorsqu'il attesta depuis les tréfonds de son irrévocable nihilisme que "l'ennui opère des prodiges : il convertit la vacuité en substance, il est lui-même le vide nourricier"^{545 546}.

La vacuité, le vide, le temps perdu, les errances, autant de choses inutiles mais dont les effets peuvent s'avérer très intéressants, si l'on souhaite faire émerger de l'imaginaire. Lorsque nous ne sommes pas tournés vers des activités utilitaires, vers des choses qui « ne servent à rien », alors l'alternative émerge. Le *Kabarê Solex* se finit par un dialogue diffusé en off entre deux voix synthétiques (générées par des ordinateurs, comme dans les GPS), dans lequel une des voix refuse d'exécuter sa tâche (faire la lecture de *L'étranger* d'Albert Camus), et se fait réprimander par l'autre : « tu rêveras après ton taf »⁵⁴⁷.

Cette inutilité que l'on trouve dans l'ennui ou dans l'art, génératrice d'imaginaire et donc comme nous l'avons vu, de potentielle émergence d'alternative, est un mode de résistance à l'idéologie capitaliste aujourd'hui dominante. Notre système actuel accepte difficilement de travailler une capacité qui puisse être inutile. L'école doit fournir un emploi, la culture régler les problèmes de mœurs et de politique partisane, l'art doit donner confiance aux chômeurs, ou générer de l'attractivité des territoires. L'idée d'une finalité sans fin, de l'inutilité d'une activité, est ainsi contradictoire avec les dynamiques que nous subissons aujourd'hui, car elle ne sert pas ce système, et plus encore, elle offre l'espace de rêver à autre chose. Nous sommes ainsi pris jusque dans nos imaginaires, et l'inutilité en tant que possible émergence de penser

⁵⁴³ Marie Winn, *The Plug-in-Drug*, Penguin Group, 2002, pp. 29, 97, 151, 129-130, 204-205 (cité par M.Desmurget, note 29, p.333)

⁵⁴⁴ Kalina Christoff et al., *Experience sampling during fMRI reveals default network and executive system contributions to mind wandering*, Proc. Natl. Acad. Sci. USA, 2009. (cité par M.Desmurget, note 157, p.344)

⁵⁴⁵ Cioran, *Syllogismes de l'amertume*, Gallimard, Paris, 1952, p.60 (cité par M.Desmurget, note 159, p.344)

⁵⁴⁶ Michel Desmurget, *TV Lobotomie*, Éditions Max Milo, Paris, 2011, p.42

⁵⁴⁷ Dialogue écrit et mis en son par Alain-Michel Pennec pour le *Kabarê Solex*, Cie Dérézo, 2015.

en dehors du cadre voire d'imaginer d'autres cadres est dangereuse pour le cadre dominant. Créer des choses inutiles va à l'encontre du principe de consommation, dont un des fonctionnements est de valoriser l'utilité de produits préalablement qualifiés d'utiles, ce qui est tout l'enjeu du couple marketing / publicité. Ce principe est fortement augmenté par les nouvelles technologies : « Se consacrer à des activités où le temps n'est pas susceptible d'être maximisé par le truchement d'une interface interconnectée est désormais quelque chose qu'il vaut mieux éviter ou ne faire qu'avec parcimonie. ⁵⁴⁸»

Défendre l'inutilité de l'art, mais aussi de la philosophie, c'est déjà résister. On trouve ce même enjeu à l'école, qui ne saurait aujourd'hui justifier son existence par la seule raison que l'on s'y cultive. De plus en plus, il faut que l'école, du primaire à l'université serve à quelque chose, en l'occurrence, trouver un travail. Quand servir à quelque chose, avoir une utilité, signifie en fait servir les intérêts du système économique libéral, alors, défendre l'inutile est une forme de résistance.

*Des milliards de dollars sont engloutis chaque année dans des recherches pour savoir comment réduire le temps de décision, comment éliminer le temps superflu de la réflexion et de la contemplation. Telle est la forme du progrès contemporain – celle d'une capture inlassable et d'un contrôle incessant du temps et de l'expérience.*⁵⁴⁹

Ce temps (j'y reviendrai) inutile se trouve ainsi notamment dans la relation de contemplation que l'on peut entretenir avec une œuvre d'art. Ainsi, bien que ce ne soit pas nécessairement le cas pour chaque œuvre et dans tous les contextes, il se trouve que l'on peut vivre cette relation désintéressée à l'art, inutile, où pendant ce temps nous ne sommes bons à rien, et où parfois à notre insu, se manifeste une forme de résistance. On trouve bien sûr ce rapport dans la manière parfois longue et étrange par laquelle on regarde un tableau, par définition figé dans le temps, mais aussi dans les autres arts, y compris dans le spectacle vivant. C'est ce que nous indique Céline Roux à propos de la danse dans son livre *Danses performatives*, en citant Alain Badiou : « la danse est ce qui suspend le temps dans l'espace »⁵⁵⁰.

Arendt et Anders n'auront de cesse de dénoncer cette détérioration de la scholè où le temps pour soi, pour la culture, n'existe plus. Non qu'il ait disparu, mais

⁵⁴⁸ Jonathan Crary, *24/7, le capitalisme à l'assaut du sommeil*, Label Zones, Éditions de La Découverte, Paris, 2013, p.57

⁵⁴⁹ Jonathan Crary, *op. cit.* p.52

⁵⁵⁰ Céline Roux, *Danse(s) performative(s)*, L'Harmattan, Paris, 2007, p.88 – Alain Badiou, *La danse comme métaphore de la pensée*, in *Petit manuel d'inesthétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1998, p.98

*son sens a été dévalué : la culture de masse n'est pour Hannah Arendt que l'autre nom du loisir. L'enjeu de la scholè travestie n'est pas de vivre le temps libéré devant soi, mais, à l'inverse, de tout faire pour le faire passer plus vite.*⁵⁵¹

Ce rapport au temps et à l'espace, ici pris comme la possibilité d'un temps pour soi, d'une inutilité, et d'un espace à réorganiser, est un enjeu de résistance majeur à prendre en compte dans la responsabilité politique de l'artiste comme nous allons le voir dans les pages qui suivent.

*Godard semble parfois placer son espoir dans la possibilité de produire des images qui seraient complètement inutiles pour le capitalisme, mais il ne surestime jamais, pas plus que d'autres, l'immunité des images à leur récupération et à leur neutralisation potentielles.*⁵⁵²

Nous le verrons, le statut des œuvres que l'on appelle aujourd'hui « postmodernes » est complexe, ambivalent, et profondément lié aux dynamiques de fond du capitalisme. L'art peut œuvrer dans le sens d'une résistance, mais aussi dans l'autre sens, voire dans les deux en même temps. Une chose est claire : la neutralisation des potentiels effets de résistance d'une œuvre n'indique pas une neutralité de cette œuvre. Elle est non-neutre avant, puisque produisant des effets relevant d'une résistance, et elle l'est aussi après, puisque servant alors le capitalisme, ou du moins ne le desservant pas (ce qui revient à le servir puisqu'il est le système dominant par défaut).

1. 2. De la non-neutralité de l'art

Comme je l'ai dit, la dimension inutile d'une œuvre d'art ne contredit pas le fait qu'elle provoque des effets. Or ceux-ci ne sont pas neutres. Tout d'abord, les affects qu'une œuvre peut engendrer pour un spectateur sont comme tout affect généré par un milieu donné, à savoir que rien ne définit préalablement s'ils seront positifs ou négatifs – tristes ou joyeux, pour le dire en termes spinozistes. Chacun a pu faire l'expérience de cette ambivalence, y compris pour une même œuvre, dont les effets ne seront pas les mêmes suivant le moment ou

⁵⁵¹ Cynthia Fleury, *Les irremplaçables*, Éditions Gallimard, Paris, 2015, p.55

⁵⁵² Jonathan Crary, *op. cit.* pp. 46-47

le contexte dans lequel on y est exposé⁵⁵³. Mais l'enjeu est bien que ces émotions que l'on ressent face à une œuvre peuvent impliquer des processus automatiques ou non-automatiques. Or nous avons vu que les processus automatiques sont ceux vers lesquels nous nous tournons le plus naturellement, car ils confortent un fonctionnement établi, et demandent moins d'énergie au système nerveux, en sollicitant des circuits émotionnels instinctifs. Or si l'on se base sur le critère de la possibilité d'émergence d'activité ou d'état politique, c'est bien les processus non-automatiques qu'il convient de privilégier. Dès lors, et au regard de ce critère, considérer toute œuvre comme positive pour le seul fait qu'elle provoque des émotions n'est pas juste.

Une œuvre est aussi non-neutre par rapport à l'art en général, cela est assez simple à concevoir, et l'exemple des *ready-made* de Duchamp est flagrant : la définition de ce qu'est l'art mais aussi la pratique du jugement de goût elle-même est modifiée par une telle œuvre. Duchamp est un exemple particulièrement frappant, mais cela vaut, même si c'est le plus souvent dans une bien moindre mesure, pour toute œuvre. Ainsi, si une œuvre est en effet perçue par le prisme de critères et de codes préétablis, inhérents à l'état de l'art à ce moment donné, cela ne doit pas occulter le fait que cette œuvre est elle-même non-neutre par rapport à cet état de l'art. Elle peut potentiellement modifier ces critères et codes de réceptions soit parce qu'elle les contient en elle-même (je pense par exemple aux romans épistolaires dont les codes de lecture sont intrinsèques à l'œuvre), soit parce qu'elle entre en contradiction avec l'état de l'art alors établi, ou les deux à la fois. Même si une œuvre ne fait que conforter les codes et critères en vigueur, c'est encore une situation non-neutre au sens où favoriser les principes dominants est déjà un positionnement. La question des cadres dans lesquels se déploie le rapport esthétique est ici en jeu, et, nous allons le voir, elle est extrêmement liée à l'activité politique.

La non-neutralité de l'œuvre est aussi valable au regard du public auquel on l'adresse. Il semble évident que des spectateurs ayant un capital culturel différent reçoivent une même œuvre différemment. J'ai pu en faire la récente expérience lors que j'ai joué le *Kabarê Solex* avec la compagnie *Dérézo* dans des contextes très différents. Le hasard du calendrier de tournée 2016 nous a amenés à enchaîner une date dans le festival de rue de Saint Grégoire, petite ville aisée au nord de Rennes, puis à la fête du quartier dit "sensible" de La Dervallière

⁵⁵³ Sans compter que dans le déroulé d'une seule et même œuvre, les affects peuvent être divers.

à Nantes, et ensuite au festival de Chalon-sur-Saône, bien implanté depuis 30 ans, avec une large programmation⁵⁵⁴. Le *Kabarê Solex* est grinçant, dépareillé, sans narration évidente, et peut passer d'une reprise de *Boomerang* de Gainsbourg à un texte contemporain de Christian Prigent, ou à l'extrait sonore d'une messe dominicale. Aussi, les réactions des publics suivant les contextes ont été très différentes. Le public s'est silencieusement vidé à St Grégoire, et si la petite jauge de La Dervallière s'est moins réduite proportionnellement, les départs de spectateurs furent de loin plus sonores, et les spectateurs qui sont restés nous ont signifié un certain état de perplexité face à la pièce. À Chalon-sur-Saône en revanche, les retours du publics ont été extrêmement positifs. Sans grand étonnement, ces manifestations constatables du public corroboraient systématiquement nos ressentis d'interprètes lors des différentes dates.

S'est alors pour nous posée la question de savoir à quel type de public cette pièce s'adressait. Cette question implique en creux de se demander si un certain type de spectateur est plus prêt que d'autres à recevoir un certain type d'œuvre. Comme je l'ai décrit dans la première partie de ce travail, c'est ainsi que de nombreux théâtres et festivals pensent leurs programmations : l'idée implicite est qu'il en faudrait pour tous les goûts. Autrement dit, une œuvre est non-neutre socialement, et il faudrait donc cibler un certain type de public. Mais accepter un tel ciblage, c'est penser à l'intérieur des catégorisations notamment créées comme nous l'avons vu par les pratiques institutionnelles de médiation culturelle. Néanmoins, il serait absurde de nier l'existence de différences de capital culturel en fonction des classes sociales, et que celles-ci se retrouvent dans des répartitions géographiques. Pourtant, il est essentiel de distinguer capital social, capital économique et capital culturel, et il ne faut pas perdre de vue que le capital culturel correspond à l'appropriation de la culture dominante, qui est un des outils de la reproduction sociale comme Bourdieu le décrit⁵⁵⁵. Si j'ai déjà évoqué cette question concernant les dynamiques de programmation, elle se pose de la même manière pour ce qui est de la production des œuvres, et l'idée d'adresser une œuvre à une catégorie de public en raison de sa non-neutralité sociale est une impasse tant les catégories visées sont complexes, croisées, et difficilement identifiables. Par ailleurs, cela reviendrait à valider ces catégorisations comme étant des faits immuables, auxquels l'art devrait s'adapter. Or, c'est bien à mon sens la société qu'il faut changer, pas l'art. Mon propos est bien d'identifier les moyens de faire émerger de l'activité et de l'état politique, donc, vu d'aujourd'hui, un

⁵⁵⁴ En 2016, 160 compagnies ont joué dans le festival *Chalon dans la rue* (IN et OFF confondus), pour une fréquentation estimée à 200 000 spectateurs.

⁵⁵⁵ Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *Les héritiers*, Les Éditions de minuit, collection le Sens Commun, Paris, 1964

mouvement vers autre chose que notre situation actuelle. De plus, penser la création artistique en fonction d'une catégorie de public, c'est présupposer d'une donnée qui nous est inconnue, à savoir la manière de transformer une catégorie en public homogène d'une œuvre, et ce que ce prétendu public serait à même de recevoir. Une telle vision s'oppose de fait à toute individuation, n'est donc pas facteur d'*entre*, et limite ainsi le mouvement vers de l'état politique. C'est pourtant l'un des principes de fonctionnement de l'industrie culturelle globalisée qui, dans sa pratique du marketing culturel, cible des catégories de publics identifiés comme pouvant devenir les consommateurs d'une œuvre qui s'apparente alors en tous points à un produit.

C'est le même type de vision qui amène des salles de spectacle publiques françaises à programmer des œuvres destinés aux publics dits éloignés, ou populaires. Ce mot pose problème, car il a un double sens. En effet, on peut entendre "populaire" comme désignant l'idée du "peuple" au sens d'une classe, par opposition à une autre, l'élite, la bourgeoisie. Mais "populaire" est en général utilisé dans le langage courant comme un adjectif qualifiant un objet prisé par un très grand nombre. On voit bien ici le risque qui consisterait par amalgame à défendre des formes artistiques consommées (je choisis le mot à dessein) par le très grand nombre, au motif qu'elles sont donc "populaires", dans un sens politique. Cela revient à assimiler l'idée d'une classe sociale politique avec celle d'une masse d'individus consommateurs. Non pas que cela soit nécessairement faux⁵⁵⁶, mais la conséquence serait alors de penser la non-neutralité sociale de l'œuvre comme nécessitant une conformation aux codes des productions culturelles aujourd'hui assimilées au "populaire". Comme pour les autres visions catégorisées, cela suggère au final un geste se voulant consensuel, et s'avérant *a minima* paternaliste (car il faut se placer au-dessus de ces catégories pour imaginer pouvoir estimer leurs désirs), et de fait générant un mouvement diamétralement opposé à la naissance d'activité ou d'état politique.

Par ailleurs, toutes ces catégorisations me semblent pouvoir être analysées comme des discriminations. Le seul fait d'identifier des groupes sociaux dans leur rapport à une certaine culture (dominante, comme je l'ai indiqué), par des dénominateurs d'âge, de sexe, de richesse, de milieux sociaux renvoie ces groupes à une identité factice, qu'il faudra corriger par les politiques culturelles (c'est l'ambition des politiques de démocratisation culturelle, mais aussi,

⁵⁵⁶ Diane Scott, metteuse en scène, critique dramatique et docteure en études théâtrales, dans une interview pour le site *Hors-Série*, fait l'hypothèse qu'une conception du peuple pourrait être assimilable à celle de « grand public ». Interview par Laura Raim, 2016 - <http://www.hors-serie.net/Aux-Ressources/2016-09-10/Theatre-populaire-Femme-savante-id194> (accès payant)

comme je l'ai montré, des politiques de "démocratie culturelle"), et l'on retombe sur les problématiques d'uniformisation du goût que j'ai critiquées dans la première partie.

Ainsi, la non-neutralité sociale des œuvres d'art suggère paradoxalement de s'adresser à tous, c'est-à-dire comme je l'ai indiqué pour les programmeurs, à un ensemble d'individus individués d'une communauté. En plus des raisons que je viens d'évoquer, créer du dissensus implique d'accepter qu'une œuvre puisse être rejetée. C'est bien cela qu'impose la non-neutralité sociale de l'art et c'est ainsi qu'elle peut constituer un effort de résistance.

Enfin, il me semble que la chose a été démontrée : l'art n'est pas neutre politiquement. Les effets qu'il peut potentiellement produire peuvent aller dans un sens comme dans l'autre au regard de l'activité et de l'état politique. Cela me permet d'appuyer à nouveau sur cette expression : « tout est politique ». Au delà de ce que j'ai déjà indiqué sur cette formule (si tout est politique, plus rien ne l'est), elle renvoie à une idée concernant le domaine artistique : faire de l'art provoquerait en soi des effets politiques. S'il apparaît, au regard des développements qui ont précédé, que cette affirmation semble être juste tant qu'elle est prise à la lettre, elle présente cependant un problème de taille : elle suggère que tout effet politique est positif. On peut y entendre qu'il suffirait d'avoir une pratique artistique pour faire de la politique, ce qui est contradictoire avec l'idée de l'inutilité de l'art d'une part, mais qui ne répond pas à la définition de l'activité politique ici envisagée d'autre part⁵⁵⁷. Comme nous l'avons vu, la responsabilité politique de l'artiste est conditionnée par la liberté de l'artiste, et penser en termes d'utilité politique revient à conditionner l'acte artistique à un objectif dont on ne peut maîtriser les effets. Provoquer des effets politiques par l'art ne revient pas à faire de l'art une activité politique, au contraire⁵⁵⁸ (de la même façon, il n'est pas nécessaire qu'un groupe d'artistes, une compagnie de théâtre par exemple, fonctionne démocratiquement pour que son travail favorise de l'état politique). Surtout, comme j'ai pu l'indiquer, une activité politique peut être à même de détruire la politique, si par exemple elle tend à créer du consensus, à instaurer une situation a-conflictuelle. Ainsi, le seul fait de produire une œuvre d'art dans l'espace public n'est pas neutre politiquement, car ses effets politiques peuvent provoquer un amoindrissement des possibilités d'émergence de l'activité politique. Cela vaut pour l'état politique de la même manière : considérer que le seul fait de réunir des gens devant un spectacle génère du commun, de l'individuation, de l'*entre*, est certes probablement une idée

⁵⁵⁷ Pour rappel, l'activité politique est entendue ici comme ayant une consistance propre, qui intervient dans une conjecture donnée, et est indissociable d'une conflictualité, d'un dissensus.

⁵⁵⁸ Je développerai ce point dans le chapitre suivant.

confortable, mais elle est à mon sens peu crédible. Elle esquivé au final la question des effets politiques de l'œuvre, et est probablement plus susceptible de détruire du politique que d'en créer.

Ainsi cette non-neutralité plurielle de l'art, considérée comme partie intégrante de la responsabilité politique de l'artiste, implique une nécessaire prise en compte permanente du contexte dans lequel une œuvre s'inscrit, car ses effets relèvent potentiellement autant de la résistance que de la soumission vis-à-vis des forces dominantes établies. Mon hypothèse est alors que les effets d'une œuvre conçue comme étant "hors-sol", ou proposée comme politiquement neutre, risque fort de ne constituer aucune sorte de résistance et donc de valider implicitement l'idéologie dominante. Or la domination actuelle s'impose notamment par l'amointrissement systématique de toute dynamique politique.

2. L'esthétique comme faculté de juger

2. 1. Le goût postmoderniste

Le problème que pose l'idée d'une résistance aux dominations actuelles par l'art, en plus de l'ambivalence de ses effets politiques sur lesquels j'ai insisté, est que le régime de production de l'art, dans sa matérialité comme dans son imaginaire est pris par définition dans le système capitaliste actuel. L'expression postmoderne, ou *postmodernisme* a été utilisée par plusieurs auteurs (notamment par Jean-François Lyotard en philosophie et Ihab Hassan en littérature), pour désigner généralement des styles artistiques, des régimes esthétiques, des mouvements culturels. Je m'en tiendrai ici à la définition qu'en donne Fredric Jameson, car elle me semble éclairante pour mon propos.

Le postmodernisme est, comme l'indique le titre du livre de Jameson, « la logique culturelle du capitalisme tardif ». Il est « élan historique », dont une des caractéristiques frappantes est, à l'inverse du modernisme, une forme d'ahistoricité interne. Comme si la situation postmoderne ne consistait qu'en « une énumération de changements et de modifications ». Le postmodernisme est un concept formel, qui ne fait que mesurer les variations, et n'identifie l'apparition de nouveaux contenus que comme « des images de plus »⁵⁵⁹.

*[le postmodernisme] est un monde plus pleinement humain que l'ancien, mais un monde dans lequel la "culture" est devenue une véritable "seconde nature". En effet, un des indices les plus importants pour suivre la piste du postmoderne pourrait bien être le sort de la culture : une immense dilatation de sa sphère (la sphère des marchandises), une acculturation du Réel immense et historiquement originale, un grand saut dans ce que Benjamin appelait "l'esthétisation" de la réalité.*⁵⁶⁰

Ce passage est tiré de la deuxième page du livre de Jameson, et l'on voit déjà toute l'ambiguïté du postmodernisme qu'il tente de décrire. Jameson indique d'ailleurs que « le postmodernisme n'est pas quelque chose que l'on peut fixer une fois pour toute pour l'utiliser

⁵⁵⁹ Fredric Jameson, *Le postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), Éditions des Beaux-arts de Paris, 2011, p.15

⁵⁶⁰ Fredric Jameson, *op. cit.* p.16

ensuite, la conscience tranquille », car sa définition est très discutée ; mais en plus, « il est en conflit et en contradiction à l'intérieur de lui-même »⁵⁶¹. L'auteur nous explique que sa réflexion se base au départ sur l'architecture, et la manière dont elle redécoupe les espaces, et brouille les frontières modernistes distinguant cultures savantes et cultures commerciales :

*(...) le postmodernisme en architecture va (...) se présenter comme une sorte de populisme esthétique (...). Quel que soit, en dernière analyse, notre jugement sur cette rhétorique populiste, elle a au moins le mérite d'attirer notre attention sur un trait fondamental, commun à tous les postmodernismes⁵⁶² (...), à savoir l'effacement de la vieille opposition (essentiellement moderniste) entre la grande Culture et la culture dite commerciale, la culture de masse (...).*⁵⁶³

Il me semble qu'un exemple de production artistique très parlant de ce postmodernisme en dehors de l'architecture est le cinéma de Quentin Tarantino, produit de l'industrie culturelle de masse, se revendiquant d'une esthétique de « série B », et pourtant largement reconnu par les élites culturelles. Jameson nous explique ainsi que le postmodernisme dans son acception culturelle n'est pas une question de styles artistiques, mais bien comme une « dominance culturelle »⁵⁶⁴. C'est, nous dit-il, « un mode de production dans lequel la production culturelle trouve une place fonctionnelle spécifique et dont la symptomatologie est, dans [le travail de Jameson], principalement tirée de la culture »⁵⁶⁵. Nous baignons dedans, nous pensons et produisons par les rouages du postmodernisme, le postmodernisme est là, et une critique axiologique globale serait vaine aux yeux de Jameson : « la tentative de le conceptualiser en termes de jugements moraux ou moralisants doit se voir finalement reconnue comme une erreur de catégorie »⁵⁶⁶. En effet, à l'image de *Game of thrones*, de *Pulp fiction*, mais aussi de Beyoncé (dont la musique est en plusieurs aspects d'une qualité remarquable⁵⁶⁷) et beaucoup d'autres, une critique globale et morale apparaît comme inappropriée : critiquer négativement ces œuvres ou artistes pour le seul fait qu'elles sont exemplaires du mode de production qu'est le postmodernisme reviendrait à échouer à l'endroit de la critique esthétique des œuvres comme de la critique politique du postmodernisme.

⁵⁶¹ *Ibid.* p.32

⁵⁶² Le pluriel ici fait référence aux conflits de définitions du postmodernisme, et au fait que la notion peut s'appliquer à différents champs comme je l'ai indiqué plus haut.

⁵⁶³ Fredric Jameson, *op. cit.* p.34

⁵⁶⁴ *Ibid.* p.36

⁵⁶⁵ *Ibid.* p.556

⁵⁶⁶ *Ibid.* p.94

⁵⁶⁷ Sans être moi-même un grand connaisseur de cette musique, je recommande l'écoute d'une répétition du tube *Single ladies* visionnable sur internet, ne serait-ce que pour la qualité du jeu des interprètes (<https://www.youtube.com/watch?v=AcFvt1sLpis>)

Et Jameson va plus loin. Reprenant l'idée de Marx selon laquelle il faudrait penser le développement du capitalisme positivement et négativement dans le même temps, il l'applique au postmodernisme :

*L'urgence du sujet exige que nous fassions au moins un effort pour penser l'évolution culturelle du capitalisme tardif dialectiquement, comme une catastrophe et un progrès tout à fois.*⁵⁶⁸

C'est pourquoi Jameson se propose de travailler sur une symptomatologie du postmodernisme plutôt que d'œuvrer à une critique globalisante. Et l'un des symptômes qui recoupe avec les développements précédents est l'évolution de la fonction du goût dans le postmodernisme.

*Le « goût », dans le sens médiatique le plus vague de préférences personnelles, correspondrait à ce qu'on désignait jadis, de manière noble et philosophique, comme étant le « jugement esthétique » (ce changement dans les codes et cette baisse au baromètre de la dignité lexicale sont, pour le moins, des indices du déplacement de l'esthétique traditionnelle et la transformation de la sphère de la culture à l'âge moderne).*⁵⁶⁹

2. 2. Le goût comme esprit critique politique

Le goût noble et philosophique est aussi synonyme de politique. L'art est souvent une occasion de rencontre des subjectivités, et l'envie de confronter notre avis à celui d'autrui à propos d'une œuvre est une expérience très commune. Cela impose de faire face à la subjectivité de l'autre, d'entrer en relation avec lui sur un pied d'égalité, malgré les inégalités de capitaux culturels, de légitimité réelle ou supposée à juger une œuvre, la discussion de goût est récurrente, et chacun a déjà ressenti l'envie de donner son avis, ou bien de demander l'avis de quelqu'un sur une œuvre dont on a fait l'expérience esthétique. J'en reviens ainsi à Kant, qui nous indique que cela découle de l'universalité subjective (qui est directement liée au désintéressement) :

Il faut que soit attachée au jugement de goût avec la conscience qui l'accompagne d'être dégagé de tout intérêt, une prétention à être capable de valoir pour tous,

⁵⁶⁸ Fredric Jameson, *op. cit.* p.95

⁵⁶⁹ *Ibid.* p.414

*sans que cette universalité repose sur des objets : autrement dit, il faut que lui soit associée une prétention à une universalité subjective.*⁵⁷⁰

Pour que cette universalité subjective puisse advenir cela implique que tout individu soit en capacité de formuler un jugement esthétique. C'est ce que nous avons vu avec l'idée kantienne, parfois mal interprétée, du beau universel. Cette capacité est nommée par Kant le sens commun, que l'on pourrait préciser comme "sens commun esthétique" (*sensus communis aestheticus*) pour le distinguer d'un sens commun qui relèverait de l'entendement comme l'indique Kant.

*Ce n'est donc qu'à travers la supposition qu'il existe un sens commun (par quoi, toutefois, nous n'entendons pas un sens externe, mais l'effet résultant du libre jeu de nos facultés de connaître), ce n'est, dis-je, qu'à travers la supposition d'un tel sens commun que le jugement de goût peut être porté.*⁵⁷¹

Ce *sensus communis* m'intéresse d'abord car, par définition, nous l'avons en commun, et c'est donc, par son identification réciproque un moyen de faire naître de l'entre. De cela suit qu'une forme d'égalité entre les hommes peut être reconnue sur la base de ce *sensus communis*, et il repose sur la faculté d'exercer un jugement de goût, et sur la validité universellement subjective de ce jugement. Je retrouve ici la condition qui peut faire d'une pluralité humaine une polis : l'*isonomia*. C'est déjà en cela que le goût en tant que jugement esthétique, fortement travaillé dans le rapport à l'art, peut constituer une forme de potentielle résistance.

Mais Kant va plus loin, et c'est là l'autre dimension de résistance du goût. Ce jugement esthétique peut générer de la connaissance, peut nourrir la faculté de l'entendement.

*C'est ce qui arrive aussi dans la réalité chaque fois qu'un objet donné par l'intermédiaire des sens met en activité l'imagination pour qu'elle compose le divers, tandis que celle-ci à son tour suscite l'activité de l'entendement pour qu'il unifie ce divers dans des concepts.*⁵⁷²

J'ai déjà indiqué que cette conception de division des facultés dans ces entités distinctes ne correspondait pas à la façon dont je me représente le fonctionnement humain. Ceci étant, je lis dans les propos de Kant l'idée que l'imagination, provoquée par la réception sensorielle, se

⁵⁷⁰ *Ibid.* §6, p.190

⁵⁷¹ *Ibid.* §20, p.218

⁵⁷² *Ibid.* §21, p.218

trouve moteur de ce que j'appellerai un esprit critique, dans le cadre d'un jugement esthétique. C'est précisément l'hypothèse que formule Hannah Arendt dans *La crise de la culture*. Elle y reprend les principes exposés par Kant dans la *Critique de la faculté de juger*, et commence par établir qu'il s'agit là chez Kant d'une philosophie politique, bien plus que sa précédente *Critique de la raison pratique*. Cela s'explique par le fait que dans son étude du beau, Kant identifie la position du « spectateur qui juge », et prend ainsi pour point de départ « le phénomène du goût, compris comme une relation active au beau »⁵⁷³. Cette relation active dans le jugement est pour Arendt intrinsèquement liée à la principale faculté politique, c'est-à-dire comme nous l'avons vu, au fait de pouvoir agir au sein de la communauté. C'est pourquoi Arendt indique que pour nommer ce qui permet « de discriminer, de distinguer, de juger », elle va utiliser le mot « goût », faute de mieux⁵⁷⁴. Selon Arendt, le goût implique ainsi « une activité politique, plutôt que théorique ».

Si Hannah Arendt définit l'activité du goût comme une activité politique, ce qui rejoint (dans la traduction dont je dispose) totalement mon vocabulaire, il se trouve qu'elle indique aussi que le goût est lié à l'état politique (elle dit “domaine politique”, *politischen Bereich*), car il agit sur l'entre (dont je rappelle ici que j'emprunte justement ce mot à l'expression d'Arendt qui identifie la naissance de la politique dans l'*espace-entre-les-hommes*) :

*La faculté de juger repose sur un accord potentiel avec autrui, et le processus de pensée en acte dans le jugement n'est pas, comme dans le processus mental du pur raisonnement, un dialogue entre moi et moi-même ; il se trouve toujours et primitivement, même si je suis tout à fait seul à faire mon choix, dans une communication anticipée avec autrui avec qui je sais finalement devoir trouver un accord.*⁵⁷⁵

Cette relation à autrui, à qui je ne peux imposer ma subjectivité mais seulement la confronter sur un pied d'égalité, est la résultante du sentiment de l'entre. Ainsi, l'expérience du jugement politique suppose la naissance du sentiment d'entre, qui implique ensuite d'entrer dans cette relation intersubjective et dans ce cas, individuée, avec autrui. Plus encore, l'activité de juger oblige à considérer l'égal position des hommes dans leur appartenance au monde, en tant que perception de l'objectivité de ce monde au travers de nos subjectivités : « juger est une importante activité – sinon la plus importante, en laquelle ce partager-le-monde-avec-autrui se

⁵⁷³ Hannah Arendt, *La crise de la Culture*, 1961, (augmenté en 1968), Gallimard, 1972, p. 280

⁵⁷⁴ Hannah Arendt, *Loc. cit.*

⁵⁷⁵ *Ibid.* p.281

produit »⁵⁷⁶. L'activité du goût est ainsi éminemment culturelle, en ce qu'elle implique de se reconnaître (s'identifier), d'entrer en relation avec autrui (communiquer), et de se positionner (*capacité à choisir*), elle fonde ainsi la constitution d'état politique :

*Nous savons très bien avec quelle rapidité les gens se reconnaissent, comment sans équivoque ils peuvent se sentir en communion lorsqu'ils découvrent une parenté en matière de goût et de dégoût. Du point de vue de l'expérience courante, tout se passe comme si le goût décidait non seulement comment voir le monde, mais aussi qui s'appartient en ce monde.*⁵⁷⁷

On trouve dans l'exercice du jugement de goût la naissance du sentiment d'appartenance, le fait qu'une pluralité humaine puisse se reconnaître comme une communauté. C'est aussi le fondement d'un processus d'individuation, puisqu'il s'agit de se reconnaître comme faisant partie d'ensembles humains, isonomiques, mus par une dynamique d'échanges. On retrouve donc ici le principe de l'*isonomia*, fondateur du politique.

Tout cela est contradictoire avec le préjugé selon lequel "les goûts et les couleurs ne se discutent pas", qui est en quelque sorte un bon slogan pour l'individualisation, centrale dans notre société actuelle. L'isolation des individus au sein d'une masse est de mise, la discussion est proscrite, le conflit est mal vu. Cela permet la dominance d'une forme de vérité objective, extérieure au commun des mortels, nommée dans un immense TINA universalisé, et incarnée par les fameux "experts", qui peuplent nos médias et permettent d'imposer l'état du monde et sa répartition des forces comme un fait établi et voué à perdurer, au détriment de l'exercice subversif du jugement de goût de chacun (entendu selon les termes d'Arendt comme faculté politique). L'habitude de la critique, et de la formulation de cette critique, est une pratique de moins en moins valorisée aujourd'hui. Toute conflictualité est à fuir, l'objectif de la culture industrielle de masse étant l'uniformisation des goûts, et donc la recherche du plus large consensus. Nos médias sont eux-mêmes représentatifs de cette dynamique, en témoigne la pratique généralisée des formats courts au grand nombre d'intervenants, la recherche de la polémique, au détriment de toute réelle argumentation immédiatement perçue comme agressive. Il me semble aussi, sans que je puisse plus étayer cette idée, que ce phénomène se retrouve aussi de plus en plus dans nos relations sociales quotidiennes. C'est comme si nous avions abdiqué, comme si nous avions abandonné la pratique d'une critique de nos situations et donc de l'imagination d'alternatives. À l'envers de cette dynamique, le goût pourrait être

⁵⁷⁶ *Ibid.* p.283

⁵⁷⁷ *Ibid.* p.285

envisagé comme un entraînement, comme une habitude à la critique politique. Car enfin le goût demande de se positionner, c'est-à-dire d'exercer sa subjectivité face à celle d'autrui, mais aussi de formuler un raisonnement, une opinion. Le goût est par définition un jugement, et cela met en marche les mêmes outils que ceux que requiert l'esprit critique politique.

2. 3. Jugement esthétique et postmodernisme

Une telle vision du jugement esthétique est aussi en contradiction avec l'homogénéisation culturelle du capitalisme, et l'érection de modèles starifiés, artistes historiques de renoms ou produits *blockbusters* de l'industrie culturelle de masse. L'individualisation du goût et son homogénéisation peuvent sembler être deux phénomènes divergents, il n'en est rien. Le milieu que constitue la culture de masse génère des émotions en apparence positives (en termes spinozistes, il s'agit là d'affects tristes, car diminuant la puissance d'agir) envers les biens de consommation qu'il produit. Pour satisfaire les désirs que ce milieu a lui-même créé, il propose des objets qui répondent soi-disant aux goûts des gens alors présentés selon l'adage précité comme non-discutables, ce qui laisse croire à une individuation, selon laquelle chacun se crée une identité, en quelque sorte, à travers ce qu'il consomme. Pourtant, ce n'est qu'une individualisation : c'est un glissement du désir communicable vers des "projets personnels"⁵⁷⁸ et individualisés.

De plus, le caractère hégémonique et globalisant de cette culture marchande provoque une telle uniformisation de ces goûts (alors amputés de leur caractère jugeant) qu'ils tendent à devenir les mêmes pour tous. C'est pourquoi il faut nécessairement envisager les effets politiques d'une œuvre comme étant relatifs au milieu dans lequel ils s'exercent, et qu'il serait dangereux d'identifier un caractère politique intrinsèque à l'œuvre d'art qui la rendrait de facto positive. Pour exemple, le phénomène que constitue la série américaine *Game of thrones*⁵⁷⁹ pose problème. En effet, nombreux sont les amateurs de cette série (dont je fais partie) qui vantent les vertus artistiques de la réalisation, du jeu des acteurs, du scénario (la série est issue d'une série de livres écrits par Georges R. R. Martin), des costumes, des décors, bref, il semble que cette série soit de qualité, et je dois dire que c'est aussi mon avis. Quoi

⁵⁷⁸ Il n'est pas rare d'entendre aujourd'hui qu'il faut faire des « projets de vie ». Dans sa conférence gesticulée *L'éducation populaire, Monsieur, ils n'en ont pas voulu*, Franck Lepage ironise à ce propos : « parce que vivre ne suffit plus ? »

⁵⁷⁹ Série télévisée américaine créée par David Beniof et D.B. Weiss pour la chaîne HBO, sur la base des romans de George R. R. Martin.

qu'il en soit, il s'avère que les chiffres de visionnage à la télévision et ceux de son téléchargement illégal⁵⁸⁰ sont particulièrement impressionnants, ce qui amène à se questionner sur les raisons de ce succès (car malheureusement, il est aisé de constater que la qualité d'une œuvre n'assure pas forcément son plébiscite par le grand public), mais aussi sur les conséquences de ce succès. Je laisse de côté (bien qu'il faille le noter) le fait que les intrigues de la série ont amené un certain nombre de personnes médiatiques à avancer des analyses politiques basées sur la série, comme par exemple Pablo Iglesias, leader du mouvement espagnol Podemos⁵⁸¹. Il est clair que *Game of thrones*, aussi bonne que puisse être sa qualité artistique, génère en partie des affects négatifs en terme politique (d'entre et de dissensus), d'une part car elle est issue d'un système dont l'intention est largement de mettre sur un marché un produit rentable (en l'occurrence il l'est largement⁵⁸²), et d'autre part par son caractère homogénéisant. En effet, la série fait un large consensus, et c'est son objectif, puisque cela permet de rapporter gros. Je ne vais pas entrer ici dans une analyse de la série elle-même, mais le phénomène qu'elle provoque me permet juste de dire qu'il est nécessaire d'envisager une œuvre dans la relation qu'elle exerce au milieu dans lequel elle se propose au public d'une part, et de la possibilité d'exercice de jugement qu'elle offre d'autre part : dans le cas de *Game of thrones*, nous avons la sensation d'apprécier sa qualité artistique en exerçant notre subjectivité propre, et pourtant, nous l'aimons tous de la même façon. Autrement dit, chacun disposerait de son goût propre, non-partageable et non discutable (toujours selon l'adage), mais au final tout le monde a le même. Il est difficile d'établir le fait que cela soit nécessairement dommageable politiquement, mais sous des faux-semblants subjectifs (nous avons toujours l'impression d'exercer librement notre subjectivité dans la rencontre d'objets artistiques), l'effet d'homogénéisation du goût provoqué par ce type de phénomènes commerciaux, malgré la qualité de l'objet homogénéisant me pose question. Peut-être en verrons nous les effets dans quelques années.

Cette question fait l'objet d'un débat entre Bernard Stiegler et Jonathan Crary, débat que ce dernier expose dans son livre *24/7*. Stiegler analyse ces phénomènes homogénéisant comme responsables d'une « synchronisation de masse » de la conscience et de la mémoire⁵⁸³.

⁵⁸⁰ Le nombre moyen de téléspectateurs pour la quatrième saison (2014) est de 18,4 millions aux États-Unis, ce qui est un record. Le premier épisode de la cinquième saison a été téléchargé illégalement 32 millions de fois en une semaine.

⁵⁸¹ <http://www.post-editions.fr/LES-LECONS-POLITQUES-DE-GAME-OF-THRONES.html>

⁵⁸² HBO a vu son chiffre d'affaires de 2014 augmenter de 10%, suite à un bond de 24% des recettes liées aux droits d'auteurs de la diffusion de *Games of Thrones*.

http://www.lesechos.fr/09/04/2015/lesechos.fr/0204290284458_--game-of-thrones-----la-saison-5-debarque-dimanche-dans-170-pays.htm

⁵⁸³ Bernard Stiegler, *De la misère symbolique*, vol. I, *L'époque hyperindustrielle*, Éditions Galilée, Paris, 2004.

Cette standardisation de l'expérience à une échelle aussi vaste a pour conséquence une « perte d'identité subjective et de singularité », et amenuise la capacité des individus à être créatifs et impliqués dans la société. Stiegler théorise ainsi la destruction en cours du « narcissisme primordial », qui est selon lui indispensable pour « qu'un être humain se soucie de soi-même ou des autres »⁵⁸⁴. Ces réflexions de Stiegler se basent sur l'analyse de la circulation de ce qu'il appelle les « objets temporels » issus de la production culturelle de masse (films, programmes télévisés, musique, clips). C'est là que Crary se distingue de Stiegler. En effet, s'il avoue trouver l'argumentation de Stiegler convaincante, Crary pense que « le problème des objets culturels est secondaire par rapport au phénomène plus large de colonisation systématique de l'expérience individuelle »⁵⁸⁵. Stiegler se préoccupe de la question de la réception de ces objets temporels or pour Crary, c'est moins la « capture de l'attention par des objets déterminés » que « la refonte de l'attention dans des opérations et des réponses répétitives qui se surimposent en permanence à des actes de vision ou d'écoute »⁵⁸⁶. C'est le contexte dans lequel ces objets sont consommés qui provoque selon Crary la séparation, l'isolement et la neutralisation des individus. Ces objets temporels et leur caractère homogénéisé sont plus la conséquence de ce contexte capitaliste qui cherche à vendre ou produire en permanence que la cause du contexte. « Le contenu visuel et auditif est le plus souvent un matériel éphémère, interchangeable, qui, outre son statut de marchandise, circule de façon à routiniser et à valider notre immersion dans le capitalisme du XXIème siècle » indique Crary⁵⁸⁷. Stiegler dénonce une passivité du spectateur face aux objets temporels, alors que Crary analyse lui l'activité hyperconnectée que demande la consommation de ces contenus, publicité, recommandations ou commentaire par les réseaux sociaux, échange, arrêt et reprise du contenu à volonté, etc. : « ce temps est beaucoup trop précieux pour ne pas être soumis à de multiples sources de sollicitations et de choix permettant de maximiser les possibilités de monétisation et d'accumuler en continu des informations sur l'utilisateur »⁵⁸⁸. Cette discussion par livres interposés entre Stiegler et Crary reflète parfaitement mon trouble face à un phénomène comme *Game of thrones*, à la fois objet temporel postmoderne de qualité d'un point de vue artistique, mais pris dans un contexte capitaliste consumériste globalisant aux conséquences inquiétantes. On retrouve la contradiction interne au postmodernisme dont parle Jameson.

⁵⁸⁴ Ces dernières citations correspondent aux mots de Jonathan Crary, *op. cit.* p.62, décrivant la théorie de Stiegler exposée dans *De la misère symbolique*.

⁵⁸⁵ Jonathan Crary, *op. cit.* p.63

⁵⁸⁶ *loc cit.*

⁵⁸⁷ *Ibid.* p.64

⁵⁸⁸ *loc. cit.*

Mais Crary ne fait pas que déplacer la question posée par Stiegler (de la réception des contenus vers le contexte dans lequel a lieu cette réception), il contredit Stiegler sur son terrain (sans pour autant discréditer totalement son argumentaire) :

Sa thèse [celle d Stiegler] d'une homogénéisation industrielle de la conscience et de ses flux pourrait cependant se voir opposer le constat inverse d'une parcellarisation et d'une fragmentation de zones d'expériences partagées en micromondes d'affects et de symboles préfabriqués. L'immense masse d'informations accessibles peut être mise au service de n'importe quelles fins, personnelles ou politiques, complètement aberrantes ou conventionnelles. (...) La vaste majorité de ces micromondes, quelles que soient leurs différences flagrante de contenus, présentent une similarité monotone dans leurs motifs et leur segmentation temporelles.⁵⁸⁹

Cela aboutit selon Crary non pas à une transformation des individus pour tendre vers l'identique, mais bien plus à une réduction des différences. Il ne s'agit pas de construire la similarité pour créer l'homogène, mais de gommer les différences, pour restreindre les comportements pouvant se révéler contraires aux ambitions capitalistes. C'est la recherche d'une certaine « fadeur » généralisée, indépendamment des couches sociales, des tranches d'âges, pourvu que l'on soit « au-dessus d'un niveau de ressources relativement bas », c'est-à-dire tout simplement en mesure de consommer. Or « pour se rendre fade, il faut s'adoucir, ce qui n'est pas exactement la même chose que de se couler dans le moule »⁵⁹⁰. Se dessine donc un double mouvement d'isolation dans la masse, et de consensualisation consumériste. Nous sommes amenés subrepticement vers une solitude au milieu de la multitude. Tout est fait pour que nous nous formions une identité culturelle rapidement et sans efforts, mais cette identité est égale au plus petit dénominateur commun capitalistique, et n'est alors qu'une similarité de consommateurs, toujours prêts à partager tout contenu, avec une gratification quasi assurée à la clé : a priori, la majorité a les mêmes goûts que nous, tout va bien, pas de dissensus à l'horizon. Les différences des « micromondes » restent comprises dans une similarité « monotone » et « fade » globalisée. Il est flagrant que ces processus sont intrinsèquement antipolitiques, et profondément dommageables en terme de création d'*entre* et de dissensus. Bien sûr, toutes les œuvres d'art créées aujourd'hui ne rentrent pas dans la catégorie « d'objets temporels » de Stiegler. Néanmoins, il me semble que les éléments qui viennent

⁵⁸⁹ *Ibid.* p.65

⁵⁹⁰ *Ibid.* p.68

d'être discutés indiquent une fois encore la complexité postmoderne des rapports entre les contenus, leur réception, le contexte dans lequel ces contenus sont créés et dans lequel cette réception a lieu. Cette complexité permet me semble-t-il de retrouver la situation, et de penser l'art comme un potentiel outil de résistance.

Plus précisément, je l'ai déjà indiqué, il ne s'agit pas de l'art comme moyen de résistance en lui-même, mais bien par ses effets. Cela permet d'éviter deux écueils : celui de considérer que l'art n'a à voir qu'avec le plaisir pur et le divertissement, qu'il est dénué d'effets d'ordre politique, et celui de considérer que le seul fait de faire de l'art est politique, autrement dit, que l'œuvre d'art est intrinsèquement politique, quelle que soit cette œuvre (l'exemple de *Game of thrones* pouvant en l'occurrence être utilisé dans les deux cas). Il me semble que ces deux positionnements sont erronés, simplistes. Le premier car il occulte tous les effets dont j'ai parlé jusqu'ici, et le second en ce qu'il donne une dimension politique intrinsèque à l'œuvre qui en positivant dangereusement le mot politique, met toute œuvre sur le même plan (forcément politique, donc positive) et le dédouane donc d'une responsabilité politique. Car une fois encore, ce fonctionnement est ambivalent, et rien ne peut indiquer qu'une modification de la culture par une œuvre⁵⁹¹ se fasse forcément dans un sens favorable à l'état politique. C'est d'ailleurs le risque qu'induit l'autre idée reçue qui consiste à dire que l'art aurait forcément des vertus politiques, voire qu'il serait l'élément privilégié pour œuvrer en ce sens. Or, seuls *les effets* d'une œuvre peuvent être politiques, et en ce sens, un moyen de résister en profondeur au capitalisme néo-libéral. Quoique fasse l'artiste, dans ces deux idées reçues, soit il n'y aucune conséquence politique, soit il n'y en a que des bonnes. Il me semble que la chose est bien plus complexe. En l'occurrence, penser l'art comme un outil de résistance implique d'envisager chaque œuvre dans son contexte, c'est-à-dire à travers les relations que l'œuvre crée, ou déplace, à moment donné, dans un milieu donné, en dépit de toutes les qualités artistiques d'une œuvre, notamment lorsqu'elles sont largement reconnues.

Or selon Arendt, exercer un jugement de goût, c'est aussi ne pas subir la dictature du beau, c'est-à-dire de qui est considéré comme beau par le grand nombre, ou par la *doxa* (ce qui n'est pas nécessairement équivalent) :

Dans le domaine de fabrication de la qualité, il [le goût] introduit un facteur personnel, c'est-à-dire lui donne un sens humaniste. Le goût débarbarise le

⁵⁹¹ Il faut bien sûr considérer que ce processus de modification de la culture ne provoque des effets visibles que l'accumulation des œuvres et ce dans une certaine durée. L'impact d'une seule œuvre sur la culture a donc une dimension quasi-théorique tant ses effets sont le plus souvent locaux et ponctuels.

*monde du beau en ne se laissant pas submerger par lui ; il prend soin du beau à sa propre et “personnelle” façon, et ainsi produit une “culture”.*⁵⁹²

Car enfin, le goût, en tant que faculté de juger, consiste bien dans le fait de prendre une décision, et donc potentiellement de s'opposer à autrui, mais aussi à la norme établie, à l'opinion majoritaire, c'est-à-dire à créer du dissensus :

*En esthétique, non moins que dans les jugements politiques, une décision est prise, et, bien que cette décision soit toujours déterminée par une certaine objectivité, du simple fait que chaque personne occupe une place à elle d'où elle regarde et juge le monde, elle tient aussi au fait que le monde lui-même est un datum objectif, quelque chose de commun pour tous ses habitants.*⁵⁹³

Pour toutes ces raisons, l'œuvre d'art en tant qu'élément de choix pour exercer un jugement esthétique est à même de générer des effets politiques, puisque l'activité du goût y est intrinsèquement liée. Je suis ici amené à reprendre une citation de Hannah Arendt, mais tandis que je l'avais introduite précédemment pour nommer des questions de temporalité dans le cadre de la définition de la notion de culture, elle m'intéresse ici en ce qu'elle indique nettement la relation entre art (entendu comme objet culturel par excellence comme nous l'avons vu) et activité politique, non pas comme ayant une même essence, mais comme participant d'un même processus :

*La culture et la politique s'entr'appartiennent [...], parce que ce n'est pas le savoir ou la vérité qui est en jeu, mais plutôt le jugement et la décision, l'échange judicieux d'opinions portant sur la sphère de la vie publique et le monde commun, et la décision sur la sorte d'action à y entreprendre, ainsi que la façon de voir le monde à l'avenir, et les choses qui doivent y apparaître.*⁵⁹⁴

En cela, l'art peut être un moyen de résistance, car il est potentiellement lié à la capacité de l'homme à développer un esprit critique politique. Je prends ici à nouveau des précautions, car les développements précédents l'ont établi, l'inverse est largement possible : l'art peut détruire le et la politique, en fonction de la manière dont il modifie la culture d'où il provient. Cela n'est donc pas forcément positif en terme des affects générés sur ceux qui en sont les spectateurs.

⁵⁹² Hannah Arendt, *op. cit.* p.287

⁵⁹³ *Ibid.* p.284

⁵⁹⁴ *Ibid.* p.285 – Nous reviendrons plus longuement sur cette citation par la suite, pur le lien avec la politique.

3. Des armes

3. 1. L'art comme cheval de Troie

Le constat de ce glissement sémantique de l'idée de goût est désarmant lorsqu'il s'agit de penser une résistance par l'art. Si le goût n'est plus que la simple opinion, et si les œuvres d'art postmodernes ne se présentent aux spectateurs que pour qu'ils se constituent des « préférences personnelles », alors les idées d'individuation, de création d'*entre* et de dissensus par l'art s'avèrent bien vaines. Mais ce n'est qu'un glissement sémantique, qu'il reste donc possible de retourner. Il revient en partie aux œuvres de se positionner comme objets de jugement esthétiques « nobles »⁵⁹⁵, et non pas comme objets de consommation suivant des préférences personnelles. Je ne pense pas que cela soit forcément synonyme d'un "retour" au modernisme (même si à plusieurs reprises Jameson le formule ainsi), mais plutôt d'une dynamique favorisant la production d'œuvres postmodernes qui puissent générer des processus émotionnels non-automatiques, de l'ordre du jugement de goût arendtien. La chose n'est pas aisée car le propre du postmodernisme en tant que logique culturelle du capitalisme tardif est d'accumuler les nouveaux contenus comme « des images de plus ». Or les œuvres que l'on produit aujourd'hui, malgré tous les discours critiques voire engagés qui peuvent les enrober, sont issues qu'elles le veuillent ou non du postmodernisme, et participent de sa reproduction. Dans un article Olivier Neveux développe vigoureusement cette idée, et nous propose deux citations limpides du dramaturge Rodrigo Garcia et de Walter Benjamin :

A Rennes, en 2004, Rodrigo Garcia revenait sur son activité de dramaturge. A l'issue de son intervention, grave et ferme, Garcia affirme : « J'ai beau chercher, je ne trouve aucun rapport entre mon œuvre et l'amélioration d'un monde malade. [...] Finalement, je me sens comme une partie de l'engrenage, une pièce de cette énorme machine à laver les consciences. Je lave ma conscience dans mon discours non conformiste et le public en fait de même. Et ensemble, créateur et public, nous nous employons à graisser le rouage qui est en train de nous écraser »⁵⁹⁶. Un tel retour sur son travail, sur la fonction sociale qu'il occupe, est très certainement ce qui rend cette œuvre aujourd'hui si précieuse. Il ne s'agit pas ici, dans un discours éculé, de faire le procès de l'éternelle récupération de toute

⁵⁹⁵ J'utilise le mot « noble » pour reprendre l'expression de Jameson : il ne s'agit de suggérer un jugement axiologique, mais uniquement suivant le critère de la favorisation de l'apparition de politique.

⁵⁹⁶ Rodrigo Garcia in *Mises en scène du monde*, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2005, pp. 386-387

œuvre par l'Etat ou le pouvoir. Il s'agit, plus douloureusement, d'interroger la place que chacun occupe dans le grand mécanisme social. On se souvient que, dans sa célèbre conférence, « L'Auteur comme producteur », en 1934, Benjamin appelait à déplacer l'interrogation courante : « [...] avant de demander : comment une œuvre littéraire se pose-t-elle face aux rapports de production, je voudrais demander comment se pose-t-elle en eux ? Cette question-là vise très directement la fonction que l'œuvre assume à l'intérieur des rapports de production littéraires d'une époque »⁵⁹⁷. Garcia opère le même geste et, à ce titre, soumet le théâtre lui-même à la critique. Il est un producteur inquiet de ses effets et inscrit cette inquiétude dans le corps même de la représentation.⁵⁹⁸

C'est là une invitation ferme à la modestie pour les artistes en tant que créateurs de contenus critiques sur leur temps, et à nouveau l'affirmation de notre dépendance au monde qui est le nôtre. Aussi révoltés soyons nous, comment ne pas créer des œuvres postmodernes alors que notre culture personnelle est empreinte de postmodernisme ? Les artistes d'aujourd'hui sont malgré eux pris dans cette machine à accumulation anhistorique par définition pétrie de principes de production paradoxaux. En effet, force est de reconnaître, aussi contradictoire cela semble être, que le postmodernisme, y compris dans sa dimension d'industrie culturelle de masse, produit des œuvres de grande qualité, voire même subversives par rapport à ses propres codes. Comme le dit Jameson, c'est une caractéristique forte du postmodernisme que d'être contradictoire en lui-même. Ce constat est aussi flagrant par les récupérations, comme un processus de "dé-subversion" en permanence à l'œuvre aujourd'hui : toute proposition contradictoire avec les codes établis peut elle même s'intégrer comme code postmoderniste.

Le décrire [le postmodernisme] en termes d'hégémonie culturelle ne revient pas à suggérer une homogénéité culturelle massive et uniforme du champ social mais, très précisément, à impliquer sa coexistence avec d'autres forces hostiles et hétérogènes qu'il a vocation à incorporer.⁵⁹⁹

C'est par exemple ce qui peut être constaté dans la danse, dont une des évolutions importantes a été d'aller vers de moins en moins de codes a priori. Cette progression s'est s'abord construite dans une opposition au modernisme (qui s'opposait lui-même à la danse classique) dont Merce Cunningham est l'un des grands représentants, puis dans une forme de

⁵⁹⁷ Walter Benjamin, *L'auteur comme producteur*, (1934), Essais sur Brecht, édition et postface de R. Tiedemann, trad. P. Ivernel, La Fabrique, Paris, 2003, p. 125

⁵⁹⁸ Olivier Neveux, "Et ça sert à quoi, en général, tout ça ?" *Remarques sur le théâtre critique de Rodrigo Garcia*, in Evelyne Toussaint (sous la direction de), *La Fonction critique de l'art. Dynamiques et ambiguïtés*, Bruxelles (Belgique), La Lettre volée (collection « essais »), 2009, pp. 131-140

⁵⁹⁹ Fredric Jameson, *op. cit.* p.237

positivation postmoderniste de l'absence de codes (que l'on nomme aujourd'hui danse contemporaine⁶⁰⁰) avec des figures comme Aldwin Nikolais, Pina Bausch, ou encore Carolyn Carlson. Si le terme de danse contemporaine s'est imposé aujourd'hui, on y retrouve les caractéristiques postmodernistes décrites par Jameson. Les contradictions internes, cette faculté d'intégrer des codes a priori contradictoires, est flagrante, tant les styles chorégraphiques sont parfois éloignés : il suffit par exemple de comparer les œuvres chorégraphiques d'Alain Buffard et d'Hofesh Shechter pour se représenter le genre d'écart gigantesque en termes de styles, de codes et propos dont regorge la danse contemporaine⁶⁰¹. On peut aussi trouver dans la danse contemporaine l'illustration du principe postmoderniste d'effacement de la frontière entre culture savante et culture de masse, par exemple par la présence régulière de danses et musiques traditionnelles⁶⁰², ou l'utilisation de musiques électroniques technoïdes⁶⁰³, ou de rock, par opposition à la musique dite elle aussi contemporaine de John Cage que l'on pouvait trouver dans le travail de Merce Cunningham, ou de celle de Steve Reich qui reste aujourd'hui encore fondamentale pour les chorégraphes d'Anne-Teresa de Keersmaeker. Au delà de la danse contemporaine, une performance récente et qui me semble emblématique de l'amointrissement postmoderniste des hiérarchies culturelles est celle qui réunit en duo le violoncelliste classique Yo-yo Ma et le danseur Lil Buck spécialisé dans le jookin, danse issue du hip-hop. Les deux américains interprètent *Le Cygne* de Camille Saint-Saëns, dans une rencontre stylistique étonnante (avec tout ce que ces styles charrient d'imaginaires sociaux-historiques) mais qui, à l'ère du postmodernisme fonctionne à merveille⁶⁰⁴. Il a été amené récemment à travailler avec Benjamin Millepied, puis avec le New York City Ballet, ce n'est probablement qu'une question de temps avant qu'un chorégraphe contemporain fasse appel à lui. Mais tout en même temps que Lil Buck déjoue (quelque soit son intention) nos préjugés de codes, et crée potentiellement du jugement esthétique aussi déroutant que plaisant, il n'en demeure pas moins qu'il use et abuse de l'imagerie capitaliste, reproduit tous les schémas les plus basiques et instinctuels

⁶⁰⁰ Patrick Germain-Thomas, *La danse contemporaine, une révolution réussie ?* Éditions de l'attribut, Toulouse, 2012, p.15

⁶⁰¹ Si cela se retrouve bien évidemment dans d'autres disciplines artistiques, il me semble que c'est particulièrement clair dans la danse contemporaine surtout que ce vocable n'est pas clairement distingué en sous-catégories (sans qu'elles soient pour autant inexistantes), comme peuvent l'être la musique, le théâtre, ou la peinture. La danse contemporaine se rapproche en cela des arts plastiques justement dits « contemporains » (souvent confusément nommé « art contemporain »)

⁶⁰² J'ai pu voir cela dans les cinq dernières années par exemple dans la pièce de Christian Rizzo *C'est l'œil que tu protèges qui sera perforé*, mais aussi dans *Sun* d'Hofesh Shechter, ou *Desh* d'Akram Khan.

⁶⁰³ À nouveau chez Hofesh Shechter dans *Uprising* ou chez Olivier Dubois dans *Spectre*.

⁶⁰⁴ Le duo est visionnable ici : <https://www.youtube.com/watch?v=C9jghLeYufQ>

postmodernistes en ce qu'ils ont de moins politiques. C'est une complexité qu'il faut reconnaître, accepter, voire peut-être retourner comme une arme politique à notre avantage.

Car il apparaît au regard des développements précédents, que la résistance que j'appelle de mes vœux peut en grande partie avoir lieu grâce à une génération de l'état et de l'activité politique. Car les raisons qui poussent à résister sont fort simples, et n'ont rien d'original : l'exploitation, les injustices, les abus de pouvoir. À l'heure actuelle, le système capitalisme néo-libéral est en bonne partie générateur des raisons. Et le moyen mis en œuvre par l'ensemble des entités (physiques ou morales) qui défendent et maintiennent la domination de ce système est l'étouffement de toute dynamique propre à créer de l'activité et de l'état politique. Ainsi, il ne faudrait pas se tromper de cible. Résister tel que je l'entends ici n'est pas une injonction à détruire le postmodernisme, pour la raison qu'il serait « la logique culturelle du capitalisme tardif ». Je le redis, le problème n'est pas l'art, mais le monde, et la manière dont la politique s'y déploie (ou non). Au contraire, on peut tout à fait considérer que le postmodernisme donne une force à l'art, celle d'inventer sans cesse, sans se trouver cantonné dans une opposition à des codifications dominantes, à l'image du modernisme face au classicisme. Peut-être est-ce là l'un des aspects du progrès postmoderniste qu'il nous faut reconnaître, comme Jameson nous invite à le faire.

Mais toujours selon Jameson et sa reprise de la dialectique marxiste, ce progrès n'occulte pas « la catastrophe ». Or d'un point de vue politique, les caractéristiques de l'art que j'ai décrites plus haut qui en font un outil de résistance sont en bonne partie mises à mal par notre mode de production actuel, et en premier lieu « la baisse au baromètre lexical » que l'idée du goût a subi. Paradoxalement, si le postmodernisme est la cause de ce dévoiement du goût dans un mouvement antipolitique, c'est peut-être dans le postmodernisme que l'on peut trouver les ressources pour redonner ses lettres de noblesse au jugement esthétique.

En définitive, si la fonction de l'art dans le sens esthétique moderne est désormais épuisée, d'autres objets, d'autres innovations, d'autres figures de sensibilité « charnelles » esquissent déjà dans l'espace qui fut le sien les linéaments d'une "éthique de la forme" capable de contredire de l'intérieur au programme anesthésique du dispositif technique global.⁶⁰⁵

C'est à ce dispositif anesthésique tel que le nomme Pietro Montani qu'il faut résister. Herbert Marcuse indiquait que, « au lieu d'être au service de l'appareil établi en embellissant ses

⁶⁰⁵ Pietro Montani, *Bioesthétique*, Éditions Vrin, Paris 2016, p.154

affaires, l'art doit devenir une technique qui aide à détruire ses affaires »⁶⁰⁶. Or si cet effet anesthésique provient du postmodernisme, l'art postmoderne n'est pas dépourvu de toute dimension politique.

*L'esthétique politique plus proprement postmoderne – qui affronterait bille en tête la structure de la société de l'image en tant qu'elle la saperait de l'intérieur (paradoxalement, dans le postmoderne, l'offensive a fini par aller de pair avec la subversion (...)) – pourrait se voir nommée stratégie homéopathique (...). Formellement, beaucoup (...) d'artistes [qui] paraissent être les plus politiques et les plus innovants, semblent avoir l'intention d'ébranler l'image au moyen de l'image elle-même et de projeter l'implosion de la logique du simulacre à force de doses toujours plus fortes de simulacres.*⁶⁰⁷

L'art comme cheval de Troie, dans lequel les guerriers du politique se cacheraient pour bien s'emparer de la cité postmoderne. Ce pourrait être une manière de voir cette résistance par l'art, je garde en revanche la question de l'action des artistes en embuscade pour le chapitre suivant.

3. 2. De l'espace-temps

Montani pose cette question : « quel rôle reviendrait à l'art (...) dans les processus d'individuation et d'élaboration ? » C'est là une autre manière de formuler ce qui s'oppose au « dispositif anesthésique » (que Montani appelle aussi anesthésisation) qui caractérise la perte de « dignité lexicale » du goût. Jameson propose une réponse à cette question. Selon lui, l'enjeu politique se situe dans des questions d'espace et de temps. C'est l'organisation et la répartition de ces dimensions (temporelle et spatiale) qui, dans leur anhistorisme postmoderne, sont génératrices de processus automatiques finalement antipolitiques. La spatio-temporalité du capitalisme est désormais assez ancienne pour que tous les êtres humains vivants aujourd'hui y soient nés, et la vivent comme la norme, d'où l'immensité de la tâche alternativiste :

⁶⁰⁶ Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1968, p.263

⁶⁰⁷ Fredric Jameson, *op. cit.* p.559

*(...) notre période, jusqu'alors tardive, peut désormais s'appeler "capitalisme infantile", dans la mesure où tout le monde est né dedans, le tient pour acquis et n'a jamais connu autre chose, la friction, la résistance, l'effort de premiers moments ayant cédé place au libre jeu de l'automation et de la fongibilité malléable des multiples publics et marché de consommation : patins à roulette, traitement de texte et insolites buildings postmodernes surgissant du jour au lendemain dans le centre-ville.*⁶⁰⁸

Selon Jameson, l'espace et le temps ne sont pas à prendre ici comme des phénomènes naturels, mais comme la « conséquence et la projection d'images rémanentes d'un certain état, d'une certaine structure de production et d'appropriation, d'organisation sociale de la productivité »⁶⁰⁹. J'avais déjà indiqué à propos de l'*entre* que son apparition était profondément liée à ces questions de répartition de l'espace et de temps. En effet, d'un point de vue relationnel, ce sont deux données dont l'influence est fondamentale quant à la nature des relations qui peuvent se créer entre humains. Il en va de même, c'est intrinsèquement lié, avec la question du commun, ainsi que de l'individuation. Jameson explique qu'il envisage la spatialité comme une représentation qui découle d'une spatialisation préalable. Cela indique qu'en agissant sur cette spatialisation, on peut agir sur la spatialité. Or, face à l'éclatement spatial (matériel et représentationnel) du postmodernisme aboutissant selon lui à la fin des utopies, (qu'il rapproche des théories de la désidéologisation), Jameson propose :

*(...) le développement d'une gamme d'utopies proprement spatiales où l'on projette la transformation des rapports sociaux et des institutions politiques sur la vision du lieu et du paysage, y compris du corps humain. La spatialisation, quoi qu'elle puisse retirer à la capacité de penser le temps et l'histoire, ouvre aussi une porte sur un nouveau domaine pour l'investissement libidinal type utopie, et même protopolitique.*⁶¹⁰

Il développe alors l'idée d'une forme de résistance par l'art à travers le concept de cartographie cognitive. Cela consiste à travailler sur la représentation des relations imaginaires du sujet avec ses conditions d'existence réelles⁶¹¹. C'est ce en quoi consiste le processus de cartographie cognitive : « permettre au sujet individuel de produire une représentation situationnelle dans cette totalité plus vaste et véritablement non-représentable

⁶⁰⁸ *Ibid.* p.504

⁶⁰⁹ *Loc. cit.*

⁶¹⁰ *Ibid.* p. 241

⁶¹¹ Jameson reprend ici la définition althusserienne de l'idéologie.

que constitue l'ensemble des structures de la société »⁶¹². Pour produire ses effets, cette cartographie doit selon Jameson respecter cette dialectique représentationnelle complexe du réel et de l'imaginaire.⁶¹³

Il s'agit là de la description d'un processus d'individuation, qui se ferait à travers des représentations spatiales. Jameson donne l'exemple de l'artiste Hans Haacke, dont les œuvres relient politiquement des éléments a priori sans connotations politiques, ce que Jameson nomme pourtant un processus de déconstruction. Une esthétique de la cartographie cognitive, c'est « une culture politique pédagogique qui cherche à doter le sujet individuel d'un sens nouveau et plus acéré de sa place dans le système mondial »⁶¹⁴. C'est pour Jameson l'idée d'un art politique s'attachant à la vérité du postmodernisme (« l'espace monde du capital multinational »), pour mieux faire advenir ce qui est encore inimaginable, autrement dit, à la manière de la responsabilité cosmique, une imagination cosmique : l'imagination de la possibilité d'imaginer. On pourrait même pousser l'idée qu'il s'agisse de garder ouverte la possibilité d'une alternative (avant même que celle-ci se présente). C'est en cela que nous pourrions mieux appréhender notre position de sujets individuels et collectifs, et développer ainsi notre « capacité à agir et à lutter », capacité qui est largement neutralisée selon Jameson par « notre confusion tant spatiale que sociale »⁶¹⁵.

*La forme politique du postmodernisme, s'il y en a jamais une, aura pour vocation l'invention et la projection d'une cartographie cognitive mondiale sur une échelle aussi bien sociale que spatiale.*⁶¹⁶

Jameson indique dans sa conclusion que « cartographie cognitive n'était en réalité rien d'autre qu'un nom de code pour "conscience de classe" », impliquant une politique culturelle empreinte d'une spatialité allant dans le sens de l'émergence d'une conscience de classe « d'un type nouveau et jusqu'ici inimaginable »⁶¹⁷, qui s'oppose à la spatialité éclatée du postmoderne dans sa logique capitaliste. Comment ne pas rapprocher cette idée du concept d'individuation. C'est la condition que pose Jameson pour l'existence d'un art politique postmoderne.

⁶¹² *Ibid.* p.101

⁶¹³ *Ibid.* p.104

⁶¹⁴ *Loc. cit.*

⁶¹⁵ *Loc. cit.*

⁶¹⁶ *Loc. cit.*

⁶¹⁷ *Ibid.* p.570

Le temps postmoderne est soumis à la même déstructuration. C'est ce que Jameson appelle l'« historicisme » c'est-à-dire « la cannibalisation aveugle de tous les styles du passé, le jeu de l'allusion stylistique aléatoire, et de façon générale, le primat croissant de ce qu'Henry Lefebvre a appelé le “néo” »⁶¹⁸. Selon Jameson, cette déstructuration temporelle est liée à la domination de la dimension spatiale « éclatée » du postmodernisme :

*La crise de l'historicité impose (...) de revenir (...) à la question de l'organisation temporelle dans le champ de forces postmodernes, et, en fait, au problème de la forme que le temps, la temporalité et le syntagmatique pourront prendre dans une culture toujours plus dominée par l'espace et la logique spatiale. En effet, si le sujet a perdu la capacité de développer activement ses pro-tensions et ses re-tensions sur la diversité temporelle et d'organiser son passé et son futur dans une expérience cohérente, il devient assez difficile de voir comment les productions culturelles d'un tel sujet pourraient aboutir à autre chose qu'à des “tas de fragments” et à une pratique de l'hétérogène, du fragmentaire arbitraire et de l'aléatoire.*⁶¹⁹

À nouveau, il convient de garder à l'esprit l'idée que ce trait caractéristique postmoderne n'est pas négatif en lui-même, bien qu'en l'occurrence, on peut y voir un certain nombre d'effets négatifs. Harmut Rosa reprend les termes de Benjamin, « Erlebnissen (c'est-à-dire les épisodes d'expérience), et (...) Erfahrungen (les expériences qui laissent une trace, qui sont connectées, ou sont en relation pertinentes, avec notre identité ou notre histoire ; les expériences qui atteignent ou transforment ceux que nous sommes) »⁶²⁰. Selon Rosa, notre époque semble être bien plus favorable à des Erlebnissen, qu'à des Erfahrungen. Or nous avons besoin de nous constituer une mémoire des événements, de les lier en eux, pour nous approprier le temps, en faire « notre temps », c'est-à-dire une manière de ne pas subir un rapport imposé à la temporalité. Rosa avance que c'est entre autre de là que provient la sensation d'accélération du temps caractéristique de notre époque. De la même manière que pour la dimension spatiale, « un manque d'appropriation de nos propres actions et de nos propres expériences, (...), ne peut que mener à des formes plus – plutôt que moins – sévères d'autoaliénation »⁶²¹. Il devient difficile de rattacher nos expériences à la « totalité d'une vie », et cela produit une forme de détachement de désengagement, puisque les événements arrivent tous sur le même plan, sont traités, et repartent aussitôt. Alors la relation avec autrui

⁶¹⁸ *Ibid.* p.58

⁶¹⁹ *Ibid.* p.68

⁶²⁰ Harmut Rosa, *Aliénation et accélération* (2010), Éditions La Découverte, Paris, 2014, p.131

⁶²¹ Harmut Rosa, *op. cit.* p.132

devient plus difficile à construire, les interactions sociales sont établies sur « des bases plus ou moins instrumentales », il ne faudrait pas construire de vrais « axes de résonance »⁶²² (j'y reviendrai), car le temps manque, et les événements ne font que s'empiler, comme un « tas de fragments ». Cela contredit non seulement la possibilité d'apparition d'*entre*, mais aussi d'un rapport dissensuel, car ces deux éléments impliquent une relation qui demande à la fois du temps, et un certain engagement. L'art en temps qu'inutile est susceptible d'être frappé par cette même autoaliénation, tant dans la manière dont on le « consomme » (c'est bien le mot dans le cas présent), que dont on le crée – il faudrait dire « produit ». Tendre vers un art que l'on contemple, dans une relation désintéressée, non-instrumentalisée, et créer des œuvres dans ce sens sont alors une manière de résister à cette temporalité accélérée et déstructurée. Ce défaut de temps, et cette « compression du présent »⁶²³ anhistorique est due selon Rosa à un fonctionnement inhérent au capitalisme : il ne peut « ni faire une pause, ni se reposer, il ne peut pas arrêter la course et assurer sa position, puisqu'il est condamné à monter ou à descendre. Il n'y a pas de point d'équilibre, car rester immobile est équivalent à *retomber en arrière*, comme l'ont noté Marx et Weber »⁶²⁴.

L'art peut aussi œuvrer au rapport historique. C'est que nous indique Pietro Montani, reprenant à son compte la pensée de Heidegger :

*Dans l'œuvre d'art, ce qui se rend "transparent" n'est pas la tendance créatrice de l'expérience humaine, mais le mouvement complexe – et non entièrement maîtrisable – du "dévoilement" qui l'historicise et l'inscrit dans un horizon de sens (...).*⁶²⁵

Il s'agit là de la même idée que l'*Erfahrungen*, qui se rapproche en quelque sorte de la cartographie jamesonienne, au sens d'une capacité à trouver une place, non pas dans l'espace, mais dans une temporalité historique, autant que personnelle. Résister contre ces effets du capitalisme diffusés par la production postmoderne consiste alors à créer du lien et surtout du sens, entre les événements, entre les lieux, et dans le rapport que nous entretenons avec eux. Le travail est double, il se place sur un plan tout à fait matériel, physique (l'aménagement des lieux, mais aussi des espaces virtuels désormais aussi arpentés que des rues, le rapport aux transports, aux retro-plannings, aux nouvelles technologies etc.), mais aussi largement

⁶²² *Ibid.* p.133

⁶²³ *Ibid.* p.42

⁶²⁴ *Loc. cit*

⁶²⁵ Pietro Montani, *op. cit.* pp.111-112

symbolique et représentationnel. Ces deux dimensions s'autonourrissent, s'automodifient. Dans les deux cas, il s'agit d'un rapport cognitif mais aussi sensible, et il s'agit d'organiser, de réorganiser ces dimensions au regard d'un objectif politique.

Ce rapport est profondément lié aux productions culturelles du capitalisme global, c'est-à-dire au postmodernisme :

Dans l'amnésie de masse qu'entretient la culture du capitalisme global, les images partagent désormais le sort des nombreux éléments appauvris et jetables qui, dans leur archivabilité intrinsèque, finissent par ne jamais être mis au rebut, contribuant ainsi encore davantage à produire un présent congelé et privé de futur.⁶²⁶

3. 3. Le partage du sensible

L'esthétique, en tant que faculté politique est un potentiel outil de résistance aux imaginaires qui dominent aujourd'hui. Car c'est bien par la colonisation de nos imaginaires que le capitalisme installe sa domination. Travailler sa faculté de juger, l'esthétique, c'est travailler notre capacité à modifier l'image que nous avons du monde, ainsi que la capacité à générer de nouvelles images pour l'avenir. Jacques Rancière identifiait il y a une dizaine d'années deux mouvances défendant un art comme étant politique par sa forme : l'une défendant la capacité de ses œuvres à instaurer un « être-en-commun » pré-politique⁶²⁷, et l'autre identifiant les œuvres politiques comme étant celles qui créent un « écart irréductible entre l'idée et le sensible »⁶²⁸. Pour Rancière, une autre conception de la dimension politique de l'art est à envisager :

Cet art n'est pas l'instauration du monde commun à travers la singularité absolue de la forme, mais la redistribution des objets et des images qui forment le monde commun déjà donné, ou la création de situations propres à modifier nos regards et nos attitudes à l'égard de cet environnement collectif.⁶²⁹

⁶²⁶ Jonathan Crary, *op. cit.* p.46

⁶²⁷ Rancière cite l'exemple d'une exposition intitulée *Voici*, organisée par Thierry De Duve à Bruxelles en 2001, réunissant des œuvres de Donald Judd, Joseph Beuys, Philippe Bazin ou encore Marcel Broodthaers

⁶²⁸ Jean-François Lyotard étant le principal tenant de cette idée nommée par Rancière.

⁶²⁹ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Éditions Galilée, Paris, 2001, pp.33-34

Cette citation contient un condensé des développements précédents : la dimension politique de l'art ne tient pas à la seule forme des œuvres au sens où ces dernières ne sont pas intrinsèquement politiques, c'est dans leur relation au monde et à la manière dont nous nous le représentons que l'art peut générer des affects indéterminés mais qui peuvent, le cas échéant avoir des effets d'ordre politique. Plus, la notion de « redistribution » contient l'idée d'une résistance à ce qui semble être établi : cela suggère qu'une disposition donnée du monde peut être "dé-disposée", et "re-disposée", et l'art peut être à l'origine de cette résistance. Rancière note que les deux conceptions d'art politique précédemment évoquées sont les « éclats de l'alliance défaite entre radicalité artistique et radicalité politique ». Or cette alliance, selon Rancière, a comme nom propre « esthétique »⁶³⁰. L'esthétique est ainsi par définition un rapport entre art et politique.

*L'art n'est pas politique d'abord par ses messages et les sentiments qu'il transmet sur l'ordre du monde. Il n'est pas politique non plus par la manière dont il représente les structures de la société, les conflits ou les identités des groupes sociaux. Il est politique par l'écart même qu'il prend par rapport à ces fonctions, par le type de temps et d'espace qu'il institue, par la manière dont il découpe ce temps et peuple cet espace.*⁶³¹

En ce sens, « l'art consiste à construire des espaces et des relations pour configurer matériellement et symboliquement le territoire du commun »⁶³². Cela recoupe fortement l'idée que l'entre, relation au fondement du politique, basé sur le commun, lié aux espaces, peut être travaillé par l'art, ce qui recoupe avec la pensée de Jameson. Rancière nous dit que cela a lieu matériellement et symboliquement, et je retrouve ici mes réflexions précédentes sur le sensible et l'imaginaire⁶³³, dont la capacité de résistance commence à être clairement établie.

Mais dans *Malaise dans l'esthétique*, il est aussi question de l'art comme générant du dissensus. Il me faut préciser, cela est déjà apparu, que Rancière donne une définition du terme "politique" qui n'est pas exactement identique à la mienne, même si elles sont proches, puisque je m'appuie en bonne partie sur les travaux de ce philosophe. Rancière parle d'une naissance de « la politique » quand ceux qui n'ont pas le temps, la richesse, la parole, sont pris en compte, quand l'espace commun se reconfigure en donnant une place aux « mal-nés », aux

⁶³⁰ Jacques Rancière, *op. cit.* p.34

⁶³¹ *Ibid.* pp. 36-37

⁶³² *Ibid.* p.35

⁶³³ Je note à nouveau, que c'est bien, et de plus en plus, l'endroit où s'exerce la domination du capitalisme « tardif », dans sa dimension postmoderne, j'y arrive.

« sans-part »⁶³⁴. Il nomme ces configurations de l'espace le « partage du sensible »⁶³⁵. Cette précision étant faite, voici comment Jacques Rancière identifie la naissance du dissensus par le geste artistique :

*La politique consiste à reconfigurer le partage du sensible qui définit le commun d'une communauté, à y introduire des sujets et des objets nouveaux, à rendre visible ce qui ne l'était pas et à faire entendre comme parleurs ceux qui n'étaient perçus que comme animaux bruyants. Ce travail de création de dissensus constitue une esthétique de la politique qui n'a rien à voir avec les formes de mise en scène du pouvoir et de mobilisation des masses désignées par Benjamin comme "esthétisation de la politique".*⁶³⁶

C'est bien aussi comme cela que j'entends la notion de dissensus, qui, au-delà de la saine conflictualité entre subjectivités, nomme une situation de redéfinition des rapports aux cadres établis, voire une contestation de ce cadre : une résistance active. Rappelons ici les propos de Walter Benjamin sur l'esthétisation de la vie politique, car ils sont encore tout à fait intéressants pour aujourd'hui :

*Le fascisme (...) voit son salut dans le fait de laisser les masses s'exprimer (sans toutefois leur permettre d'accéder à leur droit). Les masses ont le droit de transformer les rapports de propriété ; le fascisme cherche à ce qu'elles s'expriment pour conserver ces rapports. Le fascisme tend logiquement à une esthétisation de la vie politique. À la violence faite aux masses qu'il rabaisse de force dans le culte d'un chef, correspond la violence d'un appareillage qu'il met au service de la production de valeurs culturelles.*⁶³⁷

Ce sont des dynamiques que l'on retrouve aujourd'hui dans le postmodernisme, ou disons plus précisément dans sa dimension hégémonique et massifiée. C'est pourquoi Rancière opère ce jeu sur les expressions esthétique de la politique et *esthétisation de la politique*, que l'on retrouve chez Montani alors qu'il exprime une idée similaire à Rancière, qui plus est, empreinte de la question de la technique dans la culture postmoderne :

⁶³⁴ Voir Jacques Rancière, *La parole Muette*, Éditions Fayard, Paris, 2001, 192 pp. ; ou encore *La haine de la démocratie*, Éditions La Fabrique, Paris, 2005, p.52 et passim.

⁶³⁵ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Édition La Fabrique, Paris, 2000, 74 pp.

⁶³⁶ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Éditions Galilée, Paris, 2001, pp.38-39

⁶³⁷ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (1936)*, Éditions Allia, Paris 2014, pp.90-91

Les nouvelles opportunités se font jour précisément dans la fracture occasionnée par la perte de cette aura⁶³⁸ qui sacralisait l'expérience esthétique, perte à laquelle la reproductibilité technique oppose un large ensemble d'innovations qu'il s'agit de reconnaître et d'orienter dans un sens politique. (...) si les concepts traditionnels de l'esthétique favorisent, selon Benjamin, une "élaboration des faits dans un sens fasciste" – c'est la thèse bien connue de "l'esthétisation de la politique" – le renversement de cette alliance (...) pourrait donner lieu à une "politisation de l'art". (...) une restitution authentique de l'art à l'espace de la polis, "espace public" que le fascisme soumet à une organisation esthétique – et que le dispositif global (...) assujettit de nos jours aux formes d'an-esthétisation décrites ici même comme mécanisme de nivellement, de réduction et de canalisation de la sensibilité et du sens commun.⁶³⁹

Or, précisément, comme le dit Rancière, « les formes visibles de l'art interviennent elles-mêmes dans le partage du sensible et dans sa reconfiguration, dont elles découpent des espaces et des temps, des sujets et des objets, du commun et du singulier »⁶⁴⁰.

⁶³⁸ « les concepts cardinaux de l'esthétique moderne : créativité, génialité, sacralité, valeur éternelle, mystère, etc. – en un mot : l'"aura". » Pietro Montani, *op. cit.* p.117

⁶³⁹ Pietro Montani, *op. cit.* p.117

⁶⁴⁰ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Éditions Galilée, Paris, 2001, pp.38-39

4. Stratégie en terrain contrôlé

4. 1. Totalité du postmodernisme

Mais ce partage est loin d'être évident, et sûrement pas automatique. Le postmodernisme a cette particularité d'être totalisant. En tant que mode de production, il concerne la création des œuvres, mais aussi leur réception, et, comme le dit Crary, le contexte dans lequel ces œuvres se créent et sont reçues. Ce caractère totalisant est lié à la domination totale du capitalisme, notamment dans la mesure où il peut être aujourd'hui qualifié de natif plutôt que de tardif. La période actuelle est celle d'un capitalisme à la marge de manœuvre inédite, « il n'y a jamais eu dans l'histoire de moment (...) où ce dernier eut davantage les coudées franches »⁶⁴¹ indique Jameson dans la continuité de Saul Landau.

Ce caractère total est aussi noté par Harmut Rosa, dans son étude de l'accélération, qui concerne selon lui en réalité l'accélération et la transformation de « notre être au monde »⁶⁴². Ces forces du capitalisme de l'accélération sont en apparence, comme les productions postmodernes, « non-articulées et dépolitisées »⁶⁴³. Elle se posent comme étant des situations naturelles (à nouveau le TINA), et en ce sens exercent une pression puissante et surtout uniforme sur les individus. Rosa voit dans ce processus une sorte de « totalitarisme de l'accélération »⁶⁴⁴. En effet, cette accélération du temps postmoderne (Rosa utilise plus volontiers l'expression de modernité tardive), touche notre relation au monde dans ses dimensions sociales (relations interhumaines), objectives (Rosa parle de la nature et des objets inanimés) et au final subjectives, à savoir nos représentations du monde et des relations que nous entretenons avec lui⁶⁴⁵.

Le postmodernisme ainsi totalisant, nous sommes volontairement les acteurs⁶⁴⁶, nous achetons ses produits et les aimons, les partageons, les conseillons aux autres, et cela vaut autant pour les productions culturelles que pour nombre d'autres productions du capitalisme. C'est le contrôle par le désir, comme l'indique Frédéric Lordon, toujours dans une optique spinoziste :

⁶⁴¹ Fredric Jameson, *op. cit.* p.570

⁶⁴² Harmut Rosa, *op. cit.* p.57

⁶⁴³ *loc. cit.*

⁶⁴⁴ *loc. cit.*

⁶⁴⁵ *Ibid.* p.58

⁶⁴⁶ Jonathan Crary, *op.cit.* p.72

*Le projet néolibéral de la mobilisation productive par la joie rend alors plus visible encore ce qu'on pourrait appeler la doublure de désir des structures : de même que les structures du régime d'accumulation se doublent d'un régime de désirs et d'affects, de même les structures micro et macro-économiques de la division sociale du travail sont doublée par celles d'une division sociale du désir.*⁶⁴⁷

Ainsi, le néo-libéralisme, qui est la logique économique du capitalisme comme le postmodernisme est sa logique culturelle, « s'infiltré dans tous les coins, (...) envahit tout, se répand partout »⁶⁴⁸. C'est la raison pour laquelle Pietro Montani a développé le concept de *bioesthétique*.

4. 2. Bioesthétique

Michel Foucault a développé dans plusieurs écrits et conférences la notion de biopolitique⁶⁴⁹. C'est pour lui un mode de gouvernement qui est utilisée par le biopouvoir, c'est-à-dire qui ne s'applique plus à des sujets dans un rapport juridique, mais à des populations, dans un rapport d'assujettissement portant sur les espaces et les corps⁶⁵⁰. Par l'exercice d'un biopouvoir, les populations ne sont plus des individus sujets de droit, mais deviennent des objets de ce pouvoir. Si Foucault établit cette notion de biopolitique suite à un travail d'abord historique (notamment sur le moyen-âge), force est de constater que cette description correspond bien à ce que nous vivons aujourd'hui. Le biopouvoir a comme objet une forme de préservation de la vie, et de générer chez les populations un désir d'être assurancée par un dispositif « contrôlant à la fois la préservation et l'augmentation »⁶⁵¹, ce qui produit directement une augmentation de la force et de l'efficacité de ce qui assujettit⁶⁵². « C'est du reste sur ce point que le biopouvoir et le libéralisme concluent l'alliance tacite qui jette les fondements de la dégénérescence du premier en une forme ultralibérale de darwinisme social »⁶⁵³ indique Montani.

⁶⁴⁷ Frédéric Lordon, *La société des affects*, Éditions du Seuil, Paris, 2013, p.238

⁶⁴⁸ Frédéric Lordon, *op. cit.* p.245

⁶⁴⁹ Cf. Michel Foucault, *La volonté de savoir*, Éditions Gallimard, Paris, 1976 ; *Il faut défendre la société*, Éditions Gallimard- Seuil, Paris, 1997 ; *Naissance de la biopolitique*, Éditions Gallimard- Seuil, Paris, 2004 ; *Sécurité, territoire, population*, Éditions Gallimard- Seuil, Paris, 2004.

⁶⁵⁰ Pietro Montani, *op. cit.* p.28

⁶⁵¹ *Ibid.* p.30

⁶⁵² Michel Foucault, *Il faut défendre la société*, Éditions Gallimard- Seuil, Paris, 1997, p.32

⁶⁵³ Pietro Montani, *op. cit.* p.30

Il propose ainsi l'idée de la bioesthétique, qui désigne les phénomènes de canalisation de la sensibilité. Comme nous l'avons vu dans les développements précédents, la question du sensible et de son partage est centrale d'un point de vue politique, de même que la question de l'esthétique en tant que jugement relevant de connaissance sensible. Il s'avère que ces ensembles sont liés entre eux par les idées de l'*entre* et du dissensus, qui impliquent la question de l'individuation (que l'on peut rapprocher de la cartographie cognitive de Jameson).

*À proprement parler, il n'y a pas d'individus, mais d'interminables processus d'individuation, à la fois ouverts, sensibles au dehors et à l'autre (...). Il n'est nul besoin de souligner combien cet ensemble de catégories emprunte à la question de la sensibilité, qui y joue de toute évidence un rôle fondateur.*⁶⁵⁴

Si pris hors contexte cette citation peut laisser à désirer tant l'argument « de toute évidence » est faible, elle nomme en condensé l'enjeu de la sensibilité (je préfère « du sensible » tel que le nomme Rancière, car il dépasse plus franchement la seule question des sens) tel qu'il a pu apparaître au fil des pages précédentes. Si la question du partage du sensible est fondamentale, il est nécessaire de préserver un certain rapport des individus à ce sensible. Or la bioesthétique postmoderne nous soumet à un régime dévastateur en la matière. « Aujourd'hui, nos corps et nos identités absorbent une surabondance croissante de services, d'images, de procédés, de produits chimiques, et ceci à dose toxique, si ce n'est souvent fatale »⁶⁵⁵. Nous sommes pris dans une injonction à l'occupation perpétuelle, interconnectés, interactifs, et le temps inutile, pour nous, pour la culture, le sensible ne cesse de réduire⁶⁵⁶.

*Si l'exploitation capitaliste génère si peu de révolte, ce n'est pas parce qu'elle ne suscite pas de polémique, voire de rejets. Mais parce qu'elle capte, plus encore que les richesses, l'attention des individus. Les individus sont distraits, divertis au sens pascalien, ils sont occupés, pleinement occupés à ne pas penser car la non-pensée est une jouissance. « La réussite du capital [...] tient [...] à ceci qu'il réussit chaque jour, pour chacun, à transformer "le temps presse" en "je n'ai pas le temps". Si les sujets [...] ne sont pas dans la lutte [...] c'est avant tout parce qu'ils n'ont pas le temps de la mener »*⁶⁵⁷. *Du moins en sont-ils convaincus.*⁶⁵⁸

⁶⁵⁴ *Ibid.* p.47

⁶⁵⁵ Jonathan Crary, *op. cit.* p.19

⁶⁵⁶ Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Éditions Gallimard, Paris, 1999, p.237, cité in Jonathan Crary, *op. cit.* p.25

⁶⁵⁷ Bernard Aspe, 2013, cité in Yves Citton (dir.), *L'Économie de l'attention, nouvel horizon du capitalisme ?* Éditions de la Découverte, 2014.

⁶⁵⁸ Cynthia Fleury, *op. cit.* p.103

C'est ainsi que l'on retrouve le glissement biopolitique qui nous fait passer de sujet de droit à objet pris dans son corps par un biopouvoir capitaliste, ce processus étant contenu dans ce que l'on peut appeler un fonctionnement bioesthétique, dont les outils plus ou moins intentionnels sont les productions culturelles postmodernes. Rosa qualifie ce processus de « non-résonnant », c'est-à-dire une forme d'interaction avec le monde totalement stérile, fragmentée, comme par exemple avec l'utilisation permanente de musiques ambiantes (supermarchés, ascenseurs, attentes téléphoniques, et aussi écouteurs visés sur les oreilles, non pas pour écouter de la musique comme on contemple une œuvre, mais pour séparer, boucher, isoler). Pour Rosa, la résonance est à entendre comme l'opposé de l'aliénation⁶⁵⁹, dans une dimension plus émotionnelle, sensible, que cognitive. En cela on pourrait entendre qu'il s'oppose à la cartographie cognitive de Jameson, mais il me semble que non. En effet, l'esthétique est justement ce liant entre affect et cognition, et en cela un travail d'émancipation.

Montani, nous l'avons vu, utilise le terme d'anesthésiation pour décrire « le nivellement, en une réduction et une canalisation des performances de la sensibilité », et c'est pour lui une caractéristique fondamentale du biopouvoir, dans sa manifestation bioesthétique⁶⁶⁰. C'est donc à un travail de résistance par l'esthétique qu'il faut s'atteler, et à l'évidence, l'art est un élément essentiel pour mener cette résistance.

4. 3. L'art pour résister

Montani propose ainsi une forme de classification en trois catégories : les œuvres qui soutiennent délibérément les mécanismes d'anesthésiation, celles qui en sont un soutien ou une consolidation involontaire, et celles qui y résistent. Le premier groupe réunit sans surprise l'ensemble des productions qui se veulent aujourd'hui artistiques mais qui relèvent du marketing, de la publicité, du design, de la mode, ou de l'incarnation imagée de grands événements. Les exemples sont nombreux, le paysage médiatique en est rempli. Je citerai, pour leur ambivalence suivant les contextes, les exemples de Philippe Découflé assurant par un spectacle chorégraphique l'ouverture des JO d'Alberville en 1992, ou de l'ensemble des artistes qui occupent à grand frais le public entre deux mi-temps (et deux publicités) lors de

⁶⁵⁹ Harmut Rosa, *op. cit.* p.141

⁶⁶⁰ Pietro Montani, *op. cit.* p.127

l'événement annuel américain du Superbowl⁶⁶¹. « Dans ces différents objets, la trouvaille formelle, l'insolite et l'innovation travaillent bien plus au nivellement, à la canalisation et à la réduction de la sensibilité qu'à son déploiement et à sa différenciation. »⁶⁶²

La seconde catégorie concerne surtout les arts visuels selon Montani⁶⁶³, et notamment ceux qui se réclament d'un acriticisme, et qui sont l'objet d'une institutionnalisation forte à travers les musées internationaux. Montani cite Orlan, Stelarc, Mona Hatoum et Matthe Barney, et indique que leur caractéristique commune est qu'ils transforment l'autonomie de leurs œuvres (élément fondamental de la notion d'esthétique au sens moderne), en une « clôture autoréférencielle »⁶⁶⁴, qui consiste à s'extraire de tout contact avec la praxis quotidienne, sauf pour ce qui est de leur acquisition monétarisée. Ils ont aussi la caractéristique de travailler avec le corps identifié comme espace de création (comme dans le *body art*), et d'être souvent technologisés.

*Une fois condamnée toute circulation vertueuse entre l'art et le monde de l'expérience, il ne reste plus aux arts visuels techniquement assistés qu'à jouer la seule carte qu'il leur reste : la catégorie esthétique de l'irréductible (forme moderne de la « finalité interne »), aussi bien dans le sens d'une économie des formes (que l'on pense à l'usage minimaliste, répétitif et hypnotique de nombreux objets du video art ou de la musique électronique) que dans le sens – contraire seulement en apparence – d'un excès de dépense formelle et de forces subversives, qui tendent à se traduire de façon maniériste et formaliste, dans le fétichisme et le bizarre, dans le surprenant, le sensationnel et le provocateur : autant de formes de réduction radicale et d'appauvrissement de l'aisthesis (...).*⁶⁶⁵

Au regard de cette description, on peut y ranger sans grands risques des artistes comme Jan Fabre, ou Roméo Castellucci pour le spectacle vivant, mais aussi, dans un tout autre registre, des groupes de musiques comme Slipknot ou Rammstein, qui pourraient paraître contestataires et subversifs au premier abord. Selon mes propres termes, Montani décrit ici des artistes qui sous des apparences subversives, ne proposent en réalité que des œuvres transgressives, dont les conséquences esthétiques et politiques sont soit très pauvres, soit effectivement dommageables.

⁶⁶¹ Michael Jackson, Justin Timberlake, Janet Jackson, Beyoncé, The Blues Brothers, Diana Ross, Phil Collins, Aerosmith, U2, Sting, Paul McCartney, The Rolling Stones, The Who, Katy Perry, Lenny Kravitz... la liste est longue.

⁶⁶² Pietro Montani, *op. cit.* p.144

⁶⁶³ Mais Montani ne cite presque aucune production du domaine du spectacle vivant dans tout son livre, ce qui me laisse penser qu'il en est tout simplement moins spécialiste.

⁶⁶⁴ Pietro Montani, *op. cit.* p.145

⁶⁶⁵ *Ibid.* p.146

Quant à la troisième catégorie, Montani va chercher chez Adorno sa théorie du pur concept d'art. Car la difficulté qui fait que l'art doive être autonome sans tomber dans l'autoréférentialité décrite plus haut, Adorno y a déjà été confronté. L'idée d'Adorno sur la question nécessite une fois encore d'assumer une forme de complexité et d'envisager à nouveau un rapport autonome, de va-et-vient : il faut considérer l'œuvre aux effets de résistance comme à la fois autonome, séparée de l'existant, mais tout en même temps comme un fait social, c'est-à-dire une prise en charge de l'existant⁶⁶⁶. « Le double caractère de l'art, comme autonomie et fait social, se répercute constamment sur le champ de son autonomie, (...), les antagonismes non résolus de la réalité se reproduisent dans les œuvres d'art comme problèmes immanents de leur forme »⁶⁶⁷. En ce sens, il ne s'agit pour l'instant que d'une formulation de l'idée d'endo-modification de l'art vis-à-vis de la culture, applicable à toute œuvre. Mais l'enjeu est de prendre cet élément en compte :

*Non seulement l'œuvre veille à creuser un élément de fracture dans l'existant, en l'arrachant à l'uniformisation subreptice que l'industrie culturelle projette sur lui, mais elle est encore capable de suggérer des alternatives possibles à l'existant, en les configurant dans les formes d'une rationalité, non pas logique et réelle, mais sensible et maintenue dans l'ordre d'apparaître.*⁶⁶⁸

Il s'agit en quelque sorte de dépasser l'opposition apparente entre fait social et autonomie, dans un mouvement philosophique somme toute simple au premier abord, puisqu'il s'agit de ne pas faire : « l'apport éthique de l'œuvre doit renoncer à la naïveté de toute tentative d'autodéfinition »⁶⁶⁹. Montani avance l'idée d'une éthique de la forme, dont l'idée fondatrice est l'autonomie, au sens kantien :

(...) cette autonomie doit être comprise bien plutôt au sens actif qu'au sens spatial et distributif, c'est-à-dire à la lettre, comme « capacité de la forme de se donner sa propre règle ». C'est ce qui arrive de façon exemplaire dans les processus d'individuation qui font suite à l'événement toujours singulier de la naissance au sens arendtien⁶⁷⁰. Toute la conceptualité que le dispositif anesthésique du biopouvoir (...) peut être renversé en terme d'élaboration. Une éthique de la

⁶⁶⁶ *Ibid.* p.149

⁶⁶⁷ Théodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Klincksieck, Paris, 2011, p.21

⁶⁶⁸ Pietro Montani, *op. cit.* p.151

⁶⁶⁹ *loc. cit.*

⁶⁷⁰ « c'est finalement le fait de la natalité, dans lequel s'enracine ontologiquement la faculté d'agir », Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, *op. cit.* p.314

*forme est donc tenue de recouvrir et de valoriser la dimension élaborative de la vie dans son rapport avec les processus d'individuation (...).*⁶⁷¹

Montani conclut ses réflexions par une analyse d'œuvre (Jean-Luc Godard et Dziga Vertov) comme étant des exemples pour son éthique de la forme, étayant son propos d'une analyse du fameux plan cinématographique. Je ne m'avancerai pas sur ce terrain, non pas que les analyses de Montani ne soient pas intéressantes, mais elles me semblent, comme souvent dans ces cas là, réversibles. De la même manière, si les catégorisations de Montani sont convaincantes et ont le mérite de pousser à la discussion, elles me semblent difficiles à tenir comme un cadre figé et absolu, d'une part parce qu'une œuvre est fort susceptible de se trouver dans plusieurs catégories à la fois, et que cette classification me semble relever d'un arbitraire inévitable, et d'autre part car c'est un propos détaché de la réalité de l'acte de création : un artiste ne pense pas en terme de catégories éthiques *a priori* lorsqu'il s'engage dans un geste artistique, et s'il le faisait, il a toutes les chances de manquer son but, j'y reviendrai.

Je retiens de cette idée d'une éthique de la forme le fait que le positionnement de l'artiste dans la création de son œuvre est central pour pouvoir trouver une place juste dans cette dualité adornienne du fait social et de l'autonomie, sans pour autant que ce positionnement puisse être catégorisé aussi nettement : c'est précisément là que se situe le nœud de l'actualisation de la responsabilité politique de l'artiste, c'est l'objet du chapitre qui va suivre.

Avant d'attaquer pleinement la question de ce que pourrait justement être un artiste politiquement responsable, à même de créer des effets de résistance par ses œuvres fut-elles postmodernes, je me permets de clore ce chapitre par une dernière citation de Jonathan Crary commentant Hannah Arendt, comme une ouverture vers la suite de ma réflexion.

Il faut imaginer (ce n'est pas le cas) que Crary parle de l'artiste :

Pour qu'un individu dispose d'une effectivité politique, il faut un équilibre, un mouvement d'aller-retour entre l'exposition claire, voire crue de l'activité publique et la sphère protégée, confidentielle de la vie domestique ou privée – ce qu'elle [Hannah Arendt] appelle les “ténèbres de la vie cachée”. Ailleurs, elle se réfère au “crépuscule qui baigne notre vie privée, notre vie intime”. Sans cet

⁶⁷¹ Pietro Montani, *op. cit.* pp.154-155

espace ou ce temps pour la vie privée, sans “l’illumination implacable de la présence constante d’autrui sur la scène publique”⁶⁷², il n’y aurait plus la moindre possibilité de nourrir la singularité du moi, un moi capable d’apporter une contribution significative aux échanges qui ont trait au bien commun.⁶⁷³

⁶⁷² Hannah Arendt, *op. cit.* p.91

⁶⁷³ Jonathan Crary, *op. cit.* p.31

Chapitre III

Comment faire un art
responsable politiquement ?

Introduction

Je partage beaucoup la pensée de Roland Barthes selon laquelle tous les films sont politiques. J'y crois beaucoup. On est engagé parce qu'on s'adresse à des milliers de personnes. Qu'est-ce qu'on raconte ? Qu'est-ce qu'on va leur raconter à ces gens-là ? Ces questions impliquent nécessairement un engagement. Mais c'est vrai qu'il y a des réalisateurs qui prennent une autre voie. Il y en a beaucoup, il y en a toujours eu, qui ont essayé de raconter autre chose. C'est très difficile de raconter le réel, d'avoir le style adéquat et les moyens nécessaires. On peut être très bon, mais si on n'a pas les fonds indispensables, ça devient vite limité.⁶⁷⁴

J'ouvre ce chapitre par cette déclaration du réalisateur Costa-Gavras car elle me semble intéressante en plusieurs points. Avant toute chose, je me réjouis de ces propos récents (mai 2016), d'autant qu'ils sont tenus par un réalisateur déjà largement légitimé artistiquement, et si je vais me permettre de reformuler légèrement cette citation, je ne peux que souhaiter en lire de plus en plus de cet acabit. Je trouve dans ces mots une synthétisation exemplaire des points qu'il me faut maintenant aborder, et en particulier ceux-ci : si les « films sont politiques », alors les artistes doivent s'interroger sur le contenu de ces films, sur ce qu'il vont « leur raconter à ces gens », mais aussi sur leur forme, « le style adéquat », mais que de façon très concrète, ces questions se trouvent confrontées au fait d'avoir « les moyens nécessaires », et notamment un minimum de « fonds indispensables ».

D'abord, ma réflexion ne se restreint pas au cinéma, ainsi quand Costa-Gavras dit « films », j'y entends « art », ce qui implique une légère négation des différences disciplinaires dans leurs effets, que je vais tenter d'assumer dans les développements qui vont suivre. Je reformule aussi tout de suite « tous les films sont politiques », cette idée a été critiquée par plusieurs angles dans ces pages, je dirais donc plutôt qu'ils ont potentiellement des effets politiques, favorables ou défavorables. Je ne développe pas à nouveau, c'était en partie l'objet du chapitre précédent. De la même manière l'idée d'être « engagé » rappelle Sartre à propos de l'écrivain (en prose) dans *Qu'est ce que la littérature ?* Si pour Sartre, l'engagement de l'écrivain est dû à la dimension signifiante des mots qu'il utilise dans son travail d'auteur, pour le réalisateur de *Z*⁶⁷⁵, c'est parce qu'il touche un grand nombre de spectateurs. Nous allons le voir sans équivoque, Sartre pense cet engagement en terme de responsabilité, et sans grande surprise, c'est le sens que j'entends dans l'engagement dont

⁶⁷⁴ Interview du réalisateur Costa Gavras par la revue en ligne Ballast – 11 mai 2016

⁶⁷⁵ *Z*, film réalisé par Costa-Gavras, coécrit par Jorge Semprun et Costa-Gavras, 1969

parle ici Costa-Gavras, à savoir une responsabilité politique. Ainsi, il me semble que la question posée est : comment actualiser cette responsabilité en tant qu'artiste ? Comment ne pas être un artiste irresponsable politiquement par ses œuvres ? Costas-Gavras formule l'idée de devoir « raconter le réel », et en même temps de trouver un style adéquat. Mais faut-il nécessairement raconter quelque chose ? Et pourquoi faudrait-il que cela soit le réel ? Agir dessus est bien la question, c'est tout l'enjeu d'une responsabilité d'ordre politique, mais pourquoi le « raconter » ? Enfin, quelle que soit la tentative, il faut avoir les moyens de la réaliser. Il peut s'agir des moyens matériels, techniques, mais aussi intellectuels, émotionnels, temporels, et évidemment, la chose est claire, les moyens financiers.

L'interrogation première pourrait être très directement celle de ce que signifie d'être responsable politiquement pour un artiste, c'est-à-dire, que faut-il faire pour l'être ? Au tout début de mes recherches, j'ai acheté le livre de Jean Clair intitulé *La responsabilité de l'artiste*. Et dès les premières lignes de l'avant-propos, Jean Clair nous dit :

*Un certain nombre d'événements, expositions, colloques, articles de presse ont récemment ramené l'attention sur un problème que depuis quinze ou vingt on n'avait plus guère osé aborder : la responsabilité politique de l'artiste. La question a été reposée, à la fois dans sa dimension historique et dans son actualité. L'art a toujours eu avec le pouvoir des relations moins qu'aisées.*⁶⁷⁶

Bien que le « récemment » de Jean Clair date de 1997, les questions qu'il pose sur l'art dans notre contexte postmoderne restent valables. En effet, à partir de cette question du pouvoir, Clair brosse un historique des rapports de l'art avec de grands événements politiques historiques du XX^{ème} siècle. Je ne développe pas car Clair s'attache presque uniquement à l'art plastique contemporain, et que, malgré les références nombreuses et fortes qui parsèment le livre⁶⁷⁷, j'ai du mal à y trouver matière à nourrir mon propre propos. Ceci étant, c'est un des rares exemples où j'ai pu trouver en toutes lettres la notion de « responsabilité politique de l'artiste », et la charge critique de Clair en particulier à l'égard d'une mouvance de l'art contemporain confondant autonomie de l'art et *aresponsabilité*, me semble intéressante : pour Clair, l'art est profondément lié à l'histoire politique, même si c'est parfois à l'insu du plein gré des artistes.

⁶⁷⁶ Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste*, Éditions Gallimard, Paris, 1997

⁶⁷⁷ On peut à ce propos regretter l'absence non seulement d'index, mais surtout de bibliographie à ce volume.

Dans un rapport plus intrinsèque à l'œuvre, Muriel Plana envisage une responsabilité de l'artiste liée au dispositif de l'œuvre qui définit la nature du rapport entre public et plateau (elle parle de spectacle vivant), et au sein même du public :

(...) la responsabilité des artistes est immense, avant tout parce qu'ils décident du dispositif scénique adopté. Or, de même que ce dispositif peut créer une image sociale du public ou, à l'opposé, une présence politique du public, l'essentialiser ou le "dé-essentialiser", il peut encourager ou non chez lui la grégarité et le conformisme. L'assemblée (et le rapport qui s'instaure entre les spectateurs durant un spectacle) dépend de la manière dont le spectacle présuppose la relation sociale ou interhumaine et considère le "public".⁶⁷⁸

À nouveau, Plana identifie une responsabilité en d'autres termes que les miens, mais ce qui m'intéresse ici c'est la dimension empirique, c'est-à-dire d'un rapport politique très matériel, lié à une organisation donnée par l'œuvre. La question qui vient tout de suite après est bien de savoir comment on fait. Si je suis artiste et que je veux assumer pleinement ma responsabilité politique, comment cela modifie ma façon de penser, de créer, ou de présenter mon œuvre ?

En critiquant la dimension esthétique du Marxisme, ou du moins le schéma simplifié qui en généralement donné, Herbert Marcuse nous donne en creux la manière dont il envisage le rôle politique de l'art :

À la différence des formulations assez dialectiques de Marx et Engels, on a fait de cette idée [l'esthétique marxiste], un schéma rigide, et la schématisation en question a eu des conséquences catastrophiques pour l'esthétique. Le schéma implique en effet une notion normative de la base matérielle qui serait seule vraie réalité, et une dévaluation politique parallèle des forces non matérielles, en particulier de la conscience et du subconscient individuels et de leur fonction politique. La fonction dont il s'agit peut être soit régressive, soit émancipatrice, mais, dans les deux cas, elle peut devenir une force matérielle. Si le matérialisme historique ne tient pas compte de ce rôle de la subjectivité, il en vient à ressembler au matérialisme vulgaire.⁶⁷⁹

On retrouve ici les thèses que j'ai précédemment développées sur le rôle politique que l'art peut jouer, et desquelles une responsabilité de l'artiste pourrait découler, ainsi que la dimension ambivalente de ce rôle politique. Mais la question de comment faire en tant qu'artiste pour être responsable politiquement perdure. L'idée que l'art puisse avoir une

⁶⁷⁸ Muriel Plana, *Théâtre et Politique, Modèles et concepts*, Éditions Orizons, Paris, 2014, p.199

⁶⁷⁹ Herbert Marcuse, *La dimension esthétique*, Éditions du Seuil, 1979, Paris, p.16

fonction émancipatrice est en revanche lâchée. Il me faudra ici revenir sur cette notion, et voir dans quelle mesure elle est encore d'actualité, si oui, est-elle liée à une responsabilité politique de l'artiste, et alors enfin, comment les artistes pourraient s'en emparer et la faire advenir par leurs œuvres. Cela m'amène à conclure cette courte introduction par des propos de Jacques Rancière, auteur qui semble incontournable s'agissant d'art et d'émancipation.

La volonté de repolitiser l'art se manifeste (...) dans des stratégies des pratiques très diverses. Cette diversité (...) témoigne d'une incertitude (...) 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. (...)

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 répugnantes, ou encore parce qu'il sort de ses lieux propres pour se transformer en pratique sociale, etc. (...) On suppose que l'art nous rend révolté 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 opposant 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.⁶⁸⁰

Rancière renvoie tout le monde dos à dos. Il balaie les conceptions qui peuvent sembler évidentes de ce qu'est un art qui se voudrait politique. Il détruit les préjugés de son ton piquant, et impose pour l'artiste qui lirait ces mots de se retrouver face à lui-même, désarmé, poussé à entendre que les choses ne sont pas aussi simples, qu'il ne suffit probablement pas de tenir un propos ayant trait à des questions politiques pour que son œuvre puisse produire les effets politiques qu'il voudrait. Rancière déchire l'évidence par l'évidence, ou plutôt, les préjugés par l'épreuve du réel. L'intention, la démarche, le sujet, le dispositif, peuvent être ostensiblement affirmés comme politiques, révoltés, subversifs, cela ne présage en rien d'une œuvre qui puisse être digne de ces qualificatifs.

Toujours la même question : alors que faut-il faire ? C'est ce à quoi je vais m'intéresser maintenant.

⁶⁸⁰ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Éditions La Fabrique, Paris, 2008, p. 57

1. Du fond et de la forme

1. 1. Signifiant politique

La première question que je souhaite évacuer est celle de la distinction sartrienne des mots en prose signifiants et de l'abstrait des autres pratiques artistiques, musique, danse, poésie, peinture, etc. C'est une remarque qui m'a souvent été faite lors d'entretiens ou de discussions plus informelles : il faudrait que des mots évoquent un sujet d'ordre politique pour qu'une œuvre puisse l'être. Le théâtre me paraît être un exemple pertinent pour questionner ce rapport au sens à travers les mots, puisqu'il se construit classiquement à partir des mots signifiants d'un texte pour aller vers une forme qui relève de l'image, de la mise en scène, jusqu'à des niveaux d'abstraction très élevés⁶⁸¹. C'est la raison pour laquelle il n'est pas rare de trouver une propension à penser un théâtre politique plus qu'une musique politique par exemple.

*Une mise en scène politique ne saurait affaiblir le texte dont elle s'empare en tant qu'il est porteur à la fois d'un discours et d'une forme spécifique, de nature originellement littéraire. Il existe deux options possibles pour qu'une mise en scène soit politique et consciente des phénomènes politiques qui régissent l'art théâtral lui-même, face à l'œuvre dramatique ou issue d'autres genres littéraires, options qui dépendent avant tout du statut initial du texte mis en scène et de sa puissance spécifique.*⁶⁸²

Muriel Plana développe ensuite sur les deux options, l'une consistant en une force d'autorisation de « trahir », « désacraliser », « couper », « critiquer » un texte classique connu, l'autre dans une interdiction de le faire pour un texte contemporain inédit, sous peine pour la mise en scène de perdre sa « politicalité »⁶⁸³. Vu les développements précédents, je ne peux adhérer au propos de Plana. Je ne trouve pas d'argument convaincant pour indiquer que le texte serait l'élément prédominant pour décider du caractère politique d'une œuvre ou pas, et Plana n'en donne pas vraiment⁶⁸⁴. Sans compter que comme nous l'avons vu au chapitre précédent, l'idée d'affirmer qu'une telle œuvre « est politique » par rapport à une autre qui ne

⁶⁸¹ Bien sûr, cette vision du théâtre est très basique, je ne l'utilise que pour l'exemple, tant les propositions sont aujourd'hui diverses, et se positionnent différemment par rapport au texte. Je pense à François Tanguy par exemple, dont les pièces, si elles utilisent du texte, dépassent largement le rapport signifiant des mots, pour tendre vers une dimension plus poétique, onirique, voire uniquement sonore des mots.

⁶⁸² Muriel Plana, *op. cit.* pp.136-137

⁶⁸³ *Loc. cit.*

⁶⁸⁴ Muriel Plana argumente par une succession d'affirmations, « selon nous », « la mise en scène doit... », dont les fondements logiques ne sont pas toujours évidents.

le serait pas au regard de critères préétablis est, disons, ambitieux. Muriel Plana indique par la suite ne pas chercher à « dénoncer l’image en tant que telle, ni même le spectacle, encore moins le corps », elle cherche à identifier le rapport dialogique (et donc, selon elle, politique) qui peut faire s’articuler ces derniers éléments et le texte. Pour appuyer son propos, Plana cite Jacques Rancière :

*J. Rancière ne décrit pas ce travail philosophique du spectacle théâtral comme un travail d’opposition frontale entre verbal et non-verbal, travail vain, voire contre-productif politiquement, mais comme la mise en évidence de ce qui fonde et constitue leur partage ou distribution politique, sociale, sexuelle : “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”.*⁶⁸⁵

Muriel Plana peut ainsi continuer en disant que l’enjeu politique aujourd’hui est de « travailler à l’accès au verbal des catégories dominées », car le verbal est « un mode spécifique de saisie du monde et du moi ». Ainsi Plana se positionne pour un théâtre littéraire à destination des catégories dominées, plutôt « que d’ouvrir les catégories dominantes au corps et à l’image, ce que font traditionnellement très bien la danse et le cinéma ainsi que (...) le théâtre postdramatique »⁶⁸⁶. Ici encore, je me trouve être en désaccord sur plusieurs points⁶⁸⁷. D’abord, cette opposition entre le fait de donner un certain type d’art à certaines classes, plutôt qu’un autre type d’art à d’autres classes me semble tout à fait problématique. En effet, j’ai montré précédemment que la catégorisation des publics pour ce qui est de l’art pose immédiatement problème quant aux critères de définition de ces catégories, et que distinguer des catégories de spectateurs pouvait avoir pour conséquence de créer des catégories alors même qu’on tente d’en sortir. C’est aussi une manière de présupposer ce qui est bon pour tel type de gens, et nous verrons sous peu, justement avec Rancière en quoi ce positionnement est néfaste en termes politiques. Ensuite, proposer une telle séparation d’ordre politique entre danse cinéma et théâtre postdramatique⁶⁸⁸ d’une part, et un théâtre plus littéraire, du « verbal », d’autre part, est tout à fait étonnant tant chacune de ces disciplines sont génératrices d’œuvres extrêmement diverses, comme j’ai pu le montrer plus haut avec la

⁶⁸⁵ Muriel Plana, *op. cit.* p.140

⁶⁸⁶ *Loc. cit.*

⁶⁸⁷ Il est entendu je ne cherche absolument pas à contredire Muriel Plana, il s’avère seulement qu’elle évoque des questions tout à fait proches des miennes, et que de me dissocier de son propos me permet aussi de clarifier ma propre réflexion.

⁶⁸⁸ Voir le livre de Hans-Thies Lehman qui a fait date, *Le théâtre postdramatique*, Éditions de l’Arche, Paris, 2002, 308 pp.

danse contemporaine. Par ailleurs, il me semble que la citation de Rancière est relativement détournée. En effet, avant le passage rapporté par Plana, Rancière ne parle pas de danse ou de théâtre postdramatique. Il parle des images triées et sélectionnées de la violence du monde que nous donnent à voir les médias au quotidien, Rancière explique que le problème de ces images est notamment qu'elles ne nous montrent que des corps en incapacité de s'exprimer, maintenant ainsi le partage du sensible en faveur des dominants qui ont la parole. Puis, il prend comme exemple non pas le spectacle vivant mais une œuvre plastique d'Alfredo Jaar, *The eyes of Gutete Emerita*, où des mots sont mis en regard et/ou à la place de photos. Surtout, il aurait fallu ajouter quelques phrases pour mieux comprendre le propos de Rancière, qui parle donc de l'effet politique de l'œuvre de Jaar, à partir de son concept de *partage du sensible* que j'ai mentionné plus haut comme une des dimensions de résistance par l'art :

*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 formes visuelles ou des formelles visuelles à des mots. Ces figures redistribuent en même temps les rapports entre l'unique et le multiple, le petit nombre et le grand nombre. C'est en cela qu'elles sont politiques, si la politique consiste d'abord à changer les places et le compte des corps.*⁶⁸⁹

Au regard de ces propos, qui apparaissent plus complexes qu'une distinction entre des disciplines, et qui n'appellent ni à une répartition de types d'œuvres à certaines catégories, ni à un retour à un théâtre du verbal, il me semble que le propos de Plana est pour partie critiquable. Ce qui me permet de préciser ma propre pensée, en l'occurrence par la contradiction. Car enfin, Plana continue ainsi : « si la danse contemporaine nous semble quelquefois plus politique que le théâtre contemporain, c'est parce qu'elle n'hésite pas à contester son fondement corporel, en introduisant le texte et la vidéo dans ses propositions (...). »⁶⁹⁰. De la même manière, cette suggestion d'une méthode qui serait plus politique qu'une autre me pose problème. Si le jugement esthétique et un processus émotionnel non-automatique peuvent éventuellement émerger d'une remise en cause de son propre fondement par une œuvre, rien n'indique que cette remise en cause soit une condition favorable à l'activité ou à l'état politique, et encore moins une condition *sine qua non*.

⁶⁸⁹ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit. pp.107-108

⁶⁹⁰ Muriel Plana, op. cit. p.141

Cette discussion renvoie à nouveau à Sartre, non plus sur la question de l'engagement, mais sur la distinction qu'il propose entre prose et poésie. J'avais développé cette idée à partir de son livre *Qu'est-ce que la littérature ?*, mais juste avant la publication de ce livre en 1947 en plusieurs fois dans le journal *Les Temps Modernes*, Jean-Paul Sartre était intervenu à la première session de la Conférence générale de l'UNESCO à Paris en 1946. On trouve l'intégralité du texte de cette intervention sous le titre de *La responsabilité de l'écrivain*. Sartre y défend logiquement la même thèse que dans *Qu'est-ce que la littérature ?* :

*Ce qu'on peut reprocher à quelqu'un qui utilise les mots pour nommer, on ne peut pas le demander à quelqu'un qui utilise les mots d'une autre manière, c'est-à-dire en tant qu'ils sont des objets dont l'assemblage produit certains effets, comme des couleurs sur une toile en produisent. On ne peut donc pas reprocher à un poète de nier, en tant que poète, ses responsabilités d'homme. On peut lui reprocher de n'être que poète, c'est-à-dire de ne pas avoir aussi, en tant qu'homme, le sens de ses responsabilités, mais on ne peut lui reprocher de s'engager en tant que poète dans une lutte sociale ou dans une construction.*⁶⁹¹

Je serais amené à revenir par la suite sur cette idée de la responsabilité (politique) en tant qu'homme comme point limite d'une responsabilité politique de l'artiste. Mais pour le moment, ce qui m'intéresse est l'idée qu'il faudrait, selon Sartre, utiliser des mots signifiants pour qu'une responsabilité puisse être engagée. Notons que Sartre parle bien de responsabilité politique, car, même s'il n'utilise pas cette expression, il traite tout au long de ce discours du rapport qu'entretiennent les œuvres de l'écrivain avec la modification du réel par des événements politiques. Ainsi, Sartre soutient que « le mot est (...) un véhicule d'idées »⁶⁹², et que « le langage est une activité humaine du dévoilement »⁶⁹³, ainsi, « nommer une chose, c'est la transformer »⁶⁹⁴. Mais pour Sartre, seule l'utilisation de la prose en tant qu'elle utilise les mots comme des signes renvoyant directement au réel, à l'inverse des arts poétiques et abstraits. D'où l'importance qu'il accorde au fait de « nommer » :

*La littérature consiste précisément parce qu'elle est de la prose et qu'elle nomme, à mettre un fait immédiat, irréfléchi, ignoré peut-être, sur le plan de la réflexion et de l'esprit objectif. En parlant, je sais ce qui change. Il n'est pas possible que je parle si ce n'est pas pour changer, à moins que je ne parle pour ne rien dire ; mais dire, c'est changer et être conscient qu'on change.*⁶⁹⁵

⁶⁹¹ Jean-Paul Sartre, *La responsabilité de l'écrivain* (1946), Éditions Verdier, Lagrasse, 1998, pp.10-11

⁶⁹² Jean-Paul Sartre, *op. cit.* p.15

⁶⁹³ *Ibid*, p.16

⁶⁹⁴ *Ibid*, p.17

⁶⁹⁵ *Ibid*. p.19

Cette nécessité de nommer se rencontre tous les jours au quotidien, dans nos relations sociales des plus triviales au plus élaborées, loin de moi l'idée de contredire Sartre sur ce point. Ce qui me questionne plus est que le fait de nommer n'est pas nécessairement lié à une œuvre. C'est précisément ma démarche personnelle dans ce travail, je cherche à nommer, à trouver les bons mots, et à m'engager au sens où l'entend Sartre. Or mon travail artistique me permet justement d'atteindre une dimension au-delà des mots, ce qui, en terme d'affects, puisque j'ai montré que c'était l'enjeu pour toucher à une dimension politique, m'apparaît plus pertinent. Si le critère de la responsabilité est la prose et la signification des mots, alors qu'est-ce qui distingue ce discours de Sartre de l'un de ses romans ? Plus, Sartre me semble présumer de deux choses : la capacité de l'écrivain à nommer et donc transformer la réalité dans le sens de son intention première, et la capacité du lecteur à recevoir le sens des mots sans que ce sens soit déformé par la subjectivité du lecteur. Bien sûr, Sartre avait envisagé cette dernière problématique, mais pas du tout comme un problème : selon lui, nommer une action la « sort de la subjectivité pour [l]'intégrer dans l'esprit objectif »⁶⁹⁶. Je ne parviens pas franchement à être convaincu par cet argument, tant l'idée d'une réception objective d'un monde objectif me paraît difficile à concevoir au regard des éléments précédemment développés sur les notions de milieu et affects, corroborés par les observations des neurosciences actuelles.

Pour ce qui est de l'intention de l'auteur qui se traduirait telle quelle dans son œuvre, j'y reviendrai, disons juste pour le moment que la mise en forme artistique d'une idée est par définition (et certes un peu paradoxalement) une déformation de cette idée : sinon, peut-être vaut-il mieux faire des conférences ? Cette remarque sur la réception des mots passée à la moulinette de la subjectivité du lecteur pose une autre question qui n'est pas abordée par Sartre : qu'en est-il de la capacité d'imagination du lecteur ? Le fait de nommer par exemple une action dans un roman n'est-il pas susceptible de tout faire sauf de constituer la prise de conscience sur cette action souhaitée par Sartre ? Charlie Windelschmidt, metteur en scène que j'assiste sur la création d'une adaptation de *La Tempête* de Shakespeare dit souvent aux acteurs, en substance, « ce qui m'intéresse c'est ce que le texte ne dit pas ». Cette idée a au moins deux sens. Le premier est que le non-dit du texte – « le théâtre est le lieu du non-dit » insiste souvent Windelschmidt – donne un grand nombre de pistes de sens à côté desquelles il serait dommageable de passer. Le second est que ce qui est dit ou fait au plateau s'offre à l'imagination des artistes, mais surtout des spectateurs qui vont, à partir de ce qui est effectivement nommé se constituer « leur propre poème » comme le dit Jacques Rancière.

⁶⁹⁶ *loc. cit.*

C'est pourquoi j'ai du mal à prendre en compte les arguments de Sartre sur la prose, mais plus largement, l'idée que le texte serait au cœur de la dimension politique de l'art, comme si l'art devait être explicite pour être politique, et l'artiste en totale maîtrise des effets de sens de son œuvre pour être responsable.

Pourtant, dans les pages qui suivent, Jean-Paul Sartre livre une vision du jugement esthétique comme la rencontre de la liberté de l'auteur et de celle du lecteur⁶⁹⁷. En ce sens, selon Sartre, la littérature « invite ses lecteurs à se placer sur le plan où ils sont libres », car elle « est une affirmation perpétuelle de la liberté humaine », au sens où, « à chaque instant elle en appelle à la liberté en cherchant le beau ». Je m'étonne que ces idées puissent à ce point être valables pour des pratiques artistiques autres que la littérature en prose. C'est parce que, pour Sartre, si la littérature « invite ses lecteurs à se placer sur le plan où ils sont libres et où, par conséquent, ils peuvent *changer*⁶⁹⁸ ce qu'on leur montre », c'est parce que cela relève d'une « prise de conscience », soumise, par exemple, à la présentation d'« injustices sociales ». Tandis que de mon point de vue, comme cela a pu déjà largement apparaître dans ces pages, cette idée de prise de conscience est présomptueuse, et surtout non-nécessaire à l'émergence de politique. Il faut l'affirmer simplement ainsi : le caractère explicite et signifiant d'une œuvre n'est pas un élément plus important que les autres dans la notion de responsabilité politique de l'artiste telle que je tente de la décrire ici. Des œuvres en prose ne sont pas plus à même que des œuvres abstraites de générer des affects favorables à l'*entre*, au dissensus, à l'activité et à l'état politique.

Il suit logiquement qu'au-delà même du fait d'utiliser ou non des mots organisés en prose, que le sujet d'une œuvre n'est pas déterminant quant à la responsabilité politique de l'artiste. Non pas qu'il ne faille pas les aborder *a priori*, mais l'enjeu est bien plus lié à des processus sous-jacents à l'explicite du sujet qui permettrait au spectateur de recevoir cette œuvre d'une manière plus politique - et encore moins d'en faire une œuvre intrinsèquement politique, j'ai déjà formulé mes réticences à l'égard de cette idée.

Il se trouve que j'en ai moi-même fait l'expérimentation. Je dis expérimentation maintenant, mais sur le moment, c'était en toute bonne foi, au premier degré, et avec la conviction sartrienne qu'il fallait nommer pour être engagé, pour être politique, pour provoquer du changement. En 2013, j'ai donc monté une pièce qui avait pour titre *Démocratie, etc.*, qui consistait en un duo entre une danseuse et une comédienne, sur un

⁶⁹⁷ *Ibid.* pp.27-28 – référence valable pour les citations suivantes de Sartre.

⁶⁹⁸ C'est Sartre qui souligne.

espace carré de 5m de côté, vide (à l'exception d'une chaise). L'espace était délimité au scotch noir par la comédienne lors de son entrée. J'aimais dire que cette pièce était "tous terrains", et que le seul endroit où elle ne devait pas jouer était une salle de spectacle. En effet, je ne voulais pas qu'elle se joue "hors de la cité", dans cette boîte noire du théâtre que je voyais comme "hors-sol". Le public était disposé en tri-frontal, car j'y voyais une forme d'assemblée. Si la danseuse tenait à mon sens un véritable discours, certes abstrait, mais construit, pensé comme un langage et autonome du texte, ce dernier était très explicite. J'avais écrit un texte, certes stylisé et agrémenté de traits qui se voulaient humoristiques, mais qui "disait les choses", c'était clairement mon intention. Je dénonçais notre société si peu démocratique, je remontais jusqu'à la Grèce antique pour donner tous les éléments, citais Tocqueville, développais une charge militante contre les vieux mâles blancs qui peuplent les bancs de l'assemblée nationale, contre les médias "chiens de garde du système", et proposais une alternative : le tirage au sort d'une constituante. Le tout en 30 min. La pièce a été jouée trois fois, à Brest. À ma grande déception, les retours, qu'ils soient positifs ou négatifs, portaient exclusivement sur le jeu des interprètes, la mise en scène, la dynamique de la pièce, l'humour, le cadre... Rien sur le fond. Et lorsque je posais la question, les réponses étaient détachées, peu attachées à la question démocratique, et me ramenaient à des questions formelles d'écriture ou d'interprétation de la comédienne. J'aimais beaucoup cette pièce, certes d'un point de vue de la forme, mais surtout parce qu'elle me valorisait : j'étais fier d'avoir dit ces choses qui me semblaient si subversives. D'ailleurs, lorsque je tiens encore aujourd'hui ce même type de propos, les vives réactions et les débats qui s'en suivent me laissent à penser que je n'avais peut-être pas tort : mais le cadre n'était probablement pas le bon.

Bien sûr, il se peut que d'un point de vue artistique, *Démocratie, etc.* était une mauvaise pièce, tout simplement, et je me garderais ainsi de faire de cet exemple une règle. J'ai tout de même fait l'expérience concrète du fait que le jugement esthétique dépasse la question non seulement du texte signifiant, mais aussi du sujet abordé frontalement, voire qu'il peut s'exercer à leur détriment. Marcuse l'exprime ainsi, en étendant la question de la théorie sociale ou politique à la philosophie :

Le potentiel politique de l'art réside seulement dans sa propre dimension esthétique. Son rapport à la praxis est inévitablement indirect, médiatisé, décevant. Plus une œuvre est immédiatement politique, plus elle perd son pouvoir de décentrement et la radicalité, la transcendance de ses objectifs de changement.

*En ce sens, il se peut qu'il y ait plus de potentiel subversif dans la poésie de Baudelaire et de Rimbaud que dans les pièces de Brecht.*⁶⁹⁹

Si comme je le pense Marcuse voit juste, alors c'est de cela que j'ai fait l'expérience. Ce qui m'amène à ajouter deux éléments. Je pense qu'on peut aller plus loin encore et soutenir que le thème et la dimension explicite du propos de l'œuvre importent peu, voire qu'une frontalité politique peut s'avérer politiquement dommageable, mais aussi qu'il n'est nul besoin de connaître du tout ce thème, ou ce propos de l'œuvre pour y avoir accès et qu'elle produise des effets politiquement intéressants. Je n'ai pas besoin de savoir le titre et donc le thème de la *Jeune fille et la mort* de Schubert ou des *Quatre saisons* de Vivaldi pour pouvoir apprécier ces œuvres, et qu'elles produisent sur moi des affects non-automatiques. Enfin, et c'est mon point suivant, les œuvres ouvertement militantes pourraient ainsi se révéler absolument contre-productives.

1. 2. Politiques de l'art militant

Nous l'avons vu avec le *Liberation Orchestra* de Charlie Haden⁷⁰⁰, la dimension politique telle que je propose de l'envisager se trouve bien plus au sein de l'œuvre elle-même que dans le discours qui l'entoure. En l'occurrence, Carla Bley, bien qu'elle semble s'en défendre, assume plus concrètement sa responsabilité politique d'artiste par ses arrangements que Haden dans ses reprises de positions. On pourrait aussi dire que Haden assume sa responsabilité politique d'artiste (en tant de directeur artistique du *Liberation orchestra*) plus nettement en travaillant avec Carla Bley qu'en connotant extérieurement sa musique d'une dimension politique. Ce qui pose la question de la responsabilité politique d'artistes qui produisent des œuvres dites "militantes", par leur propos, leur thématique, ou leur intention affichée.

C'est un mouvement qui a particulièrement traversé le théâtre, sous des formes au moins aussi diverses que les termes qu'on peut utiliser pour les désigner : théâtre militant, théâtre politique, agit-prop, théâtre de l'opprimé, théâtre épique, théâtre d'intervention, et d'autres encore. Il a pu s'agir d'un militantisme par référence à un parti (pour ou contre), souvent au Parti Communiste dans l'après-guerre en France⁷⁰¹, ou bien d'une lutte au nom

⁶⁹⁹ Herbert Marcuse, *op. cit.* p.12

⁷⁰⁰ Cf p.98, (Partie 1 Chapitre II)

⁷⁰¹ Olivier Neveux, *Théâtres en lutte*, Éditions La Découverte, Paris, 2007, p.26

d'une idéologie plus large (le marxisme par exemple), ou encore d'une réaction à des événements identifiés (par exemple *V comme Vietnam* d'Armand Gatti)⁷⁰². Mais si un tel type de catégorisation (sommaire) permet éventuellement de voir un peu plus clair dans la jungle du théâtre militant, elle ne peut permettre de prendre en compte la diversité des propositions, ainsi que les franches divergences qui existent au sein même du théâtre militant⁷⁰³. On trouve aussi dans l'appellation de « théâtre militant » un certain nombre de troupes, ou compagnies qui vont tenter d'expérimenter en leur sein l'émancipation, la transformation sociale pour laquelle ils luttent.

*L'art de représentation qu'est le théâtre s'ouvre à l'expérience de la démocratie directe, expérience complexe, ambiguë, éreintante. Minilaboratoire à l'échelle de quelques-uns, la troupe tente de ne pas copier les pratiques "institutionnellement responsables" – où il existe des interlocuteurs qualifiés, hiérarchisés. Cette assurance qu'il est possible coûte que coûte de maîtriser le processus de production et de création ainsi que ce désir d'une œuvre absolument collective ont un prix : une surenchère de débats, la négligence ou l'abandon de certaines exigences artistiques, jusqu'à l'épuisement, l'abandon, etc.*⁷⁰⁴

L'idée est intéressante au regard de la vision du postmodernisme que propose Fredric Jameson, à savoir un mode de production, ainsi, agir à cet endroit pourrait être justifié. Mais à en croire Olivier Neveux, cela peut potentiellement se faire au détriment de l'œuvre, ce qui n'est donc pas satisfaisant si, comme nous l'avons vu, il convient de prendre l'œuvre politiquement au sérieux. Mais à nouveau, cette manière de fonctionner en est une parmi d'autres, et ne peut donc pas caractériser à elle seule une démarche artistique militante.

« Le théâtre militant n'est pas un genre en soi, défini par nombre d'invariants : une esthétique close. Il n'existe pas en effet, une manière identique d'articuler théâtre et militantisme »⁷⁰⁵, nous dit Olivier Neveux. Pourtant, on peut identifier un certain type de théâtre, caractérisé par une volonté de lier l'acte artistique à une lutte sociale ou politique, à défendre ou à s'opposer explicitement à une idéologie, c'est d'ailleurs bien l'objet du livre de

⁷⁰² Sachant que le fait qu'un artiste se revendique d'un parti politique ne veut pas dire qu'il applique une sorte de "ligne esthétique du parti", aussi, Brecht nous dit que le parti marxiste-léniniste n'a pas à organiser la production des poèmes comme on organise un élevage de volailles ; « sinon les poèmes se ressemblent justement comme un œuf ressemble à un autre œuf », Bertolt Brecht, *Les arts et la révolution* (1948-1956), dans *Écrits sur la littérature et l'art 3*, Éditions de L'Arche, Paris, 1970, p.171

⁷⁰³ Olivier Neveux nous donne à voir la critique virulente d'André Benedetto contre la pièce *V comme Vietnam* de Gatti, lui reprochant une approche trop philosophique, alors qu'il s'agit selon Benedetto d'un « combat farouche et sans merci d'hommes qui se battent pour vivre » (revue *Soirée*, 1967), Olivier Neveux, *op. cit.* pp.43-44

⁷⁰⁴ Olivier Neveux, *Théâtres en lutte*, *op. cit.* p.105

⁷⁰⁵ *Ibid.* p.11

Neveux. « (...) Il est possible de déterminer le champ théâtral militant comme cette volonté sans cesse affirmée, peut-être impossible, de transformer le théâtre en usine (parfois littéralement), d'en faire un espace direct de production (politique) »⁷⁰⁶. L'un des traits reconnaissables du théâtre militant est surtout de chercher à générer de l'émancipation, pour les praticiens comme pour les spectateurs. Cette volonté s'inscrit dans une démarche militante plus large au sein de laquelle le théâtre doit avoir son rôle à jouer :

*Acte volontariste, projet, l'activité militante n'est pas uniforme, intangible, immuable. Si elle s'inscrit dans une perspective émancipatrice, son théâtre est éventuellement aussi pensé, à l'instar du militantisme, comme une pratique émancipatrice. La participation d'individus non-comédiens, socialement stigmatisés, à une création/production artistique (...) rend évidente cette assignation du théâtre à une fonction immédiate : l'espace d'une expression singulière pour témoigner de ce que l'on est, de sa fierté, de sa dignité, pour rompre avec l'invisibilité.*⁷⁰⁷

La revendication du théâtre militant indique bien que c'est dans une dimension collective que cette émancipation doit prendre forme. C'est ce que nous dit Neveux en commentant une déclaration d'Erwin Piscator, il faut « mettre le théâtre au service de l'émancipation – une émancipation nécessairement médiée par une pratique militante, collective et organisée. Sa condition *sine qua non*.»⁷⁰⁸. C'est une vision qui était déjà portée par Karl Marx, pour qui il faut travailler à une « émancipation de classe »⁷⁰⁹. Cette idée d'émancipation collective demandera à être questionnée dans les pages à venir.

Si l'idée d'émancipation m'intéresse grandement (j'y arrive sous peu), la démarche militante puisqu'il faut la nommer ainsi me pose plusieurs problèmes. D'abord, les éléments évoqués plus haut concernant la question du texte, du sujet, et du discours accompagnant l'œuvre s'appliquent pleinement au théâtre militant. Ensuite, une œuvre frontalement militante peut générer ce que j'appellerais une catharsis négative.

(...) un danger menace le théâtre militant : celui d'une communion qui, si elle peut reconforter dans les périodes de solitude, ne révèle en rien des contradictions, voire les fusionnent dans une très illusoire unité, narcissiquement valorisante mais politiquement peu productive. On se plaint à détester ou à

⁷⁰⁶ Olivier Neveux, *Contre l'art et les artistes ! La critique militante de la sphère esthétique (1966-1980)*, in Jean-Marc Lachaud (dir.), *Art et politique*, Éditions de l'Harmattan, Paris 2006, p.115

⁷⁰⁷ Olivier Neveux, *Théâtres en lutte*, op. cit. p.236

⁷⁰⁸ Olivier Neveux, *Théâtres en lutte*, op. cit. p.234

⁷⁰⁹ Jean-Marc Lachaud, *Art et aliénation*, Presses Universitaires de France, Paris, 2012, p.6

*admirer ensemble des personnages et des actes, on y reconnaît la légitimité et la valeur de ses luttes – rien ne s'y joue qui ne soit déjà su, rien ne se reconfigure.*⁷¹⁰

En quelque sorte, et pour le dire brutalement, si l'on est ne serait-ce qu'un peu de gauche ou un peu concerné par le sujet de la pièce militante que l'on voit, on peut avoir la sensation de faire sa "B-A", de se conforter dans son opinion préexistante. Et quelque part, on dormira mieux ce soir là, et on ira se faire exploiter au bureau le lendemain avec un peu plus de baume au cœur que d'habitude. Je crains d'avoir moi-même vécu cette expérience de spectateur plus d'une fois. De la même manière, il me semble qu'une œuvre militante appelle trois grands types de réactions : soit je suis déjà convaincu *a priori* par ce qui y est dit, et alors on retrouve l'idée du narcissisme valorisant « politiquement peu productif ». Soit, je ne suis pas d'accord *a priori*, et alors, il est tout de même fort probable que rien ne se passe, si ce n'est que je rejette en bloc le propos de la pièce. En effet, je ne crois pas franchement qu'une œuvre soit apte à générer une argumentation suffisamment forte pour être en mesure de faire changer d'avis de manière consciente sur un sujet, en particulier car le débat n'est pas de mise : au mieux, la méfiance et le rejet l'emporteront. Enfin, troisième grand type de réaction envisageable, l'incompréhension, ou du moins le désintérêt. Là, rien ne se passe d'un point de vue de la prise de conscience de l'adhésion, du rejet, juste, on s'en fiche, on ne comprend pas. Bien sûr, je me place ici dans le cas où l'on rechercherait à évaluer l'effet du propos ou de l'intention affichée d'une œuvre affirmée ou considérée comme militante au sens envisagé plus haut. Car par ailleurs, il n'y a pas de raison pour que les effets que j'ai envisagés dans les chapitres précédents ne puissent avoir lieu. Le problème, c'est que ce n'est *a priori* pas ce sur quoi se concentre l'artiste auteur d'une telle œuvre. C'est ma dernière réticence quant à l'art dit militant : l'idée qui consisterait à considérer que pour travailler le ou la politique par l'art, il faudrait entrer dans une perceptivité militante telle que la décrit Neveux présente à mes yeux un risque de taille : celui de passer à côté de tous les enjeux liés aux affects et à la dimension esthétique de l'œuvre. Non pas que cela soit rédhibitoire (le poncif selon lequel les œuvres dites militantes n'auraient que peu de valeur esthétique me paraît grandement infondé⁷¹¹), mais c'est placer l'enjeu à un endroit qui n'est pas pertinent pour une visée politique. Ces formes militantes produisent au final une esthétique :

Le théâtre et ses artisans sont définis à l'aune de fonctions politiques. La crainte d'une récupération, la conscience du dérisoire d'une telle activité (secondaire au

⁷¹⁰ Jean-Marc Lachaud, *Art et aliénation*, op. cit. p.240

⁷¹¹ *Ibid.* p.8

regard des tâches principales qui échoient au mouvement ouvrier) façonnent alors l'ensemble de ces pratiques et à défaut de mériter les honneurs de l'Esthétique produisent bien à leur tour des esthétiques : des "esthétiques de l'agitation"⁷¹² et de la révolte.⁷¹³

C'est d'ailleurs bien un renouveau esthétique que Walter Benjamin voyait chez Brecht, l'œuvre brechtienne dépasserait ainsi sa condition de militante, son propos, son sujet, pour que ceux-ci puissent devenir une matière à dépasser en tant que telle, tendant vers une forme propre à générer du jugement esthétique au sens de Marcuse⁷¹⁴.

Malgré les visions de Benjamin, ce théâtre militant n'a plus le vent en poupe aujourd'hui⁷¹⁵. Pour partie, il se dirige vers les thèses défendues par Jacques Rancière, dans une autre conception de l'action de l'art sur l'activité et l'état politiques, plus concernée par la question du sensible :

Et quelles que soient leurs divergences internes, ces théâtres, encore largement minoritaires, qui s'inventent dans la méfiance de leurs propres insuffisances, permettent d'entr'apercevoir la perspective stimulante, dynamique et opératoire, d'un nouveau clivage du sensible.⁷¹⁶

On s'approche ainsi de ce qui m'intéresse comme relevant à mon sens bien plus de la responsabilité politique de l'artiste que la seule démarche dite militante. Au fond, ce militantisme n'est pas mon objet : dans tous les cas, j'ai montré que les effets politiques d'une œuvre pièce sont bien difficiles à prévoir, et c'est un euphémisme. En dernière analyse, c'est bien cette dimension esthétique qu'il ne faudrait pas oublier au profit d'un engagement militant. Pour autant, en tenant compte des écueils indiqués, rien ne condamne *a priori* une œuvre militante à ne pas être intéressante en terme d'*entre*, de dissensus, bref, de politique :

En quoi la lutte, le refus du monde tel qu'il est, ainsi qu'une espérance politique nommée ne seraient-il pas des matériaux poétiques d'importance ? En quoi l'implication collective pour transformer le présent ne pourrait-elle inéluctablement que produire des expressions mineures et faibles ?⁷¹⁷

⁷¹² P. Ivernel, *L'esthétique de l'agitation*, Théâtre / public, n°3°, novembre-décembre 1979, p.22 (cité par O. Neveux)

⁷¹³ Olivier Neveux, *Contre l'art et les artistes*, op. cit. pp.116-117

⁷¹⁴ Jean-Marc Lachaud, *Art et aliénation*, op. cit. pp.88-89

⁷¹⁵ loc. cit.

⁷¹⁶ loc. cit.

⁷¹⁷ Olivier Neveux, *Théâtres en lutte*, op. cit. pp.8-9

1. 3. Mises en formes politiques

Le danger réside dans l'amalgame simpliste : mon œuvre est favorable à l'émergence du politique parce qu'elle traite de sujets politiques, ou parce qu'elle a été produite dans des conditions de microgouvernance démocratique. C'est précisément ce que j'ai appris en présentant la pièce *Démocratie, etc.* Je l'ai évoqué, on retrouve cette vision des choses chez Herbert Marcuse, qui, proposant une critique de ce qu'il nomme une esthétique marxiste (bien qu'il ne soit pas évident d'identifier nettement une telle catégorie⁷¹⁸), remet fortement en question les pratiques militantes de l'art comme moyen émancipateur pertinent. En effet pour lui, ce sont les enjeux de l'esthétique et du sensible sur lesquels il faut se pencher. Ces enjeux sont travaillés par l'œuvre en elle-même, sans qu'il soit besoin d'y accoler d'éléments extérieurs tels qu'un discours politique, voire un lien direct à ce qu'il appelle la praxis.

*La logique interne de l'œuvre d'art aboutit à l'émergence d'une autre raison, d'une autre sensibilité, qui défie la rationalité et la sensibilité intégrées dans les institutions sociales dominantes. (...) On peut provisoirement définir "la forme esthétique" comme le résultat de la transformation d'un contenu reçu en un tout autosuffisant. (...) L'œuvre est ainsi retirée du processus constant de la réalité, elle acquiert une signification et une vérité qui lui sont propres.*⁷¹⁹

Pour Marcuse, c'est bien dans la forme esthétique que réside le contenu critique de l'art. Ce n'est pas dans le contenu de l'œuvre, pris en dehors de la forme. Charlie Windelschmidt dit souvent que les artistes opèrent un processus inverse au spectateur dans la rencontre de l'œuvre. Un artiste part d'un contenu (un thème, un propos, une idée, une image, une sensation, un état, etc.) préalable à l'œuvre que l'on peut nommer simplement « fond », lequel va donner naissance à une forme, qui en sera l'expression. Le spectateur lui, fera le trajet inverse, et c'est par la forme de l'œuvre, qu'il accédera au fond, ou plutôt, à "un fond", puisque souvent rien n'indique que ce dernier sera le même que celui dont l'artiste est parti. Marcuse nous dit que l'œuvre n'est « authentique ou vraie », ni par son contenu, ni par sa forme pure, mais bien « parce que le contenu est devenu forme »⁷²⁰. Alors la question qui se pose est bien celle de la forme qui permettra de mettre en jeu ce partage du sensible, et le jugement esthétique en tant qu'il permet un travail politique. La thématique de l'œuvre en est amenée, devient en quelque sorte un prétexte à la génération de formes « authentiques » comme le dit Marcuse. C'est une manière de penser la pratique artistique que l'on recouvre

⁷¹⁸ Jean-Marc Lachaud parle « d'introuvable esthétique marxiste », Jean-Marc Lachaud, *op. cit.* p.8

⁷¹⁹ Herbert Marcuse, *op. cit.* pp.21-22

⁷²⁰ *loc. cit.*

largement dans le jazz, et notamment dans la pratique des standards. À partir d'un morceau, constitué de ce que l'on appelle opportunément un « thème », (en l'occurrence une mélodie) la plupart du temps basé sur une suite d'accords qui tourne en boucle (la « grille »), les jazzmen vont réinventer une forme, qui aura valeur d'œuvre, et permettra un nouveau jugement esthétique. Ce procédé était utilisé par les musiciens américains dès les débuts du jazz, mais il l'est encore grandement aujourd'hui, et des musiciens actuels en 2016 ne cessent de donner de nouvelles formes à d'anciens contenus⁷²¹. Marcuse nous dit ainsi que la révolution n'est pas le thème nécessaire d'une pièce qui produirait des effets politiques émancipateurs (et donc potentiellement révolutionnaires), « bien au contraire, elle n'est pas thématifiée dans les œuvres esthétiquement les plus parfaites »⁷²². Pour Marcuse, « la forme esthétique ne s'oppose pas au contenu, fût-ce dialectiquement. Dans l'œuvre d'art, la forme devient contenu et vice versa »⁷²³

La frontalité politique, le militantisme explicite est aussi dommageable au sens où il impose quelque chose. Il permet moins au spectateur de s'appropriier l'œuvre, de se créer son propre contenu, son propre fond, contraint par un sens trop explicite, trop affirmé. C'est ce même processus que décrit Emilio Garroni, cité (et traduit) par Pietro Montani, à propos du sens des productions de l'industrie culturelle :

*En face de l'art comme prise de risque qui élimine le sens pour le restituer en négatif, n'existe plus aujourd'hui l'art traditionnel ou traditionnaliste, qui donnait le sens ou se faisait illusion de pouvoir donner le sens. Il se pourrait bien qu'il n'y ait plus à sa place que l'art de divertissement (...), qui se borne à accompagner le sens et ignore radicalement le non-sens, comme si le sens exsudait naturellement de tous les événements de la vie et de l'art, qu'ils soient notoires ou négligeables.*⁷²⁴

Ce qui m'intéresse dans cette citation, malgré sa complexité, est l'idée que le non-sens peut en lui-même faire sens. Il s'agit de donner, je dirais de « livrer » des signes qui peuvent faire sens pour un spectateur, sans que l'on puisse nécessairement expliciter, nommer ce « sens ». Je fais ici référence à l'enjeu politique de l'imaginaire et des processus non-automatiques dont j'ai identifié l'importance plus tôt. Autrement dit, ce n'est pas le sens frontal d'une œuvre qui

⁷²¹ L'album *Threedom* de Jean-Michel Pilc, François Moutin et Ari Hoenig me semble être un exemple flagrant (2011, Motéma Music)

⁷²² Herbert Marcuse, *op. cit.* p.28

⁷²³ *Ibid.* p.53

⁷²⁴ Emilio Garroni, *Estetica. Uno sguardo-atravverso*, Garzanti, Milano, 1992, pp.235-236, traduit et cité par Pietro Montani, *Bioesthétique*, Éditions Vrin, Paris, 2013, p.115

nous intéresse ici, mais bien plus le sens plus abstrait, plus émotionnel qu'elle peut engendrer pour un spectateur donné. Le risque d'un sens « accompagné par l'œuvre », d'une frontalité par exemple militante, serait une forme d'assèchement du non-sens en tant que possibilité d'appropriation de l'œuvre, de son éclatement en un grand nombre de sens subjectifs, ceux des spectateurs de l'œuvre. Cet éclatement est la possibilité d'une nouvelle répartition du sens, d'une prise de distance avec la réalité brute, simpliste et imposée. C'est l'endroit de la complexité, de la réorganisation des représentations d'un espace et d'un temps subi en des espaces et des temps imaginés dans une disposition alternative. C'est ce que Rancière nomme comme la nécessité d'un « écart » :

*L'art n'est pas politique d'abord par les messages et les sentiments qu'il transmet sur l'ordre du monde. Il n'est pas politique non plus par la manière dont il représente les structures de la société, les conflits ou les identités des groupes sociaux. Il est politique par l'écart même qu'il prend par rapport à ces fonctions, par le type de temps et d'espace qu'il institue, par la manière dont il découpe ce temps et peuple cet espace.*⁷²⁵

Si c'est ici une réaffirmation des idées exposées dans le chapitre précédent dans lequel je tentais d'identifier les moyens d'une résistance par l'art, ces dernières réflexions me permettent par ailleurs de recouper avec l'importance des affects dans le processus esthétique. Car l'écart que prend potentiellement l'art et qu'il nous permet de prendre à notre tour n'est pas du domaine de la conscience, de la compréhension intellectualisée, explicative, verbale. S'il s'agit d'un moyen d' « invalider les valeurs bourgeoise effectivement dominantes » pour les dire avec les mots de Marcuse⁷²⁶, cela ne peut avoir lieu qu'à travers les « ressources intérieures de l'être humain : passion, imagination, conscience morale »⁷²⁷.

Ainsi, bien qu'il soit plus confortable pour l'artiste d'affirmer un discours politique voire militant, ce n'est pas ainsi qu'il peut être en mesure de répondre à la responsabilité politique qui lui incombe. Paradoxalement, ce n'est pas en tentant de faire de l'art politique qu'on peut éviter l'irresponsabilité politique : « l'art a son propre langage et il n'éclaire la réalité que par ce langage autre »⁷²⁸.

⁷²⁵ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Éditions Galilée, Paris, 2004, pp.36-37

⁷²⁶ Herbert Marcuse, *op. cit.* p.19

⁷²⁷ *loc. cit.*

⁷²⁸ Herbert Marcuse, *op. cit.* p.35

4. L'autonomie de l'art

Il me faut dire un mot de la question de l'autonomie de l'art. Car si l'art militant ne semble pas être une voie pertinente, cela ne doit pas conduire à la conclusion qui consisterait à dire qu'il suffit de ne pas avoir cette intention pour être sur le chemin d'une responsabilité politique.

Je pense en premier lieu à l'art contemporain, ou plus précisément à une petite partie de l'art contemporain plastique, la plupart du temps nommée « conceptuel »⁷²⁹, dont l'influence est dominante malgré la niche qu'il représente. Nathalie Heinich énumère les principales critiques faites à cet art contemporain : l'abandon de la recherche du beau, l'élitisme et l'opacité, le conceptualisme au détriment du sensoriel, le manque d'authenticité et le snobisme, la superficialité (art vulgaire, kitch, “bling-bling”)⁷³⁰. Je m'empresse de préciser qu'il ne faudrait ni rejeter ces critiques en bloc, ni en faire une généralité qui vaudrait pour l'ensemble des œuvres classables sous le terme d'art contemporain sous peine de faire preuve d'un simplisme dommageable. Je ne développe pas sur ces derniers éléments, c'est une autre de ces critiques qui m'intéresse ici :

*Enfin, le défaut de sens, le manque de signification des œuvres, est un motif toujours puissant. Aboutissant au soupçon de soumission à la mode et au temps présent, d'incapacité à résister à l'épreuve du temps long et de la pérennité, ces contestations se déploient donc sur une grande variété de registres de valeurs : esthétique, éthique, civique (...).*⁷³¹

Si l'on prend cette charge contre l'art contemporain au sérieux⁷³², il faut éclairer l'apparente proximité entre ce « défaut de sens » et le « non-sens » que j'évoquais plus haut. Le non-sens fait plus référence à l'idée que l'on ne fonctionne pas de manière univoque, unidirectionnelle et logique. Imposer un sens à comprendre de manière objective est une forme d'imposition, qui rappelle la dimension unidimensionnelle de la « société industrielle avancée » dénoncée par Marcuse. Il y oppose une « pensée négative », ce qui peut correspondre au non-sens évoqué par Garroni. Pour autant, il ne s'agit pas d'un défaut de sens, il s'agit de laisser ouverte la possibilité d'un sens (ce qui me permet de faire écho, sans grande surprise, à la

⁷²⁹ Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain*, Éditions Gallimard, Paris, 2014, p.94

⁷³⁰ Nathalie Heinich, *op. cit.* p.336

⁷³¹ *loc. cit.*

⁷³² Franck Lepage développe l'idée que cette partie de l'art contemporain sur lequel un certain nombre d'individus très riches spéculent allègrement réalise un rêve du capitalisme : produire énormément de valeur financière pour des coûts de production presque réduit à néant. La question de la sensibilité ou de la signification serait alors totalement secondaire. J'aurai tendance à adhérer à cette idée.

notion de responsabilité dans sa dimension cosmique). Tandis que le défaut de sens, correspond à une forme de clôture du non-sens, ce n'est pas la pensée négative, c'est plus de pensée du tout. Ce n'est pas un autre partage du sensible, c'est son annihilation. J'insiste sur le fait que cela ne saurait s'appliquer de façon généralisé à toute œuvre relevant de l'art contemporain, ce qui malheureusement n'empêche un certain nombre d'entre elles, souvent les plus médiatisées et les plus juteuses financièrement, d'être largement atteintes par ce défaut de sens. Il me semble que les affects générés par ces propositions ne peuvent être autres que tristes au sens spinoziste, c'est-à-dire que l'esprit tend vers moins de « perfection » : il n'augmente pas, voire réduit, sa puissance d'agir. C'est là un cas dans le vocabulaire que je propose d'utiliser, un cas d'irresponsabilité politique.

Ainsi, entendre la notion d'autonomie de l'art comme l'ouverture de l'option irresponsabilité, du défaut de sens me semble erroné. Cette dernière remarque peut aisément s'appliquer à un certain nombre de produits artistiques issus de l'industrie culturelle de masse.

Qu'aujourd'hui on prenne à nouveau conscience du caractère résolument politique de la création artistique, cela signifie au moins deux choses : d'une part, que les discours lénifiants et consensuels sur la pseudo neutralité de l'art et de l'esthétique, soi-disant confinés dans "autonomie", et imperméables aux désordres du monde, perdent en crédibilité. Cela veut dire, d'autre part, que l'art actuel, encore largement méconnu, commence néanmoins à apparaître pour ce qu'il est : un ensemble de propositions expérimentales à destination du public. C'est une manière, pour les artistes de trouver des réponses aussi cohérentes pour tout le monde, mais qu'ils s'attachent à présenter en dehors des normes de représentation habituelles, quotidiennes, hors des poncifs véhiculés par les médias et l'industrie culturelle, c'est-à-dire par l'idéologie dominante – pour employer une expression jugée désuète par certains.⁷³³

Marc Jimenez résume bien dans ces propos les remarques précédentes, et à partir de là pose l'idée de résistance dont j'ai parlé plus tôt. Mais ce qui me pousse vers la suite de ma réflexion est bien, une fois encore, la question de savoir ce qu'il faudrait viser par un acte artistique politiquement responsable, et surtout comment tendre vers cet objectif encore à définir. La piste qu'ouvre ici Jimenez est triple : résistance, cohérence (dans l'alternative), et expérimentation à destination du public. Car en effet, si cela peut paraître évident, il reste nécessaire de le nommer : tous les enjeux que j'ai traversés jusqu'ici reposent bien sur le fait

⁷³³ Marc Jimenez, entretien avec Jean-Marc Lachaud, in Jean-Marc Lachaud (dir.), *Art et politique*, op. cit. p.9

qu'une œuvre s'adresse à des individus. C'est peut-être la première chose qu'un artiste responsable politiquement doit avoir à l'esprit. S'adresser à des individus signifie ne pas s'adresser à des entités abstraites identifiées uniquement par leur fonctions : acheteurs, collectionneurs, programmeurs, médias, financeurs. Ces entités font référence à un système, et c'est précisément à cela qu'il convient de résister pour faire apparaître de l'activité et de l'état politiques. Et cela doit être entendu de manière très empirique, pragmatique, y compris dans sa dimension sensible et invisible :

*Aussi pourrions nous distinguer deux champs du politique : l'un de l'ordre de l'observable, du concret – le politique comme changement –, l'autre relevant de l'invisible, du non repérable – le politique comme ouverture des représentations mentales –, le premier s'articulant de façon assez évidente au second dans un stimulant rapport de réciprocité.*⁷³⁴

L'objectif se dévoile ainsi, il s'agit d'une dynamique politique qui fait tendre l'œuvre vers une ambition émancipatrice pour le spectateur. Cela ne peut être assuré par la frontalité de l'œuvre, par le défaut de sens, par le divertissement pur, par la non-adresse à des individus considérés par l'artiste et son œuvre dans un rapport isonomique. Peut-être me faut-il ici citer à mon tour cette phrase de Jean-Luc Godard, définissant la ligne du groupe de cinéastes Dziga Vertov, que j'ai trouvée dans plusieurs des ouvrages qui nourrissent ce travail : « Pas un film politique, mais politiquement un film. »⁷³⁵ Reste à s'approprier cette idée.

⁷³⁴ Fabienne Denoual, *Du politique à l'œuvre, ou de l'œuvre apolitique*, Jean-Marc Lachaud (dir.), *Art et politique*, op. cit. p.179

⁷³⁵ Jean-Luc Godard, cité par Fabienne Denoual, *loc. cit.*

2. L'artiste émancipateur

2. 1. En quête d'émancipation

Quand il s'agit d'art et de politique, la notion d'émancipation ne tarde pas à apparaître, que ce soit dans le discours des artistes⁷³⁶, ou dans les nombreux ouvrages qui traitent de ces questions. Je ne fais pas exception, ni dans mon activité artistique, ni dans ce travail de recherche.

On trouve l'origine du mot "émancipation" dans le latin juridique *emancipare*, qui signifie « libérer de l'autorité parentale »⁷³⁷. Les *mancipia* sont alors les « choses tenues en main », catégorie qui comprends les terres, les objets, mais aussi les *famoli* : les serfs⁷³⁸.

*Les famoli sont en effet au départ des êtres sans nom, sans rites et sans religion, maintenus par leurs maîtres du côté de la nature sauvage. L'émancipation désignera ainsi l'effort de ces famoli pour se libérer de la mainmise qui pèse sur eux et se considérer comme des humains. Le principe majeur de l'émancipation est donc l'humanisation, c'est-à-dire la "conquête par les hommes de ce sans quoi ils ne sauraient être considérés ni se considérer eux-mêmes comme des humains, le symbolique d'abord, puis les principes de liberté et l'égalité"⁷³⁹.*⁷⁴⁰

L'émancipation est donc à l'origine l'idée d'un mouvement d'un processus, doté d'une dimension politique intrinsèque, au double sens où j'entends "politique". D'ailleurs, selon Georges Navet, il s'agit, comme pour Jameson et Rancière, de travailler une nouvelle distribution de l'espace et du temps :

L'émancipation tire son origine du refus d'un état de fait : elle désigne, comme telle, un mouvement par lequel s'ouvrent un temps et un espace irréductibles au temps et à l'espace naturels. Elle fait, en d'autres termes, échapper à la répétition

⁷³⁶ Dans un entretien pour l'émission en ligne Hors-série enregistré le 4 novembre 2014, Olivier Neveux glisse non sans humour : « Ce qui m'intéresse c'est un théâtre politique émancipateur, alors (...) aujourd'hui, c'est en train (...) de devenir un mot d'ordre, ils ont tous [*les artistes*] lu Rancière donc ils sont tous dans l'émancipation à longueur de temps (...). ». Entretien disponible ici (abonnement requis) : <http://www.hors-serie.net/Aux-Ressources/2014-11-15/Theatre-du-service-public-au-self-service-id47>

⁷³⁷ Maryvonne Charmillot, *Finalité émancipatoire de la connaissance et responsabilité*, in Maryvonne Charmillot, Caroline Dayer, Marie-Noëlle Schurmans (dir. collective), *Connaissance et émancipation, dualismes, tensions, politique*, Éditions de l'Harmattan, série Logiques Sociales, Paris, 2008, p.100

⁷³⁸ *loc. cit.*

⁷³⁹ Georges Navet, *L'émancipation*, Éditions de l'Harmattan, Paris, 2002, p.8

⁷⁴⁰ Maryvonne Charmillot, *op. cit.* pp.100_101

*sur place du même en engageant dans un temps linéaire et orienté aussi bien que dans un espace où même le rapport à la nature se trouve médiatisé par des rapports interhumains.*⁷⁴¹

On voit poindre une complexité qu'il faut à mon sens assumer pleinement dans la notion d'émancipation. En effet, s'il s'agit de s'échapper d'un état imposé, il reste nécessaire de le connaître, de le prendre en compte. Navet dit d'ailleurs que le mouvement émancipatoire doit prendre racine dans le « fondement du social », et qu'il doit pourtant se créer entre ce mouvement et cet ordre social préexistant « un infranchissable abîme, une discontinuité radicale »⁷⁴². C'est que nous avons vu avec la nécessité d'historiciser le rapport culturel, pour mieux en créer un nouveau. Qui plus est, comme l'état politique engendre de fait de l'activité politique, un processus d'émancipation ne cesse d'engendrer des moments émancipatoires. « L'émancipation (...) doit être conçue comme un mouvement ininterrompu »⁷⁴³. Ce mouvement sans fin est inhérent à la pluralité humaine, et c'est cette mécanique qu'il faut tenter d'enclencher dans une ambition politique, en embrassant sa complexité comme l'un des moteurs de ce mouvement. Le simplisme c'est au contraire la domination par "le bon –sens", la soi-disant évidence. L'émancipation ce n'est précisément pas la nature. C'est un travail, et ce n'est pas grave.

Pour Karl-Otto Apel, l'émancipation renvoie à une rationalité éthique⁷⁴⁴. En effet, l'émancipation n'est pas un processus neutre, elle implique un type de positionnement éthique, et par extension, une responsabilité. De ce point de vue, il apparaît qu'une autre dimension de la responsabilité politique de l'artiste est d'assumer un positionnement, et en premier lieu d'identifier clairement, ne serait-ce que pour lui-même, ce qu'il entend d'abord par politique, mais aussi par émancipation, si tant est qu'il se revendique comme agissant sur ces champs. Charmillot explique que l'émancipation selon Apel est liée à une éthique dont le programme consiste à aboutir à une forme de « déontologie », autrement dit, à une « éthique de la responsabilité (...) c'est-à-dire une éthique qui se soucie des conséquences de ses actes »⁷⁴⁵.

Rechercher à produire des processus émancipatoires, c'est ainsi se soucier des conséquences de ses actes. Il me semble que ce n'est pas là le mot d'ordre, ni historique, ni actuel qui préside à l'action des artistes. Cette idée représente une synthèse forte de

⁷⁴¹ Georges Navet, *op. cit.* p.9

⁷⁴² *Ibid.* p.43

⁷⁴³ Jean-Marc Lachaud, *Art et aliénation, op. cit.* p.7

⁷⁴⁴ Karl-Otto Apel, *La réponse de l'éthique de la discussion au défi moral de la situation humaine comme tel et spécialement aujourd'hui*, Editions Peeters, Louvain, 2001, p.14

⁷⁴⁵ Maryvonne Charmillot, *op. cit.* p.112

l'ensemble de mon propos, et c'est là un nouvel élément fondamental dans la responsabilité politique de l'artiste.

Je faisais allusion à Jacques Rancière à propos d'émancipation, et il est en effet nécessaire de s'arrêter un temps sur son livre marquant, *Le maître ignorant*. La pensée que Rancière développe dans cet ouvrage est fondée sur l'expérience de Joseph Jacotot, homme de la fin du XVII^{ème} et du début du XVIII^{ème} siècle, professeur en analyse, en idéologie, en langues anciennes, en mathématiques, en droit à Dijon. En 1818, il est contraint de s'exiler en Belgique pour des raisons politiques, et se retrouve professeur à Louvain. Face à sa classe, il cherche à enseigner le français à ses élèves belges. Mais immédiatement, un problème majeur se pose : ils n'ont aucune notion de français, et lui aucune notion de néerlandais. Jacotot se procure alors une version bilingue (néerlandais/français) de *Télémaque* de Fénelon, et fait dire aux élèves par un traducteur qu'ils devaient « apprendre la moitié du premier livre en français, en s'aidant de la traduction »⁷⁴⁶. Jacotot les fait ensuite répéter mot à mot le texte en français, en s'assurant qu'ils distinguent bien chaque mot et chaque syllabe. Au fur et à mesure que les élèves avancent dans le livre, et sans aucune explication de conjugaison ou de grammaire de la part de Jacotot, ils parviennent non seulement à comprendre le texte, mais à pouvoir en parler, à l'oral et à l'écrit, dans un français tout à fait correct. Jacotot, très surpris de ces résultats totalement à l'encontre des pratiques qu'il avait appliquées durant toute sa carrière d'enseignant, en tire les conséquences, et développe sa propre méthode, qu'il appelle « l'enseignement universel ». Cette méthode consiste à remettre en question l'idée que le savoir passerait de la tête du maître à celle de l'élève » comme aime à le dire Jacques Rancière⁷⁴⁷. Les étudiants néerlandais s'étaient appris le français tous seuls, sans le secours des explications d'un maître. Jacotot en conclut que « l'explication n'est pas nécessaire pour remédier à une incapacité à comprendre »⁷⁴⁸, c'est même d'ailleurs l'explicateur qui a besoin de créer l'incompréhension pour exister. Rancière dit que le fait même d'expliquer revient à induire que l'élève ne peut comprendre par lui-même. C'est la distance entre deux intelligences, celle du maître qui sait, et celle de l'élève qui ne sait pas (et ne sait pas ce qu'il y a à savoir) qui crée le « mythe pédagogique »⁷⁴⁹, ce que Jacotot nomme « le principe de

⁷⁴⁶ Jacques Rancière, *Le maître ignorant*, Éditions 10/18, Paris, 1987, p.8

⁷⁴⁷ Jacques Rancière, dans un entretien pour l'émission en ligne *Hors-série*, interviewé par Judith Bernard le 12 juin 2014. Disponible ici (abonnement requis) : <http://www.hors-serie.net/Dans-le-Texte/2014-07-05/Le-Maitre-ignorant-id19>

⁷⁴⁸ Jacques Rancière, *Le maître ignorant*, *op cit*, p.15

⁷⁴⁹ *Ibid*, p.17

l'abrutissement »⁷⁵⁰. Il ne s'agit pas d'un abrutissement volontaire ou idiot d'un « vieux maître qui bourre le crâne de ses élèves de connaissances indigestes », mais bien du seul fait, de chercher à faire comprendre, en toute bonne foi. C'est selon Rancière ce mot, *comprendre*, qui pose problème.

*C'est lui qui « arrête le mouvement de la raison, détruit sa confiance en elle-même, la met hors de sa voie propre en brisant en deux le monde de l'intelligence (...). Dès lors qu'est prononcé ce mot d'ordre de la dualité, tout perfectionnement dans la manière de faire comprendre, cette grande préoccupation des méthodistes et des progressistes, est un progrès dans l'abrutissement.*⁷⁵¹

Il faut donc que le maître adopte une position d'ignorant, à même d'abolir la distance créée par le savoir, distance pédagogique qui indique artificiellement l'incapacité de l'élève à comprendre et à connaître. Cette distance ne peut plus être considérée, car le seul fait (pédagogique) de tenter de la réduire implique qu'elle existe. Dans un apprentissage par la méthode universelle, l'élève doit apprendre par lui-même, « comme vont les enfants, à l'aveuglette, à la *devinette* »⁷⁵². C'est ce qu'implique la reconnaissance de l'égalité des intelligences qu'identifie Rancière dans l'expérience de Jacotot :

*Entre le maître et l'élève, s'était établi un pur rapport de volonté à volonté : rapport de domination du maître qui avait eu pour conséquence un rapport entièrement libre de l'intelligence de l'élève à celle du livre – cette intelligence du livre qui était aussi la chose commune, le lien intellectuel égalitaire entre le maître et l'élève.*⁷⁵³

De cela il découle une affirmation totalement contre-intuitive. En effet, dans cette expérience de Jacotot, le maître n'a fait que provoquer la volonté de l'élève, de lui donner l'outil, mais il ne lui a rien appris directement sur la matière enseignée. Ainsi, le savoir du maître n'est pas nécessaire, et il aurait pu ne rien savoir. Autrement dit, un enseignant n'a pas besoin de connaître la matière qu'il enseigne. C'est l'idée de Jacotot, pour qui il faudrait que chaque ignorant puisse se faire le maître d'un autre ignorant, révélant ainsi son pouvoir intellectuel⁷⁵⁴. C'est le principe de l'émancipation. Rancière le définit ainsi : « que tout homme du peuple puisse concevoir sa dignité d'homme, prendre la mesure de sa capacité intellectuelle et

⁷⁵⁰ *loc. cit.* C'est Rancière qui souligne.

⁷⁵¹ *Ibid.* pp.17-18

⁷⁵² *Ibid.* p.21. C'est Rancière qui souligne.

⁷⁵³ *Ibid.* p.25

⁷⁵⁴ *Ibid.* p.33

décider de son usage »⁷⁵⁵. Rancière va même plus loin puisque selon lui, tout enseignement qui ne serait pas mené dans un processus d'émancipation est nécessairement abrutissant, ce qui n'est pas chose aisée du point de vue de l'enseignant, car il lui faut admettre qu'il ne peut contrôler la progression de l'élève, ni sa vitesse et encore moins son objet, sans entraîner une annulation de tout processus d'émancipation, et donc générer de l'abrutissement.

*Qui enseigne sans émanciper abrutit. Et qui émancipe n'a pas à se préoccuper de ce que l'émancipé doit apprendre. Il apprendra ce qu'il voudra, rien peut-être. Il saura qu'il peut parce que la même intelligence est à l'œuvre dans toutes les productions de l'art humain, qu'un homme peut toujours comprendre la parole d'un autre homme.*⁷⁵⁶

Rancière insiste cependant sur le fait qu'il ne s'agit pas là d'une méthode⁷⁵⁷, mais bien plus d'un positionnement. Bien qu'on parle souvent de « la méthode Jacotot », l'émancipation par l'enseignement universel ne peut se réduire à une recette, à des exercices, ce sont des principes préalables qu'il faut poser, et en premier lieu celui de l'égalité des intelligences, et de la nécessité pour le maître d'accepter son ignorance. Dès qu'il adopte une position dominante qui consiste à ce que l'élève comprenne le savoir que le maître détient, alors toute ambition d'établir un processus d'émancipation est vaine.

Suite à la publication de ce livre, Jacques Rancière a été sollicité par des acteurs de divers domaines très interpellés par sa réflexion. Dans les années 2000, une académie d'artistes consacrée au spectateur l'invite pour développer ses thèses du *Maître ignorant*. C'est suite aux débats suscités par cette intervention que Rancière va travailler à faire se rencontrer art et émancipation. C'est ce qui va m'intéresser maintenant.

2. 1. L'artiste ignorant

Dans le *Spectateur émancipé*, Rancière commence par nommer (pour mieux s'en écarter) deux grandes positions historiques qui s'opposent dans la conception du rapport que l'œuvre (notamment théâtrale) doit entretenir avec le spectateur.

La première position voudrait que le spectateur prenne de la distance, analyse, comprenne. Il doit affiner son regard, il est enquêteur face aux signes que l'œuvre lui propose.

⁷⁵⁵ *loc. cit.*

⁷⁵⁶ *loc. cit.*

⁷⁵⁷ Jacques Rancière, dans l'entretien pour Hors-Série, *op. cit.*

Le spectateur doit prendre position, et « aiguiser son sens de l'évaluation des raisons, de leur discussion et du choix qui tranche »⁷⁵⁸. C'est l'attitude que l'on retrouve dans le théâtre épique théorisé par Brecht.

La seconde position nie toute distance, le spectateur doit être pris dans l'œuvre pour la vivre intensément, il est rendu acteur plus que regardeur, entraîné (pas forcément physiquement) par les énergies vitales « du cercle magique de l'action théâtrale »⁷⁵⁹.

*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.*⁷⁶⁰

Ces deux positions tendent vers l'idée d'une médiation « auto-évanouissante »⁷⁶¹. Il faudrait supprimer un écart, qui est celui entre le savoir du plateau et l'ignorance du spectateur à qui quelque chose doit être révélé, qui plus est sur lui-même. Rancière identifie dans cette disposition du rapport entre œuvre et spectateur les mêmes caractéristiques que dans le « mythe pédagogique » qu'il décrit. Cette présupposition d'un savoir ou d'une conscience propre au plateau et dénié au spectateur, produit alors une forme de théâtre pédagogue, et par là même, abrutissant. Qui plus est, comme le dit Rancière, ce théâtre ne « peut réduire l'écart qu'en le recréant sans cesse »⁷⁶², de la même manière que le maître a besoin de l'ignorant pour assurer sa position de maître savant. Le maître ignorant, émancipateur, n'apprend rien en terme de savoir direct à ses élèves, il leur indique une voie qu'ils doivent parcourir seuls, « dire ce qu'ils ont vu, et qu'ils pensent qu'ils ont vu, de le vérifier et de le faire vérifier »⁷⁶³. Le savoir du maître n'est pas la raison de l'ignorance de l'élève, ce ne sont que deux savoirs de contenus différents. À nouveau, ce que le maître ignorant ignore, c'est bien l'inégalité des intelligences. Plus Rancière constate que ce n'est pas cette voie qui est suivie par l'art, plus il creuse le sillon d'un art émancipateur par le positionnement des artistes concernant le rapport œuvre/spectateur.

(...) ce n'est pas justement la volonté de supprimer la distance qui créer 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 ?

⁷⁵⁸ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Éditions La Fabrique, Paris, 2008, p.10

⁷⁵⁹ Jacques Rancière, *loc. cit.*

⁷⁶⁰ *Ibid.* p.12

⁷⁶¹ *Ibid.* p.14

⁷⁶² *loc. cit.*

⁷⁶³ *Ibid.* p.17

*Pourquoi identifier regard et passivité sinon par le préjugé que la parole est le contraire de l'action ? Ces oppositions – regarder/voir, apparence/réalité, activité/passivité – sont 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.*⁷⁶⁴

La charge est dure, mais dans la droite lignée, vingt ans plus tard, du *Maître ignorant*. Ce sont des idées qui ne sont pas évidentes à entendre pour des artistes, surtout pour ceux qui vivent leur productions artistiques comme des actes mus par un engagement politique, ou qui du moins souhaiteraient pouvoir œuvrer par leur art à la lutte contre les forces capitalistes dominantes et exploiteuses d'aujourd'hui. Mais Rancière est encore plus sévère avec les idées préconçues et en vogue depuis plusieurs années maintenant qui voudraient que l'art ne génère pas une "prise de conscience" au sens d'une compréhension, mais « produise une forme de conscience, une intensité de sentiment, une énergie pour l'action »⁷⁶⁵. Pour lui, cette ambition de l'art suppose que ce qui sera perçu dans l'œuvre est ce que l'artiste aura voulu y mettre. « Il présuppose toujours de l'identité de la cause et de l'effet »⁷⁶⁶. Reste toujours l'idée d'une distance à réduire entre l'artiste et le spectateur, tandis que pour Rancière, si distance il y a, elle est double : entre l'idée de l'artiste et l'œuvre d'une part, et entre l'œuvre et le spectateur d'autre part.

*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 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 ne possède le sens, qui se tient entre eux, écartant toute transmission à l'identique, toute identité de la cause et de l'effet.*⁷⁶⁷

Pour Rancière, l'artiste ne peut anticiper les effets qu'il produira sur le spectateur, et ce qui recoupe totalement avec mes propositions au chapitre précédent sur la dimension politique de l'œuvre postmoderne⁷⁶⁸. Tenter de prévoir ces effets, voire faire en sorte qu'une forme de savoir de l'artiste passe à travers l'œuvre jusqu'à la compréhension du spectateur revient à empêcher toute dynamique émancipatoire et donc tout effet politiquement intéressant au sens où je l'entends ici. L'émancipation appliquée à l'art implique d'accepter que le spectateur se fraye son propre chemin de sens (sensible et signifiant le cas échéant) à travers l'œuvre. Cela veut dire qu'il est aussi contre-productif de tenter d'imposer un sens fini et clos dans l'œuvre comme de tenter de l'en priver totalement. Le positionnement de l'artiste produisant une

⁷⁶⁴ *Ibid.* p.18

⁷⁶⁵ *Ibid.* p.20

⁷⁶⁶ *loc. cit.*

⁷⁶⁷ *Ibid.* pp.20-21

⁷⁶⁸ Cf p.241 (Partie 2, Chapitre II)

œuvre potentiellement émancipatrice serait alors uniquement de permettre au spectateur de composer « son propre poème avec les éléments du poème en face de lui »⁷⁶⁹.

Mais le même problème se pose toujours : si ces propositions de Rancière me semblent tout à fait pertinentes d'un point de vu théorique, elles ne me donnent aucune réponse si je les reçois en tant qu'artiste : qu'est-ce que cela signifie concrètement, que faut-il créer, de quelle manière ? Certes, nous l'avons vu, l'émancipation ne consiste pas en une méthode que l'on pourrait appliquer selon un protocole établi, et qui serait adaptable à différentes disciplines. Pour autant, Rancière propose dans son livre un certain nombre d'analyses d'œuvres, qui lui semblent plus ou moins intéressantes du point de vue de l'émancipation. Comme pour Montani, j'ai à nouveau des réticences quant aux analyses de Rancière. Une fois encore, je ne suis ni convaincu par les œuvres elles-mêmes, ni pas les remarques que fait Rancière à leur propos, tant elles me semblent arbitraires. Cela n'est pas grave en soit, elles sont d'ailleurs intéressantes dans l'absolu en tant que critiques, mais elles ne me semblent d'aucune aide pour mieux s'appropriier la pensée de Rancière dans une approche de création artistique. Alors peut-être qu'une solution se trouverait dans l'intention de l'artiste. En effet, à la lecture de Rancière, puisque l'émancipation relève surtout d'un positionnement, il pourrait sembler que l'intention juste, non pédagogique de l'artiste préside à la production d'une œuvre potentiellement émancipatrice.

2. L'intention de l'artiste comme critère de responsabilité ?

Aucun suspense n'est nécessaire, la question de l'intention de l'artiste est une fausse piste. La première raison à cela est qu'au final, seule l'œuvre compte. Toutes les intentions les plus pertinentes et les plus beaux discours ne sont rien face à la finalité qu'est l'œuvre. C'est une des rançons de l'autonomie de l'art. Un artiste peut avoir un propos tout à fait puissant, il ne serait jamais jugé que sur son travail. Mais cela fonctionne dans l'autre sens. Il suffit d'avoir une discussion avec François Tanguy⁷⁷⁰, y compris d'entendre son propos pendant les répétitions, ce dont j'ai pu fait l'expérience, puis de voir une de ses pièces, comme par exemple *Passim*, pour se rendre compte des mondes qui existent entre l'artiste, son œuvre, et

⁷⁶⁹ *Ibid.* p.19

⁷⁷⁰ Metteur en scène français, actif au sein de la compagnie Le Théâtre du Radeau depuis 1982, installée dans un lieu nommé la Fonderie, au Mans. Il est l'auteur de nombreuses pièces connues pour leurs narrations décousues et leurs décors à base de forêts de cadres métalliques...

la réception que l'on peut avoir de cette dernière en tant que spectateur. Dans le cas de Tanguy, j'avoue ne pas toujours comprendre les propos (et les comportements) de l'homme, notamment parlant de son travail, mais face à *Passim*, s'il est très difficile aussi d'en parler avec des mots, les choses semblaient limpides : j'ai pu me constituer mon propre poème. Et Tanguy n'a rien besoin d'expliquer quant à son intention, peut-être d'ailleurs qu'il ne vaudrait mieux pas. Il est récurrent que les spectateurs posent la question de "ce qu'a voulu dire" l'artiste. J'ai vécu cela plusieurs fois avec les étudiants auprès desquels j'intervenais⁷⁷¹. Nous allions voir des spectacles, et la question de l'intention de l'artiste revenait régulièrement, dans une volonté affirmée des étudiants soit de comprendre le message de l'auteur, soit de comprendre ce qu'il avait voulu provoquer chez nous spectateurs. Il semble que si la question se pose, ce ne soit pas bon signe pour l'œuvre car cela veut éventuellement dire que les spectateurs – en l'occurrence les étudiants – n'avaient pas pu s'approprier assez l'œuvre pour en faire leur propre histoire, pour construire leurs propres images à partir des images qu'ils avaient eues en face d'eux. La question s'était particulière posée pour la pièce de Jérôme Bel, *Disabled Theater*⁷⁷². Cette pièce était jouée par une troupe d'acteurs suisses allemands handicapés mentaux. Bel leur avait demandé de se présenter, de parler d'eux, chacun leur tour, à un micro posé au milieu de la scène, à la face. Les autres (ils étaient une dizaine d'acteurs), attendaient leur tour, plus ou moins patiemment, assis sur des chaises disposées en arc de cercle, face public, au lointain. Puis, une fois tous passés au micro, certains d'entre eux proposaient une courte danse, écrite par eux-mêmes, sur une musique de leur choix. Il s'avère qu'en terme de qualité artistique, la pièce est particulièrement pauvre. D'un point de vue du texte, du jeu, de la chorégraphie, de la musique, de la scénographie, et même de la mise en rapport de ces différents éléments, les critères de qualité artistique habituels amènent à conclure à une certaine pauvreté. Ce qui reste, c'est d'une part le concept proposé par Jérôme Bel (le fait de faire entendre des handicapés mentaux sur une scène de théâtre, avec un minimum d'artifices scéniques), et le jugement moral : cette proposition est-elle positive en terme d'une meilleure acception des personnes handicapées par les personnes valides ? C'est la question que les étudiants se sont posée, avec pour corollaire immédiat : qu'elle était l'intention de Jérôme Bel ? Les débats qui ont suivi lors des cours furent tout à fait édifiants, dans la mesure où tout jugement esthétique était remplacé par des jugements moraux et surtout qu'il nous était impossible de pouvoir connaître l'intention réelle de Bel. Au final, il

⁷⁷¹ Licences 1 et 3 de la Faculté de sciences sociales de L'Université de Bretagne Occidentale de Brest, dans le cadre d'une UE libre « sensibilisation au spectacle vivant – 24h)

⁷⁷² Jérôme Bel, *Disabled Theater*, 201. Vue au Quartz, scène nationale de Brest, le 29 septembre 2015

est apparu que le regard des étudiants (comme le mien) sur les personnes handicapées mentales n'avaient pas bien été modifié, seul notre regard sur Jérôme Bel avait été sollicité, et ce non pas sur ses intentions (qui nous étaient inconnues) mais bien la base de sa pièce.

Je prends cet exemple précis (qui ne saurait être généralisé) pour illustrer cette idée : l'intention de l'artiste nous est non seulement bien souvent inaccessible mais surtout inutile en terme d'émancipation telle que j'ai pu la définir plus haut : seule l'œuvre peut être l'élément tiers sur lequel nous pouvons baser notre jugement, et potentiellement nous construire notre propre histoire.

Par ailleurs, le critère de l'intention de l'artiste est une position tout à fait confortable qui évite la confrontation à l'œuvre, et qui est par la même tout à fait contradictoire avec les thèses de Rancière précédemment évoquées.

Tout théâtre n'est pas politique et le relativisme ambiant est soupçonné d'essentialisme, comme la logique de l'intention, quand ils aboutissent à des formules telles que : "nous faisons du théâtre, donc, nous faisons quelque chose de politique". (...) Plus problématique, d'autres assertions, tautologiques, confondant l'annonce avec le résultat et accordant plus de crédit à l'artiste qui théorise sur son œuvre qu'à l'œuvre elle-même, permettent à certain de se revendiquer politiques à peu de frais : "nous affirmons faire du théâtre politique, donc, le théâtre que nous faisons est politique." ⁷⁷³

Pour éviter tout quiproquo, je précise que Plana ne parle pas ici de Jérôme Bel. Néanmoins, elle exprime le problème – que je ne faisais qu'illustrer avec la pièce de Bel – de la focalisation sur l'intention affichée de l'artiste, ou sur la recherche, vaine, de cette intention pour pouvoir émettre un jugement sur l'œuvre en question. Cette citation de Plana me permet aussi de refaire le lien avec Rancière, qui nous montre combien le critère de l'intention de l'artiste est aussi problématique au regard des effets que son œuvre peut produire. En effet, rien ne montre que ces effets seront en accord avec les dites intentions initiales :

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 présentée. 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. ⁷⁷⁴

⁷⁷³ Muriel Plana, *op. cit.* p.12

⁷⁷⁴ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.* p.60

L'artiste peut avoir une intention nette, mais la caractéristique de la mise en forme esthétique est justement de dépasser cette seule intention primaire ou donner un objet tiers, dont le spectateur pourra s'emparer pour y accoler sa propre intention. Bien souvent, ce continuum présumé est constitué de nombreuses "couches intentionnelles", entre l'auteur ou compositeur, le dramaturge ou l'arrangeur, le metteur en scène, chef d'orchestre, ou directeur artistique, les interprètes, et bien sûr, les spectateurs. La recherche d'une intention touche à l'absurde, il devient difficile d'identifier de quelle intention il s'agit (provenance et contenu) et qui doit la respecter plus qu'un autre. Dans le travail de mise en scène de *Tempête* que je mène avec la compagnie Dérézo, nous avons été régulièrement confronté à la question de l'intention de Shakespeare, qu'a-t-il voulu dire, que représente tel personnage, telle situation ? Les études, livres, analyses, réécritures, traductions de *La Tempête* sont nombreuses et chacun y va de son interprétation. Mais la question reste un puits sans fond, on ne peut être sûr de l'intention de Shakespeare, sans compter que le texte a été largement modifié et réagencé au fil des années. Et bien sûr, dans le cadre d'une mise en scène, le nombre d'intermédiaires est multiplié, – à nouveau, traduction, dramaturge, metteur en scène, scénographe, techniciens, interprètes –, chacun ayant sa propre vision du texte, parfois forgée dans le profond sentiment qu'elle est totalement fidèle à l'idée de Shakespeare. Or toutes ces strates d'intentions accumulées ne font pas un spectacle univoque. Quand bien même tous auraient l'impression de se ranger derrière une seule vision, il y a de grandes chances pour que cela reste du domaine de l'impression, et surtout, la manière dont un tel spectacle sera reçu par chaque spectateur reste inconnue : c'est bien ce qui est intéressant.

La "distance" esthétique a en effet été assimilée par une certaine sociologie à la contemplation extatique de la beauté, laquelle cacherait des 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.⁷⁷⁵

Ainsi, l'intention, qu'elle soit entendue en terme du sens donné à l'œuvre (ce que l'artiste veut dire), ou en terme de l'enjeu de l'œuvre (intention politique, divertissante, esthétique), est non seulement difficilement accessible, peu contrôlable par l'artiste lui-même mais surtout inutile voire dommageable pour ce qui nous intéresse ici. En effet, sa recherche à travers l'œuvre

⁷⁷⁵ *Ibid.* p.63

représente potentiellement une forme de premier degré qui relève de ce que Jacotot nomme *abrutissement*.

Alors quel est ce positionnement, si ce n'est pas l'intention, si il n'y a pas de méthode, si ce n'est pas comme je l'ai indiqué précédemment le mode de production de l'œuvre ?

3. La volonté de créer des œuvres émancipatrices comme frein à la création d'œuvres émancipatrices

3. 1. L'objectif de l'artiste

Bien sûr, un artiste qui serait uniquement mu par des ambitions pécuniaires ou de célébrité par exemple a peu de chance de proposer des œuvres émancipatrices. Ces œuvres ne sont alors qu'un moyen pour arriver à autre chose, cette autre chose étant en plus tout à fait critiquable sur un plan éthique. Mais il est apparu au fil des développements précédents que le seul fait de créer des œuvres dans une volonté de générer des effets politiques pouvait être tout à fait problématique politiquement.

L'exemple de la démarche d'écriture théâtre entreprise par Frédéric Lordon est tout à fait significatif. Lordon développe depuis plusieurs années un travail autour de la pensée de Spinoza, à partir de laquelle il en arrive à baser ses réflexions économiques, politiques et de plus en plus, philosophiques. C'est donc l'action du conatus et des affects spinozistes qui guide les thèses de Lordon, lequel conclut à une forme d'impuissance de l'argumentaire logique et théorique (qui était jusque là son mode de fonctionnement). Dans un élan de pragmatisme, il va donc tenter de trouver d'autres biais pour générer du mouvement politique : quoi de plus approprié que l'art pour générer des affects ? Lordon écrit donc une pièce de théâtre parue en 2011, *D'un retournement à l'autre*, en quatre actes et en alexandrins. La pièce fait interagir banquiers, président de la république, ministres, conseillers en tous genres, sur fond de crise économique.

En voici un court extrait :

Le banquier

Vous n'êtes pas sérieux, ceci est impossible.

Le fondé de pouvoir

La chute est là, monsieur, elle est irrésistible, Des villas somptueuses sont au prix de cabanes,

L'immobilier s'écroule, nous passons pour des ânes.

Nous sommes dégagés de tout inconvénient,

Nous n'avons plus le risque, il est à d'autres gens.

Tous ces investisseurs en étaient si voraces,

Nous leur avons fourgué toute notre merdasse.

Le fondé de pouvoir

Il y a cependant...

*Les courtiers ont menti, et dans les
formulaires,*

Gonflé les revenus, inventé les salaires.

*Or les gueux sont fauchés, ils n'ont plus un
radis,*

*Submergés d'échéances, ils deviennent
faillis,*

Endettés jusqu'au cou, ils cessent de payer,

*Même vendre le bien ne peut plus
rembourser.*

Le banquier

*Reprenez-vous, mon cher, et gardez la
raison,*

Considérez les charmes de la titrisation.

*De ces crédits pourris transformés en
créances,*

*Nous sommes soulagés et surtout des plus
rances.*

*C'était bien là d'ailleurs le but de la
manœuvre –*

*Si belle innovation est un très grand chef-
d'œuvre.*

Le banquier

Il n'y a rien du tout, nous sommes à l'abri.

Les crédits sont au loin et aussi les faillis.

*Ailleurs il est certain que d'autres font des
pertes,*

*Ça n'est pas notre affaire, n'avez aucune
alerte.*

Croyez-moi, il n'est pas une seule journée

Où je ne me réjouisse des traders surpayés.

Ce sont certainement de rudes imbéciles,

En banque cependant, ce sont les plus agiles.

Affairés à construire ces produits biscornus,

*Ils nous laissent sans tache et les autres
cocus.*

La vie est ainsi faite, c'est la vie des affaires,

*Il faut être malin ou bien prendre un autre
air.⁷⁷⁶*

La pièce fera l'objet de plusieurs mises en scènes (Christian Benedetti, Luc Clémentin, Judith Bernard, Brigitte Mounier et Layla Nabulsi), et d'une adaptation au cinéma réalisé par Bernard Mordillat. Les critiques de la presse sur la pièce sont très positives⁷⁷⁷, décrivant l'œuvre comme très drôle et dénonciatrice, « La satire est féroce et jubilatoire » dit Alain Beuve-Méry dans le Monde.

Pourtant, du point de vue qui est le mien dans ces pages, une incohérence tout à fait gênante m'apparaît, elle est d'autant plus étonnante qu'elle vient d'un spinoziste convaincu. En effet, Patrick Cotelette indique, dans une critique très positive du texte :

*Comme il [F.Lordon] l'explique dans la postface du livre, "Surréalisation de la
crise", et conformément à la pensée spinoziste qu'il affectionne, les idées seules,*

⁷⁷⁶ Frédéric Lordon, *D'un retournement l'autre, comédie sérieuse sur la crise financière en quatre actes et en alexandrins*, Éditions Seuil, Paris, 2011, pp. 11-12

⁷⁷⁷ <http://evene.lefigaro.fr/livres/livre/frederic-lordon-d-un-retournement-l-autre-2210609.php> ; Article de Eric Aeschimann dans Libération du 26 ai 2011 ; <https://www.mediapart.fr/journal/economie/090511/la-crise-financiere-comedie-serieuse-en-alexandrins> ; <http://www.lavoixdunord.fr/region/comprendre-la-crise-des-subprimes-grace-a-une-jna17b0n1065335> ; http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/06/30/nos-trente-six-coups-de-coeur-pour-l-ete_1542782_3260.html ; http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/05/12/modernes-diafoirus-de-la-finance_1520674_3260.html?xtmc=lordon&xtcr=2

*même bonnes, ne suffisent pas forcément à changer les esprits, tandis que les émotions, notamment artistiques, peuvent créer des « déclics » et entraîner des mutations dans les comportements.*⁷⁷⁸

Et Cotelette d'en conclure qu'« à ce titre (...) Frédéric Lordon a rempli son pari »⁷⁷⁹, notamment parce que la pièce est adaptée au cinéma précise-t-il. Mais en quoi une pièce si frontalement explicative (on est très loin de l'allégorie brechtienne) joue-t-elle plus sur les affects qu'une conférence de Lordon à la Bourse du Travail ? Bien sûr les mises en scène pourront éventuellement modérer voire détourner cette frontalité, bien que la chose ne risque pas d'être évidente. Ainsi, il me semble que Lordon est en contradiction avec lui-même, car il tente d'agir sur les consciences, il tente d'expliquer, de créer des « déclics », certes à coup d'alexandrins mais qui ne risquent pas d'être très fertiles en imaginaire. Nous sommes visiblement face à un cas d'*abrutissement*, Lordon cherche par sa pièce à faire passer ce qu'il y a dans sa tête à la tête du spectateur pour reprendre l'image de Rancière. « Frédéric Lordon signe là une pièce en quatre actes et en alexandrins comme il sied au plus pur théâtre classique. Le spectacle possède cette rare qualité de démonter de manière ludique, pédagogique et fort originale des mécanismes que la finance sciemment opacifie » dit Jacques Perrin pour le site *Les amis du Monde Diplomatique*⁷⁸⁰. Le mot est lâché, la pièce est « pédagogique ». Mon propos n'est pas de contester à Lordon sa capacité et sa légitimité à écrire des pièces de théâtre, mais de remarquer la difficulté ici criante d'effectuer un geste artistique dans une volonté explicitement politique.

*La pièce n'est pas à la hauteur de son ambition – peut-être, entre autres, parce qu'elle ne dit rien d'autre que ce qui se sait déjà et qu'elle opte pour un univers chansonnier convenu d'adhésion “rigolarde”. (...) À cette première strate visible s'ajoute une autre dimension, plus politique. Elle naît de la ferme dissociation de la science et de l'idéologie, et tranche : d'un côté le savant, de l'autre le spectateur ; d'un côté la vérité, de l'autre l'erreur ; d'un côté le savoir, de l'autre l'ignorance. Au plateau : le savant, le savoir, la vérité ; à la salle : le spectateur, l'erreur, l'ignorance. On reconnaît ici la structure combattue avec fermeté depuis des années par Jacques Rancière : l'“abrutissement pédagogique” (...). Le dispositif déduit de tels présupposés tend avec la “meilleure volonté du monde” à pallier l'inégalité flagrante des deux parties : l'une sait, l'autre apprend ; l'une ignore, l'autre explique. Mécanisme qui par sa “logique inégalitaire” liminaire maintient l'inégalité en l'état, la prolonge indéfiniment.*⁷⁸¹

⁷⁷⁸ <http://lectures.revues.org/10875>

⁷⁷⁹ *loc. cit.*

⁷⁸⁰ <http://www.amis.monde-diplomatique.fr/article5002.html>

⁷⁸¹ Olivier Neveux, *Politiques du spectateur*, Éditions La Découverte, Paris, 2013 pp. 138-139

Ainsi, l'objectif que l'artiste vise dans la création de son œuvre pose des problèmes similaires à ceux précédemment indiqués à propos de l'intention, notamment dans cette dimension de "premier degré", où l'œuvre devient un moyen pour parvenir à une autre fin qu'elle-même, ou que la position de l'auteur soit surplombante *par son œuvre*, détruisant alors la possibilité de l'existence de l'objet tiers émancipateur défini par Rancière, et niant l'égalité des intelligences.

3. 2 . Le risque du « mol nivellement de tout »

Un autre écueil qu'il faut identifier dans la poursuite d'un objectif politique, et précisément d'un objectif émancipateur présidant à la création d'une œuvre, relève d'une lecture erronée de Rancière. Olivier Neveux met en garde contre toute lecture « lénifiante » de la pensée de Rancière, qui tendrait à la comprendre dans des termes éthiques ou moraux, tandis qu'elle est politique. Neveux constate que cette tendance existe dans les milieux artistiques, et glisse ainsi d'une radicalité d'action vers une posture de confort, qui consiste en partie à affirmer platement que nous sommes tous égaux, qu'il faut être fraternel et solidaire, respectueux de l'autre.

*(...) il n'est pas question de "respect" de l'autre dans cette philosophie mais d'une pensée de "soi" qui délaisse la comparaison, une pratique de l'égalité et non une optique de la fraternité – le "partage du sensible" n'est ni communion ni offrande. La proposition de Rancière ne défend pas le mol nivellement de tout pas plus que les discours édifiants, pleins de commémoration, pour la capacité de l'autre ; non pas sa capacité mais son égale capacité, non pas son intelligence mais son égale intelligence. C'est à ce titre que ceci est radical : se considérer (et par là les autres) comme ni plus ni moins doté en capacité et en intelligence et organiser en conséquence toute pratique.*⁷⁸²

Je pousserais même la mise en garde de Neveux, en indiquant que ce type de discours de bonne conscience adopte précisément une position condescendante diamétralement opposée à celle de Rancière. On retrouve cette hypocrisie lorsque les hommes politiques élus permettent aux citoyens de « participer » à l'élaboration des actions publiques dans le cadre de conseils de quartier par exemple, le seul fait qu'ils décident et cadrent eux-mêmes la manière et le moment dans lequel cette parole citoyenne prend place tue dans l'œuf toute effectivité

⁷⁸² *Ibid.* p.144

politique. Les élus gardent la main, la preuve en est qu'ils peuvent décider de supprimer ces conseils à tout moment. Se faire donner la parole n'est précisément pas le fait de pouvoir la prendre à tout moment. Ainsi de la même manière, un discours à tendance paternaliste consistant en quelque sorte à accorder à l'autre (ici au spectateur) une légitimité, une égalité, une intelligence ne revient pas à nier l'inégalité, et recrée toujours cet écart dont le pédagogue a besoin pour abrutir et par là, se valoriser, même en toute bonne foi.

Alors, s'il faut prendre l'émancipation comme une radicalité, et donc éviter les écueils exposés jusqu'ici, il faut aller jusqu'au bout : on ne peut émanciper en cherchant à émanciper. Non seulement je ne peux décider de créer une œuvre émancipatrice, mais en plus, tenter de le faire risque paradoxalement de me faire échouer. En quelque sorte, et c'est le sens du propos de Rancière, anticiper tout effet sur le spectateur, toute réaction de sa part, c'est déjà l'inverse de l'émancipation. Cela pose un problème infini lorsque l'on se positionne en faveur de l'émancipation, et que l'on se donne donc logiquement pour but d'en produire par son activité, par exemple artistique. Olivier Neveux expose cette terrible contradiction avec limpidité :

*La proposition est scandaleuse et d'apparence absurde : comment donc inventer un rapport politique dans le refus apparent de la construction de ce rapport ? Mais à l'inverse, comment penser l'émancipation si celle-ci reste sous tutelle, maîtrisée, programmée, organisée – dans l'intention d'abolir l'inégalité qu'elle suppose au rapport ? Et si l'émancipation intellectuelle, comme l'écrit en substance Rancière, n'était jamais que l'aventure d'un seul qui bricole à partir des univers qui lui sont présentés, qui fabrique, sans y être contraint, ses propres échappées ? Échappées rétives, en toute logique, à leur ordonnancement préalable. Ce théâtre politique serait politique, alors, en premier lieu, en ce qu'il fait le deuil de tout effet politique programmé, en ce qu'il n'entend pas maîtriser ce qu'il produit, en tant qu'il abandonne toute volonté de transformer son spectateur.*⁷⁸³

Deux remarques à ces propos. La première, je l'avais annoncée plus haut, concerne la question de l'émancipation collective ou individuelle, que je lis chez Neveux dans cette idée d'« aventure d'un seul ». Piscator, cité plus haut, affirmait justement la nécessaire dimension collective de l'émancipation. Il me semble que la chose est peu probable. L'émancipation est forcément individuelle, même si elle peut advenir d'une situation collective, le mouvement intellectuel est individuel par définition, bien qu'il puisse provoquer d'autres types de

⁷⁸³ Olivier Neveux, *Politiques du spectateur*, op. cit. p.204

mouvements collectifs. D'où, me semble-t-il, le plus fort intérêt du commun par rapport au collectif d'un point de vue politique. C'est la condition que pose Marcuse au mouvement révolutionnaire en des termes qui pourraient être empruntés à Spinoza : « le besoin d'un changement radical [qui] doit avoir ses racines dans la subjectivité des individus eux-mêmes, dans leur intelligence et leurs passions, leurs pulsions et leurs buts »⁷⁸⁴. Dans le sentiment d'*entre* que j'identifiais plus tôt c'est bien de cela qu'il s'agit, d'un rapport entre subjectivité, et non pas d'un effet enveloppant, idéalisé comme collectif. « 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 »⁷⁸⁵. Cela ne fait que renforcer la dimension incontrôlable des effets de l'œuvre, il serait en effet malvenu d'oublier qu'une salle de spectateur, ou que "le public" n'est jamais réductible à un ensemble homogène, bien que depuis le plateau, je peux en témoigner, il semble toujours évident que "le public de ce soir était plus sage qu'hier", ou "on a bien senti qu'on avait un public de vieux riches"⁷⁸⁶. Pourtant garder en tête cette idée d'une émancipation intellectuelle nécessairement individuelle peut permettre d'éviter nombre de grossiers effets de masse, parfois grisants pour les artistes (comme pour le public) mais politiquement peu intéressants.

La seconde remarque est celle d'une mise en garde contre le désarmement. Car, comme le dit Neveux, ce paradoxe est « scandaleux » et pourrait engendrer une forme de blocage. J'en étais pour ma part arrivé à une forme d'obsession de l'émancipation dans mon travail artistique, que je menais en parallèle de mes réflexions théoriques. Je cherchais l'émancipation par mes pièces, je parlais d'émancipation, je revendiquais l'émancipation. Et quand, sous la plume sans détour de Neveux, mes lectures précédentes de Rancière se sont éclairées (ou plutôt assombries !) de ce paradoxe, ma réaction ne pouvait être que le désarmement : Comment ! Si j'ambitionne de produire des pièces potentiellement émancipatrices, il faudrait que j'arrête d'essayer d'en produire ? En plus il ne faudrait pas que je parle frontalement de cela ? Sans compter ce que soulève Neveux au travers des propos du metteur en scène Benoit Lambert⁷⁸⁷ : le travail de composition, d'écriture et peut-être encore

⁷⁸⁴ Herbert Marcuse, *op. cit.* p.18

⁷⁸⁵ Jacques Rancière, *op. cit.* p.23

⁷⁸⁶ Je fais ici allusion à des réflexions que j'ai pu me faire, avec mes collègues, juste en sortant de scène, après des représentations théâtrales ou musicales récentes.

⁷⁸⁷ Olivier Neveux, *Politiques du spectateur*, *op. cit.* p.202. O.Neveux rapporte les propos de Benoit Lambert, dans une interview menée par Joëlle Gayot en 2011 dans l'émission *Les mercredis du théâtre*, sur France Culture : « Évidemment qu'on essaie de produire des effets. Enfin des effets : on essaie de faire en sorte que les dispositifs qu'on élabore sur un plateau induisent des choses sur ceux qui regardent [...]. »

plus de mise en scène consiste justement à rechercher l'apparition d'effets (pas au sens du spectaculaire), d'événements. Même si l'on ne créait que pour soi, le seul fait de savoir que le travail sera vu nous impose de prendre en compte la future existence du regard tiers, et donc ses potentielles réactions. On prend autant que possible et parfois malgré nous la place des futurs spectateurs, comme s'il était possible que les œuvres provoquent chez eux ce qu'elles provoquent chez nous⁷⁸⁸. Comment s'extraire de cette attitude assez naturelle dans l'acte artistique ? Comment créer dans le sens que l'on souhaite s'il ne faut pas tenter d'aller dans ce sens ? C'est ainsi que le "compliqué" et le "simplisme" s'imposent. Olivier Neveux ouvre une piste salvatrice, complexe et simple⁷⁸⁹, elle.

Le et les pouvoirs sont bel et bien là et c'est en conséquence que se déploie alors la question (ici, théâtrale) : que faire de ces pouvoirs ? Les ignorer, répond, en quelque sorte, Rancière. Après tout, ce qui caractérise le "maître" de Jacotot, c'est qu'il "ignore" l'inégalité – même et surtout lorsque l'inégalité est conçue généreusement et préventivement, comme ce à quoi il faut remédier : "Fondamentalement ignorant, cela veut dire ignorant de l'inégalité. Le maître ignorant, c'est le maître qui ne veut rien savoir des raisons de l'inégalité [...] et qui communique cette ignorance, c'est-à-dire communique cette volonté de ne rien savoir"⁷⁹⁰. Et tel devrait être l'artiste : celui qui ignore l'inégalité qui instaure ses pouvoirs.⁷⁹¹

Mais il faut rester ferme : l'émancipation n'implique ni l'abandon du collectif, ni l'attitude de philistin égoïste, dans une forme d'émancipation compétitive, et ainsi politiquement invalidante. Neveux l'affirme⁷⁹² et je me joins à lui, la lutte en faveur de laquelle je me réclame est collective par définition. Si l'émancipation intellectuelle est individuelle, c'est pour mieux générer un mouvement physique collectif. Quant aux artistes engagés dans ce sens, il ne faut pas qu'ils s'arrêtent à cette sensation de désarmement, au contraire, c'est bien plus d'armes qui se présentent à eux, et elles sont artistiques, esthétiques. Car enfin, c'est

⁷⁸⁸ C'est d'ailleurs une attitude souvent durement sanctionnée lorsqu'une personne extérieure à l'équipe vient assister à une répétition par exemple. Il peut se produire une forme étrange de sèche épreuve du réel, comme s'il nous était violemment rappelé que toutes nos projections et affects face à notre travail ne peuvent évidemment pas être généralisées.

⁷⁸⁹ La biologie et d'autres sciences utilisent la notion de "simplexité", pour désigner une action simple mais qui demande une multitudes d'éléments en interactions complexes pour le réaliser (rattraper un objet qui tombe par exemple est un geste simple, mais extrêmement complexe au sens où il demande un grand nombre de microactions physiques associées à des estimations quasi-instantanées de poids, vitesse, et position de l'objet qui chute).

⁷⁹⁰ Jacques Rancière, *L'actualité du maître ignorant*, entretien réalisé par Andrea Benvenuto, Laurence Cornu et Patrice Vermeren, *Télémaque*, 2005, repris in Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Entretiens, Éditions Amsterdam, Paris, 2009, p.416

⁷⁹¹ Olivier Neveux, *Politiques du spectateur*, op. cit. p.207

⁷⁹² *Ibid.* pp.208-209

d’abord eux-mêmes qui doivent s’émanciper, et cela concerne leur pratique artistique en premier lieu.

3. Émanciper les artistes

Olivier Neveux propose de nommer « théâtre de la capacité » un théâtre qui pourrait être émancipateur, dans une continuité avec Rancière clairement revendiquée. Cinq points importants sont formulés par Neveux qui établit ainsi ce théâtre de la capacité à partir de l’analyse d’œuvre qui lui paraissent pertinents politiquement⁷⁹³. L’auteur indique explicitement qu’il ne s’agit ni d’une forme de recette, ni des conditions à l’avènement d’un théâtre politique. Olivier Neveux se place dans une démarche d’analyse historique de ce vers quoi peut tendre un théâtre politique aujourd’hui.

Les cinq points peuvent être résumés ainsi⁷⁹⁴ :

1. Le théâtre de la capacité se pense et se propose comme posé dans un présent historicisé. S’il rend compte de son époque (il ne s’agit ni de thématique ou d’illustration), il le fait dans la conscience du chemin historique qui porte ce présent. On ne peut dire les mêmes choses et de la même façon qu’il y a ne serait-ce que dix ans, mais on ne peut dire ces choses sans cartographier historiquement le geste esthétique proposé. Une manière de contrarier cette « nouvelle raison du monde ».
2. Ce théâtre serait politique non pas en nous renseignant sur le monde, mais en nous « donnant des nouvelles de la politique ». C’est le lieu du dissensus et de la contradiction, de l’instabilité. « L’œuvre politique serait alors le site même d’une discussion politique avec la politique, d’une clarification ponctuelle, provisoire entre des intérêts contraires, complexes ». À nouveau me semble-t-il, l’opposé du compliqué et du simpliste.
3. Un positionnement franc dans les choix, les expérimentations, les engagements, qui fait de l’œuvre la trace d’une forme de pratique politique : « une certaine manière pour le sujet qui s’y engage de penser sa pratique à l’horizon de sa pensée, plus ou moins stratégique, et de pratiquer sa pensée à l’horizon de sa pratique, dans un va-et-vient de soi à soi, de soi à l’histoire, de soi à ses choix et à ses décisions ». Cela peut être une manière de donner forme « à une colère, à une révolte, à une perspective (...) » comme « une intervention dans la situation ».

⁷⁹³ Neveux travaille principalement à partir des œuvres théâtrales de Benoit Lambert et Jean-Charles Massera, de Marie-José Malis, de Bruno Meyssat, et fait souvent référence à Jean Genet ainsi qu’à l’écrivain Annie Le Brun.

⁷⁹⁴ Olivier Neveux, *Politiques du spectateur*, op. cit. pp.237 à 242, idem pour toutes les citations concernant les cinq points du théâtre de la capacité.

3. Le théâtre de la capacité provient d'un regard critique. Neveux reprend ici à Adorno le terme de "dialectique négative", dont pourrait être issue l'œuvre politique. Elle rend possible le refus de ce qui est, la possibilité d'une alternative, elle crée un flottement, un jeu, dans lequel « se faufile la possibilité même de rêver et de construire autre chose ». C'est ce que Neveux appelle plus haut la possibilité d'un « allègement », une manière de « délacer ce que des liens trop forts – y compris théoriques – immobilisent (...) »⁷⁹⁵.

4. Il s'agit, à rebours de notre société que Neveux nomme à la suite de Deleuze « de contrôle », d'un théâtre qui ne juge ni n'anticipe ou ne manage les spectateurs. Il ne tenter pas de leur montrer comment voir, écouter, sentir, comprendre les choses, il leur « fout la paix ».

5. Ces œuvres de la capacité se posent comme un objet duquel il se peut qu'on ne fasse rien, ou autre chose que prévu. Ce théâtre laisse à ses spectateurs le soin d'user « comme ils l'entendent des mots et des volumes, des couleurs et des voix, des corps et des sons qui s'y exposent ».

Neveux nous avait prévenu plus tôt : « ce théâtre de la capacité n'a pas la consistance d'un genre, il ne se résout pas à une étiquette – il n'y a aucun intérêt à se demander si tel ou tel spectacle en relève. Son existence est bien plutôt en "contre" »⁷⁹⁶.

Je pense qu'il n'est pas abusif de penser la proposition d'Olivier Neveux comme désignant des œuvres de la capacité, tant la description qu'il en fait est ouverte (sans être imprécise). Il me semble que ces cinq points présentent quelques caractéristiques communes, et en premier lieu un rapport concret et franc avec le monde tel qu'il est. Que ce soit dans une dimension historique, critique, opposée, alternative, l'œuvre de la capacité est modificatrice, pleinement au monde, elle n'est pas hors-sol, dans une forme de mauvaise interprétation de la notion d'autonomie de l'art. Or ce rapport au monde de l'œuvre, que l'on pourrait qualifier d'engagé, au moins dans les cinq éléments exposés par Neveux, implique nécessairement l'artiste. C'est d'ailleurs tout le sens du rapport endo-modificateur de l'art à la culture, l'œuvre provient d'une culture parce qu'elle est créée par un artiste. C'est bien d'ailleurs le tout premier élément qui suppose une responsabilité. Les œuvres politiques qui relèveraient d'un art de la capacité demandent ainsi une forme d'engagement de l'artiste au regard de son époque, et non pas dans les discours (sinon la majorité des artistes d'aujourd'hui serraient concernés), mais bien dans un rapport concret d'eux-mêmes au monde, et à son devenir. Il s'agit de s'envisager soi-même comme endo-modificateur du monde, dans une forme pointue d'écouménéité de l'artiste. Pour constituer une œuvre à même d'être l'objet tiers caractérisé par Rancière, une piste pourrait être une forme de radicalité, de netteté, de franchise, dans le

⁷⁹⁵ *Ibid.* p.201

⁷⁹⁶ *Ibid.* p.156

geste (physique et intellectuel) de création artistique, quitte, d'ailleurs, à rater franchement s'il le faut. Muriel Plana a aussi son expression pour nommer cette possibilité politique positive de l'art, elle appelle cela le « dialogisme », mot qu'elle emprunte à Mikhaïl Bakhtine⁷⁹⁷, appelant de ses vœux une relation réelle, libre et égalitaire « entre l'œuvre et l'artiste, entre l'artiste et le spectateur, entre l'œuvre et le spectateur, mais aussi entre l'œuvre et le monde, entre l'œuvre et le moi... »⁷⁹⁸. Or, ce *dialogisme* n'est « possible que si l'œuvre fait réfléchir l'artiste au moment où il la crée, lui fait penser le monde, le moi et l'art *autrement*, l'obligeant à cesser d'être seulement lui-même pour se laisser troubler et transformer par son art »⁷⁹⁹. Autrement dit, l'artiste doit s'émanciper, c'est aussi simple que cela (et par là même aussi complexe). Rancière nous l'avait dit :

*Pour émanciper un ignorant, il faut et il suffit d'être soi-même émancipé, c'est-à-dire conscient du véritable pouvoir de l'esprit humain. L'ignorant apprendra seul ce que le maître ignore si le maître croit qu'il le peut et l'oblige à actualiser sa capacité.*⁸⁰⁰

C'est donc ce travail qui est celui de l'artiste responsable politiquement, il doit par la méthode universelle tendre vers l'émancipation. Comme pour toute émancipation, cela ne dépend que de lui-même⁸⁰¹, de son envie, du fait qu'il parvienne à « une perfection plus grande » comme le dit Spinoza, allant chercher à l'aveuglette « dans la forêt des choses, des actes et des signes qui leur font face ou les entourent »⁸⁰². Or ces signes et ces choses, l'artiste les rencontre entre autre dans son travail d'artiste. En ce qu'elle est par définition une activité créatrice et expérimentale, la pratique de l'art est une forêt de choses éminemment émancipatoires, comme le langage peut l'être pour l'enfant balbutiant. L'artiste responsable politiquement travaille alors en ce sens, tout en ayant dans un coin de la tête l'idée que rien de tout cela n'est une science exacte, et que l'existence d'une potentielle « recette » de l'émancipation par l'art est une idée intrinsèquement contradictoire avec l'émancipation. Surtout, la pratique de l'art peut aussi générer chez l'artiste lui-même de l'abrutissement, particulièrement en ces temps

⁷⁹⁷ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Éditions du Seuil, Parsi, p.70 (cité in Muriel Plana, *op. cit.* p.13)

⁷⁹⁸ Muriel Plana, *op. cit.* p.13

⁷⁹⁹ *loc. cit.*

⁸⁰⁰ Jacques Rancière, *Le maître ignorant*, *op. cit.* p.29

⁸⁰¹ Dans la mesure où il reste agit par ses affects issus des milieux qui sont les siens tel que cela a été développé dans le Chapitre 1 de cette partie.

⁸⁰² Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op.cit.* p.23

postmodernes que nous vivons, tout comme le langage : « Vous m'avez enseigné le langage, et le profit que j'en tire, c'est que je sais maudire »⁸⁰³ dit Caliban à Prospero dans *La Tempête*.

Comme c'est dans la prise au sérieux de l'œuvre en tant que forme qu'il faut envisager les effets politiques de l'art, c'est aussi probablement au cœur du travail artistique que l'artiste peut trouver les moyens d'actualiser sa responsabilité politique, et donc de travailler à sa propre émancipation.

Ce théâtre [je pourrais dire "cet art"] serait ainsi politique, entre autre, de permettre la rencontre avec une dimension de la politique rare : rencontre avec « un acte » que et qui produit un sujet, rencontre où l'on est à l'abandon de toute tutelle, de toute autorité, de toute maîtrise, où il n'est pas de facultés ni d'affects prioritairement sollicités, rencontre avec une politique émancipée de la pédagogie. Et (...) ce théâtre, ce tiers, (...) peut éventuellement donner au spectateur le désir de faire ce que fait l'acteur, c'est-à-dire jouer, créer à son tour (ce qui peut se faire depuis un fauteuil), soit associer au gré de ses hasards, faire correspondre et résonner, lâcher l'imagination et découvrir surpris ce que personne n'avait vu – et pour cause : ce n'était pas là. Alors le spectateur écrit à son tour le poème dramatique singulier que seule la représentation peut faire naître en chacun. "Une communauté émancipée est une communauté de conteurs et de traducteurs"^{804 805}.

Alors en effet, que chacun puisse émanciper l'autre, cela pourrait en effet arriver si nous étions tous artistes. Quelque part, nous le sommes tous, c'est peut-être pour cela que ceux dont l'art est la pratique principale et qui ont donc un potentiel de visibilité plus élevé portent une responsabilité politique particulière.

La leçon émancipatrice de l'artiste, opposée terme à terme à la leçon abrutissante du professeur, est celle-ci : chacun de nous est artiste dans la mesure où il effectue une double démarche ; il ne se contente pas d'être homme de métier mais veut faire de tout travail un moyen d'expression ; il ne se contente pas de ressentir mais cherche à faire partager. L'artiste a besoin de l'égalité comme l'explicateur à besoin de l'inégalité. Et il dessine ainsi le modèle d'une société raisonnable où cela même qui est extérieur à la raison – la matière, les signes du langage – est traversé par la volonté raisonnable : celle de raconter et de faire éprouver aux autres ce en quoi on est semblables à eux.⁸⁰⁶

⁸⁰³ William Shakespeare, *La Tempête*, (1610-1611), traduction de Jean-Michel Desprats (2007 pour Gallimard), Les Éditions Théâtrales, Montreuil-sous-bois, p.25

⁸⁰⁴ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit. p.29

⁸⁰⁵ Olivier Neveux, *Politiques du spectateur*, op. cit. p.227

⁸⁰⁶ Jacques Rancière, *Le maître ignorant*, op. cit. p.120

Si tant est que l'on puisse s'emparer de ces idées émancipatrices d'un point de vue intellectuel, voire au moment précis du geste artistique, beaucoup de freins externes s'opposent à l'actualisation effective de la responsabilité politique de l'artiste prise en ce sens. En effet, une fois que l'artiste se retrouve dans l'arène, devant un contrat de travail, un dossier de subvention, un budget de production, ou un feuille Pôle Emploi de renouvellement de son régime d'intermittence du spectacle, que reste-t-il de la responsabilité politique ? Comment imaginer que la processus de création, que les œuvre elles-mêmes ne soient pas modifiées dans leur dimension esthétique et potentiellement émancipatrice par les systèmes et les dispositifs structurels dans lesquelles elle se crée et se diffuse ?

Ainsi, si la questions des moyens de production ne peuvent être négligés en raison de leur place déterminante pour ce qui est de la responsabilité politique de l'artiste, il faudra aussi traiter de la question démocratique, c'est à dire de notre capacité réelle et autonome à instituer politiquement. Car il s'agit bien de cela au final, et au deux bouts de la chaîne : le cadre institutionnel est déterminant pour ce qui est de la responsabilité politique de l'artiste, et cette responsabilité, dans sa dimension potentiellement émancipatrice a directement affaire à l'*autonomos*, donc à l'état politique, qui n'est rien d'autre que la démocratie au sens stricte.

Chapitre IV

Les leviers de l'inertie et du
mouvement

1. Potentielles limites de la responsabilité politique de l'artiste

Comme je l'ai évoqué dans l'introduction de ce travail, un des types de réponse qui m'a été donné lors des tous premiers entretiens que j'ai réalisés auprès d'artistes, consistait en un déni de toute responsabilité politique pour l'artiste. La liberté d'expression doit être absolue, et l'idée d'une responsabilité supposant de devoir potentiellement répondre de ses actes, la chose n'était pas envisageable. De la même manière, le *Manifeste* de Trotsky, Breton et Rivera, par son fameux « toute licence en art » dont j'ai précédemment parlé, peut laisser entendre cette même absence de responsabilité. Jonas lui-même, dit ceci dans *Le principe responsabilité* :

Naturellement, on ne saurait pas imputer à l'artiste lui-même un motif comme l'augmentation du capital esthétique ou la promotion de la culture ; il vaut mieux pour lui ne penser à rien d'autre qu'à son œuvre.⁸⁰⁷

Ce sont des idées, des interrogations, qui n'ont cessé de s'imposer à moi tout au long de ce travail, en amont et pendant l'écriture. Pourtant, il me semble qu'au regard de l'ensemble des développements précédents, ces dénis de responsabilité, pour ceux qui sont de bonne foi, font fausse route. D'abord parce que concernant *Le Manifeste* et Jonas, il convient de lire ces citations en contexte, pour qu'il apparaisse clairement qu'il ne s'agit pas de contester une responsabilité politique à l'artiste, mais qu'au contraire, celle-ci (même si elle n'est pas formulée dans les termes que j'emploie) est précisément liée aux œuvres et au travail que mène l'artiste pour les concevoir et les produire. C'était bien l'objet de mon point précédent.

Il reste cependant une objection de taille, celle de la limitation de mon propos au monde occidental dans sa dimension capitaliste et postmoderne actuelle. C'est pourquoi je vais me permettre de sortir brièvement de ce champ culturel et géographique.

⁸⁰⁷ Hans Jonas, *Le principe responsabilité*, (1979), Éditions du Cerf, Paris, 1990, p.198

1. 1. Immersion balinaise

Dans le cadre de mon assistanat auprès de Charlie Windelschmidt sur la mise en scène de *Tempête*, j'ai été amené à passer un mois à Bali en avril-mai 2016.

Charlie Windelschmidt a en effet souhaité commencer la création de la pièce par une résidence en « immersion » dans une autre culture, nous sommes donc pour de nombreuses raisons que je ne vais pas développer ici, partis travailler sur l'île de Bali, en Indonésie. En me renseignant en amont du séjour sur cette île, j'ai rapidement senti que les conceptions balinaises de ce que nous appelons culture, art, ou artiste étaient très éloignées des nôtres.

La notion d'art et d'artiste à Bali

Le concept d'art tel que nous nous le représentons en occident n'a pas vraiment de sens pour la culture balinaise traditionnelle. Tout ce que nous appellerions « acte artistique », tel que la peinture, la danse, le jeu théâtral masqué (*topeng*), la musique (gamelan principalement), qui sont très largement pratiqués à Bali, sont des actes destinés aux dieux : les balinais pratiquent un hindouisme revisité (alors que toutes les autres îles qui constituent l'Indonésie sont très majoritairement de confession musulmane). Il ne s'agit pas d'appliquer les préceptes voulus par les dieux, qui seraient extérieurs au monde. Pour eux, les dieux sont multiples, et sont là, parmi nous, partout et tout le temps, dans la terre, les animaux, les lieux. Il leur faut travailler leur rapport aux dieux en permanence, et outre les offrandes, prières quotidiennes et autres cérémonies régulières, l'art (ce que nous appellerions art), est un de ces moyens de communiquer avec les esprits et les dieux, voir de les faire s'incarner, dans le corps de quelqu'un le temps d'une transe, dans un masque en bois le temps d'une danse. La dimension esthétique a principalement pour rôle de recopier, imiter, reproduire les pratiques ancestrales qui se transmettent par l'oralité, de génération en génération. La notion de création n'est pas inexistante, mais elle s'inscrit soit en parallèle d'une pratique majoritairement reproductive, soit dans le cadre d'un remaniement simple des codes traditionnels. Là-bas, s'il y a responsabilité politique de l'artiste, elle relève bien plus de la conservation que du mouvement politique.

Les Balinais connaissent bien notre culture et nos pratiques occidentales à travers le tourisme Australien, Européen et Américain principalement. Cela les amène à avoir un certain recul sur leur propre culture, mais à la choisir largement, en la préservant autant que faire se peut des influences occidentales. Ils font aussi une distinction forte avec les autres cultures insulaires d'Indonésie, lesquelles s'installent de plus en plus à Bali (notamment suite à

l'arrivée en nombre de commerçants javanais). Les Balinais font de leur culture et de leur art (cette distinction n'ayant pas de sens de leur point de vue) un outil identitaire et politique puissant. Mais de fait, la non-remise en cause de cette culture et le développement d'un art de reproduction n'est pas favorable à une dynamique de mouvement politique en interne. Et si ce mouvement arrive, c'est de l'extérieur, à savoir des mœurs des touristes, ou du gouvernement indonésien, ce qui n'est pas sans conséquences négatives, puisque c'est un mouvement subi.

Le topeng padjegan

Comme exemple, prenons le *topeng padjegan*, une séquence de jeu théâtral dansé et masqué qui a lieu lors de cérémonies diverses. Un seul acteur porte tour à tour quatre masques traditionnels représentant 4 personnages symboliques : le *Keras*, jeune et fort, fougueux, le *Tua*, le vieux sage, fatigué, le *Dalem*, le roi qui dépasse la condition humaine pour atteindre la plénitude, et le *Sidakarya*, masque-prêtre qui vient bénir le temple et les gens présents lors de la cérémonie. Chaque personnage a une manière de se mouvoir, de parler, d'agir ou pas en interaction avec les gens. Tout le travail du danseur est de reproduire au plus près les codes de chaque personnage.

Les praticiens du masque, facteurs (de masques) et danseurs se permettent néanmoins des libertés dans leurs domaines respectifs. Les facteurs de masques ont eu les moyens techniques et financiers depuis quelques années de pouvoir voyager, et plusieurs d'entre eux sont notamment allés au Japon, pour travailler sur la facture de masques japonais. Il en résulte des masques balinais fortement influencés par la fabrication des masques au Japon, bien que ces masques soient destinés à la vente ou à la décoration, pas pour les cérémonies. Les danseurs masqués, dans le *topeng padjegan*, peuvent porter d'autres masques après le *Tua*, le second masque traditionnel. Ces masques de transition, comme une parenthèse dans la suite des quatre masques décrits plus haut, sont les *bondress*. Ils sont les bouffons, les clowns, ils font rire, ils se moquent. Surtout, l'acteur se met à parler directement aux gens, il leur renvoie une image d'eux-mêmes, souvent par la moquerie et la caricature.

Une part d'improvisation existe puisque les pas de danse ne sont pas écrits, le personnage vit spontanément pendant la phase de jeu.

Pourtant il ne s'agit pas d'un spectacle, les gens ne regardent pas ou très peu le danseur. Lors d'une cérémonie traditionnelle à laquelle j'ai assisté, seul mon groupe (de français) et une dizaine de balinais faisaient face à l'espace de jeu du danseur accompagné par

un gamelan⁸⁰⁸. Derrière nous, environ trois cent personnes tournaient le dos à ce que nous identifions comme spectacle : ils étaient face au temple. Ainsi les qualités que l'Occident associe facilement à l'art et que j'ai décrites jusqu'ici telles que l'esthétique, le jugement de goût, la créativité, la capacité à nous « déplacer » doivent être fortement relativisés dans un contexte culturel comme celui de Bali. La question d'une responsabilité politique de l'artiste pourrait potentiellement s'appliquer dans un contexte culturel comme celui de Bali, dans la mesure où l'on en resterait à nos conceptions occidentales. De leur point de vue, je vois mal comment cela pourrait avoir un sens ne serait ce que parce que la notion de *karma* est fondamentale dans leur conception de la vie, et parce que les distinctions entre art et culture ou les définitions de "politique" telles que nous pouvons les entendre ne correspondent pas à leur catégorisations sémantiques. Lorsque qu'Antonin Artaud décrit l'art balinais à partir de ce qu'il en a vu lors de l'exposition coloniale de 1931 à Paris, il y voit un « théâtre populaire, et non sacré »⁸⁰⁹, ce qui n'est pas si évident. En effet, mis à part la dimension aujourd'hui terriblement touristique de la plupart de "spectacles" que l'on peut voir dans les grandes villes de Bali, les cérémonies traditionnelles encore préservées ont clairement une dimension populaire. J'y ai vu ce qui ressemblerait à une fête de village, où les générations se croisent, où les élèves d'un cours de danse *legong* présentent leur travail, où les adolescents se cherchent, et les vieilles femmes rient sous cape. Si sacré signifie un lien avec la religion, alors oui, l'art balinais est sacré, cela ne fait pas de doute. Pourtant, là où Artaud voit juste (sans avoir été à Bali), c'est que l'art est intriqué dans le quotidien, ce qui, par comparaison, pourrait rendre nos théâtres plus sacrés que leurs temples. Toujours lors de la même cérémonie, le danseur masqué s'approche de nous, incarnant alors le *Tua*, nous désigne du masque, semble nous observer, feint de s'écrouler sur nous. Soudain, le masque et le corps s'arrêtent, et une voix hors "mode vocal" s'adresse à nous : « Where are you from ? ». L'acteur, en plein milieu de sa performance, est sorti du jeu, nous a parlé dans un anglais aux « r » roulés, et a repris de plus belle son fil cérémonial. Un acteur français sur une scène française ferait parler de lui s'il s'adonnait à de telles ruptures de jeu. À Bali c'est possible, et les mines désinvoltes de certains musiciens ou chanteurs de *kecak* (percussions vocales, danses masquées et *legong*), peuvent nous paraître surprenantes au regard du cérémonial occidental que l'on peut observer lors d'un concert d'orchestre symphonique.

⁸⁰⁸ Instrument traditionnel joué par une quinzaine de musiciens, formé de plusieurs types de percussions en métal.

⁸⁰⁹ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* (1938), Éditions Gallimard, Paris, 1964, p.86

Des institutions culturelles informelles

Les formalisations administratives et économiques liées à la culture et aux pratiques artistiques à Bali se font à nouveau pour le tourisme, et pour l'administration nationale indonésienne. Les danseurs, les facteurs de masques ne sont pas payés pour leurs travaux. Ils vivent dans une toute autre économie que la nôtre, en partie basée sur l'auto-suffisance et la communauté, et si les artistes sont payés, c'est pour les spectacles pour touristes dans la ville d'Ubud, ou pour la vente de masques aux touristes. Une organisation matérielle forte s'est faite autour d'un musée du masque à Mas, mais c'est une structure privée, et tenue par des Javanais. La dimension populaire, destinée aux Balinais, et quotidienne de l'art est non seulement gratuite mais non-institutionnalisée.

Ainsi, l'art traditionnel à Bali (ce que nous appelons art), en dehors des spectacles pour touristes, n'est là que pour ce qu'il est. Un changement de point de vue pourrait alors nous faire dire que c'est là que serait la responsabilité de l'artiste pour les Balinais : dans le fait d'uniquement bien faire ce que l'on a faire, l'art pour ce qu'il est et comme il doit être, ancestral, conservateur et conservé. On pourrait alors rapidement conclure à l'absence de responsabilité politique de l'artiste balinais, puisqu'il est soit destiné aux dieux, soit désormais aux touristes, et surtout, que les Balinais ne semblent pas adopter la position de spectateur telle que nous la concevons en occident. Mais ce serait une conclusion trop rapide et surtout superficielle. Car si la société balinaise souffre de colonisations culturelles (par l'État indonésien et par le tourisme), et est mangée par le capitalisme sur tous les plans (paysages, économie, politique, social, culturel), s'il y a bien quelque chose que les balinais tentent de préserver, c'est leur culture traditionnelle, leurs arts, leur religion, leurs coutumes, ainsi qu'une forme d'état d'esprit. Ainsi, les pratiques artistiques, si elles sont largement banalisées, "quotidiennées" (nos théâtres occidentaux paraissent parfois bien plus sacratisés et ritualisés que les temples et cérémonies balinaises), sont maintenues et conservées comme un outil de résistance aux colonisations en tous genres. Les œuvres balinaises (encore une conception occidentale) sont clairement prises au sérieux, et leur dimension endo-modificatrices aussi : c'est la raison pour laquelle elles sont conservées autant que possible dans leur forme traditionnelle. Et finalement, le danseur de *topeng* ne cherche à modifier personne, il fait ce qu'il a faire, dans une exigence poussée, avec vergogne, et même si la dimension politique est fortement médiatisée par le rapport aux dieux, il me semblerait erroné de dire qu'elle est absente.

1. 2. Responsabilité libératrice

Il apparaît ainsi que l'artiste qui répond aux conditions identifiées précédemment (capacité de discernement, publicité de l'œuvre, liberté de d'expression)⁸¹⁰ n'est jamais irresponsable. Sa situation peut l'amener à être potentiellement irresponsable, dans le cas d'un artiste en formation par exemple, ou d'un artiste vivant dans un pays où la liberté d'expression est clairement limitée. Cela suggère déjà qu'être responsable politiquement implique par définition de jouir d'une certaine liberté dans son travail, par une maîtrise minimum de son art, et par la possibilité de créer des œuvres aux propos et formes non contraints.

Le fait de rechercher sa propre émancipation pousse l'artiste à travailler dans une perspective d'expérimentation, ce qui suppose la possibilité de se tromper. Une œuvre qui serait considérée comme ratée artistiquement ne l'est pas nécessairement d'un point de vue politique, dans la mesure où elle s'inscrit dans un processus long, sinueux, hasardeux, d'émancipation. Si la responsabilité politique telle que je la propose implique une exigence artistique – puisqu'il faut prendre l'œuvre au sérieux – en aucun cas elle ne suppose une obligation de résultat sous peine d'irresponsabilité.

Par ailleurs, il ne s'agit pas non plus d'interdire ni d'imposer quoi que ce soit en terme de propos ou de forme, de processus de travail à l'artiste. Si l'on peut constater la pression capitaliste sur l'art cherchant à le réduire à un objet de consommation⁸¹¹, il serait à craindre de la même manière qu'une forme d'idéologie de l'émancipation (alors dévoyée) en arrive à imposer aux artistes de créer un certain type d'œuvre. Cela serait en totale contradiction avec l'actualisation d'une responsabilité politique de l'artiste, la chose est évidente au regard des développements qui précèdent. Il faut l'affirmer simplement, aussi frustrant que cela puisse être : il n'existe pas de modèle d'œuvre ni de processus de création qui puisse être établi pour tendre vers l'émancipation de l'artiste, et potentiellement des spectateurs, ce qui serait alors une manière de pleinement assumer la responsabilité politique. Rancière donne des exemples d'œuvres dans *Le spectateur émancipé*, et après avoir parlé des films de Pedro Costa, il précise avec limpidité : « 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 »⁸¹². Olivier Neveux, alors qu'il vient d'évoquer l'idée

⁸¹⁰ Cf p.153, (Partie 1 Chapitre IV)

⁸¹¹ Jean-Marc Lachaux, *Art et aliénation*, op. cit. p.103

⁸¹² Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, p.91

« d'allègement » comme interstice politique pour l'art, le dit aussi à sa manière, non moins nettement :

*Ces quelques lignes mettent tout d'abord en garde contre toute volonté modélisatrice ou toute position surplombante à la recherche de pratiques exemplaires. Loin du fantasme de maîtrise, il convient d'abandonner tout savoir préconstitué sur ce qu'une œuvre devrait être. (...) Il est important de revenir sur cette prévention, car le risque est grand de plaquer la "capacité", ou cette elle idée d'"allègement" sur toute œuvre, de lui demander des comptes et de faire d'une nécessité un procédé. Il n'existe pas de bonnes formes d'"allègement", il n'existe que des propositions, qui à leur manière, parfois loin du souci d'"alléger", en produisent les affects les plus vigoureux.*⁸¹³

Au fond, il ne faudrait pas non plus accorder une importance démesurée à l'art. Pour le dire un peu sèchement : ce n'est que de l'art. Le chorégraphe israélien Hofesh Shechter le disait lors d'une interview alors qu'on l'interrogeait sur la dimension politique de ses pièces :

*Je voudrais que le public retire une sorte de mélange, un sac d'émotions mélangées. Je pense qu'il faudrait que ce soit un moment, une situation qui permette aux gens une expérience, une expérience puissante, une expérience bizarre, quelque chose qui les remue un peu. Il s'agit de les amener à connecter des émotions et des sentiments qu'ils ont à l'intérieur, ou des sensations... et voir leur propre cerveau carburer à l'intérieur quand ils voient le spectacle, et je l'espère les faire se poser quelques questions, à propos d'eux, ou du monde autour d'eux. Mais vous savez, c'est une sacrée ambition, au fond, ce n'est qu'une pièce de danse, il ne faut pas trop en attendre.*⁸¹⁴

Certains de ces propos peuvent se trouver être contradictoires avec les idées que j'ai avancées jusqu'ici, cependant il convient de rester prudent quant aux déclarations orales, sans compter qu'il s'agit de propos d'un Israélien recueillis en anglais (tout à fait correct, Shechter vit à Londres), et traduits par mes soins. Par ailleurs, comme je l'ai indiqué, il faut rester prudent avec les discours des artistes. Enfin ce qui m'intéresse ici c'est bien cette manière qu'a Shechter de minimiser très simplement l'impact que son travail aurait sur des spectateurs, ainsi que cette idée qui me semble pleinement relever de la responsabilité politique de l'artiste : « really, it's just a dance piece, can't expect too much ». Il ne faut pas trop en

⁸¹³ Olivier Neveux, *op. cit.* p.200

⁸¹⁴ « I want the audience to take a sort of a mix, a mixed bag of emotions. I think it has to be a moment, a situation that allows people an experience, a powerful experience, a weird experience, something that shakes them a bit. It's about triggering them to connect to some emotions and feelings they have inside, or sensations... and see their own brain racing inside when they see the show, and hopefully make them ask a bit of questions, about themselves, or the world around them. But you know, this is a big ambition, really, it's just a dance piece, can't expect too much. » - Hofesh Shechter, propos recueilli par le Sadler's Well (théâtre londonien) en octobre 2013 pour le spectacle *Sun* - traduction personnelle.

attendre, c'est bien cette position qui pourrait être celle de l'artiste responsable politiquement, ce va-et-vient entre la conscience que ses œuvres ne sont pas sans conséquences politiques, mais qu'il ne faudrait pas s'imaginer que le monde changera après chacune d'entre elle, ni même probablement les spectateurs. « L'art ne peut pas changer le monde, mais il peut contribuer à changer la conscience et les pulsions des hommes et des femmes qui pourraient changer le monde »⁸¹⁵. Il s'agit bien plus pour l'artiste assumant sa responsabilité politique de se penser comme une pierre à l'édifice plutôt que comme une clef de voûte, si je peux me permettre ses images architecturales. Non pas que je cherche à minimiser les enjeux que je me suis proposé d'étudier jusqu'ici, mais il serait sage de ne pas les amplifier de manière artificielle, que ce soit au regard d'enjeux révolutionnaires généraux ou plus localisés et ponctuels : bien des questions humaines demandent des réponses concrètes et actives, à court terme. Rancière va lui aussi dans ce sens :

*(...) 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 des 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.*⁸¹⁶

Ce qui reste fondamental dans cette responsabilité politique de l'artiste est toujours sa dimension cosmique, à savoir le fait de laisser ouverte la possibilité d'une responsabilité, et en cela, ce qu'il faut c'est ne pas renoncer à l'art. Il me semble nécessaire que l'artiste accepte ce petit poids que représente la responsabilité politique, et agisse en conséquence : dans la conscience que les œuvres qu'il produit ne sont pas anodines politiquement, car agissantes sur l'entre et le dissensus, et dans l'exigence que demande de suivre un cheminement non tracé, obscur et méandreux, celui de l'émancipation, probablement la meilleure option pour, par ses œuvres, pousser d'autres individus à se perdre un peu sur ces chemins. Mais dans le même temps, ce poids de la responsabilité politique doit pouvoir s'alléger pour l'artiste puisque qu'il s'agit pour lui d'abord de se concentrer sur son travail d'artiste.

⁸¹⁵ Herbert Marcuse, *La dimension esthétique*, op. cit., p.45

⁸¹⁶ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit. p.29

(...) renoncer à la forme esthétique, c'est abdiquer sa responsabilité. Abdication qui prive l'art de la forme par laquelle il peut créer cette autre réalité à l'intérieur de la réalité établie : l'univers de l'espoir.⁸¹⁷

En dernière analyse, c'est l'œuvre qui importe, et tous les discours les plus savants n'y feront rien. Adorno l'avait compris et il prenait l'œuvre au sérieux jusqu'à analyser politiquement la syncope dans le jazz. Ce qui est à la fois preuve de cette prise au sérieux, et l'auto-annulation de cette démarche : Adorno ni quiconque ne dira jamais rien de ce qu'est la syncope dans le jazz : il faut la jouer et la ressentir, et si possible à sa manière. Avant de se demander si le groove est politique à l'époque du postmodernisme, il faudra d'abord qu'il y ait quelqu'un pour *groover*⁸¹⁸.

1. 3. Des freins structurels

Mon souhait d'ancrer ma réflexion dans un lien à la praxis se heurte fortement au contexte dans lequel nous évoluons aujourd'hui, à l'état du monde. J'ai déjà eu l'occasion de le dire, c'est bien le monde, et la politique qu'il faut changer, pas l'art. Quelque part, les artistes font comme ils peuvent.

En premier lieu, nous sommes pris dans cette « logique culturelle du capitalisme tardif » qu'est le postmodernisme. C'est le premier frein.

Si comme nous l'avons vu Fredric Jameson tente d'éviter tout jugement axiologique voire même de considérer que du politique peut émerger d'un art postmoderne, Rancière lui, en est moins convaincu comme nous le rappelle Jean-Marc Lachaud : La postmodernité annonce : « la fin d'une époque où l'on croyait à "l'histoire", à un temps en marche vers un but, vers la manifestation d'une vérité ou l'accomplissement d'une émancipation »⁸¹⁹. En effet, l'émancipation se joue dans un rapport de catharsis (ici positif)⁸²⁰, lié à l'histoire, au passé, et à la capacité de prendre la parole permise entre autre par cette « cartographe historique » que Jameson appelle de ses vœux. Cela consiste à un partage du temps et de l'espace non-subit, ce qui n'est pas franchement permis par le postmodernisme tel qu'il s'impose aujourd'hui. L'idée d'un « allègement » est avancée par Oliver Neveux en réponse à

⁸¹⁷ Herbert Marcuse, *La dimension esthétique*, op. cit., p.63

⁸¹⁸ Par exemple, le batteur Bernard "Pretty" Purdie - <https://www.youtube.com/watch?v=oOWdp1sOxvA>

⁸¹⁹ Jacques Rancière, *Fin de siècle et nouveau millénaire* (1996), dans *Chroniques des temps consensuels*, Éditions Seuil, Paris, 2005, p.22, cité in Jean-Marc Lachaud, op. cit. p148

⁸²⁰ Herbert Marcuse, op. cit. p.24

ce frein mésologique. Neveux cite Günther Anders, pour lequel il s'agirait « de tenter des “exercices d'élongations morales”, de travailler à donner une plus grande extension aux opérations habituelles de son imagination »⁸²¹. L'artiste est nécessairement pris dans son époque, et il lui est matériellement difficile de renoncer à un certain nombre de codes établis sous peine de n'être ni vu ni écouté. Il lui faut ainsi jongler avec ces impératifs qui se trouvent aujourd'hui souvent en contradiction : celui de répondre au minimum aux conditions de codes artistiques et institutionnels imposés par la société dans laquelle il travaille, et celui d'actualiser sa responsabilité politique.

C'est là que la responsabilité politique de l'artiste touche son point limite. Sa substance est intrinsèquement liée à la société et aux milieux qu'elle induit, plutôt qu'à l'artiste lui-même. Ainsi, il faut envisager le fait que l'ensemble des propositions de ce travail ne seront plus pertinentes dans dix ans, et que la responsabilité politique de l'artiste demande peut-être (probablement) un tout autre positionnement.

*Si vous voulez, ce n'est pas seulement l'écrivain qui est responsable de son degré de responsabilité, c'est aussi la société dans laquelle il se trouve. Un écrivain au XVIIIème siècle, n'est pas responsable comme un écrivain au XXème.*⁸²²

L'autre dimension de ce point limite de la responsabilité politique de l'artiste est la responsabilité de l'homme qu'est l'artiste. Sartre nous disait qu'au moment venu, l'écrivain devait arrêter d'écrire et prendre les armes. En lien avec les récentes luttes sociales, Olivier Neveux a publié un article dans ce sens, intitulé *Faire grève* :

*Que les artistes sont pris dans une contradiction est un fait : ils sont tout à la fois, possiblement, la préfiguration d'un rapport émancipé au travail mais aussi pris dans des logiques de sujétion, d'exploitation, de production. Ne pas vouloir faire grève par principe, c'est recouvrir et camoufler cette contradiction décisive et la rendre invisible, notamment à soi-même. C'est perpétuer, alors, le mensonge d'un monde harmonieux qui pourrait continuer à fonctionner ainsi (et peu importe les circonstances). Si nous avons certes besoin, ô combien, d'œuvres, il est nécessaire, dans un présent aussi périlleux, qu'une conscience historique vive les inspire, les conçoive, les expose et, parfois, douloureusement, en interrompe la présentation.*⁸²³

⁸²¹ Günther Anders, *L'obsolescence de l'homme, sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, Éditions Ivrea/Éditions de l'encyclopédie des nuisances, Paris 2002, p.304, cité in, Olivier Neveux, *op. cit.* p.192

⁸²² Jean-Paul Sartre, *La responsabilité de l'écrivain*, *op. cit.* p.34

⁸²³ Olivier Neveux, *Faire Grève*, in *Théâtre(s)*, n°6, été 2016, p.34

Les discours – que j’ai pu moi-même tenir – qui consistent à dire que le seul fait de créer des œuvres est en soi un acte politique, de lutte, de résistance, ne tiennent que jusqu’à un certain point. Prendre le maquis et faire un spectacle ne peuvent être considérés de même nature, même s’ils peuvent potentiellement tendre vers un même horizon émancipateur. L’artiste responsable politiquement est celui qui crée avec une « conscience historique vive », c’était le propos d’Adorno lorsqu’il écrivait la fameuse sentence « écrire un poème après Auschwitz est barbare »⁸²⁴. Mais c’est aussi celui qui cesse de créer et s’engage ou se dégage physiquement quand la situation le demande, quand l’action “politique” impose un positionnement “éthique”⁸²⁵.

C’est ainsi que Neveux conclut *Politiques du spectateur*, citant Rancière et Daniel Bensaïd :

Alors, en ces circonstances, renseigné par Jacotot des « deux grands péchés contre l’émancipation. Le premier est de dire : je ne peux pas. Le second est de dire : je sais »⁸²⁶, il est encore possible, dans un « pari mélancolique » de soutenir qu’ici et maintenant, l’émancipation de chacun peut avoir lieu, que le cercle de l’émancipation peut-être commencé, que le théâtre peut y prendre sa part, que la « politique reste donc une nécessité. Et [qu’]elle peut avoir un avenir »^{827 828}.

Le second frein, qui découle du premier, est en quelque sorte sa matérialisation concrète au quotidien, et relève du fait que l’artiste est « aussi pris dans des logiques de sujétion, d’exploitation, de production ». Les artistes ont cependant, du moins en France un minimum de marge de manœuvre, en grande partie grâce au système de service public de la culture, que je vais critiquer sans tarder, mais qui permet largement à bon nombre d’artistes de travailler dans de bonnes, voire très bonnes conditions. Toujours est-il que la situation financière de la “Culture” publique ne va pas vers une détente en France, et que nous nous

⁸²⁴ Theodore W. Adorno, *Prismes, Critique de la culture et de la société* (1955), Éditions Payot, Paris, 2003, p.26 – Adorno s’est expliqué de cette phrase souvent mal comprise comme une interdiction d’écrire de poèmes après les camps nazis : il précise que rejeter la culture est aussi barbare, son idée est plus qu’on ne peut plus faire de l’art comme si Auschwitz n’a pas eu lieu. Il souhaitait, dit-il, indiquer par cette formule « que la culture ressuscitée [lui semblait] creuse », T.W. Adorno, *Métaphysique* (1965), Éditions Payot, Paris, 2003, p.164

⁸²⁵ Dans ses remarques sur *La dramaturgie non aristotélicienne* (1933-1941), Bertolt Brecht écrit une *Lettre ouverte au comédien Heinrich George*, avec qui Brecht avait travaillé quelques années plus tôt, et qui continuait à exercer son activité de comédien (puis de directeur de théâtre) en collaboration avec le régime nazi. « Toute la précision que votre jeu possédera encore sera mise au service de l’oppression et se dévoilera sur le plateau comme une dextérité aux gages de l’infamie » lui dit Brecht. Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Éditions Gallimard, Paris, 2001, p.252

⁸²⁶ Jacques Rancière, *La méthode de l’égalité*, in Laurence Cornu et Patrice Vermeren (textes réunis par) ; *La philosophie déplacée. Autour de Jacques Rancière. Colloque de Cerisy*, Éditions Horlieu, 2006, p.523

⁸²⁷ Daniel Bensaïd, *Pour une politique de l’opprimé*, (1997), *Contretemps. Revue de critique communiste*, n°6 (nouvelle série), 2^{ème} trimestre 2010, p.43

⁸²⁸ Olivier Neveux, *Politiques du spectateur*, op. cit. p.244

voyons de plus en plus acculés dans les formes expérimentales, alternatives, voire contestataires, par un consensualisme ambiant, teinté de la crainte de faire des remous, pour des raisons financières (il faut remplir sa salle), politiques (des élus n'hésitent plus à couper sévèrement dans les budgets quand les propositions artistiques ne leur plaisent pas⁸²⁹), et d'ordre public (certaines thématiques ou formes font craindre les manifestations devant les théâtres ou musées⁸³⁰). Ainsi, si j'ai indiqué que l'objectif de l'artiste n'était pas un critère ni un indicateur pertinent pour saisir sa responsabilité politique, il n'en demeure pas moins que ce dernier est en partie dépendant des objectifs de ceux qui diffusent l'œuvre, et de ceux qui la financent. L'enjeu peut être parfois pour l'artiste politiquement responsable de tenter par tous les moyens de s'échapper de ces structures, y compris s'il le faut par ce que certains appellent positivement « de la piraterie », ou d'autres de « la stratégie »⁸³¹. Marcuse pose cette question dès 1964 :

*Comment les individus administrés – dont la mutilation est inscrite dans leurs libertés, dans leurs satisfactions, et se multiplie sur une échelle élargie – peuvent-ils se libérer à la fois d'eux-mêmes et de leurs maîtres ? Comment peut-on penser que le cercle vicieux peut être brisé ?*⁸³²

Marcuse répond à cette question par une opposition aux valeurs habituellement associées à nos “démocraties libérales”, et notamment l'autogestion, comme principe faisant primer les intérêts particuliers. En effet, selon lui, c'est en tendant vers une organisation centralisée (au sens où elle agirait pour l'intérêt général), laquelle doit être rationnelle, c'est-à-dire qui permettrait dans un second temps une « véritable autodétermination »⁸³³. Marcuse inclut dans sa pensée la question des moyens de production et de la redistribution économique tout autant que la question de l'organisation de la décision publique, et donc de la potentielle démocratie. À propos de l'art, Marcuse défend l'idée qu'« au lieu d'être au service de l'appareil établi en embellissant ses affaires, l'art doit devenir une technique qui aide à détruire ses affaires »⁸³⁴.

⁸²⁹ Ludovic Jolivet, marie de Quimper (29) avait tenu des propos en ce sens, et des actes s'en sont suivis. <http://www.cotequimper.fr/2014/12/15/theatre-a-tout-age-les-propos-du-maire-font-polemique-video/> ; http://www.lemonde.fr/culture/article/2016/06/11/quimper-contraint-de-fermer-son-quartier_4948403_3246.html ; <http://www.ouest-france.fr/bretagne/quimper-29000/quimper-teatr-piba-quitte-quimper-pour-sinstaller-brest-3731023>

⁸³⁰ http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/10/18/le-plug-anal-geant-de-la-place-vendome-vandalise_4508527_3246.html ; <http://www.lefigaro.fr/theatre/2011/10/30/03003-20111030ARTFIG00226-romeo-castellucci-la-piece-qui-fait-scandale.php> ; <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Golgota-picnic/critiques/idcontent/61897>

⁸³¹ Des artistes ont utilisé ces termes à plusieurs reprises lors de nos entretiens

⁸³² Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel*, op. cit. p.274

⁸³³ *Ibid.* p.275

⁸³⁴ *Ibid.* p.263

Pour autant, il ne méconnaît pas les contingences « externes [à l'œuvre autonome] qui gênent sa libre réalisation ». Marcuse, en conclusion de *L'homme unidimensionnel* semble perdre espoir (« Rien ne prouve que ce sera une bonne fin (...) »⁸³⁵), mais Olivier Neveux, s'appuyant sur Daniel Bensaïd, défend l'idée de travailler à partir du “déjà-là” que j'ai évoqué précédemment. Il faudrait ainsi :

(...) travailler à réinscrire au cœur même du procès capitaliste de domination une approche heuristique : trouver, radicaliser, déborder les « tendances libératrices à l'intérieur de la société établie »⁸³⁶, non pas celles remises à plus tard, non pas celles qu'il s'agit de construire : celles qui sont déjà là, déjà présentes, au travail, minuscules ou évidentes, qui n'attendent pas d'être révélées ; celles dont il faut penser les possibles devenir – et ce qui, gros de menaces, les empêche, les combat.⁸³⁷

⁸³⁵ Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel*, op. cit. p.280

⁸³⁶ Daniel Bensaïd, *Et si on arrêtait tout ? "L'illusion sociale" de John Holloway et Richard Day*, Revue Internationale des livres et des idées (RiLi), n°3, janvier-février 2008

⁸³⁷ Olivier Neveux, *Politiques du spectateur*, op. cit. p.189

2. Se désengluier des systèmes

2. 1. Ce que l’on veut changer qui nous en empêche

Il m’est nécessaire de reconnaître que dans une vision concrète et à court terme, tous les mots que j’ai écrits jusqu’ici sont en partie vains. Ils permettent éventuellement (je le souhaite) de mieux penser politiquement l’acte artistique, c’est-à-dire de prendre l’œuvre au sérieux, en saisissant l’enjeu des affects et des milieux pour la construction et la modification des individus. Il s’agissait aussi de reconnaître aux œuvres d’art un rôle à jouer dans l’apparition d’activité et d’état politique, engendrant ainsi une responsabilité politique pour l’artiste. Je tente ainsi de penser la responsabilité politique de l’artiste comme quelque chose de concret, c’est-à-dire qui s’actualise dans la création d’œuvres d’art en tant qu’elles sont des objets tiers propres à générer des jugements esthétiques, et qui ont effectivement des effets politiques par la modification du milieu, l’influence sur l’*entre*, le dissensus, et par la potentialité d’émancipation que ces œuvres supposent.

Mais tout cela peut donc paraître vain, car comme tout individu, les artistes sont pris dans des contextes socio-économiques et des organisations politiques, qui découlent des institutions politiques précédentes, lesquelles les libèrent ou les limitent dans la possibilité d’actualiser leur responsabilité politique telle que je propose de l’envisager. Ne pas questionner le contexte dans lequel ses œuvres sont produites serait un manque tout à fait problématique pour ce travail.

Il est une situation étrange qui fait que c’est précisément le système capitaliste – par sa dimension hégémonique et culturelle, par les affects qu’il produit, le confort des esprits et des corps dans lequel il nous plonge, mais aussi la violence répressive dont il sait faire preuve – qui est le frein à sa propre contestation. Ces symptômes ont la caractéristique de nous empêcher de s’attaquer à la cause. C’est un fonctionnement en entraves systémiques que l’on retrouve d’ailleurs dans le principe capitaliste des dettes publiques : c’est parce que les États sont endettés qu’ils s’endettent⁸³⁸. Au regard de l’objet de ma réflexion, deux types de systèmes qui répondent à cette symptomatologie vont m’intéresser dans cette ultime chapitre : le système économique du milieu artistique, et le système politique qui l’induit.

Le système économique de l’art, qui relève de ce qu’on appelle aujourd’hui « l’économie de la culture »⁸³⁹, engendre des contraintes matérielles quotidiennes pour l’artiste dans son travail qui sont souvent contradictoires avec l’actualisation de sa responsabilité politique. Je me restreindrai ici à

⁸³⁸ Voir Frédéric Lordon, *Jusqu’à quand ? Pour en finir avec les crises financières*, Éditions Raisons d’agir, Paris, 2008, 220 p.

⁸³⁹ Voir l’ouvrage très clair de Françoise Benhamou, *L’économie de la culture*, édition La découverte, Collection Repères, 2011, 128 p.

l'économie de la culture en France. Par ses dispositifs de subventions publiques, le fonctionnement de l'intermittence du spectacle et l'organisation de la production et de la diffusion, il crée un grand nombre de conflits d'intérêts pour l'artiste, entre « subvention et subversion » pour reprendre le titre d'un livre de Rainer Rochlitz⁸⁴⁰. Il est ainsi caractéristique d'un système dont les symptômes qu'il crée chez ses acteurs le préservent.

L'autre système, voire méta-système, est celui des soi-disant démocraties dans lesquelles nous vivons. Je reviendrai sur les liens forts qui existent entre démocratie (au sens galvaudé comme au sens plus précis où je l'entendrai) et responsabilité politique de l'artiste, mais je dirais seulement ici que c'est aujourd'hui un système « autobloquant » exemplaire. Dit de façon simple, voudrions-nous y changer quelque chose très concrètement et à court terme que nous ne le pourrions pas. Même si cela concernait un élément trivial, quotidien et localisé, au niveau de la voirie dans ma ville : cela n'est pas possible, je n'ai pas de prise directe sur la décision publique, seules des personnes élues, nommées ou cooptées y ont leur mot à dire. Nous ne disposons pas en effet de *l'autonomos*⁸⁴¹. Nous ne sommes pas autonomes politiquement, nous sommes précisément hétéronomes, c'est-à-dire que nous dépendons d'autres personnes pour la définition des règles qui s'appliquent à nous. Cette « démocratie », telle qu'on la nomme, produit donc bien elle aussi une manière d'assurer sa continuité par l'hétéronomisation de ceux qu'elle identifie pourtant comme ses acteurs. Il faut remarquer que dans le cas du capitalisme, de l'économie de la culture ou de la « démocratie » (qui sont trois systèmes intriqués), les symptômes en question ont la deuxième caractéristique de fournir une forme de confort. Elles donnent suffisamment pour que l'on ait quelque chose à perdre, et pour que l'on puisse s'estimer heureux de ce minimum (du droit de vote jusqu'à la télévision en passant par les « aides aux projets » pour les artistes). Cela génère une forme d'appropriation voire une défense de l'exploitation et de la domination par les exploités et les dominés eux-mêmes. Ainsi, les artistes défendent mordicus l'intermittence du spectacle, les électeurs le droit de vote, et combien ne souhaitent-ils pas sauver la télévision « parce qu'il y a Arte »⁸⁴² ?

⁸⁴⁰ Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention*, Éditions Gallimard, Paris, 1994, 240 p.

⁸⁴¹ Cornélius Castoriadis, *Domaines de l'homme, Les Carrefours du labyrinthe 2*, Éditions du Seuil, Paris, 1986, p.358

⁸⁴² Voir le chapitre *L'inaccessible mythe de la « qualité »*, du livre de Michel Desmurget, *TV Lobotomie, op. cit.* pp.77-92

2. 2. Renverser les représentations

Plutôt que de choisir un axe sur lequel résister plus qu'un autre, ou entre un travail sur les individus (nous incluant nous-mêmes) ou sur les structures, l'un excluant l'autre, il s'agit de penser un ensemble interconnecté, au détriment de ce réflexe bien habituel qui consiste à chercher une seule entrée. Il est nécessaire de s'engouffrer dans toutes les brèches de l'idéologique dominante, et à tous les niveaux, de façon radicale et méthodique. C'est à nouveau l'affirmation de la nécessité de tenir à la fois et en permanence une pensée et une action complexe, et simple. Simple comme l'idée d'agir sur tout et tout le temps de façon radicale, et complexe comme celle de penser ces ensembles parfois contradictoires, et tenter de les modifier. C'est aussi le cas lorsqu'il faut refuser le choix entre le court et le long terme. Tout terme est à prendre en compte, y compris dans leurs potentielles contradictions. Par exemple, il me semble qu'il faille ardemment défendre à court terme, par tous les moyens (et notamment par la mobilisation syndicale), l'intermittence du spectacle lorsqu'elle est attaquée, en tant qu'elle est un acquis social important et parce qu'elle est ici et maintenant protectrice pour plus de cent mille personnes en France. Pour autant, il ne faudrait pas se priver de combattre le principe de l'intermittence du spectacle, et de souhaiter sa fin, au profit d'un régime non basé sur une quantité d'heures ouvrant des droits, et sur une meilleure sécurité des artistes et techniciens concernés.

Ne plus se trouver, tel l'âne de Buridan, fatalement immobile face au choix, consiste à formuler des paradigmes différents, plus englobant. Pour le sujet qui m'occupe, cela pourrait consister dans le fait de renverser le déséquilibre des rapports qu'entretiennent les artistes avec les institutions. Et cela se joue d'abord sur le plan des représentations. Il s'agirait ainsi de réaffirmer le caractère de service public des théâtres publics, ainsi que la politique culturelle de l'État comme des collectivités territoriales. Cela vaut de toute évidence pour les citoyens, mais aussi pour les artistes, lesquels pourraient alors non plus se positionner comme « demandeurs » face aux institutions, mais comme des usagers à qui l'ensemble des services publics de la culture seraient tenus de rendre un service.

Cette vision d'un tel positionnement (à nouveau simple dans sa formulation, et complexe dans sa mise en œuvre) se fonde sur trois éléments. Le premier est une expérience personnelle : il se trouve que j'ai été confronté à un "technicien" de collectivité territoriale chargé de l'action culturelle, qui revendiquait extrêmement clairement sa position de service public, son travail étant d'accompagner les artistes, de les aider à trouver leur chemin, y compris parfois en ne les soutenant pas financièrement. Cela a radicalement changé mon regard sur mes relations à

l'institution jusqu'à ma façon de penser mon propre travail artistique comme relevant lui-même du service public, tout particulièrement dans le cas où il est subventionné. Le second élément est le fait que j'ai volontairement axé ma réflexion sur la responsabilité politique de l'artiste, mais que cela ne suppose pas que les autres acteurs du secteur soient libérés de toute responsabilité politique ; au contraire, puisqu'ils contribuent à la création et à la diffusion des œuvres ainsi qu'à leur sélection, leur médiatisation et leur légitimation. Je n'en parlerai pas plus ici, cela demanderait un nouveau travail de recherche. Enfin, le dernier élément consiste à constater les freins que génère le fonctionnement actuel de l'économie de la culture en France pour une actualisation de la responsabilité politique de l'artiste telle que je l'ai décrite au chapitre précédent. C'est ce point là qu'il me faut développer maintenant, avant de terminer par la question démocratique.

3. Économie politique de la culture

Avant toute analyse critique du système d’économie de la culture en France, il me faut préciser que j’en suis un ardent défenseur, et que si j’y vois un certain nombre de fonctionnement dommageable d’un point de vue politique, cela ne m’amène pas à le condamner totalement, et à ne pas en reconnaître les vertus. Néanmoins, au regard de l’ensemble des éléments avancés jusqu’ici, ce système génère aujourd’hui nombre de limitations à l’actualisation de la responsabilité politique des artistes.

3. 1. Le syndrome de Baumol

Avant toute chose, il me faut revenir sur une problématique centrale de l’économie du domaine culturel, le « *Baumol’s cost disease* », le syndrome de Baumol. C’est la grande justification d’un point de vue purement économique de l’intervention publique dans le domaine.

William Baumol est un économiste américain d’influence Keynésienne né en 1922, professeur à l’université de New York, connu pour sa théorie des marchés contestables, pour son modèle sur la monnaie conçu avec James Tobin et reprenant des intuitions de Maurice Allais. Ce qui va nous intéresser ici, c’est sa maladie des coûts dite « loi de Baumol » : il a élaboré cette loi en se basant sur le fonctionnement économique du secteur du spectacle vivant avec son collègue William Bowen, dans leur ouvrage publié en 1966, *Performing arts : the Economic Dilemma*⁸⁴³. L’ouvrage est écrit suite à une demande de la Fondation Ford aux deux économistes de faire un diagnostic sur la santé et le fonctionnement économique des théâtres de New York, qui requièrent des besoins financiers de plus en plus importants à cette époque au contraire des autres secteurs économiques, majoritairement en expansion. Dans leur étude, Baumol et Bowen établissent l’existence de deux types de secteurs, un premier qu’ils nomment « archaïque » et un second « progressif ». Le secteur archaïque est caractérisé par l’impossibilité de générer des gains de productivité, et le secteur progressif au contraire améliore de façon régulière sa productivité grâce à l’innovation, aux économies d’échelle et par sa capacité à accumuler du capital. Selon les deux économistes, le spectacle vivant appartient au secteur archaïque, en effet, le travail y est constitutif du produit fini, on ne peut réduire ses coûts avec les mêmes outils économiques que dans le secteur progressif, on ne

⁸⁴³ William J. Baumol et William G. Bowen, *Performing arts, the economic dilemma*, The MIT Press, Cambridge, 1968, 598 p.

peut, par exemple, ~~pas~~ remplacer un instrumentiste du quatuor à cordes par une bande enregistrée, ou encore réduire le nombre de personnages et (donc d'acteurs) dans une pièce de Shakespeare⁸⁴⁴. Or, les salaires suivent la même progression croissante dans les deux secteurs. Aussi, Baumol conclut à l'inexorable augmentation des coûts pour la création et la diffusion d'œuvres de spectacle vivant. Le jeu sur le prix du billet étant très limité sous peine de voir se raréfier le public, il faut trouver une autre source de financement si les théâtres New Yorkais veulent éviter la cessation d'activité pure et simple. Ce « syndrome » se retrouve dans toutes les activités où « le travail est une fin en soi, et la qualité directement jugée en termes de volume de travail » nous disent Baumol et Bowen, cités par Françoise Benhamou. Ils ajoutent : « A la différence des travailleurs des industries, les artistes ne sont pas des intermédiaires entre les matières premières et le produit achevé, leurs activités sont elles-mêmes le bien de celui qui consomme »⁸⁴⁵. Encore aujourd'hui, par l'observation des budgets de compagnies de spectacle vivant ainsi que des programmeurs, on retrouve les mêmes difficultés. Il convient cependant de nuancer, au regard des évolutions des pratiques artistiques. Les avancées technologiques ont amené nombre d'artistes à travailler avec des machines, réduisant le nombre d'interprètes, et au théâtre, il n'est pas rare de voir un acteur jouer plusieurs rôles. Notons aussi qu'aujourd'hui, les artistes vont souvent créer leurs œuvres (quelque soit la pratique) en fonction du budget qu'ils estiment possible d'obtenir suivant leur situation. Enfin, Baumol émet l'hypothèse que les salaires du secteur archaïque augmentent à la même vitesse que ceux du secteur progressif, or il semblerait que ce ne soit pas tout à fait le cas. Throsby nous apprend en 1994 que les salaires du secteur du spectacle vivant ont évolué globalement moins vite que dans les autres secteurs économiques depuis la seconde guerre mondiale⁸⁴⁶. Ces précisions ne sont pas d'importance assez grande pour mettre à mal la théorie de Baumol, mais il convient d'en tenir compte au regard des grandes évolutions du secteur des arts vivant jusqu'à aujourd'hui.

Au final, pour Baumol, soit l'on trouve des sources de financement externes pour produire ces spectacles de plus en plus coûteux, soit on laisse de nombreux acteurs sortir du marché, en paupérisant l'offre. Baumol conclut à la nécessité d'une intervention extérieure, soit mécénat (privé), soit fonds publics, prélevés sur des secteurs du modèle progressif.

⁸⁴⁴ Françoise Benhamou, *L'économie de la culture*, édition La découverte, Collection Repères, 2011, p.34

⁸⁴⁵ Françoise Benhamou, *L'économie de la culture*, *op.cit.* p.35

⁸⁴⁶ Françoise Benhamou, *L'économie de la culture*, *op.cit.* p.38

Nous sommes bien toujours dans cette situation aujourd'hui, laquelle crée de fait une dépendance des artistes à des entités tierces, qui sont le plus souvent en France des institutions publiques, ou semi-publiques⁸⁴⁷ : les lieux de diffusion et de création tels que les théâtres, les collectivités territoriales (État, régions, départements, villes), des organismes associatifs ou constitués en EPCC (en Bretagne par exemple l'EPCC Spectacle Vivant en Bretagne, ou l'association départementale Musique et Danse en Finistère) et enfin d'autres structures uniques (SACEM, SPEDIDAM, CNV, ADAMI, ONDA). C'est ce que Patrick Germain-Thomas appelle le « marché subventionné » :

*J'emploie la dénomination de marché subventionné pour désigner cette configuration où ni l'offre, ni les intermédiaires, ni la demande finale, n'existeraient dans des proportions comparables sans aide publique.*⁸⁴⁸

L'expression de Germain-Thomas a l'intérêt de nommer le fait que s'il s'agit bien d'activités subventionnées (sous-entendu, par de l'argent public), nous sommes bien face à un fonctionnement de marché. Ce qui suggère que l'on puisse retrouver dans les modes de production de l'art les mêmes effets d'aliénation que pour tout autre secteur fonctionnant sur un modèle « d'économie de marché ».

3. 2. Autonomie de l'art ou aliénation ?

C'est Marx qui ouvre la voie à l'exclusion de l'art des phénomènes aliénants du travail. La création artistique serait un moyen d'émancipation, pouvant représenter une exemplarité de ce que Marx appelle le travail libre. C'est une autre des dimensions de l'autonomie de l'art s'ajoutant à celles déjà évoquées. Et en ce sens marxiste, l'art, dans sa production par les artistes, peut permettre à ces derniers de tendre vers leur propre autonomie, car ils « s'accomplissent dans la plénitude de [leur] liberté »⁸⁴⁹. On retrouve ici les éléments que j'ai identifiés précédemment comme moyens de résistance par l'art, non plus tournés vers le jugement esthétique des spectateurs, mais vécus et redéployés par l'artiste lui-même.

⁸⁴⁷ Je ne parle ici ni du star-system, ni des pratiques amateurs, et je laisse de côté le mécénat qui ne représente qu'une maigre part de financements pour les champs qui m'intéressent.

⁸⁴⁸ Patrick Germain-Thomas, *La danse contemporaine, une révolution réussie ?* Éditions le l'Attribut, Toulouse, 2012 ? p.11

⁸⁴⁹ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur, Métamorphoses du capitalisme*, Éditions du Seuil et La République des idées, Paris, 2002, p.13

Cette forme générique de dépense de soi a pour premier bénéfice de permettre à l'individu de se connaître, de prendre possession de soi, d'accéder à l'autonomie. Encore faut-il que le travail ainsi conçu se libère des entraves de la division du travail, qui spécialise les capacités individuelles et mutile leurs détenteurs, et des rapports d'échange marchand qui contribuent à purger le travail de toutes ses caractéristiques individualisantes et expressives, et à en faire une "désutilité".⁸⁵⁰

Et en effet, comme j'ai pris soin d'y insister, il ne faudrait pas considérer que l'art soit par nature et en toute circonstance autonomisant, force de résistance, et ainsi émancipateur. C'est bien plutôt le contraire aujourd'hui, rien ne me semble indiquer que les artistes puissent échapper aisément aux processus d'aliénation au travail, à la production, tout particulièrement dans notre fonctionnement capitalisme actuel, au-delà de la question de la logique culturelle de ce capitalisme tardif, le postmodernisme, que j'ai déjà évoqué. C'est parce que Marx adopte le point de vue de l'artiste lui-même, dans le moment de la production artistique qu'il en arrive à conclure que la création artistique est la « manifestation de cette essence humaine »⁸⁵¹, qui en effet peut être identifiée au moment de la création, mais aussi de l'interprétation. Mais cela est sans compter l'ensemble des enjeux économiques qui entourent un tel geste artistique, du travail de recherche de financement à la diffusion (qui impliquent en général bien d'autres corps de métier que les seuls artistes), en passant par la contractualisation, jusqu'aux questions de renouvellement de régimes d'assurance chômage pour les intermittents du spectacle. Comment ne pas imaginer que cet acte artistique libérateur pâtisse de ces rapports économiques ?

Ce que Menger ne précise pas, c'est que Marx ne s'arrête pas là dans son analyse, forcé de constater qu'un marché et une concurrence dommageable sont bien des caractéristiques que le secteur artistique partage avec les autres.

Le travail artistique est, comme tout autre, dépendant de l'organisation d'ensemble de la production. À ce titre, il ne jouit d'aucun privilège. Mais dans le même temps, Marx fait de l'artiste une exception : il est l'un des rares hommes à pouvoir développer son pouvoir créatif (...). L'art semble être à la fois déterminé et autonome, aliéné et libérateur, écho des contradictions du réel et ferment révolutionnaire de leur dépassement.⁸⁵²

C'est justement dans cette double dimension que mon questionnement trouve pour partie son origine. Car s'il me semble en effet que l'artiste est pris dans cette contradiction, il y a fort à

⁸⁵⁰ Pierre-Michel Menger, *loc. cit.*

⁸⁵¹ Isabelle Garo, *L'or des images, art monnaie, capital*, Éditions La ville brûle, Paris, 2013, p.30

⁸⁵² Isabelle Garo, *op. cit.* p.34

parier qu'elle ne puisse être facilement tenue à bout de bras dans notre contexte actuel. C'est bien pour cela que l'art en France a pris et prend encore très volontairement le chemin de l'institutionnalisation, à l'image de la danse contemporaine, trouve une forme de reconnaissance par une légitimation des pouvoirs publics, et donc aussi par une entrée franche dans les méandres de l'économie de la culture, avec toutes les aliénations que cela comporte.

Parallèlement à ce mouvement d'autonomisation, la danse contemporaine devient un style d'intervention à part entière. Ce style chorégraphique, dont l'existence ne reposait jusqu'au début des années soixante-dix que sur des démarches isolées d'artistes militants, a pris sa place dans tous les domaines : il est enseigné dans les conservatoires, programmé dans les réseaux de diffusion nationaux et il draine une part des aides à la création.⁸⁵³

Il serait absurde de rejeter en bloc ce processus d'institutionnalisation de l'art en France, tant il a été favorable au développement de l'art et des artistes eux-mêmes, on le voit plus récemment avec les arts de la rue ou encore du cirque. Mais être lié aux pouvoirs publics implique aussi de subir les tendances générales que l'idéologie dominante impose à la société et auxquelles nos dirigeants actuels (et plus anciens) répondent mollement, voire embrassent pleinement après avoir feint le dégoût.

3. 3. Du « fonctionnement » au « projet »

L'action de l'État, puis des collectivités territoriales suite à la décentralisation, a permis pendant une quinzaine d'année (sous les mandats de François Mitterrand et de Jacques Chirac), avec des périodes plus favorables que d'autres, de solidifier et pérenniser l'action et la structuration de nombreux artistes en France. Un des grands changements que l'on connaît depuis une dizaine d'années est l'attribution d'aides quasi-uniquement « au projet », remplaçant très largement si ce n'est totalement les possibilités de recevoir une subvention dite « de fonctionnement »⁸⁵⁴. Une subvention de fonctionnement supposait d'aider financièrement une structure artistique à exister en tant que telle (une compagnie de théâtre par exemple), et donc à assurer ses dépenses justement dites « de fonctionnement », tels que les salaires des permanents. Ce type de subvention reconnaît l'activité globale de l'artiste (de sa

⁸⁵³ Patrick Germain-Thomas, *op. cit.* p.10

⁸⁵⁴ Un artiste (sa structure) peut être « conventionné » sur 3 ans en général, par une ou plusieurs collectivités locales, c'est une exception forte à la subvention au projet, puisqu'elle repose sur une contractualisation évaluée annuelle et surtout au terme du conventionnement, lequel peut être reconduit.

structure), et lui assure une stabilité de financement (non sans contrôle et reddition de comptes), qui n'est pas liée directement à la production d'une nouvelle pièce, ou d'une action précise. La logique de ce type de subvention est ainsi d'être renouvelée, et assure une certaine sérénité pour les artistes qui en bénéficiaient. C'est donc l'aide au projet qui est désormais de mise. Cela ne signifie pas forcément de répondre à un appel à projet, c'est surtout que le financement n'est pas lié à une activité pérenne et régulière mais bien à la création d'un nouveau "projet", généralement une nouvelle œuvre, pour les artistes. Or j'ai déjà évoqué ce mot, montrant comment il était utilisé pour surresponsabiliser les individus, dans tous les domaines, les incitant à faire des "projets" en permanence, cette notion devenant alors le cache-sexe de l'idéologie du "mérite". J'avais aussi indiqué que Luc Boltanski et Eve Chiapello avaient théorisé une « cité par projet »⁸⁵⁵, en montrant notamment comment le mot "projet" avait remplacé en quarante ans le mot "hiérarchie" dans les manuels de management. Je me permets de repréciser les caractéristiques d'un projet, au sens managérial du terme : un projet a un début et surtout une fin, il est budgété et rétroplanné, il doit être original (nouveau), et succédé par un autre projet, nécessairement différent. Surtout, un projet est évalué *a priori*, et non *a posteriori* (et dans les cas où il l'est pour sauver les apparences, c'est un simulacre, puisqu'il ne sera de toute façon pas reconduit, par définition). Un projet ainsi décrit n'est autre qu'un produit.

Ainsi, "projet" entre dans la catégorie marcusienne des « concept opérationnels », ces mots qui font que « la chose est identifiée avec sa fonction », ce qui est précisément le contraire d'un concept⁸⁵⁶. Cette catégorie opérationnelle, ou « fonctionnelle », qui truque, fixe et alourdit le sens, est « un véhicule qui sert à coordonner et à subordonner »⁸⁵⁷. Ces mots ont proliféré, et nous les connaissons. Ils ont envahi le langage technique comme le langage courant, et il est aujourd'hui de plus en plus difficile de penser en dehors de ces catégories, c'est-à-dire qu'il est de plus en plus difficile de penser tout court, sans faire une sorte de ménage linguistique. Il suffit pour exemple de tenter de s'exprimer sans utiliser le mot "projet" pour s'en rendre compte⁸⁵⁸. Franck Lepage, dans sa « conférence gesticulée » *Incultures : l'éducation populaire Monsieur, ils n'en ont pas voulu*, exécute avec humour une démonstration. Il utilise pour exemple 18 mots qui sont selon lui devenus des concepts opérationnels au sens marcusien : *diagnostic partagé, contrat, mondialisation, citoyenneté*,

⁸⁵⁵ Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Collection NRF Essais, Éditions Gallimard, Paris, 1999, p.473

⁸⁵⁶ Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel* (1964), Les Éditions de Minuit, 1968, p.119

⁸⁵⁷ Herbert Marcuse, *op. cit.* p.121

⁸⁵⁸ «*Incultures : l'éducation populaire, Monsieur, ils n'en ont pas voulu*», Conférence gesticulée de Franck Lepage, 2007

projet, démocratie, inter-culturalité, local, développement, participation, partenariat, institutions, acteurs, médiation, lien social, habitants, décentralisation, proximité. Pour qui a affaire à des élus locaux, ou remplit régulièrement des dossiers de subvention, ce sont des mots habituels. Mais ils servent à contrôler, à subordonner, en nous privant de la possibilité de penser nos actions. Ces mots permettent de faire des effets de sens, et Lepage nous montre comment à partir de ces mots enchaînés dans un ordre aléatoire dans des phrases (il reproduit la démonstration plusieurs fois), nous avons l'impression que quelque chose de pertinent et docte est exprimé, alors que c'est tout l'inverse⁸⁵⁹. Ces mots nous amènent à agir sans pouvoir penser notre action, et ils permettent ainsi à l'autorité qui les prescrit de garder le contrôle du sens de ces actions. C'est ainsi qu'un artiste ne dit plus guère aujourd'hui qu'il va créer une pièce, un spectacle, une œuvre, il va avoir un projet, c'est bien cela qui sera financé.

Ces financements "au projet" sont bien un outil de contrôle et l'on voit dans quelle mesure cela représente un frein à l'actualisation de la responsabilité politique de l'artiste. En effet, l'œuvre en tant qu'objet tiers générateur de jugement esthétique, mais surtout potentiel outil d'émancipation pour l'artiste, qui ne saurait s'arracher en ce sens aux errements, aux expérimentations, aux échecs, n'est pas prise au sérieux. Elle n'est que projet, c'est-à-dire le temps d'activité reconnu de l'artiste, fini dans le temps, lequel est à nouveau subi. C'est ainsi que cette vision en projets est aussi un moyen efficace pour les pouvoirs publics de réduire les aides financières, en les limitant à cet horizon du projet qui sonne si positivement à nos oreilles. Le budget affecté au projet correspond ainsi parfaitement aux heures travaillées et déclarées sous le régime de l'intermittence du spectacle, et la boucle est bouclée, l'intermittence justifie les projets, les projets justifient l'intermittence.

Pour les tutelles – ministère de la Culture et collectivités locales –, il [le régime de l'intermittence du spectacle] abaisse le seuil minimal de la subvention nécessaire à la viabilité de l'activité et il permet de ne rémunérer le personnel que sur les périodes de pleine activité, sous la forme de contrats à durée déterminée infiniment renouvelables. Il fait disparaître les masses budgétaires correspondant aux rémunérations des artistes permanents, réduisant le niveau des apports financiers nécessaires au fonctionnement des structures subventionnées.⁸⁶⁰

Ce glissement de l'œuvre au projet modifie la façon dont l'action publique est pensée (c'est bien la fonction d'un concept opérationnel). Ainsi, même si au final, ce sont bien des œuvres

⁸⁵⁹ L'expérience peut être tentée aisément par soit même. La vidéo de Lepage est disponible ici : <https://youtu.be/ixSI7qD-Z1s?t=17510>

⁸⁶⁰ Patrick Germain-Thomas, *op. cit.* p.79

qui sont financées, la logique qui sous-entend l'action n'est pas la même. Car si une œuvre est sa propre finalité, ce n'est pas le cas d'un projet. Un projet doit avoir des résultats, si possibles visibles, et si possible économiques. C'est le sens de la résolution 65/166 *Culture et développement* prise par l'Assemblée générale des Nations Unies le 20 décembre 2010⁸⁶¹. Cette résolution « invite » les États membres de l'ONU à un certain nombre de pratiques concernant leurs politiques culturelles. Ces pratiques touchent à des questions environnementales, sociales, civiques, d'intégration, de transversalité. Mais aussi au :

*(...) soutien d'un secteur culturel et créatif dynamique, où l'esprit d'entreprise et l'innovation, [où] la formation professionnelle de spécialistes de la culture, le déploiement d'institutions et d'industries culturelles durables permettrait de multiplier les possibilités d'emploi et de participer à une croissance économique et un développement soutenus, non sélectifs et équitables (...).*⁸⁶²

En France, ces visées économiques n'ont pas encore totalement colonisé les politiques publiques, même si on commence déjà à s'habituer doucement aux déclarations ou éditoriaux d'élus justifiant leur politique culturelle par les avantages économiques et d'attractivité du territoire qu'elle présente⁸⁶³. Je l'ai évoqué précédemment, les études sur les retombées économiques du secteur culturel s'accumulent, et la sortie en 2013 du rapport mené conjointement par les ministères français de l'économie et de la culture⁸⁶⁴ qui nous apprenait que le secteur culturel rapportait plus que le secteur automobile semblait réjouir l'ensemble des acteurs du secteur⁸⁶⁵. Je ne saurais jamais assez dissuader tous ceux qui travaillent à la production et à la diffusion d'œuvres d'art en France de justifier le financement public de leur activité sur la base de critères économiques. Car cela s'oppose frontalement à tout ce que j'ai identifié jusqu'ici comme pouvant produire des effets politiques de résistance et d'émancipation, à commencer par le fait de prendre l'œuvre au sérieux. C'est bien à ce titre qu'un financement public se justifie, je pourrais même dire qu'il doit exister justement pour permettre la possibilité que les artistes puissent actualiser leur responsabilité politique. Car il s'agit de pouvoir répondre au syndrome de Baumol dans le cadre de nos sociétés capitalistes,

⁸⁶¹ Librement consultable ici :

http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/8_UNGA_Resolution_A_RES_65_166_FR.pdf

⁸⁶² Philippe Henry, *Un nouveau référentiel pour la culture, Pour une économie coopérative de la diversité culturelle*, Éditions de l'attribut, Toulouse, 2014, p.123

⁸⁶³ Voir le livre de Corinne Berneman et Benoit Meyronin (sous la direction de), *Culture et attractivité des territoires, nouveaux enjeux, nouvelles perspectives*, Éditions de l'Harmattan, Paris, 2010, 284 p.

⁸⁶⁴ Disponible en ligne ici : <http://www.economie.gouv.fr/files/03-rapport-igf-igac-culture-economie.pdf>

⁸⁶⁵ <http://www.latribune.fr/actualites/economie/france/20140103trib000807739/la-culture-contribue-sept-fois-plus-au-pib-que-l-industrie-automobile.html>

ce qui suppose que l'apport financier externe nécessaire n'enferme pas la création artistique dans les contraintes et des fonctionnements du capital néo-libéralisé.

D'autres arguments vont dans ce sens, et on les trouve dans une étonnante étude réalisée par Yann Nicolas en 2006 pour le ministère de la culture, portant sur les analyses d'impact économique du secteur culturel. La majorité du document nous explique comment procéder pour réaliser de telles études, il indique les erreurs à ne pas commettre, et propose ainsi une sorte de méthode de l'étude d'impact économique. Mais dans la deuxième partie, Nicolas opère un renversement tout à fait surprenant. En effet, il nous explique que cette manière d'évaluer l'action culturelle publique au regard de critères économiques comporte trois grands risques. Le premier risque évoqué est que les objectifs pécuniaires sont « non neutres culturellement » :

Il importe d'avoir conscience que l'analyse d'impact, lorsqu'elle est utilisée pour justifier le soutien public à x, conduit à joindre la politique de création de richesses à la politique culturelle. Le fait d'invoquer des chiffres positifs d'impact amène en effet le décideur public à intervenir dans le domaine culturel pour atteindre des objectifs uniquement pécuniaires – en matière de revenus, de salaires tirés d'emplois, de recettes fiscales – en utilisant les arts et la culture comme accessoires, en les instrumentalisant. Or, rien ne garantit a priori que le fait d'atteindre ces objectifs permette d'atteindre des objectifs, disons, artistiques et culturels (non pécuniaires).⁸⁶⁶

Yann Nicolas complète cet élément en indiquant que si l'on donne trop d'importance au critère de l'impact économique, le décideur politique risque de choisir de subventionner l'événement culturel qui produit le plus d'impact économique, or, ce critère économique ne garantit en rien la pertinence du choix au regard de critères artistiques et culturels. Le dernier argument avancé concernant ce premier risque de non-neutralité culturelle, est que cette idée de se baser sur l'impact économique d'un événement culturel comme critère premier peut amener à une surenchère protectionniste. En effet, dans cette logique, les décideurs auront tendance à chercher la captation de dépenses non-locales « au détriment du local », pour obtenir un bénéfice net pour le territoire. Or cela peut mener à « une guerre de l'événement culturel », qui peut ne pas être neutre culturellement⁸⁶⁷.

⁸⁶⁶ Yann Nicolas, *L'analyse d'impact économique de la culture, Principes et limites*, Étude pour le Ministère de la culture, Délégation au développement et à l'action internationale, Département des études, de la prospective et des statistiques, Document de travail N°1271, juillet 2006, p.13

⁸⁶⁷ Yann Nicolas, *op. cit.* p.14

Le second risque avancé par Yann Nicolas est l'affaiblissement de l'exception culturelle. Si l'on utilise sérieusement l'analyse d'impact économique pour la culture, on risque de faire d'une politique culturelle une politique utilitaire : « Le choix de retenir cette analyse affaiblit l'argument de l'exception culturelle selon lequel les biens et services culturels ne sont pas des produits comme les autres car non réductibles à leur seule dimension marchande »⁸⁶⁸. Cela reviendrait aussi à instrumentaliser les services culturels⁸⁶⁹, et à en faire des services « comme les autres », annulant donc potentiellement leur caractère exceptionnel.

Enfin, le troisième risque évoqué par Yann Nicolas est « l'erreur politique ». Cet avertissement semble être notamment destiné aux porteurs de projets culturels qui tenteraient de mettre le plus fort de leur argumentaire dans l'impact économique de leur projet. Ce risque est lié à une dernière forme de coûts inhérents au choix d'attribuer une subvention vers un projet plutôt qu'un autre : le coût d'opportunité. « Dans ce cas, le coût d'opportunité est la valeur de la meilleure solution de remplacement non choisie lorsque la décision de dépenser des fonds publics est prise », nous explique Nicolas⁸⁷⁰. Ainsi, même après étude d'impact rigoureuse, le risque pour que le coût final net d'un projet culturel subventionné, prenant donc en compte le coût d'opportunité, soit négatif est grand. Et arrivé là, pourquoi les pouvoirs publics ne choisiraient-ils pas un projet bien plus intéressant sur le critère économique, même s'il ne s'agit pas du tout d'un projet culturel ?

*Prendre au sérieux l'analyse d'impact pour justifier le soutien public implique la mise en concurrence de l'activité culturelle locale étudiée avec n'importe quelle autre activité industrielle ou commerciale locale susceptible d'être soutenue, à moins de faire le jugement de valeur contestable selon lequel créer des revenus et des emplois locaux grâce au levier culturel local étudié importe plus que d'en créer grâce à tout autre levier local.*⁸⁷¹

À jouer le jeu des retombées économiques, les acteurs culturels risquent fort de perdre. Yann Nicolas termine en indiquant simplement que « ces trois périls résultent du choix de retenir l'analyse d'impact pour justifier le soutien public », et qu'ainsi, « face à eux, la prudence est clairement de mise »⁸⁷². Il faut remarquer par ailleurs comment Yann Nicolas opère un retournement de la question initiale, en se demandant quel est l'impact de l'économie sur le culturel et l'artistique, et non pas l'inverse, comme le font les études économiques en la

⁸⁶⁸ Yann Nicolas, *loc. cit.*

⁸⁶⁹ Nicolas cite les « festivals, arts de rue, monuments, sites patrimoniaux, musées... »

⁸⁷⁰ Yann Nicolas, *loc. cit.*

⁸⁷¹ *Ibid.* p.15

⁸⁷² *Ibid.* p.16

matière. Il me semble que ce n'est plus de prudence qu'il faut aujourd'hui faire preuve, mais d'un refus total de ces critères, car s'il faut tenter de s'infiltrer dans toutes les brèches des systèmes dominants, il faut empêcher autant que faire se peut l'idéologie capitaliste de faire de même.

*La culture reste alors un enjeu majeur, tant sur le plan individuel que collectif, et ne saurait être réduite ni à un simple ensemble spécifique – et plus ou moins hétéroclite – de formes symboliques assimilables à une sorte de supplément d'âme, ni à la ressource première d'une nouvelles économie fondée sur la créativité et l'innovation permanente.*⁸⁷³

Ce n'est pourtant pas la direction qui est prise aujourd'hui, et ces dispositifs d'aide publique au "projet" participent de l'aliénation des artistes, constituant un frein à l'ensemble des processus d'émancipation des artistes par leur travail qui sont favorables à la création d'activité et d'état politiques tels que je les ai décrits jusqu'ici. Et il se trouve que d'autres contraintes restent encore à identifier.

3. 4. Des artistes sous pression

Alors que la France a connu des périodes que l'on pourrait qualifier de fastes pour le secteur artistique, relativement aux politiques culturelles d'autres pays, ce temps est révolu. Je n'ai pas évoqué la question des baisses globalisées des budgets publics, et notamment de ceux du secteur culturel car elle est visible et suit logiquement le sens de l'ensemble des choix politiques de nos dirigeants depuis le milieu des années quatre-vingt. D'autres dynamiques de fond me semblent par ailleurs essentielles à nommer, d'autant que pour certaines, comme la pensée par projets, elles ne sont que rarement remises en cause par les acteurs du secteur culturel, artistes, programmeurs, collectivités publiques.

Ces dynamiques tendent globalement à une précarisation des artistes⁸⁷⁴, et découlent en premier lieu de l'effet de ciseau qui fait qu'il y a de plus en plus de personnes travaillant dans l'artistique, pour une valeur ajoutée distribuée stable. C'est ce qu'indique Philippe Henry en prenant le cas du spectacle vivant :

⁸⁷³ Philippe Henry, *op. cit.* p.251

⁸⁷⁴ Je parle toujours ici de la France, et donc d'un processus qui s'entend par comparaison entre ce que l'on a pu connaître dans les années quatre-vingt-dix et aujourd'hui. La comparaison avec d'autres pays (mis à part certains de nos voisins européens et en particulier la Belgique) aboutirait toujours à une la conclusion d'une situation très privilégiée des artistes français.

Entre 2000 et 2008, la hausse des employés dans la branche professionnelle est de 20 points supérieure à celle de la masse salariale sociale (+6%). Cette situation conduit à l'accroissement de la précarisation structurelle de l'emploi.⁸⁷⁵

Ce processus de précarisation se retrouve aussi dans le régime de l'intermittence du spectacle, qui a vu ses conditions d'accès se durcir depuis 2003, tandis que le nombre d'intermittents (indemnisés) grimpe tranquillement tous les ans⁸⁷⁶. Ainsi, alors que la réforme du régime devait réduire le nombre d'allocataires, on ne constate dix ans après qu'une augmentation de la précarité de ces allocataires⁸⁷⁷.

La précarité du travail devient alors norme artistique interne. Le contrat à durée indéterminée (ou du moins l'engagement sur un temps long) n'est plus ce dont il faut déplorer l'absence, mais au contraire ce qui a été rejeté pour des raisons internes à la production artistique. De sorte que le régime de l'intermittence ne vient pas pallier un salariat idéal que chacun devrait s'efforcer de rejoindre, mais ne fait qu'accompagner socialement, et de façon absolument indispensable, un libéralisme intégralement assumé par les acteurs.⁸⁷⁸

Frédéric Pouillaude nomme ici deux problèmes centraux pour les questions qui sont les miennes. D'une part, le fait que l'intermittence soit la norme, voire même le Graal pour certains. Il n'est pas rare de voir dans mon entourage de jeunes artistes qui annoncent avec une certaine fierté mêlée d'inquiétude qu'ils vont « tenter d'avoir le statut ». Car le mot « statut » est encore très souvent utilisé. Alors que les intermittents en lutte en 2003 et 2013 n'ont eu de cesse de rappeler qu'il s'agit d'un régime d'assurance chômage et non d'un statut, peut-être faut-il se poser la question de savoir pourquoi ce terme de « statut » s'est imposé, et perdure. Il me semble que l'intermittence du spectacle est devenue une forme de reconnaissance de la professionnalité de l'artiste. Avoir les heures suffisantes (507 en douze

⁸⁷⁵ Philippe Henry, *op. cit.* p.104

⁸⁷⁶ On comptait 103 000 intermittents indemnisés en 2002 (*Éléments pour la connaissance de l'emploi dans le spectacle*, Développement culturel n° 145, septembre 2004), et 156 798 en 2013 selon Pôle Emploi. (<http://www.cpnfsv.org/donnees-statistiques/tableau-bord/donnees-nationales>)

⁸⁷⁷ Une nouvelle réforme, tranchée cette fois par le ministère du travail vient d'entrer en application au 1^{er} août 2016, revenant à un principe de date anniversaire (et non plus une indemnisation sur 10 mois). Je ne reviens pas là-dessus. Voir le site de la Coordination Intermittents et Précaires d'Ile-de-France : <http://www.cip-idf.org/>

⁸⁷⁸ Frédéric Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique*, Éditions Vrin, Paris, 2009, pp.363-364

mois désormais) et être indemnisé signifie à la fois avoir dépassé le seuil de pauvreté⁸⁷⁹, mais aussi de jouir d'une reconnaissance sociale en tant qu'artiste⁸⁸⁰.

L'autre problème à mon sens, est le fait que cette normalisation trouve désormais son fondement dans « des raisons internes à la production artistique ». C'est pourquoi la manière même de créer des œuvres est modifiée par des données externes aux artistes. Le temps est subi, ainsi que l'espace le plus souvent : la provenance des financements implique la plupart du temps des lieux de création précis, lesquels ont des contraintes de temps et d'espace, à nouveau liées à des questions de temps de travail déclaré, de sécurité, de financements accordés, définis en amont dans la validation du projet.

Mais cette situation précaire, tant dans le financement des productions que dans le régime de l'intermittence lui-même, est non seulement intériorisé mais aussi imposé, comme une forme de TINA⁸⁸¹ de l'artiste professionnel français. Car en effet, pourquoi ne pas contester par exemple un régime d'assurance chômage basé sur le nombre d'heures déclarées ? Dans quelle mesure le travail d'un artiste doit être rémunéré, ou en l'occurrence socialement soutenu par les cotisations de l'ensemble des travailleurs en fonction d'une quantité d'heures ? Pourquoi ne pas revendiquer une donnée qualitative ? D'autant que l'intermittence fonctionne grâce à la solidarité du régime général d'assurance chômage : si on ne compare que les apports de l'ensemble des cotisants au régime de l'intermittence (car environ 200 000 personnes touchant des cachets relèvent du régime de l'intermittence, et donc cotisent bien, mais ne sont pas indemnisés, faute de remplir les conditions), et les indemnités perçues, le résultat est négatif. Alors le fait de cotiser une certaine quantité d'heure pour pouvoir être indemnisé n'est pas un argument valable. Mais rien de la sorte n'est proposé, car la conjoncture actuelle ne le permet pas, nos dirigeants, mais aussi le MEDEF⁸⁸², ne pourraient entendre une telle proposition⁸⁸³, et, à l'image des chômeurs de longue durée en

⁸⁷⁹ Le seuil de pauvreté en 2015 était estimé à 977 euros par mois (60% du revenu médian des français en 2011, le chiffre n'est actualisé que tous les quatre ans). Or pour la majorité des artistes, il est rare de gagner cette somme mensuellement uniquement avec le net des cachets.

⁸⁸⁰ Je constate cette normalisation par le fait que malgré mes activités artistiques, j'ai décidé de ne pas bénéficier du régime de l'intermittence, alors que j'aurais les heures nécessaires. Ce choix personnel, politique et économique, pose beaucoup de problème à mes employeurs du secteur culturel lorsque que je leur dis préférer les contrats au régime général, et que ma fidélité ne pourra pas s'acheter à coûts d'heures au minimum syndical.

⁸⁸¹ Toujours le même « There is no alternative » Thatcherien...

⁸⁸² Mouvement des Entreprises De France, organisation patronale française influente, assimilée à un syndicat.

⁸⁸³ Non pas que je formule ici une proposition concrète, car la question d'une évaluation de la qualité d'une œuvre est délicate. Je ne fais que suggérer la possibilité de contester l'intermittence en tant que seul système à défendre. Ceci étant dit, on peut remarquer par exemple que les chercheurs sont reconnus par leurs pairs sur des questions qualitatives.

surnombre, il va être difficile pour les artistes actuellement d'être en position de force dans la défense d'alternatives.

On retrouve ce rapport de force en défaveur des artistes dans les rapports aux programmeurs (à la fois diffuseurs et producteurs potentiels des œuvres). « Pour la profession, les “premières” sont des moments de rencontre importants qui favorisent un brassage de points de vue et d'appréciations, lourd de conséquences sur la diffusion ultérieure »⁸⁸⁴. En effet, dit plus crument, il faut séduire, se montrer. Ce n'est pas un type de relationnel égalitaire, comme des hommes d'affaires qui discuteraient de manière informelle d'éventuels contrats à conclure ensemble dans le futur ; nous sommes plutôt dans le cas d'un de ces forums de l'emploi où des demandeurs vont tenter de convaincre des employeurs potentiels de les embaucher. Ce rapport de force est souvent masqué par les usages relationnels du milieu culturel, mais il existe, et c'est au détriment de l'expression de la responsabilité politique de l'artiste, puisqu'il s'agit alors de répondre à une forme d'autorité, d'utiliser son langage, d'accepter ses conditions, dans une forme d'aliénation loin des conditions propres aux conditions qui pourraient permettre un processus d'émancipation.

*Les compagnies de spectacle vivant sont exemplaires de la nécessité de disposer, au-delà d'indispensables compétences artistiques, de compétences diversifiées, dans les dimensions relationnelles et managériales et tant en interne que dans les rapports à leur environnement. Ce double registre d'atouts et de limites plaiderait pour des formes intensifiées et renouvelées de coopérations inter-organisationnelles dans un champ d'activité où priment les interactions réticulaires, c'est-à-dire la logique de projets développés grâce aux liens de partenariat et de réseau. Sauf que cette incontournable interdépendance collaborative se double d'une redoutable concurrence par les qualités et pour la visibilité, dans la mesure où les divers dispositifs de valorisation des milieux artistiques sélectionnent toujours, classent et donc hiérarchisent. Cette caractéristique vaut pour tous les mondes de l'art, où les conventions intériorisées qui lient les acteurs de ces secteurs entre eux conjuguent la non moins vigoureuse nécessité de se singulariser et de se différencier, en particulier des autres acteurs ayant des compétences similaires.*⁸⁸⁵

L'artiste s'éloigne ainsi de cette œuvre potentiellement émancipatrice et se voit dans la nécessité de se tourner vers nombre d'activités aux effets bien plus aliénants. Il doit non seulement se comporter en « entrepreneur de sa propre carrière »⁸⁸⁶, mais en plus s'y trouve en

⁸⁸⁴ Patrick Germain-Thomas, *op. cit.* p.87

⁸⁸⁵ Philippe Henry, *op. cit.* pp.170-171

⁸⁸⁶ Pierre-Michel Menger, *op. cit.* p.80 – Menger emprunte l'expression à Charles Handy (*The age of unreason*, Boston, Harvard Business School, 1989), « *portfolio worker* ».

concurrence (elle aussi subie) avec ses pairs. « Il faut comprendre comment un monde profondément segmenté peut apparaître homogène et se développer dans une culture de la concurrence individualisatrice »⁸⁸⁷.

Ainsi, les milieux professionnels dans lesquels évoluent les artistes sont loin d'être émancipateurs, et si l'actualisation de la responsabilité politique de l'artiste peut passer par son travail de création, il faut déjà trouver comment ménager l'espace mental et matériel pour qu'un tel processus puisse avoir lieu malgré les nombreuses contraintes externes qui s'y opposent. Or les œuvres proviennent bien de cet artiste nécessairement affecté par son milieu ; on peut alors se demander comment de l'*entre* peut surgir de la compétition, du dissensus des séductions promotionnelles lissées, du commun de l'individualisé⁸⁸⁸, de l'émancipation d'une aliénation. Comment alors envisager que l'artiste puisse générer de l'émancipation par ses œuvres, pour lui même, ou pour les autres ? Cette idée ne pourrait être alors « qu'un privilège local, le vestige du statut ancien des arts libéraux »⁸⁸⁹. Les modèles de productions artistiques s'opposent à leur propre processus d'émancipation, et comme Marcuse le laisse entendre à la fin de *L'homme unidimensionnel*, il faudra se contenter du « Grand Refus »⁸⁹⁰, d'une résistance, parfois poussive, à défaut de la révolution émancipatrice. C'est aussi cette impuissance, ou du moins cette potentielle puissance unilatérale, qu'évoque Garo, toujours dans son commentaire de Marx, bien que tout ne semble pas sans espoir :

*Or les vertus critiques de l'activité artistique ne sont lisibles que du point de vue de cette transformation révolutionnaire, cette activité n'ayant pas par elle-même vocation à offrir une issue au travail exploité, la preuve étant sa possible intégration sans heurt à un mode de production avec lequel elle reste aussi, par ailleurs, en relation relativement conflictuelle.*⁸⁹¹

Avant de m'arrêter sur cette lueur d'espoir, il me faut développer la grande thèse de Pierre-Michel Menger, selon laquelle l'artiste représente une forme de modèle du fonctionnement capitaliste.

⁸⁸⁷ *Loc. cit.*

⁸⁸⁸ *Ibid.* p.16

⁸⁸⁹ Isabelle Garo, *op. cit.* p.39

⁸⁹⁰ Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel*, *op. cit.* p.281

⁸⁹¹ Isabelle Garo, *op. cit.* p.40

3. 5. L'artiste comme modèle capitaliste

Si j'ai insisté sur l'importance politique de la capacité de l'artiste à subvertir, il s'avère que le capitalisme est spécialiste en la matière. L'ensemble des caractéristiques liées à l'art sont en effet revendiquées comme des valeurs d'un capitalisme modernisé. L'imagination, l'initiative, la créativité, le jeu, sont revendiqués comme des atouts pour les entrepreneurs et les salariés⁸⁹², mais aussi les chômeurs peuvent se trouver invités à développer ce type de "compétences". Je note ici que compétence peut être entendu comme "la capacité à s'adapter", ce qui correspond au fameux "savoir-être", par opposition à la qualification, qui serait plutôt la sanction d'un "savoir-faire". Le savoir-être et la compétence sont deux éléments qui impliquent toujours de s'adapter à une autorité qui décide du comportement à avoir et qui sanctionne positivement ou négativement suivant ses propres critères. Il s'agit alors d'avoir le capital culturel suffisant pour pouvoir déceler ces critères en amont et adopter la marche à suivre implicitement attendue. La qualification a cela de plus égalitaire qu'elle ne présuppose (en principe) pas d'acquis préalables, et fixe des critères objectifs, les mêmes pour tous. Non pas que les dispositifs de qualification ne puissent pas poser de problème, mais ils ont l'avantage d'être plus facilement contestables. Or la compétence au sens de l'adaptabilité est une des capacités que l'artiste développe aujourd'hui très vite au contact de son milieu professionnel, pour toutes les raisons évoquées jusqu'ici. Ainsi, en plus des éléments liés à l'artistique, les artistes se caractérisent souvent (ou c'est en tous cas l'image qui en est donné), par des « valeurs d'engagements, d'autonomie responsabilisante, de motivation intrinsèque d'adaptabilité et de prise de risque »⁸⁹³. Il se trouve que ces caractéristiques inhérentes aux artistes sont similaires aux ambitions actuelles du capitalisme néolibéral.

*(...) non seulement les activités de création artistique ne sont pas ou plus l'envers du travail, mais [elles] sont au contraire de plus en plus revendiquées comme l'expression la plus avancée des nouveaux modes de production et des nouvelles relations d'emploi engendrés par les mutations récentes du capitalisme. Loin des représentations romantiques, contestataires ou subversives de l'artiste il faudrait désormais regarder le créateur comme une figure exemplaire du nouveau travailleur, figure à travers laquelle se lisent des transformations aussi décisives que la fragmentation du continent salarial, la poussée des professionnels autonomes, l'amplitude et les ressorts des inégalités contemporaines, la mesure et l'évaluation des compétences ou encore l'individualisation des relations d'emploi.*⁸⁹⁴

⁸⁹² Pierre-Michel Menger, *op. cit.* p.7

⁸⁹³ *Ibid.* p.25

⁸⁹⁴ *Ibid.* p.8

L'art n'échappe pas aux dynamiques capitalistes de l'exploitation aliénante, mais en plus, il serait exemplaire dans ce mode de rapport au travail. Nous sommes bien loin de l'émancipation, pour ne pas dire que nous en sommes à l'opposé. Mais Menger note tout de même à la dernière page de son livre, qu'une autre des caractéristiques de l'art est de ne se laisser que « partiellement domestiquer en un risque assurable »⁸⁹⁵. C'est bien là que se loge l'espoir suggéré précédemment par Garo. En effet, si cette dernière reconnaît cette domestication partielle, elle voit dans cette incertitude des résultats d'un point de vue capitaliste une contradiction forte à l'idéologie dominante notamment dans sa dimension économique⁸⁹⁶. Il est intéressant que cela soit inhérent à l'art, indépendamment des réponses apportées suivant les cas au syndrome de Baumol. Je pense ici à la pente que suivent les politiques culturelles françaises, lesquelles, aussi problématiques soient-elles, n'enlèveront pas cette particularité qu'est l'incertitude inhérente aux processus de création artistique. Mais Garo précise que cela n'implique en rien que cette contradiction prenne « spontanément le caractère d'une remise en cause radicale et globale du capitalisme »⁸⁹⁷.

C'est pourquoi il faut en revenir à cette ambivalence marxiste évoquée plus haut, qui est aussi le titre de livre de Menger, à savoir la considération de « l'artiste en travailleur ». Garo le considère ainsi, et si cela signifie sa probable aliénation par son travail dans les conditions actuelles, en termes marxistes, c'est bien parce qu'il est travailleur qu'il peut potentiellement se désaliéner par son activité, la création d'œuvres, qui par ailleurs charrie avec elle toutes les capacités de résistance que j'ai décrites⁸⁹⁸. Il se s'agit pas tant de résister au marché du travail, puisque par définition, l'artiste ne serait plus, à court terme, en mesure de continuer à créer (dans des conditions professionnelles minimales), mais plutôt aux rapports sociaux capitalistes et aliénants que j'ai énumérés dans ces pages.

Mais Garo avait précisé que cela ne pouvait être spontané, et en effet, cette résistance, potentielle désaliénation voire émancipation est « toujours de l'ordre du choix conscient et politique »⁸⁹⁹.

C'est pourquoi elle se prononce pour et est conçue par la nécessité d'un engagement, qui est, nous l'avons vu, une manière d'actualiser de la responsabilité politique de l'artiste (en tenant compte de toutes les précisions des chapitres précédents). Cette manière de se positionner,

⁸⁹⁵ *Ibid.* p.92

⁸⁹⁶ Isabelle Garo, *op. cit.* pp.248-249

⁸⁹⁷ *Ibid.* p.249

⁸⁹⁸ *Ibid.* p.43

⁸⁹⁹ *Ibid.* p.225

d'actualiser par l'engagement, la résistance, sa responsabilité politique, c'est-à-dire cette manière de tendre vers l'émancipation est peut-être la ligne de conduite la plus sûre pour échapper dans la mesure du possible aux processus aliénants dont les artistes souffrent, au moins artistiquement et politiquement aujourd'hui.

Elle [cette attitude d'engagement] est le fiat de ceux qui cherchent dans les contradictions qu'on vient d'énumérer les voies d'une création critique, réfléchissant à ses propres conditions de possibilité, parce qu'une telle réflexion conditionne directement sa capacité à se situer et à intervenir dans le moment historique qui est le nôtre.⁹⁰⁰

Enfin et pour conclure ce chapitre et par là même ce travail, il me faut parler de démocratie. Car tous ces éléments pourraient aussi changer différemment. Il s'agirait de pouvoir en décider autrement. C'est la question de l'*autonomos*. Par ailleurs, il se trouve que si changer ces fonctionnements, ces systèmes économiques de la culture par une décision démocratique peut lever des freins à l'actualisation de la responsabilité politique de l'artiste, il se trouve que l'actualisation de cette responsabilité politique participe aussi du mouvement qui œuvre à l'avènement de cette autonomie politique.

⁹⁰⁰ *Ibid.* pp.252-253

4. Vers une démocratie

Pourquoi toutes ces réflexions sur l'émancipation ? Cette critique du capitalisme et de l'aliénation ? Pourquoi tentons-nous de trouver comment s'échapper d'un fonctionnement systémique par nous-mêmes, tout en appelant en permanence à des mouvements collectifs et/ou communs ? De la même manière, pourquoi faisons-nous grève contre des décisions du gouvernement ? Que des salariés se mobilisent pour faire pression sur leurs patrons, je peux l'entendre. Mais si nous sommes en démocratie, pourquoi devons-nous descendre dans la rue pour nous exprimer, et que nos dirigeants, soi-disant démocratiquement élus envoient les forces de l'ordre sur ces manifestations ? Pourquoi ces forces de l'ordre semblent nous contrôler nous et les défendre eux ? Plus prosaïquement, pourquoi ne puis-je pas avoir de discussion politique avec mon élu ?

4. 1. Nous ne sommes pas en démocratie

Nous ne sommes pas en démocratie : la chose a été expliquée en long et en large par de nombreux auteurs, je ne vais ici que faire une forme de résumé qui me permettra de lier cette question à la responsabilité politique de l'artiste.

D'abord, il faut préciser que nous ne sommes pas en démocratie en terme de structuration politique et que techniquement, la France ne l'a jamais pleinement été en dehors de quelques expérimentations notables mais de courtes durées. Je veux dire par là qu'il ne s'agit pas d'une affirmation conjecturale qui s'appuierait sur notre actualité récente : état d'urgence à durée indéterminée, mouvements sociaux massifs contre la loi travail, désapprobation immense de François Hollande, ou pour remonter plus loin, référendum bafoué en 2005. Ce ne sont là que des conséquences logiques de notre situation non-démocratique.

Le mot "démocratie", Lepage l'avait mis dans sa liste, peut être considéré comme un concept opérationnel. Son sens s'est perdu au fil des années, et nous avons tous appris à l'école que la démocratie, c'est les élections, du moment qu'elles ne sont pas faussées. Rancière nous rappelle que Marx avait identifié ce glissement de sens du mot, et pour lui, les « lois et les institutions de la démocratie formelle sont les apparences sous lesquelles les

instruments par lesquels s'exerce le pouvoir de la classe bourgeoise »⁹⁰¹. En effet, une démocratie "réelle" supposerait non pas un régime institutionnel garant de valeurs, mais bien une actualisation de la liberté et de l'égalité « incarnées dans les formes mêmes de la vie matérielle et de l'expérience sensible »⁹⁰². C'est-à-dire l'établissement de l'*isonomia*, ce que j'ai appelé l'état politique. Je rappelle que cette distinction entre état politique et activité politique trouve son origine dans cette question de l'*isonomia* et donc de la démocratie : nous pouvons mener une activité politique sans démocratie c'est-à-dire sans état politique généralisé, c'est d'ailleurs bien un des enjeux de la responsabilité politique dans notre contexte adémocratique actuel. En plus de l'absence d'*isonomia*, nous manquons logiquement d'*autonomos*, c'est-à-dire de la capacité de décider directement des lois auxquelles nous nous soumettons.

*Le terme [démocratie] comporte une affirmation simple et purement politique : le peuple se gouverne lui-même, et c'est le commun et non une partie ou un grand Autre qui est le souverain politique.*⁹⁰³

C'est bien ce qu'indique l'étymologie du mot, *demos*, c'est-à-dire, le peuple, au sens de ceux qui sont citoyens, *kratos*, c'est-à-dire le pouvoir, et plus précisément *kratia*, qui indique des pouvoirs de gouvernement. Il est essentiel de préciser que cela n'indique pas de régime précis au sens institutionnel comme le précisent souvent Rancière, Castoriadis, ou Brown : « cela ne veut pas dire qu'elle [la démocratie] soit indifférente à leur égard. Cela veut dire que le pouvoir du peuple est toujours en deçà et au-delà de ces formes »⁹⁰⁴. Ce qui n'est, soit dit en passant, pas le cas de l'élection qui est par nature aristocratique, puisqu'elle consiste à choisir ceux qui seront considérés comme les meilleurs (*aristos* : les meilleurs), sur la base de leurs compétences, de leurs rhétoriques, de leurs connaissances ou de leur richesse suivant les cas ou les époques. Par ailleurs, Rancière rappelle que le système le plus logique pour une démocratie reste le tirage au sort⁹⁰⁵, puisqu'il est le titre de gouvernant qui consiste justement en l'absence de titre.

Le choix du dieu hasard, le tirage au sort (...) est la procédure démocratique par laquelle un peuple d'égaux décide de la distribution des places. Le scandale est

⁹⁰¹ Jacques Rancière, *La haine de la démocratie*, Éditions La Fabrique, Paris, 2005, p.8

⁹⁰² Jacques Rancière, *La haine de la démocratie*, *op. cit.* p.9

⁹⁰³ Wendy Brown, *Nous sommes tous démocrates à présent* (2008), in *Démocratie, dans quel état ?*, Éditions La Fabrique, Paris, 2009, pp.60-61

⁹⁰⁴ Jacques Rancière, *La haine de la démocratie*, *op. cit.* p.62

⁹⁰⁵ Voir l'excellent livre d'Yves Sintomer, *Petite histoire de l'expérimentation démocratique, Tirage au sort et politique d'Athènes à nos jours*, Éditions La Découverte, Paris, 2011, 291 p.

*là : un scandale pour les gens de bien qui ne peuvent admettre que leur naissance, leur ancienneté ou leur science ait à s’incliner devant la loi du sort ;*⁹⁰⁶

Il existe finalement beaucoup d’options différentes, l’enjeu étant surtout que le peuple puisse contrôler. Dans un système comme le nôtre, il s’agirait peut-être d’un droit de révocation des élus, de l’établissement d’un système de reddition des comptes, des chambres plus représentatives avec de la proportionnelle, ou mieux encore, du tirage au sort et bien sûr, une limitation à un seul mandat ainsi que son raccourcissement dans le temps, une interdiction du cumul des mandats, et une reconnaissance du vote blanc impliquant une annulation des élections s’il était majoritaire. Déjà avec ce type de dispositifs, nous pourrions mieux contrôler effectivement nos élus et potentiellement nous approcher d’une démocratie. Pour le moment, notre système peut être nommé « gouvernement représentatif »⁹⁰⁷, car en effet, il est taillé pour des gouvernants :

*Que les démocraties soit “ingouvernables” prouve surabondamment le besoin qu’elles ont d’être gouvernées, et c’est pour eux [les gouvernants] une légitimation suffisante du soin qu’ils prennent justement à les gouverner.*⁹⁰⁸

Et c’est bien en cela que nous ne vivons pas en démocratie, des gouvernants nous gouvernent, alors qu’il faudrait que le peuple gouverne, c’est-à-dire personne en particulier, et potentiellement tout le monde.

4. 2. De l’impossibilité du changement par les dominants

Philippe Henry propose à plusieurs reprises dans son livre des pistes pour « aider au repositionnement et à un réel “pivotement stratégique” de l’action publique en faveur de la culture »⁹⁰⁹, il identifie la « nécessité d’une gouvernance plus horizontale et distribuée », par laquelle « la dimension culturelle infuserait d’autres domaines de la vie sociale ou d’autres politiques publiques »⁹¹⁰. Mais il conclut à une modification de l’action du ministère de la culture devenant ministère des Arts, et ce en concertation avec les pouvoirs publics et les

⁹⁰⁶ *Ibid.* p.47

⁹⁰⁷ Je renvoie pour ce point au livre très éclairant de Bernard Manin, *Principes du gouvernement représentatif* (1995), Éditions Flammarion, Coll. Champs essais, Paris, 2012, 335 p.

⁹⁰⁸ Jacques Rancière, *La haine de la démocratie*, *op. cit.* p.15

⁹⁰⁹ Philippe Henry, *op. cit.* p.207

⁹¹⁰ *Ibid.* p.211

acteurs du secteur, se basant sur de récentes « avancées » en la matière, même « s'il n'y a pas à sous-estimer l'ampleur et la difficulté de tout basculement stratégique »⁹¹¹.

Si je peux éventuellement me joindre à lui sur ces objectifs, il me semble qu'imaginer un mouvement de ce type venant de nos dirigeants politiques est bien trop optimiste. Il l'avait constaté lui-même quelques pages plus tôt : « Pour l'instant on observe surtout une volonté des pouvoirs publics de ne pas déléguer les décisions, à l'exception parfois de quelques opérations limitées touchant par exemple à des comités de quartier »⁹¹². Et en effet, il n'y a pas grand chose à attendre de ce côté là. Et c'est logique, comme le dit en substance Yves Sintomer, il est difficile de demander à des élus de travailler à autre chose à leur prochaine réélection⁹¹³. Ces derniers se trouvent en effet dans une situation de conflit d'intérêt dans le fait même de mettre en place des dispositifs qui permettraient au peuple de les contredire ou de les contrôler, pourquoi alors espérer qu'ils le fassent ?

Pendant l'année 2015, j'ai pu observer de près une expérimentation démocratique initiée par les élus de commune de Plouguerneau, petite ville de 6400 habitants sur la côte nord du Finistère. Ils tentaient de mettre en place des comités citoyens qui puissent travailler en partie sur certains domaines des politiques de la ville. J'ai pu être présent, en tant qu'observateur à la mise en place des premières commissions citoyennes sur la politique culturelle. La première réunion était dirigée par les élus (maire et élu à la culture) ; ils avaient placé des chaises en arc de cercle face à un tableau, et prenaient la parole chacun leur tour, debout devant leur audience, sur des thématiques prédéfinies, la dimension démocratique consistant uniquement à demander leur avis aux gens. Le maire a accueilli tout le monde, dit un mot d'accueil général, puis est parti, pour revenir à la toute fin, conclure les débats auxquels il n'avait pas assisté. Or des débats, il y en avait eu. D'abord, les gens (une vingtaine de personnes étaient présentes) ont souhaité repositionner les chaises en cercle, mettre de côté les thématiques initialement proposées par les élus, et redéfinir ensemble ce que voulait dire de mener une politique culturelle pour la commune de Plouguerneau. Deux autres réunions de ce type ont eu lieu, les choses se précisaient, bien cela demandait du temps. Finalement, le maire a décidé d'abandonner. J'aurais du mal à savoir exactement pourquoi. Il me semble, après observation, que les deux raisons principales sont les suivantes : d'abord, les élus ont eu du mal à accepter que les gens qui venaient à ces réunions doivent parcourir un chemin

⁹¹¹ *Ibid.* pp.224-227

⁹¹² *Ibid.* p.214

⁹¹³ Yves Sintomer, interviewé par Manuel Cervera-Marzal dans l'émission Aux Sources pour le site Hors Série le 3 octobre 2016. Vidéo disponible sur abonnement : <http://www.hors-serie.net/Aux-Sources/2016-10-15/La-democratie-c-est-fini--id199>

intellectuel qu'eux-mêmes avaient déjà parcouru. Cela semblait être une perte de temps, et les élus avaient l'impression d'une redite de choses éculées. Il leur fallait accepter le fait que si les citoyens doivent décider pour l'intérêt général, alors il leur faut prendre le temps, collectivement, de s'intéresser à la chose, de saisir les enjeux, et cela *par eux-mêmes*. Aucune explication ne peut faire l'affaire en l'occurrence. On retrouve ici les principes jacotistes du maître ignorant. Ensuite, il s'avère que les citoyens ont commencé à avoir des idées qui s'opposaient aux lignes de l'équipe municipale élue. Et il semble que cela a précipité la fin de cette belle initiative. Je pense au demeurant que l'initiative était réellement de bonne foi, mais qu'il est structurellement très compliqué pour des élus de se voir contredire par ses électeurs, surtout si ces contradictions sont susceptibles de se matérialiser.

Ainsi, je peine à voir comment tout changement (allant dans un sens démocratique) pourrait venir "d'en haut", il me semble même que les choses ne risquent que d'empirer. Daniel Bensaïd identifie une forme de point de non retour à la chute de l'URSS, époque où le « signifiant flottant de démocratie devint [...] synonyme d'Occident victorieux, d'États-Unis triomphants, de marché libre et de concurrence non-fauscée »⁹¹⁴.

*Se confirmait ainsi la crainte exprimée naguère par Hannah Arendt de voir la politique elle-même, en tant que pluralité conflictuelle, disparaître complètement du monde au profit d'une gestion prosaïque des choses et des êtres.*⁹¹⁵

À nouveau, il ne s'agit pas d'incriminer les individus – même si c'est parfois utile, voire nécessaire – mais bien de s'intéresser aux places que les systèmes dans lesquels nous vivons font prendre aux individus, qui peuvent alors se comporter en contradiction avec leurs intentions affichées de bonne foi. C'est tout le problème des concepts opérationnels, et Bensaïd nomme clairement l'ennemi à travers une citation d'Alain Badiou :

*Si la démocratie est représentation, elle l'est d'abord du système général qui en porte les formes. Autrement dit, la démocratie électorale n'est représentative qu'autant qu'elle est d'abord représentation consensuelle du capitalisme (...).*⁹¹⁶

Alors, le risque est que la responsabilité politique de l'artiste reste limitée, voire même, à l'instar de la politique selon Arendt, disparaisse ; c'est-à-dire que même la possibilité de cette

⁹¹⁴ Daniel Bensaïd, *Le scandale permanent*, in *Démocratie, dans quel état ?*, Éditions La Fabrique, Paris, 2009, p.28

⁹¹⁵ Daniel Bensaïd, *Le scandale permanent*, op. cit. pp.28-29

⁹¹⁶ Alain Badiou, *De quoi Sarkozy est-il le nom ?* Éditions lignes Paris, 2007, p.42 ; cité in Daniel Bensaïd, *Le scandale permanent*, op. cit. p.34

responsabilité se ferme. Dit d'une autre manière, que les conditions de son existence ne soient plus réunies ; et l'on trouve d'ailleurs déjà de fortes remises en question de ces conditions. L'état d'urgence en est une, dans la mesure où elle instaure un climat de tension et d'autorité difficilement compatible avec une expression libre, sereine, expérimentale des artistes dans leurs œuvres, sans compter les matérialisations concrètes de cet état d'urgence, à coup de militaires en armes, de bloc de bétons et de fouille systématique à l'entrée des espaces où l'art prend place, et notamment dans l'espace public. Mais cette restriction des conditions nécessaires à l'actualisation de la responsabilité politique de l'artiste se trouve aussi dans le constat d'une opinion publique de plus en plus susceptible, avec des velléités répétées d'interdiction de spectacles ou œuvres plastiques, comme celles que j'ai déjà évoquées. D'autant que les pouvoirs publics semblent de plus en plus prompts à réagir à ces susceptibilités, en particulier par des annulations de manifestations artistiques (et aussi, plus largement, culturelles), au nom du principe de précaution, ou d'un ordre qu'il faudrait maintenir. Et la liste s'allonge si l'on ajoute les éléments identifiés plus haut (dispositifs de financement public au projet, précarisation du secteur), qui sont autant de moyens de censurer par l'économie, jusqu'à générer de l'autocensure chez l'artiste qui n'osera pas s'exprimer librement artistiquement, par crainte de ne pas voir son projet accepté, ou son régime d'intermittence renouvelé, faute d'heures de travail déclarées⁹¹⁷.

4. 3. Pour la démocratie

Je ne peux alors que me positionner en faveur de l'avènement d'une démocratie, non pas qu'elle puisse régler tous ces problèmes, mais elle ne pourra être que moins néfaste globalement, et en tout cas, nous permettrait à tous d'intervenir sur la prise de décision publique, et sur l'organisation des systèmes dont nous dépendons. Il me semble aussi que par la conflictualité inhérente à un tel état politique, le capitalisme ne pourra que s'en trouver affaibli, dans la mesure où l'accumulation sans limite et la domination se trouveront être en opposition frontale avec les intérêts communs et non moins dissensuels des individus individués alors tous au pouvoir : bref, des citoyens, par opposition à notre actuelle condition

⁹¹⁷ On peut ajouter l'idée d'une censure par l'excès, qui correspond à l'augmentation du nombre d'artiste face à une diminution des moyens globalement alloués au secteur. Alors une sélection s'établit, sur la base du fait "qu'on ne peut pas financer tout le monde".

limitée d'électeurs impuissants. Je ne discute pas plus avant cette question ici, elle demanderait un nouveau travail complet et précis.

Mais la démocratie, en plus de nous permettre de modifier les systèmes qui nous aliènent, est aussi par définition favorable à la reconnaissance et au déploiement de la responsabilité politique des artistes. Elle serait agie de toutes parts, par les artistes eux-mêmes, et par les citoyens, dans leur regard sur les œuvres et dans les systèmes institués par un tel état politique. Tous auraient droit de cité, et même si les œuvres venaient à être mises à mal par la masse informe que les dominants voient dans le peuple, si tant est que l'état politique perdure, alors les artistes-citoyens auront toujours leur mot à dire : « il n'y a pas de meilleurs citoyens que les artistes : voilà l'idée qu'on voudrait défendre. De même, il n'y a pas de pratique plus emblématique d'une conduite démocratique que les pratiques artistiques »⁹¹⁸. Bien sûr, cette description ne peut s'étendre : comme je l'ai indiqué plus haut, la responsabilité politique de l'artiste est par nature mouvante, en fonction du milieu dans lequel elle prend forme.

Enfin, la responsabilité politique de l'artiste, dans sa dimension potentiellement résistante et potentiellement émancipatrice, dans la mesure où elle implique la création d'activité et d'état politiques, est à penser comme un outil pour tendre vers la démocratie. Or tendre vers la démocratie, vu l'état actuel des choses, c'est un acte révolutionnaire. Deux bases essentielles à la démocratie – car elles permettent l'émergence de l'*entre* et du dissensus – sont le commun et l'individuation, lesquelles sont liées par le principe Arendtien fondateur de la pluralité.

*La pluralité est une condition de la vie de l'art ; les œuvres, les artistes, les pièces n'ont de valeur qu'en regard de leur action individuelle sur le commun, qu'il s'agisse d'un goût, d'un lieu, d'un ensemble d'œuvres ou de l'histoire de l'art. Réciproquement, le commun de l'art est le fruit de la composition de multiples perspectives dont chacune émane d'une activité singulière, unique.*⁹¹⁹

C'est ainsi que l'art et le commun ont affaire ensemble, dans une réciprocité politique. C'est à la fois ce que permet la démocratie et ce qui la rend elle-même possible. Ce rapport doit être pris en compte par l'artiste, c'est de sa responsabilité, celle, cosmique, qui doit permettre de laisser ouverte la possibilité d'une responsabilité politique.

⁹¹⁸ Joëlle Zask, *Art et démocratie, Les peuples de l'art*, Presses universitaires de France, Paris, 2003, p.1

⁹¹⁹ Joëlle Zask, *op. cit.* p.91

*On ne peut avoir la liberté sans la pluralité, la responsabilité personnelle sans l'éducation, la reconnaissance sans l'histoire et ainsi de suite. Ce système est celui de l'individuation. La preuve en est qu'il rend pensable et praticable une pluralité sans limites de manière d'être soi.*⁹²⁰

Car enfin, la responsabilité politique de l'artiste c'est avant tout, par son travail, de tenter le cheminement hasardeux de l'émancipation, et donc d'individuation, sans essayer de produire autre chose que des œuvres, dans l'affirmation de son égale ignorance, sans chercher à partager le sensible différemment, mais en s'engageant dans la production d'un objet tiers, qui puisse, peut-être, permettre un peu que le sensible se partage différemment au gré des errances émancipatrices de chacun. En ce sens il s'agit d'un engagement.

*Partant, l'autre nom de l'individuation est l'engagement, cet agir de l'implication personnelle. Comprendre la nature du temps, c'est faire un pas vers l'individuation, en prenant acte de la qualité de présence qu'un individu doit au monde. Cette qualité de présence ne relève pas de l'exceptionnel. "Aller de l'avant", tel pourrait être l'adage, non au sens de nier le passé, mais au sens de déployer le devenir que l'on est irrémédiablement. Ne pas enrayer le processus d'individuation ; la maxime de l'action relève presque de la tautologie : non pas faire l'impossible, mais « oser faire ce qu'effectivement on peut faire »⁹²¹. Cette simple action engage le courage de l'individuation, celui-là même qui ne fait pas de celle-ci un simple projet rhétorique.*⁹²²

⁹²⁰ *Ibid.* pp.217-218

⁹²¹ Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie* (1974), Flammarion, Coll. Champs Essais, 2011, p.7

⁹²² Cynthia Fleury, *Les irremplaçables*, Éditions Gallimard, Paris, 2015, p.29

Conclusion

J'ai indiqué en introduction que je souhaitais produire, à la manière d'Oliver Neveux, une réflexion « de circonstance », penser la responsabilité politique de l'artiste « en ces circonstances ». C'est-à-dire qu'il ne s'agit pas tellement de critiquer négativement ou positivement les actes artistiques déjà posés, ce qui est en général la pratique dans le domaine de l'esthétique. Il s'agit plutôt d'inventer des outils pour les artistes qui vont poser des actes artistiques, ceux d'aujourd'hui et de demain, dans la limite où les circonstances évoluent, et la responsabilité politique de l'artiste avec. C'est dans ce cadre que j'ai placé mon questionnement sur la teneur d'une telle responsabilité politique de l'artiste dans notre époque postmoderne, et que je me suis interrogé sur la capacité de l'art à participer de l'émergence d'état et d'activité politique, et ainsi potentiellement de résistance et d'émancipation face à l'idéologie dominante de notre société d'hyper contrôle.

Il fallait en premier lieu retrouver le sens des mots, les “remettre à l'endroit”. J'ai ainsi travaillé à séparer les mots *art* et *culture*, m'intéressant se faisant à des questions relevant de l'esthétique. J'ai retenu la conception Arendtienne du mot culture, pris comme une relation des hommes au monde, leur permettant d'y envisager leur action, et de décider des choses qui doivent y apparaître. Cette idée a aussi fait apparaître une première fois l'idée du triptyque culturel : *s'identifier, communiquer, augmenter sa capacité à choisir*.

Pour le mot art, c'est Thierry de Duve qui m'offre l'option la plus convaincante, avec les idées de l'art en soi, l'art tout court, l'art dans son ensemble et l'art en général. C'est cette dernière expression qui m'intéresse le plus, dans la mesure où elle suggère la potentialité pour toute chose d'être de l'art. Il me semble que tempérée par les trois autres catégories (en soi, tout court, dans son ensemble), l'art en général permet de penser une définition de l'art en accord avec la pratique actuelle de celui-ci.

Puis j'ai identifié le rapport qu'art et culture entretiennent. J'ai qualifié ce rapport d'*endo-modificateur*, pour nommer au mieux ce va-et-vient d'un art qui émerge d'une culture et la modifie tout aussi tôt. C'est l'un des fondements de la responsabilité politique de l'artiste.

Enfin, dans la continuité des enjeux de l'endo-modification, j'ai évoqué la distinction trop souvent manquée aujourd'hui entre subversion et transgression, et pourtant nécessaire

puisque le subversif est l'une des voies génératrices d'alternative, de mouvement des cadres, notamment des codifications culturelles, tandis que la transgression, plus aisée à produire, n'est qu'un dépassement des limites de ces cadres, sans jamais les remettre en cause (puisque par définition, il faut des limites à transgresser).

Il était ensuite nécessaire de parcourir un cheminement sémantique similaire autour du mot *politique*. Je suis à nouveau parti de la pensée d'Hannah Arendt, qui identifie sur la base des écrits d'Aristote le fondement de la politique sur la pluralité humaine qui s'établit dans une relation d'*isonomia*, une liberté fondée sur l'égalité politique entre les hommes, le fait qu'ils aient tous le titre de gouvernants et de gouvernés. Ce sont les caractéristiques de la *polis* athénienne antique, c'est-à-dire de la démocratie. Dans un éclaircissement de la notion aristotélicienne du *zoon politikon*, j'ai nommé le fait que la politique était extérieure à l'homme, et que l'homme n'était pas politique par nature, mais bien que sa spécificité était de pouvoir faire naître cet élément politique. C'est ainsi que j'ai fait appel à Spinoza, pour nommer une première fois le *conatus*, cet effort que toute chose fait pour persévérer dans son être, et qui ne dépend pas d'un choix conscient. Cet effort est un *appétit* ou *désir* (appétit dont l'homme a conscience), qui est l'essence même de l'homme, et qui va effectivement le conduire, ne serait-ce que pour sa survie, à générer des rapports politiques.

Ces rapports politiques se fondent sur l'*entre*, terme que j'emprunte à Bin Kimura, et qui désigne ce sentiment d'appartenance mutuelle, d'une forme de reconnaissance, de lien, basé sur le *commun* tel que Pierre Dardot et Christian Laval l'ont défini. Cet *entre* fait entrer en jeu la culture et la notion de *milieu*, eux-mêmes travaillés par des organisations données de l'espace et du temps.

L'*entre* est au départ de ce que j'appelle l'*état politique*, qui est ce que l'on peut appeler couramment *le* politique, c'est-à-dire un rapport humain isonomique : la démocratie. C'est bien en faveur de cet état politique que je me prononce, ce qui suppose une transformation radicale des rapports de force politiques actuels, un tout autre *partage du sensible* comme le dit Jacques Rancière. Je distingue ainsi l'état politique de l'*institution* politique, qui est de l'ordre de la structuration formelle de ces rapports, la résultante matérielle de l'état politique, et de l'*activité* politique, *la* politique. Cela me vaut d'entrer dans une contradiction avec les conceptions de Jacques Rancière, qui propose une définition des termes légèrement différente. Mais je le retrouve, ainsi qu'Olivier Neveux sur la question du *dissensus*, qui est à l'activité politique, ce que l'*entre* est à l'état politique. Tout l'enjeu est donc de pouvoir générer une activité politique conflictuelle propre à modifier le partage du

sensible, et à tendre vers l'état politique. Cette réflexion autour du mot "politique" s'achève sur des exemples d'artistes engagés chacun à leur manière, parfois contre leur gré, dans un art qu'il m'était possible d'identifier comme politique, soit au regard des intentions affichées ou des connotations évidentes des œuvres, soit au regard des critères de la politique établis juste avant. Ce qui en découle est cette idée centrale : il faut avant toute chose, dans le cadre de la responsabilité politique de l'artiste, prendre l'œuvre au sérieux.

Puis c'est un nouveau travail autour d'un mot qui s'est avéré nécessaire. Il fallait identifier les contours de la notion de responsabilité. Le premier élément fort est la notion de *responsabilité cosmique* proposée par Hans Jonas, comme la responsabilité de garder ouverte la possibilité d'une responsabilité. Ainsi, la part cosmique de la responsabilité politique de l'artiste est de maintenir la possibilité de cette responsabilité de l'artiste. Et il faut préciser que cette responsabilité politique l'est à l'égard de l'état politique comme de l'activité politique.

Il s'agissait dans cette continuité de dessiner plus précisément les contours de la responsabilité politique de l'artiste proprement dite. J'ai identifié quatre dimensions, horizontale (face à l'altérité), circulaire (face à un groupe dans lequel l'artiste est inclus), verticale (face à une entité supérieure), et autocentrée, comme un point indivisible, une responsabilité de l'artiste face à lui-même. J'ai ensuite envisagé les conditions d'existence d'une telle responsabilité : la capacité de discernement de l'artiste, sa situation d'information et de formation, la publicité de l'œuvre, et enfin la liberté d'expression. Ces conditions sont nécessairement cumulatives. Elles permettent de concevoir qu'une responsabilité politique puisse être engagée, et il me fallait alors identifier sur quelle base elle pouvait l'être. Cette base s'est révélée être nécessairement elle-même liée à un positionnement politique, et donc morale, subjective. Aucune règle d'ordre coercitive ne peut engager ou sanctionner la responsabilité politique de l'artiste, car alors, cela entrerait en contradiction avec les conditions d'existence de cette responsabilité. La censure n'est pas envisageable dans ce cadre de responsabilité. Ce qui m'amène à poser la question d'une responsabilité productrice d'autocensure. Une fois encore, cela est contradiction avec la responsabilité politique, puisse comme Trotsky l'a nettement exprimé, c'est bien au minimum en appliquant la maxime « toute licence en arts », que peut commencer l'actualisation de la responsabilité politique de l'artiste. C'est ainsi que s'achevait la première partie de ce travail.

Je me suis ensuite attaché à comprendre le fonctionnement des mécanismes humains, la manière dont nous recevons concrètement, le monde, pour mieux identifier les raisons de servitude, et les moyens d'agir dans le sens d'un mouvement politique. Un détour par les neurosciences m'a permis d'identifier le rôle des émotions, que Spinoza appelle affects, la manière dont notre cerveau plastique est modifié par toute expérience, et influe ainsi sur l'ensemble de nos conceptions et mises en actions. À partir des écrits de Henri Laborit, Antonio Damasio et Spinoza, j'ai pu identifier le rôle central et potentiellement salvateur de l'imagination, pour générer de l'alternative, mais aussi nommer la possibilité de l'existence d'émotions rationnelles : celles issues de processus non-automatiques, que j'avais déjà évoqué avec Michel Desmurget.

Or ces affects sont issus de nos milieux, fondamentaux dans notre construction, et c'est ce que j'ai pu nommer grâce à la notion d'*écoumène* employée par Augustin Berque, pour désigner cette relation réciproque de l'homme au monde et aux milieux dans lesquels il évolue. Il me fallait alors voir comment l'artiste, lui-même tout aussi pris qu'un autre dans ces déterminismes allait pouvoir actualiser sa responsabilité politique malgré tout, voire même, créer de la résistance face à la situation du monde et de nos milieux aujourd'hui.

Cette résistance potentielle de l'art est absolument contextuelle, par définition. Il s'agissait donc d'identifier dans quelle mesure l'actualisation de la responsabilité politique de l'artiste pouvait produire de la résistance, en tenant compte de tous les éléments développés jusque là. En premier lieu, j'ai identifié le fait que l'œuvre d'art puisse être inutile, qui de fait l'oppose à l'idéologie dominante utilitariste. Puis j'ai insisté sur la non-neutralité sociale, politique et artistique de l'œuvre, comme outil potentiel, mais par définition ambivalent de résistance. Le reste du chapitre se joue dans le croisement des pensées de Jonathan Crary, Pietro Montani, et Fredric Jameson, dans leur manière engagée d'analyser et de critiquer le postmodernisme, et plus largement l'état de nos sociétés sous le joug du capitalisme tardif, qui vient nous entourer insidieusement jusque dans nos imaginaires, nos désirs, notre sommeil. J'ai développé l'idée du goût esthétique comme outil de jugement politique, repris l'outil de résistance par l'art identifié par Jameson, la cartographie cognitive, à même de répondre au nécessaire besoin politique d'historicisation. C'est aussi le moment où il fallait identifier l'objectif de la résistance, à savoir le *partage du sensible* nommé par Rancière :

*Le partage du sensible, c'est la façon dont les formes d'inclusion et d'exclusion qui définissent la participation à une vie commune sont d'abord configurées au sein même de l'expérience sensible de la vie.*⁹²³

C'est une redistribution de ce sensible qu'il faudrait tenter de lancer. C'est là que se loge l'enjeu de l'actualisation de la responsabilité politique de l'artiste. Toute la difficulté étant alors de savoir comment le faire, tout particulièrement lorsqu'on est soi-même artiste.

Dans ce troisième chapitre de la seconde partie, je me suis demandé comment il était possible de concrétiser l'actualisation de la responsabilité de l'artiste dans le geste artistique même. Comment penser le processus de création lui-même à l'aune des points développés dans les chapitres précédents en somme. Je suis donc repassé par les notions d'art militant, et par les positions sartriennes de l'écrivain engagé par sa prose, pour identifier que ce ne pouvait être là les seules voies vers un art politique. Il est même apparu que ce n'était peut-être pas les meilleures, bien qu'elles ne soient pas à exclure non plus, dans la mesure où il s'agit toujours de créer des formes esthétiques. Car il s'agit bien de cela. Nous l'avons vu avec Marcuse, c'est dans l'objet tiers, la forme esthétique que se loge l'essence de l'actualisation de cette responsabilité, au-delà de l'intention ou des thématiques. Cette puissance esthétique de l'œuvre réside dans sa capacité à produire de l'individuation, de l'émancipation. Après un retour aux sources étymologiques du mot émancipation, je me suis réapproprié les propos de Jacques Rancière, dans son livre essentiel sur la question : *Le maître ignorant*. Il y développe l'idée que la pédagogie qui consiste à tenter de transmettre un savoir tenu par un maître dans le cerveau d'un élève ignorant ce savoir, mais ignorant aussi son ignorance est un processus d'*abrutissement*. Cette pédagogie a besoin de maintenir la distance entre le maître et l'élève, pour pouvoir tenter de la réduire. Or pour Rancière, le processus d'émancipation ne peut s'imposer à l'autre. On n'émancipe pas quelqu'un, il le fait seul, ou pas. On ne peut que lui montrer la direction du chemin qu'il devra prendre seul, et se construire son propre savoir, au hasard, à « la devinette », sur la base de son expérience propre. Ce chemin est ce que Rancière appelle un objet tiers. C'est la version bilingue de *Télémaque* utilisée par Joseph Jacotot avec des étudiants néerlandais pour que ces derniers apprennent le français. L'objet tiers n'est pas lié au savoir du maître, il n'est en quelque sorte que la matérialisation de l'ignorance des inégalités des intelligences, et d'une quelconque

⁹²³ Jacques Rancière, *Jacques Rancière, le partage du sensible*, propos recueillis par Christine Palmiéri pour la revue ETC, n°59, 2002, pp.34-40 - <https://www.erudit.org/culture/etc1073425/etc1120593/9703ac.pdf>

hiérarchie des savoirs. Cet objet tiers peut être une œuvre d'art. C'est le propos de Rancière dans son autre livre *Le spectateur émancipé*. L'artiste est celui qui peut proposer une œuvre à même de permettre au spectateur de se construire « son propre poème » face au poème qu'est l'œuvre. Mais Olivier Neveux nous explique que par définition, on ne peut émanciper en cherchant à émanciper ; il s'agirait « d'inventer un rapport politique dans le refus apparent de la construction de ce rapport ». Idée scandaleuse et d'apparence absurde comme le dit Neveux, à même de tuer dans l'œuf toute velléité politique chez un artiste. Pourtant la réponse, double, est simple. Il faut d'abord faire de l'art, prendre l'œuvre au sérieux, et pour cela, suivre soi-même (en tant qu'artiste), le chemin de l'émancipation. C'est d'abord ce travail là qui relève de la responsabilité politique de l'artiste. Simple à penser, complexe à réaliser. Par sa pratique, l'artiste doit d'abord travailler sur lui, dans le renoncement de la production d'effets anticipés, de la volonté de transformer le spectateur. Mais cela implique pour l'artiste de s'échapper autant que possible des aliénations dans lesquelles il est lui-même plongé.

C'est cette difficulté qui anime le dernier chapitre de ce travail. Il est introduit par l'évocation de limites potentielles à cette responsabilité. Je relate mon voyage sur l'île de Bali, où le contexte culturel et politique si différent du nôtre implique d'être prudent face au risque de calquer maladroitement un concept de responsabilité politique de l'artiste pensée d'un point de vue occidental. Pourtant, en se basant sur les fondements théoriques de cette responsabilité politique, on peut retrouver des fonctionnements similaires, le rapport endo-modificateur entre art et culture étant valable par définition, comme les notions fondatrices de l'état et de l'activité politique. C'est la finalité, les circonstances de Bali aujourd'hui qui déplace nécessairement les enjeux, qui se placent pour les Balinais plutôt dans une résistance culturelle face au tsunami touristique capitaliste et au joug du gouvernement indonésien. Il n'en reste pas moins que la culture, empreinte de religion et d'art, est pour les Balinais un outil de puissante résistance à l'aliénation que peut représenter le tourisme et toutes ses conséquences pour les habitants de l'île. Puis il fallait dire un mot des risques de blocages pour l'artiste qui serait trop volontaire dans l'actualisation de cette responsabilité, et conscient des complexités voire des contradictions qu'engendre ce volontarisme. Or la responsabilité politique de l'artiste est notamment de créer des œuvres, le plus librement possible, et dans un processus d'émancipation personnelle, ce qui implique l'expérimentation, et donc la possibilité de rater, de se tromper, de recommencer. Prendre au sérieux cette responsabilité de l'artiste implique ainsi nécessairement de considérer que le jugement des artistes doit bien

plus se faire sur la base du processus suivi que des résultats à court terme. L'œuvre importe mais précisément parce qu'elle est issue d'un contexte, d'un cheminement, et peut potentiellement modifier les contextes et les cheminements des spectateurs, comme un carrefour de trajectoires personnelles, comme plein de pierres partagées, communes, à la construction d'édifices individuels. Car il s'agit de construire, par petites touches, et donc d'abord de créer, d'imaginer, de s'engager dans ce processus individuant. C'est une responsabilité politique *libératrice* pour l'artiste.

La suite du chapitre m'a fait m'arrêter sur les freins structurels, très concrets, qui se posent à l'actualisation de cette responsabilité, dans sa pratique même. Car tout le problème que les symptômes provoqués par le capitalisme ont la particularité de protéger leur cause : le capitalisme. C'est le système contre lequel on tente de résister qui est le grand frein à la résistance. Il fallait identifier l'aliénation de l'artiste, et tout en même temps, sa propre capacité à se désaliéner par son travail, grâce aux lectures de Marx, pas toujours concordantes, de Pierre-Michel Menger et d'Isabelle Garo. J'ai ensuite identifié les nombreux écueils que pose aujourd'hui l'économie de la culture, et notamment à cause du syndrome de Baumol, le financement externe des artistes, par les institutions publiques en France. Les subventionnements "au projet", l'intermittence du spectacle, la flexibilisation et la précarisation des artistes sont autant de freins à l'actualisation de la responsabilité politique de l'artiste, autant d'aliénations de l'artiste travailleur, contradictoires avec un processus d'émancipation. Ces éléments vont jusqu'à faire de l'artiste la pointe avancée du capitalisme, le travailleur néo-libéral de demain, c'est la grande thèse de Pierre-Michel Menger. Alors l'artiste deviendrait-il un modèle de l'aliénation plutôt que d'être un modèle d'émancipation ? Ce chapitre se conclue enfin sur la question démocratique soulevée dès le début. Nous ne sommes pas en démocratie, pour des raisons simples, liées aux réalités sémantiques du mot. Or, il me semble que c'est le chemin qu'il faudrait prendre, celui de l'état politique, et donc tenter le plus possible de travailler une activité politique en ce sens. La démocratie, c'est le contexte idéal pour l'actualisation de la responsabilité politique de l'artiste, or, la responsabilité politique de l'artiste doit se penser dans son actualisation comme un moyen de tendre vers la démocratie.

Alors la responsabilité politique de l'artiste consiste, dans sa compréhension la plus simple, à tenir compte du fait que des œuvres ont des effets politiques, au sens où elles peuvent, de façon ambivalentes amener à créer ou à détruire de l'activité ou de l'état politique. Par son influence sur l'espace et le temps, le partage du sensible, les milieux, la

culture, le commun, les affects, l'*entre*, le dissensus, l'art, ou plutôt, les œuvres d'arts, peuvent avoir un rôle de résistance, d'individuation, d'émancipation face à l'idéologie dominante aux commandes de nos sociétés d'hypercontrôle. Mais il ne faudrait pas perdre de vue ce point essentiel : rien n'indique qu'une œuvre aille dans ce sens, c'est tout l'enjeu de la responsabilité politique de l'artiste en tant qu'il est le producteur de cette œuvre. Il convient alors de respecter le fondement de cette responsabilité, qui est la responsabilité cosmique : garder ouverte la possibilité d'une responsabilité. Puis il semble nécessaire de renoncer à anticiper les effets que les œuvres peuvent produire, ce n'est toujours là qu'une projection surplombante, la plupart du temps non fondée, et contradictoire avec toute dynamique émancipatoire. Il s'agit bien plus, pour l'artiste, de travailler à sa propre émancipation, à générer des processus non-automatique- d'abord pour lui même. Enfin, et c'est fondamental : il n'y a pas de méthode, de catégorie, de technique, de notice de la responsabilité politique de l'artiste. Pas de critères à même de juger ou de sanctionner un artiste comme irresponsable politiquement. Ce jugement est toujours subjectif, et ne peut prendre place que dans une relation, discutée, débattue, dissensuelle, dans les quatre dimensions géométriques de la responsabilité, dont la plus important est probablement celle du point, autocétrée : c'est d'abord face à lui-même que l'artiste est responsable.

Ce que je voudrais affirmer ici est l'impossible indifférence. C'est un jugement moral dont j'assume la partialité, et c'est pourquoi il n'intervient qu'ici. Mais l'état du monde aujourd'hui ne me semble pas supporter l'indifférence, et en disant cela je repense à la naissance de ma révolte personnelle face au drame social et humain qu'ont connu et que connaissent encore les Grecs suite à la crise financière de 2008. Je ne suis pas du tout convaincu par l'idée d'un grand soir, d'une révolution d'un coup d'un seul. Si une révolution s'envisage, j'ai l'impression qu'elle aurait plutôt lieu par capillarité, par foyer, par micro émancipations, par cette dynamique que je décrivais plus tôt : une multitude de mouvements intellectuels individuels qui génèreraient progressivement un mouvement physique collectif. Mais même de cela je ne suis pas convaincu. C'est pourquoi il faut absolument continuer à résister, pour préserver sur le long terme, la possibilité de la révolution, quelle que soit sa forme potentielle. Rien ni personne ne nous donnera la démocratie, il faudra nécessairement l'imposer. C'est ce qu'Alain et Etienne de La Boétie nous ont appris.

Enfin, il est évident que la responsabilité politique de l'artiste est un pan potentiel de la résistance mais c'est loin d'être le seul. Le problème de la plupart des luttes est qu'elles sont

menées par des gens aliénés pour des gens aliénés. Je le constate tous les jours sur moi-même : je pense mes options d'émancipation et d'individuation dans le cadre étroit de mes propres aliénations. Le confort capitaliste des esprits et des corps se manifeste partout et en permanence. Alors il me semble qu'un gigantesque travail est à penser et à mener auprès des enfants⁹²⁴, en limitant autant que possible de les exposer à la collection de facteurs aliénants⁹²⁵ que produit chaque jour le capitalisme tardif⁹²⁶. Cette dernière réflexion sort du champ de mon présent travail ainsi que mes compétences, mais il me semble qu'elle ne peut rester impensée si l'on est animé par la révolte face à l'état actuel du monde.

⁹²⁴ Voir Bernard Stiegler, *Prendre soin, Tome 1, de la jeunesse et des générations*, Éditions Flammarion, Paris, 2008, 342 p.

⁹²⁵ Voir Michel Desmurget, *TV Lobotomie*, Éditions 84, Paris, 2013, 445 p.

⁹²⁶ Voir Offensive, *Divertir pour dominer*, Éditions de l'Échappée, Paris, 2010, 268 p.

Bibliographie

- ADORNO Theodor W., HORKEIMER Max, *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*, Gallimard, 1983, 281 p.
- ADORNO Théodor W., *Théorie esthétique*, Klincksieck, Paris, 2011, 514 p.
- ADORNO Theodore W., *Métaphysique, Concepts et problèmes* (1965), Éditions Payot, Paris, 2003, 260 p.
- ADORNO Theodore W., *Prismes, Critique de la culture et de la société* (1955), Éditions Payot, Paris, 2003, 300 p.
- ALAIN, (Émile-Auguste Chartier), *Propos sur les pouvoirs*, Gallimard, 1985, 384 p.
- APEL Karl-Otto, *La réponse de l'éthique de la discussion au défi moral de la situation humaine comme tel et spécialement aujourd'hui*, Éditions Peeters, Louvain, 2001, 160 p.
- ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne* (1961), Pocket, Paris, 2002. 416 p.
- ARENDT Hannah, *Juger*, Éditions du Seuil, Paris, 2003, 288 p.
- ARENDT Hannah, *La crise de la Culture*, 1961, (augmenté en 1968), Gallimard, 1972, 384 p.
- ARENDT Hannah, *Qu'est ce que la politique*, recueil de textes établis par Ursula Ludz en 1993, traduction française aux éditions du Seuil, Paris, 1995, 310 p.
- ARENDT Hannah, *Responsabilité et jugement*, Éditions Payot et Rivages, 2005, 362 p.
- ARISTOTE, *Les Politiques*, Éditions Flammarion, Paris, 1990, 575 p.
- ARISTOTE, *Poétique*, Librairie Générale Française, 1990, 216 p.
- ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double* (1938), Éditions Gallimard, Paris, 1964, 251 p.
- AUDI Paul, *Créer, introduction à l'esth/éthique*, Éditions Verdier, Paris, 2010, 853 p.
- AUDI Paul, *Discours sur la légitimation actuelle de l'artiste*, Éditions Les Belles Lettres, collection Encre Marine, 2012, 100 p.
- BADIOU Alain, *De quoi Sarkozy est-il le nom ?* Éditions lignes Paris, 2007, 155 p.
- BAGUENARD Jacques, *Les drogués du pouvoir*, Économica, 2006, 212 p.
- BAUMGARTEN Alexander G, *Méditations philosophiques sur quelques aspects de l'essence du poème*, 1735.
- BAUMGARTEN Alexander Gottlieb, *Aesthetica*, 1750
- BENASAYAG Miguel, *Cerveau augmenté, homme diminué*, Éditions La Découverte, Paris, 2016, 200 p.
- BENASAYAG Miguel, AUBENAS Florence, *Résister c'est créer*, Éditions La Découverte, Paris, 2008, 126 p.
- BENHAMOU Françoise, *L'économie de la culture*, Édition La Découverte, Collection Repères, 2011, 128 p.
- BENJAMIN Walter, *L'auteur comme producteur*, (1934), Essais sur Brecht, édition et postface de R. Tiedemann, trad. P. Ivernel, La Fabrique, Paris, 2003, p. 125
- BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936), Éditions Allia, Paris 2014, 94 p.

- BENSAÏD Daniel, *Et si on arrêtait tout ? "L'illusion sociale" de John Holloway et Richard Day*, Revue Internationale des livres et des idées (RiLi), n°3, janvier-février 2008
- BENSAÏD Daniel, *Le scandale permanent*, in *Démocratie, dans quel état ?*, Éditions La Fabrique, Paris, 2009,
- BENSAÏD Daniel, *Pour une politique de l'opprimé*, (1997), Contretemps. Revue de critique communiste, n°6 (nouvelle série), 2ème trimestre 2010, p.43
- BERGEROT Franck, *Le Jazz dans tous ses états, histoire, styles, foyers, grandes figures*, Éditions Larousse, Paris, 2001, 276 p.
- BERGEROT Franck, *Miles de A à Z*, Éditions Le Castor Astral, Bègles, 2012, 411 p.
- BERQUE Augustin, *Écoumène, Introduction à l'étude des milieux humains* (2000), Éditions Belin, Paris, 2009, 446 p.
- BOLTANSKI Luc et CHIAPPELLO Ève, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Éditions Gallimard, Paris, 1999, 980 p.
- BOSSEUR Dominique et Jean-Yves, *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945*, Éditions Minerve, Paris, 1986, 192 p.
- BOURDIEU Pierre et DARBEL Alain, *L'amour de l'art*, collection le Sens Commun, Les Éditions de minuit, Paris, 1969, 251 p.
- BOURDIEU Pierre et PASSERON Jean-Claude, *La reproduction : éléments d'une théorie du système d'enseignement*, Les Éditions de Minuit, Coll. Le Sens Commun, 1970, 279 p.
- BOURDIEU Pierre et PASSERON Jean-Claude, *Les héritiers, les étudiants et la culture*, Les Éditions de Minuit, Coll. Le Sens Commun, 1964, 192 p.
- BOURDIEU Pierre, *Contre-feux*, Éditions Raisons d'agir, Paris, 1998, 119 p.
- BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Éditions Les Presses du réel, Paris, 1998, 123 p.
- BOURRIAUD Nicolas, *Petit manifeste du sémioticien*, Technikart n°47, novembre 2000
- BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Éditions Gallimard, Paris, 2001, 1552 p.
- BRECHT Bertolt, *L'art du comédien*, L'Arche Éditeur, Paris, 1999, 256 p.
- BRETON André, RIVERA Diego, *Pour un art révolutionnaire indépendant*, Mexico, 1938
- BRETON André, *La clé des champs* (1953), Éditions Pauvert, Paris, 1977, 286 p.
- BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Éditions Gallimard, Paris, 1985, Second manifeste du surréalisme, (1930), 173 p.
- BROSSAT Alain, *Le grand dégoût culturel*, Éditions du Seuil, collection Non-conforme, Paris, 2008, 189 p.
- BROWN Wendy, *Nous sommes tous démocrates à présent* (2008), in *Démocratie, dans quel état ?*, Éditions La Fabrique, Paris, 2009.
- BRUGERE Fabienne, *La politique de l'individu*, Éditions du Seuil et de la République des Idées, Paris, 2013, 104 p.
- CAGE John, *Silence*, Wesleyan University Press, Middleton, 1961, 288 p.
- CAMUS Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Éditions Gallimard, 1942, 169 p.

Bibliographie

- CASSIRER Ernst, *La philosophie des formes symboliques. La pensée mythique*, Éditions Minuit, Paris, 1972, 348 p.
- CASTORIADIS Cornélius, *Domaines de l'homme, Les Carrefours du labyrinthe 2*, Éditions du Seuil, Paris, 1986, 570 p.
- CASTORIADIS Cornélius, *Fenêtre sur le chaos*, Éditions du Seuil, 2007, 177 p.
- CAUMIERES Philippe, *Castoriadis : critique sociale et émancipation*, Éditions Textuel, Paris, 2011, 133 p.
- CEFAÏ Daniel, et PASQUIER Dominique (dir.), *Les sens du public : publics politiques, publics médiatiques*, Presses universitaires de France, 2003, 520 p.
- CHARMILLOT Maryvonne, DAYER Caroline, et SCHURMANS Marie-Noëlle (dir. collective), *Connaissance et émancipation, dualismes, tensions, politique*, Éditions de l'Harmattan, série Logiques Sociales, Paris, 2008, 198 p.
- CHOMSKY Noam, *Sur le contrôle de nos vies (2000)*, Éditions Allia, Paris, 2016, 53 p.
- CLAIR Jean, *La responsabilité de l'artiste*, Éditions Gallimard, Paris, 1997, 140 p.
- CRARY Jonathan, *24/7, le capitalisme à l'assaut du sommeil*, Label Zones, Éditions de La Découverte, Paris, 2013, 180 p.
- DAGEN Philippe, *La haine de l'art*, Grasset, 1997, 150 p.
- DAMAZIO Antonio, *Spinoza avait raison*, Éditions Odile Jacob, Paris, 2003, 346 p.
- DARDOT Pierre et LAVAL Christian, *Commun*, La découverte, Paris, 2014, 600 p.
- DARRIULAT Jacques, <http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloeesth/PhiloModerne/Baumgarten.html>
- DAWKINS Richard, *Pour en finir avec Dieu*, Tempus Perrin, 2009, 544 p.
- DE DUVE Thierry, *Au nom de l'art*, collection Critiques, Les Éditions de Minuit, Paris, 1989, 144 p.
- DEBOUT Michel, *Le traumatisme du chômage*, Éditions de l'Atelier et de la Fondation Jean Jaurès, Paris, 2015, 144 p.
- DÉMURGET Michel, *Pauvre Poucette, réponse au livre Petite Poucette de Michel Serres* - <http://www.sauv.net/pauvrepoucette.php#notes>
- DÉMURGET Michel, *TV Lobotomie*, Éditions Max Milo, Paris, 2011, 445 p.
- DESCARTES René, *Les Méditations Métaphysiques (1641)*, Éditions Bordas, Paris, 1987, 192 p.
- DUPONT Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, 313 p.
- FERRY Luc, *Homo Aestheticus, l'invention du goût à l'âge démocratique*, Grasset, Paris 1990, 470 p.
- FLEURY Cynthia, *Les irremplaçables*, Éditions Gallimard, Paris, 2015, 224 p.
- FLEURY Cynthia, *Les pathologies de la démocratie*, Éditions Fayard, Paris, 2005, 313 p.
- FOUCAULT Michel, *Il faut défendre la société, Cours au Collège de France (1976)* Éditions Gallimard- Seuil, Paris, 1997, 283 p.

- FOUCAULT Michel, *Naissance de la biopolitique, cours au Collège de France, 1978-1979*, Éditions Seuil, 2004, 356 p.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Éditions Gallimard, Paris, 1993, 360 p.
- GARO Isabelle, *L'or des images, art monnaie, capital*, Éditions La ville brûle, Paris, 2013, 269 p.
- GAUDIBERT Pierre, *Action culturelle : intégration et/ou subversion*, Éditions Casterman, Paris, 1972, 139 p.
- GÉNARD Jean-Louis, *Responsabilité et solidarité : État libéral, État-Providence, État réseaux*, In *La solidarité à l'ère de la globalisation* (pp. 75-93). Academic Press Fribourg, 2007.
- GENIN Christophe, LEROUX Claire et LONTRADE Agnès, *Juger l'art*, Publications de la Sorbonne, collection Esthétique, Paris, 2009, 196 p.
- GERMAIN-THOMAS Patrick, *La danse contemporaine, une révolution réussie ?* Éditions de l'attribut, Toulouse, 2012, 200 p.
- GOEFFROY M. Marcuse et la nouvelle pensée positive, revue Possibles, vol.24, n°2-3, 2000
- GRACEFFA Agnès (dir.), *Vivre de son art, Histoire du statut de l'artiste XVème-XXIème siècle*, Éditions Hermann, Paris, 2012, 315 p.
- HABIB Stéphane, *La responsabilité chez Sartre et Lévinas*, Éditions de L'Harmattan, 1998, 176 p.
- HARASZTI, Miklos, *L'artiste d'État, de la censure en pays socialiste*, Éditions Fayard, 1990, 148 p.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, (1841 Berlin), Librairie Générale Française, 1997, 768 p.
- HEINICH Nathalie, *Du peintre à l'artiste, artisans et académiciens à l'âge classique*, Éditions de minuit, 1993, 302 p.
- HEINICH Nathalie, *La sociologie de l'art*, Éditions La Découverte, Paris, 2004, 125 p.
- HEINICH Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain*, Éditions Gallimard, Paris, 2014, 373 p.
- HENRY Philippe, *Un nouveau référentiel pour la culture, Pour une économie coopérative de la diversité culturelle*, Éditions de l'attribut, Toulouse, 2014, 256 p.
- ILLICH Ivan, *La convivialité* (1973) Éditions Point, Paris, 2003, 158 p.
- JAMESON Fredric, *Le postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), Éditions des Beaux-arts de Paris, 2011, 608 p.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'irréversible et la nostalgie* (1974), Flammarion, Champs Essais, 2011, 392 p.
- JENSEN Frances E., *Le cerveau adolescent*, Éditions JC Lattès, 2016, 250 pp.
- JIMENEZ Marc, *Qu'est ce que l'esthétique ?*, Éditions Gallimard, Paris, 1997, 448 p.
- JONAS Hans, *Le principe responsabilité, une éthique pour la civilisation technologique* (1979), Flammarion, Paris, 1995, 470 p.
- KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, (1790), Flammarion, 2000, 544 p.
- KIMURA Bin, *L'entre* (1988), Éditions Jérôme Million, Grenoble, 2000, 152 p.
- KLEIN Etienne, *Le Temps (qui passe ?)*, Collection les Petites Conférences, Bayard Edition, Paris, 2013, 96 p.

Bibliographie

- KLEIN Naomi, *La stratégie du choc*, Actes Sud Éditions, Paris, 2013, 861 p.
- LA BOÉTIE (de) Etienne , *Discours de la servitude volontaire*, première publication en 1576, Éditions mille et une nuits, Paris, 1995, 63 p.
- LABORIT Henri, *L'éloge de la fuite*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1976, 192 p.
- LACHAUD Jean-Marc (Sous la direction de), *Art et politique*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2006, 257 p.
- LACHAUD Jean-Marc et NEVEUX Olivier (Textes réunis par), *Changer l'art, transformer la société, Art et politique 2*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2009, 305 p.
- LACHAUD Jean-Marc, *Art et aliénation*, Presses universitaires de France, Paris, 2012, 174 p.
- LASSUS Marie-Pierre, *La musique : l'art de l'aurore*, 249 p.
- LÉANDRE Joëlle, *À voix basse*, entretiens avec Franck Médioni, Éditions MF, Paris, 2012, 160 p.
- LEHMAN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Éditions de l'Arche, Paris, 2002, 308 p.
- LEVI-STRAUSS Claude, *Regarder, écouter, lire*, Éditions Plon, Paris, 1993, 189 p.
- LORDON Frédéric, *Capitalisme, désir et servitude*, La Fabrique Éditions, Paris, 2010, 213 p.
- LORDON Frédéric, *D'un retournement l'autre, comédie sérieuse sur la crise financière en quatre actes et en alexandrins*, Éditions Seuil, Paris, 2011, 135 p.
- LORDON Frédéric, *Jusqu'à quand ? Pour en finir avec les crises financières*, Éditions Raisons d'agir, Paris, 2008, 220 p.
- LORDON Frédéric, *La société des affects*, Éditions du Seuil, Paris, 2013, 284 p.
- MALINOWSKI-CHARLES Syliane, *Goût et jugement des sens chez Baumgarten, Revue germanique internationale* [En ligne], 2006, mis en ligne en 2008. URL : <http://rgi.revues.org/142>
- MANIN Bernard, *Principes du gouvernement représentatif*, Éditions Flammarion, Paris, 2012, 352 p.
- MARCUSE Herbert, *L'Homme unidimensionnel*, (1964) Éditions de Minuit, Paris, 1968, 281 p.
- MARCUSE Herbert, *La dimension esthétique, Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Éditions Seuil, Paris, 1979, 83 p.
- MCWILLIAM Neil, MENEUX Catherine, et RAMOS Julie, *L'art social en France, de la Révolution à la Grande Guerre*, Presses Universitaires de Rennes, 2014, 491 p.
- MENGER Pierre-Michel, *Des artistes en quantités, ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques*, Revue d'Économie Politique, 2010, 1, p.205-236
- MENGER Pierre-Michel, *Le travail créateur, s'accomplir dans l'incertain*, Éditions du Seuil, Paris, 2009, 670 p.
- MENGER Pierre-Michel, *Les politiques culturelles dans le temps et dans l'espace européen, Modèles et Évolutions in Cinquante ans après, culture, politique et politique culturelle*, La Documentation française, Paris, 2010, p. 45-73
- MENGER Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur, Métamorphoses du capitalisme*, Éditions du Seuil et La république des idées, 2002, 96 p.
- MICHAUD Yves, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Éditions Pluriel, Paris, 2011, 120 p.

- MICHAUD Yves, *L'art à l'état gazeux*, Éditions Pluriel, Paris, 2010, 205 p.
- MINGUS Charles, *Moins qu'un chien* (1971) Éditions Parenthèses, Marseille, 1982, 253 p.
- Mises en scène du monde, (actes du Colloque de 2004, Rennes), Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2005.
- MOLARD-DESFOUR Annie, *Les mots de couleur : des passages entre langues et cultures*, Synergie Italie n°4 – 2008, p.23-32
- MONTANI Pietro, *Bioesthétique*, Éditions Vrin, Paris 2016, 180 p.
- MONTEUIL Pierre-Olivier, *Ricoeur politique*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2013, 399 p.
- NAVET Georges, *L'émancipation*, Éditions de l'Harmattan, Paris, 2002, 160 p.
- NEVEUX Olivier, "Et ça sert à quoi, en général, tout ça ?" Remarques sur le théâtre critique de Rodrigo Garcia, in TOUSSAINT Evelyne (sous la direction de), *La Fonction critique de l'art. Dynamiques et ambiguïtés*, Bruxelles (Belgique), La Lettre volée, collection « essais », 2009, pp. 131-140
- NEVEUX Olivier, *Faire Grève*, in Théâtre(s), n°6, été 2016, p.34
- NEVEUX Olivier, *Politiques du spectateur, Les en jeux du théâtre politique aujourd'hui*, Éditions La Découverte, Paris, 2013, 280 p.
- NEVEUX Olivier, *Théâtres en lutte, le théâtre militant en France des années 60 à aujourd'hui*, Éditions La Découverte, Paris, 2007, 324 p.
- NEVEUX Olivier, *Une conception tactique et stratégique du spectateur ? Quatre propositions sur la politique et le théâtre*, in NEVEUX O. et TALBOT A. (numéro coordonné par), Théâtre / Public : "Penser le spectateur", n°208, avril-juin 2013, pp.25-29
- Offensives libertaires et sociales, *Construire l'autonomie*, Éditions L'échappée, Montreuil, 2013, 222 p.
- Offensives libertaires et sociales, *Divertir pour dominer*, Éditions L'échappée, Montreuil, 2010, 268 p.
- OGIEN Ruwen, *L'Éthique aujourd'hui : maximalistes et minimalistes*, Paris, Coll. « Folio essais », Gallimard, 2007, 252 p.
- ORWELL Georges, *1984*, (1949), Éditions Gallimard, Paris, 1972, 438 p.
- PARKER William, *Sound Journal*, Éditions Sons d'hiver, Vitry-sur-Seine, 2004, 75 p.
- PAVIS Patrice, *La mise en scène contemporaine*, Éditions, Armand Colin, Paris, 2010, 336 p.
- PLANA Muriel, *Théâtre et Politique*, Modèles et concepts, Éditions Orizons, Paris, 2014, 180 p.
- PLATON, *La République*, (dialogues réunis en 315 avant J-C), Flammarion, Paris, 2002, 810 p.
- PONGE Francis, *Le parti pris des choses*, Coll. Métamorphoses, Éditions Gallimard, 1942, 217 p.
- POUILLAUDE Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique*, Éditions Vrin, Paris, 2009, 432 p.
- PRAIRAT Eirick, *La responsabilité*, in Le Télémaque 2/2012, n°42, pp.19-34
- PRANCHERE Jean-Yves, *Esthétique, traduction, présentation et notes sur Aesthetica de A.G. Baumgarten* (1750), Ed. De l'Herne, Paris, 1988.

Bibliographie

- RANCIÈRE Jacques, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, Paris, 2011, 315 p.
- RANCIÈRE Jacques, *Aux bords du politique*, (1998), Éditions Gallimard, Paris, 2004, 272 p.
- RANCIÈRE Jacques, *Jacques Rancière, le partage du sensible*, propos recueillis par Christine Palmiéri pour la revue ETC, n°59, 2002, pp.34-40 -
<https://www.erudit.org/culture/etc1073425/etc1120593/9703ac.pdf>
- RANCIÈRE Jacques, *La haine de la démocratie*, Éditions La Fabrique, Paris, 2005, 106 p.
- RANCIÈRE Jacques, *Le maître ignorant*, Éditions 10/18, Paris, 1987, 240 p.
- RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible*, Édition La Fabrique, Paris, 2000, 74 p.
- RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Éditions La Fabrique, Paris, 2008, 145 p.
- RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Éditions Galilée, Paris, 2001, 172 p.
- RAWLS John, *Théorie de la justice*, (1971), Éditions Points, Paris, 2009, 665 p.
- RILKE, Reiner Maria, *Lettres à un jeune poète*, Gallimard, 1929, 216 p.
- ROCHLITZ Rainer, *Subversion et subvention*, Éditions Gallimard, Paris, 1994, 240 p.
- ROSA Harmut, *Aliénation et accélération* (2010), Éditions La Découverte, Paris, 2014, 156 p.
- ROSANVALLON Pierre, *La société des égaux*, Éditions du Seuil, Paris, 2011, 420 p.
- ROUEFF Olivier, *Jazz, les échelles du plaisir*, Éditions La Dispute, Paris, 2013, 365 p.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes, et Discours sur les sciences et les arts*, Éditions Flammarion, Paris, 1992, 282 p.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Du contrat social*, (1762), Éditions Flammarion, Paris, 2012, 255 p.
- ROUX Céline, *Danse(s) performative(s)*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2007, 271 p.
- ROUX Jean, *Précis historique et théorique de marxisme – léninisme*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1969, 399 p.
- SARTRE Jean-Paul, *La responsabilité de l'écrivain* (1946), Éditions Verdier, Lagrasse, 1998, 60 p.
- SARTRE Jean-Paul, *Qu'est ce que la littérature ?*, Éditions Gallimard, Paris, 1948, 307 p.
- SERREAU Geneviève, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Idées/Gallimard, 1966, 190 p.
- SERRES Michel, *Petite Poucette*, Éditions Le Pommier, 2012, 84 p.
- SHAKESPEARE William, *La Tempête*, (1610-1611), traduction de Jean-Michel Desprats (2007 pour Gallimard), Les Éditions Théâtrales, Montreuil-sous-bois, 153 p.
- SINTOMER Yves, *Petite histoire de l'expérimentation démocratique*, Éditions de la Découverte, 2011, 336 p.
- SMITH Adam, *La richesse des nations*, (1776), Éditions Flammarion, Paris, 1999, 531 p.
- SPINOZA, Baruch (de), *L'Éthique*, (première publication en 1677), Collection Folio Essais, Edition Gallimard, Paris, 1954, 398 p.
- STANISLAVSKI Constantin, *La formation de l'acteur* (1936), Pygmalion Edition, 1997, 271 p.

- STIEGLER Bernard, *La télécratie contre la démocratie*, L'atelier des idées, 2006, 270 p.
- STIEGLER Bernard, *De la misère symbolique, vol. I, L'époque hyperindustrielle*, Éditions Galilée, Paris, 2004, 194 p.
- STIEGLER Bernard, *La société automatique*, Éditions Fayard, Paris, 2015, 300 p.
- STIEGLER Bernard, *Prendre soin, Tome 1, de la jeunesse et des générations*, Éditions Flammarion, Paris, 2008, 342 p.
- THUCYDIDE, *La guerre du Péloponèse*, VII, 77, Vè siècle av.J.-C. 912 p.
- TOCQUEVILLE (De) Alexis, *De la démocratie en Amérique*, 1835, Éditions Flammarion, Paris, 2010, 301 p.
- TROTSKY Léon, *Littérature et révolution*, (1938) Lettres Nouvelles, Julliard, Paris, 1964, 500 p.
- URFALINO Philippe, *L'invention de la politique culturelle*, La Documentation française, Paris, 1996, 432 p.
- URFALINO Philippe, *Les politiques Culturelles : mécénat caché et académies invisibles*, L'année sociologique – troisième série – volume 39/1989, pp. 81/109
- VIDAL Fernando, *La neuroesthétique, un esthétisme scientiste*, Revue d'Histoire des Sciences Humaines 2/2011 (n° 25), p. 239-264
- VILAR Jean, *De la tradition théâtrale*, Idées/Gallimard, 1955, 176 p.
- VILAR Jean, *Le théâtre, service public (1938-1971)* Gallimard, 1986, 568 p.
- VILLACÈQUE Noémie, *Spectateurs de paroles ! Délibération démocratique et théâtre à Athènes à l'époque classique*, Presses Universitaires de Rennes, 2013, 432 p.
- WEISS Peter, *L'esthétique de la résistance*, Éditions Les Belles Lettres, Paris, 1989, 358 p.
- ZASK Joëlle, *Art et démocratie, Les peuples de l'art*, Presses universitaires de France, Paris, 2003, 220 p.

Presse

- AUDI Paul, Interview par Juliette Cerf dans Philosophie Magazine n°39 du 24/10/2010.
- BALLAST, Interview du réalisateur Costa Gavras par la revue en ligne Ballast – 11 mai 2016 - <http://www.revue-ballast.fr/costa-gavras/>
- COTELETTE Patrick, Frédéric Lordon : *D'un retournement l'autre* - <http://lectures.revues.org/10875>
- DUVERGER Quentin, *Pas d'ordi à l'école pour les cadre de Google ou d'eBay*, Nous vous ils, l'e-mag de l'éducation, 22 février 2012 [en ligne] - <http://www.vousnousils.fr/2012/02/28/pas-dordi-a-lecole-pour-les-enfants-des-cadres-de-google-ou-debay-522349>
- HELIOT, Armelle, *Roméo Castellucci, la pièce qui fait scandale*, Le Figaro, le 31 octobre 2011, [en ligne] – <http://www.lefigaro.fr/theatre/2011/10/30/03003-20111030ARTFIG00226-romeo-castellucci-la-piece-qui-fait-scandale.php>
- LE DOARÉ Romain, *Kabaré Solex, entretien avec Charlie Windelschmidt*, Le Poulailleur, 20 septembre 2016 – [en ligne] - <http://le-poulailleur.fr/2016/09/kabare-solex-entretien-avec-charlie-windelschmidt/>

Bibliographie

Le Monde, « *Plug anal* » géant vandalisé : l'artiste renonce à réinstaller son œuvre, le 18 octobre 2014, [en ligne] - http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/10/18/le-plug-anal-geant-de-la-place-vendome-vandalise_4508527_3246.html

LEPAGE Franck, *De l'éducation populaire à la domestication par la culture*, Le Monde Diplomatique, mai 2009, p. 4 et 5.

Libération, *Flambée des suicides en Grèce*, 21 mai 2013 [en ligne] - http://www.liberation.fr/monde/2013/05/21/477-suicides-recenses-en-grece_904444

LORDON Frédéric, *Un film d'action directe*, le Monde Diplomatique de février 2016, p.28

PERRIN Jean-Luc, *D'un retournement l'autre* - <http://www.amis.monde-diplomatique.fr/article5002.html>

POUSSIELGUE Grégoire, *Le monde de la culture pèse plus lourd que l'industrie automobile*, Journal Les Échos, 11 juillet 2013, [en ligne] - http://www.lesechos.fr/07/11/2013/LesEchos/21559-095-ECH_le-monde-de-la-culture-pese-plus-lourd-que-l-industrie-automobile.htm

RENIER Romain, *La culture contribue sept fois plus au PIB que l'industrie automobile*, Journal La Tribune, le 3 janvier 2014, [en ligne] - <http://www.latribune.fr/actualites/economie/france/20140103trib000807739/la-culture-contribue-sept-fois-plus-au-pib-que-l-industrie-automobile.html>

RTS, *Les sénateurs s'accordent une augmentation*, le 22 décembre 2011, [en ligne] - <http://www.rts.ch/info/3670150-les-senateurs-s-accordent-une-augmentation.html>

SALIOU Julien, *Théâtre à tout âge : les propos du maire font polémique*, Côté Quimper, le 15 décembre 2014, [en ligne] - <http://www.cotequimper.fr/2014/12/15/theatre-a-tout-age-les-propos-du-maire-font-polemique-video/>

Études / rapports

BAUMOL William J., et BOWEN William G., *Performing arts, the economic dilemma*, The MIT Press, Cambridge, 1968, 598 p.

BERNEMAN Corinne, et MEYRONIN Benoit, (sous la direction de), *Culture et attractivité des territoires, nouveaux enjeux, nouvelles perspectives*, Éditions de l'Harmattan, Paris, 2010, 284 p.

BLISS Tim, and LOMO T., *Long-lasting potentiation of synaptic transmission in the dentate area of the anaesthetized rabbit following stimulation of the perforant path*, Journal of Physiology (London), 232 : 331-356, 1973.

CHRISTOFF Kalina, et al., *Experience sampling during fMRI reveals default network and executive system contributions to mind wandering*, Proc. Natl. Acad. Sci. USA, 2009. (cité par M.Desmurget, note 157, p.344)

COMMISSION EUROPÉENNE, *Promouvoir un cadre européen pour la responsabilité sociale des entreprises*, Livre Vert, 2001. Disponible [en ligne] - <http://www.correl.fr/upload/pdf/promouvoir-RSE.pdf>

COMSTOCK Georges, et al., *The use of television and other film-related media*, in Singer D.G. et al. (dir.), *Handbook of Children and the Media*, Sage Publications.

CROISILE Bernard, *Approche neurocognitive de la mémoire*, Gériologie et société 3/2009 (n° 130), p. 11-29

DI DIO Cinzia, MACALUSO Emiliano, RIZZOLATTI Giacomo, *The Golden Beauty: Brain Response to Classical and Renaissance Sculptures*, Plos One, 2007 - <http://dx.doi.org/10.1371/journal.pone.0001201>

DONNAY Gabriel F., RANKIN Summer K., LOPEZ-GONZALEZ Monica, JIRADEJVONG Patpong, LIMD Charles J., Neural Substrates of Interactive Musical Improvisation: An fMRI Study of 'Trading Fours' in Jazz, Plos One, 2014 - <http://dx.doi.org/10.1371/journal.pone.0088665>

EY, 1^{er} panorama des industries culturelles et créatives, au cœur du rayonnement et de la compétitivité de la France, Étude de novembre 2013, disponible [en ligne] - [http://www.ey.com/Publication/vwLUAssets/EY-Panorama-Industries-culturelles-et-creatives/\\$FILE/EY-Panorama-Industries-culturelles-et-creatives.pdf](http://www.ey.com/Publication/vwLUAssets/EY-Panorama-Industries-culturelles-et-creatives/$FILE/EY-Panorama-Industries-culturelles-et-creatives.pdf)

EY, *Création sous tension, 2ème panorama de l'économie e la culture et de la création en France*, Étude d'octobre 2015, disponible [en ligne] - [http://www.ey.com/Publication/vwLUAssets/EY-2e-panorama-de-l-economie-de-la-culture-et-de-la-creation-en-France/\\$FILE/EY-2e-panorama-de-l-economie-de-la-culture-et-de-la-creation-en-France.pdf](http://www.ey.com/Publication/vwLUAssets/EY-2e-panorama-de-l-economie-de-la-culture-et-de-la-creation-en-France/$FILE/EY-2e-panorama-de-l-economie-de-la-culture-et-de-la-creation-en-France.pdf)

FOERDE Karin et al., Modulation of competing memory systems by distraction, Proc.Natl.Acad.Sci.U.S.A, 103, 2006

GIFFARD Bénédicte, Bernard Lechevalier, *Neurosciences et affects*, Champ psychosomatique 1/2006 (no 41), p. 11-27

GLUCK Mark A. et al., *Learnng and memory : From Brain to behavior*, (1947), Worth Publishers, New York, 2009

JACOBSEN Thomas, et al., Brain correlates of aesthetic judgment of beauty, NeuroImage 29, 2006, pp.276-285

KRUGMAN Herbert, Brain wave measures of media involment, J. Adver.Res., n°11, 1971, p.3 et passim. ; Steven Weinstein, et al, Brain activity responses to agazine and television advertising, J. Adver. Res., n°20, 1980, p.57 et passim

MAGUIRE Eleanore, et al., London taxi drivers and bus drivers : a structural MRI and neuropsychological analysis, Hippocampus 16, n°12, 2006.

MALIK Saima, MCGLONE Francis, BEDROSSIAN Diane, DAGHER Alain, Ghrelin Modulates Brain Activity in Areas that Control Appetitive Behavior, Cell Metabolism, 2008 - <http://dx.doi.org/10.1016/j.cmet.2008.03.007>

NICOLAS Yann, *L'analyse d'impact économique de la culture, Principes et limites*, Étude pour le Ministère de la culture, Délégation au développement et à l'action internationale, Département des études, de la prospective et des statistiques, Document de travail N°1271, juillet 2006.

OPHIR Eyal, et al. Cognitive control in media multitaskers, Proc.Natl.Acad.Sci.U.S.A, 106, 2009.

SALOMON Gabriel, *Television is "easy", and print is "tough" : The differencial investment of mental effort in learning as a function of perceptions and attributions*, in Journal of Educationnal Physiology, 76, 1984, pp. 647-658

SALOMON Gabriel, *Television watching and mental effort : A social psychological view, in Children's undersanting of television*, Éditions J.Bryant & D.Anderson, New York : Academic, 1983

SCHIFFMANN Serge, *Le cerveau en constante reconstruction : le concept de plasticité cérébrale*, Cahiers de psychologie clinique 1/2001 (n° 16), p. 11-23

SEEL Norbert M. (dir), *Encyclopedia of the Sciences of Learning*, Volume 1, Springer-Verlag New York Inc., 2012, p.195

SINIGAGLIA Jérémy, *Un répertoire d'action composite : la mobilisation des intermittents du spectacle entre traditions syndicales, nébuleuse contestataire et spécificité artistique*, in *Passer à l'action : les mobilisations émergentes*, L'Harmattan, 2007, pp.1-20,

Bibliographie

UNESCO, déclaration de Belgrade, *Recommandation relative à la condition de l'artiste*, 27 octobre 1980.

UNESCO, *Résolution 65/166, Culture et développement*, le 20 décembre 2010, Disponible [en ligne] - http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/8_UNGA_Resolution_A_RES_65_166_FR.pdf

WINN Marie, *The Plug-in-Drug*, Penguin Group, 2002

Médias

ADORNO Théodore W., Conférence pour l'université radiophonique diffusée pour la première fois en 1963, et rediffusée dans l'émission de France Culture « Les vendredi de la philosophie » - disponible [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=DAyNnXV2WLs>

MNOUCHKINE Ariane, interviewée par Bruno Duvic sur France Inter le 30 mai 2014.

BLEY Carla, interview lors du festival de jazz de Mariac (France) en 2004. Disponible [en ligne] - <https://youtu.be/B6sOX1gBCsA?t=684>

BUCK Lil, et Ma Yo-yo, *The Swan* (duo violoncelle / danse), 2011, Disponible [en ligne]- <https://www.youtube.com/watch?v=C9jghLeYufQ>

DAVIS Miles, *Bitches Brew* (album), 1969, New York, produit par Teo Macero pour Columbia Records (publié en 1970).

DAVIS Miles, *Call it anything*, Concert à l'Isle de Wight, le 28 août 1970, disponible [en ligne] - <https://www.youtube.com/watch?v=-sXN8G4laVE>

DELEUZE Gilles, *Qu'est ce que l'acte de création ?*, Conférence aux Mardi de la fondation Femis en 1987,

FONTAINE Dick, réal., *Sound??*, (film), Angleterre, 1967

HADEN Charlie, interview lors du festival de jazz de Mariac (France) en 2004. Disponible [en ligne]- <https://youtu.be/B6sOX1gBCsA?t=1355>

LEPAGE Franck, *Incultures 1 : L'éducation populaire, Monsieur, ils n'en ont pas voulu*, conférence gesticulée, 2007

Liberation Music Orchestra, *Dream Keeper* (album), (dir. Charlie Haden, arr. Carla Bley), Blue Note, 1990

Liberation Music Orchestra, *Liberation Music Orchestra* (album), (dir. Charlie Haden, arr. Carla Bley), Impulse!, 1970

Liberation Music Orchestra, *Not In Our Name* (album), (dir. Charlie Haden, arr. Carla Bley), Verve Record, 2005.

Liberation Music Orchestra, *The Ballad of the Fallen* (album), (dir. Charlie Haden, arr. Carla Bley), ECM, 1983

LORDON Frédéric, *La révolution n'est pas un pique-nique*, communication au colloque "Penser l'émancipation" organisé à l'Université de Paris Ouest Nanterre du 19 au 22 février 2014.

MOLARD-DESFOUR Annie, interview par Mathieu Vidard dans l'émission *La tête au carré* consacrée au vert. France Inter, 28 juin 2016

NEVEUX Olivier, interview par Laura Raim dans l'émission *Aux ressources* pour le site Hors série, le 15

novembre 2015. Disponible [en ligne] (abonnement requis) : <http://www.hors-serie.net/Aux-Ressources/2014-11-15/Theatre-du-service-public-au-self-service-id47>

PILC Jean-Michel, MOUTIN François et HOENIG Ari, *Threedom* (album), Motéma Music, 2011.

PURDIE Bernard "Pretty"- Master class, disponible [en ligne] - <https://www.youtube.com/watch?v=oOWdp1sOxvA>

RANCIÈRE Jacques, interviewé par Judith Bernard dans l'émission *Dans le texte* pour le site Hors Série, le 12 juin 2014. Disponible [en ligne] (abonnement requis) : <http://www.hors-serie.net/Dans-le-Texte/2014-07-05/Le-Maitre-ignorant-id19>

REVAULT D'ALLONNE, intervention à l'institut français d'Athènes, lors d'une table ronde intitulée *Paul Ricœur, Éthique et Politique*, le 10 mai 2012.

RUFFIN François, (écrit et réalisé par), *Merci Patron*, (film), produit par Fakir, Jour2fête et mille-et-une-productions, 2016.

SCOTT Diane, interview par Laura Raim dans l'émission *Aux ressources* pour le site Hors série, le 9 septembre 2016 Disponible [en ligne] (abonnement requis) - <http://www.hors-serie.net/Aux-Ressources/2016-09-10/Theatre-populaire-Femme-savante-id194> (accès payant)

SEBESTIK Miroslav (réalisé par), *Écoute*, documentaire, produit par le Centre Pompidou, 1992.

SHECHTER Hofesh, interview par le Sadler's Well (théâtre londonien) en octobre 2013, disponible [en ligne] - <https://www.youtube.com/watch?v=2RmuhmVl8m4>

SINTOMER Yves, interviewé par Manuel Cervera-Marzal dans l'émission *Aux Sources* pour le site Hors Série le 3 octobre 2016. Vidéo disponible [en ligne] (sur abonnement) : <http://www.hors-serie.net/Aux-Sources/2016-10-15/La-democratie-c-est-fini--id199>

STIEGLER Bernard, *Le massacre des innocents*, communication de B.Stiegler lors du colloque « Les enfants face aux écrans », le 30 avril 2014, mairie du XIXème, Paris.

STIEGLER Bernard, *Le massacre des innocents*, communication lors du colloque « Les enfants face aux écrans », le 30 avril 2014, mairie du XIXème, Paris.

