

POUR UN THÉÂTRE ÉMANCIPÉ

ENTRETIEN AVEC OLIVIER NEVEUX*

PROPOS RECUEILLIS PAR FÉLIX BOGGIO ÉWANJÉ-ÉPÉE**

À PROPOS DE

Olivier Neveux,

Politiques du spectateur.

Les enjeux du théâtre politique

aujourd'hui, Paris, La Découverte,

2013, 280 p., 22,50 €.

Olivier Neveux interroge ici la possibilité d'un théâtre politique, au-delà de certaines incarnations contemporaines qui réduisent son horizon à un « catéchisme citoyeniste » ou à une pédagogie sociologisante. Il réaffirme l'importance d'un théâtre émancipé, qui redonne une place et une efficacité politique aux imaginaires en rupture avec l'ordre des choses.

Qu'est-ce qu'un « théâtre politique » ?

La thèse forte qui traverse ton livre, c'est que tout théâtre politique suppose un spectateur « idéal » – et que la « politique » de ce théâtre se mesure peut-être en partie à sa conception du spectateur. Est-ce que tu pourrais revenir sur cette hypothèse et sa genèse dans ton travail de recherche sur le théâtre politique ?

Avant toute chose, ce livre est un livre de spectateur. Il est si commode, dans sa solitude, de tracer des perspectives émancipatrices surchauffées, de savoir mieux que quiconque et plus que toute intelligence collective ce dont le monde a besoin, que j'ai essayé de ne pas plier la réalité à ce que je voudrais qu'elle soit (radicalement autre !), mais de réfléchir à partir des spectacles que je vois – avec ce que cela comporte, par ailleurs, d'inévitables arbitraires et de contingences. D'autres œuvres m'auraient probablement conduit ailleurs – même si je ne suis pas neutre et que je ne traverse pas les représentations délesté d'orientations préalables. Je cherche ce qui, dans la situation présente, fait défaut ou obstacle à la domination, ce qui en fragilise la massivité, ce qui fait vivre politiquement la contradiction et, sinon les éléments, du moins les indices de la nouvelle société que porte, déjà, « dans ses flancs », celle d'aujourd'hui.

Je le fais tendu et tenu par une interrogation, depuis plusieurs années, sur la signification du « théâtre politique », dès lors que la « politique » possède d'autres

contours que les indigentes définitions qui prévalent dans le monde théâtral. Contre la flasque « ontologie » d'un « théâtre-par-définition-toujours-déjà-politique » ou la tendance à ramener la politique à la représentation de quelques contenus et thèmes, contre sa confusion avec le catéchisme « citoyeniste » ou, à l'opposé, avec une radicalité formaliste supposée arracher l'art à son vulgaire devenir culturel, j'essaie d'interroger la possibilité d'un « théâtre politique » où la « politique » serait dotée d'une consistance propre, qui ne se confondrait pas avec l'éthique, la morale ou l'esthétique, ni même avec le social.

C'est comme cela que ce travail a été engagé, de façon tâtonnante, tout d'abord dans l'étonnement devant la place que les spectacles, sous couvert d'un dessein politique, me demandaient, plus ou moins brutalement, d'occuper. J'ai pris l'habitude d'interroger, systématiquement, le projet politique que les œuvres « politiques » revendiquaient pour leurs spectateurs : les sidérer, les éclairer, les alerter, les émanciper, les conscientiser, etc. Cette réflexion sur le théâtre contemporain m'a dès lors conduit à parcourir de nouveau l'histoire du « théâtre politique » et à prendre la mesure de ces « politiques du spectateur ». Cette recherche a croisé en chemin l'ouvrage joyeusement embarrassant de Jacques Rancière *Le Spectateur émancipé* (2008) et sa discussion, rude, d'un certain nombre de présupposés de l'art critique – discussion d'autant plus redoutable qu'elle se positionne en regard des programmes qu'il se donne.

*Olivier Neveux est professeur d'histoire et d'esthétique du théâtre à l'université Lumière Lyon-2. Il est notamment l'auteur de *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France de 1960 à nos jours* (2007) et de *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui* (2013).

** Félix Boggio Éwanjé-Épée est doctorant à l'université Paris 13 et membre du collectif éditorial de la *RdL*.

C'est comme cela que je me suis dirigé dans le continent hétérogène du théâtre politique contemporain à partir de l'hypothèse qu'au théâtre, en dernière instance (cela ne constitue ni l'unique entrée ni la saisie exhaustive), la politique résidait dans le type de spectateur idéal qu'un spectacle convoque, dans le projet qu'un spectacle se donne à son égard. Le trouble est allé grandissant à percevoir ainsi l'écart entre les spectacles (à partir de ceux-ci, et non pas nécessairement des discours tenus sur eux par les artistes) et leur volontarisme politique, entre, par exemple, l'infantilisme des dispositifs et le « progressisme » revendiqué ou le management émotionnel des publics et la radicalité émancipatrice affichée.

Le spectateur a-t-il besoin d'émancipateurs ?

On comprend dans ton livre que le spectateur est, dans le théâtre contemporain, « malmené » en deux sens : ou bien il est l'objet d'une tentative de violenter son imaginaire, ou bien il est l'objet d'une pédagogie politique « citoyenne ». Quel est le rapport de ces deux modalités d'adresse au spectateur avec l'histoire du théâtre d'émancipation ?

Tout d'abord, je ne fais pas du spectateur « bien mené » un idéal, et je ne conteste ni la légitimité ni l'importance ni la nécessité de certaines adresses plus agressives. En revanche, je suis pour les appréhender à l'aune des singularités de notre conjoncture. Il s'agit d'éviter de contribuer à l'histoire dés-historicisée de l'art critique, qui revient à considérer qu'un dispositif est en tous temps et en tous lieux pertinent,

que sa subversivité est établie éternellement et que sa radicalité ne saurait être absorbée ni même atténuée par les mutations de la domination. J'essaie d'interroger les formes et les fonctions de ces propositions à l'aune des conséquences de la puissante défaite politique et sociale de ces dernières décennies mais aussi de ce que le capitalisme nous fait subir, de ses spécificités contemporaines, des contradictions qui se font jour.

À ce titre, on reconnaît, en effet, dans les conceptions contemporaines du spectateur, de ce qu'il doit vivre, des inspirations désormais quasi-institutionnalisées voire sacralisées. Pour les uns, ce sera le recours à Artaud (bien souvent amoindri et anecdotisé) ou une référence à la vulgate situationniste, chaque fois dans la certitude qu'il faut arracher le spectateur à sa passivité, lui faire vivre l'expérience d'une intensité, d'une violence que sans cela il ne connaîtrait pas, qu'il importe de lui révéler la misère de sa condition consommatrice, la vulnérabilité et la finitude de son corps ou encore les pouvoirs du Mal. Le diagnostic de l'apathie politique est rapidement établi : le spectateur contemporain a pour symptôme de vivre au-dehors de la vie, de ses rythmes et de ses souffrances, il faut donc, par tout un jeu de sidération voire d'affolement, le plonger de force dans la violence insondable du monde... Comme si ce n'était pas là, désormais, le quotidien de millions de personnes que d'être confrontés sans relâche à la brutalité et à la précarité. Ce théâtre ne suppose pas que, peut-être, nous avons moins besoin, désormais, d'être précipité dans le monde que de pouvoir, de façon intermittente, s'en délester et s'en préserver...

EXTRAIT / LE THÉÂTRE POLITIQUE, UN ÉCHEC NÉCESSAIRE ?

Que le théâtre politique fût bien souvent inefficace n'est pas une idée follement neuve. Travailler sur son histoire vaccine vite de toute illusion sur la puissance de ses effets. Et il n'est pas la seule pratique, à vrai dire, dont on puisse constater, à l'issue de toutes ces décennies, le relatif échec. Cette dernière notion, d'ailleurs, est bien suspecte : qui décide d'un échec si ce n'est la très provisoire victoire de certains faits contre d'autres ? « Nous avons eu raison d'avoir tort », soutenait Bensaïd qui n'eut de cesse de se battre contre les verdicts du supposé « tribunal de l'histoire ». Et de n'avoir pas fait « masse », d'avoir manqué bien souvent à son projet n'enlève rien de la légitimité de ce qui fut acté. Eux au moins n'avaient pas réussi, lors même que de partout, mais à quel prix, tant de gagnants et de vainqueurs exhibent leurs conquêtes.

L'inquiétude, tout de même, est là. Mais elle se révèle plus aiguë encore lorsqu'elle

regarde en face les pré-supposés mêmes qui organisent ce théâtre. Et si ce théâtre confondait politique et pédagogie ? On aura raison d'objecter, çà et là, telle pièce importante de ce « répertoire ». Il y en eut et il y en aura encore. Mais reste la question : et si ce qui manquait à la transformation de notre monde n'était pas tant la conscience de ses violences qu'une transformation subjective de ceux qui en sont les victimes (« Ce qui abrute le peuple, ce n'est pas le défaut d'instruction, mais la croyance en l'infériorité de son intelligence », soutient ainsi Jacques Rancière) ? Et ne peut-on dire avec Isabelle Garo que « *le contraire de l'idéologie n'est pas un autre système de pensée situé au sein des mêmes coordonnées sociales, c'est l'anticipation en acte d'un autre rapport de la théorie à la pratique, la remise en cause au moins tendancielle de la division du travail qui clive, en même temps que la superstructure, les individus qui s'y construisent* » ? [...]

Que retenir de cela ? Une première question : et si le théâtre pouvait participer à sa manière à cette levée de la capacité ? Plutôt que d'être, parmi d'autres d'ailleurs, celui qui vient apporter à ceux qui en manquent la conscience de leur oppression, s'il participait à ce monde de la capacité ? Cette question en amène une foule d'autres : cette capacité, d'où provient-elle ? Comment naît-elle ? On se retrouve devant une difficulté : comment penser la cohabitation d'un théâtre soucieux de ses effets et une « capacité » (elle-même effet, semble-t-il, de rien si ce n'est du hasard, de la volonté, du refus, de la découverte propre de sa capacité singulière, égale à celle de tout autre, et inaliénable) ?

Olivier Neveux, *Politiques du spectateur*, Paris, La Découverte, 2013, p. 280.





À l'autre bord, on retrouve comme un brechtisme dégradé, qui entend faire œuvre pédagogique vis-à-vis d'un spectateur prétendument vierge de toute intelligence de la situation ou encore un « sociologisme » soucieux de constater et d'exposer la « misère du monde » à un public supposé inconscient de celle-ci... Ce didactisme peut adopter des justifications plus « postmodernes », apparemment plus humbles : on ne vient plus, dès lors, révéler au spectateur ce qu'il ignore mais le confronter au doute, à l'incertitude, au trouble, qu'un animal imbécile et épais, il n'aurait pas.

Dans tous ces cas, le théâtre se donne pour mission de venir compléter le spectateur, l'augmenter et l'enrichir de ce qui lui manque. En quelque sorte, le spectateur a besoin d'un émancipateur – comme il existe des civilisateurs.

Ta proposition, qui n'a rien d'une prescription pour les auteurs ou les metteurs en scène, est de considérer aujourd'hui l'émancipation au théâtre comme un processus non pas d'apprentissage ou de démythification, mais plutôt comme la découverte (ou la reconnaissance) dans l'œuvre de « capacités » intellectuelles ou physiques, individuelles ou collectives. Suivant en cela le Rancière plus politique de *La Méésentente*, tu insistes sur la déprise subjective que permet le théâtre par rapport aux conditionnements, aliénations et inégalités – non pas un oubli de la domination, mais un décalage. S'agit-il d'une conception de l'émancipation qui rompt de façon exclusive avec une démarche didactique ?

Je ne conteste pas le didactisme au nom de son manquement à l'art, et de sa trahison du « Beau ». Je ne veux pas faire partie du troupeau trop heureux d'enterrer cette expérience – car le théâtre didactique fut et reste aussi le site d'une expérimentation – au profit d'un art illusoirement auratisé, pur, délesté du monde et de tout processus de connaissance. J'interroge le didactisme du point de vue de l'émancipation : sa place et sa valeur. Et il me semble que deux points en fragilisent le recours. Le premier est, en quelque sorte, circonstanciel. Il a trait à une sorte de « fétichisme de la prise de conscience » dans les milieux radicaux, l'idée qu'il faut expliquer jusqu'à ce que compréhension et mobilisations s'ensuivent : de « l'en soi » au « pour soi », jusqu'à la victoire finale. Cela a pour conséquence sinon pour cause : une conception de la politique ramenée à de la pédagogie. Les opprimés ne seraient au courant ni de leurs oppressions, ni de leurs forces, ni de leurs responsabilités historiques. Il est assez logique qu'une telle réduction ait lieu. La période est difficile, nous n'avons pas prise (ou très peu) sur la réalité, les rapports de force sont ici si dégradés qu'il est plus confortable de se réfugier dans le motif de l'ignorance pour expliquer la relative atonie politique, se trouver une fonction (celle du prof ou de l'agitateur) et percevoir à l'horizon, sans cesse retardé, l'événement (bien souvent psychologisé) d'une prise de conscience massive. Mais n'est-ce pas une façon de ne pas se poser la question de la politique (que faire aujourd'hui ?) que de continuer à ordonner sa pratique à l'aune de la « méconnaissance » et de l'« aveuglement » supposés des opprimés ?

Le second point, plus délicat et encombrant, a trait aux travaux de Rancière et à sa critique radicale de la « méthode de l'explication » et de l'établissement

EXTRAIT / CURIEUSE SCHIZOPHRÉNIE DE LA « POLITIQUE DE L'ART »

La volonté de repolitiser l'art se manifeste ainsi dans des stratégies et des pratiques très diverses. Cette diversité ne traduit pas seulement la variété des moyens choisis pour atteindre la même fin. Elle témoigne d'une incertitude plus fondamentale sur la fin poursuivie et sur la configuration même du terrain, sur ce qu'est la politique et sur ce que fait l'art. Mais pourtant ces pratiques divergentes ont un point en commun : elles tiennent généralement pour acquis un certain modèle d'efficacité : l'art est censé être politique parce qu'il montre les stigmates de la domination, ou bien parce qu'il tourne en dérision les icônes régnautes, ou encore parce qu'il sort de ses lieux propres pour se transformer en pratique sociale, etc.

Au terme d'un bon siècle de critique supposée de la tradition mimétique, force

est de constater que cette tradition est toujours dominante jusque dans les formes qui se veulent artistiquement et politiquement subversives. On suppose que l'art nous rend révoltés en nous montrant des choses révoltantes, qu'il nous mobilise par le fait de se mouvoir hors de l'atelier ou du musée et qu'il nous transforme en opposants au système dominant en se niant lui-même comme élément de ce système. On pose toujours comme évident le passage de la cause à l'effet, de l'intention au résultat, sauf à supposer l'artiste inhabile ou le destinataire incorrigible. La « politique de l'art » est ainsi marquée par une étrange schizophrénie. Artistes et critiques nous invitent à situer la pensée et les pratiques de l'art dans un contexte toujours nouveau. Ils nous disent volontiers que les stratégies

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

Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 57-58.



de l'inégalité à laquelle, sous couvert d'y remédier, elle contribue. Je rappelle l'argument qui est le sien notamment dans *Le Maître ignorant*: «*L'explication n'est pas nécessaire pour remédier à une incapacité de comprendre. C'est au contraire cette incapacité qui est la fiction structurante de la conception explicatrice du monde. C'est l'explicateur qui a besoin de l'incapable et non l'inverse, c'est lui qui constitue l'incapable comme tel. Expliquer quelque chose à quelqu'un, c'est d'abord lui démontrer qu'il ne peut pas le comprendre lui-même.*» (p. 15) Et je propose,

en effet, au regard des circonstances, des rapports de forces et de l'état de la pensée critique, d'accréditer les «*extravagantes*» hypothèses de Rancière et d'en éprouver la fécondité politique.

Ta proposition semble aussi prendre ses distances avec une sociologie de la réception et toute tentative de maîtrise des effets d'une œuvre. Quel est le positionnement du critique d'art, a fortiori du critique politique de l'art, si la question des effets idéologiques doit être mise à distance ?

Au final, mon travail porte moins sur le spectateur que sur l'artiste et l'œuvre car il existe une part à jamais insaisissable dans la réception d'un spectacle – ce dont aucun questionnaire ni aucun recensement cognitivo-comportementaliste ne pourra jamais rendre compte. Quelque chose reste obscur, indéterminable dans l'usage propre que chacun peut faire de ce qu'il voit, sa façon de le traduire, de l'importer dans ses propres obsessions ou désertions, d'en filer l'aventure, au loin du programme escompté par l'artiste. Ce n'est pas là reconduire une conception idéaliste de la réception et nier qu'il existe des déterminations sociales qui président à la rencontre avec une œuvre, des paramètres qui influent, des points quantifiables, des affects explicables, des comportements historicisables. Mais c'est considérer qu'ils ne disent qu'une part réduite de ce qui se joue dans la pratique du spectateur – *a fortiori* lorsqu'il y a émancipation, c'est-à-dire lorsque quelqu'un invente son propre usage de ce qu'il découvre, lorsqu'il en déplace les significations et en dévie le destin...

Je suis donc très perplexe devant une part de la sociologie de la réception qui m'apparaît très régressive lorsqu'elle se fantasme en instance d'évaluation. Pour le dire un peu trop rapidement : il me semble, dans ce que je peux lire, que bien souvent, ce qui est évincé, c'est l'œuvre en tant qu'œuvre (tenue pour négligeable, simple support ou communication d'un « message », d'un « contenu ») comme s'il n'y avait pas de travail de l'œuvre (au sens où il existe un travail du rêve) dont on ne mesurera jamais exhaustivement ni les impacts ni la présence (et ce reste, parfois gigantesque, ne peut être tenu pour négligeable !). Je ne sais pas, en effet, ce qui persistera du spectacle vu hier soir, passé le choc ou l'ennui, comment il se mêlera à ma vie, comment il l'éclaire, la bouleverse,

la désoriente ou l'indiffère, comment il me construit à mon insu, ou comment il se perd dans une forêt indistincte d'images, de corps, de sons et de couleurs, comment il réapparaîtra, plus tard, ou jamais...

Accepter qu'un spectateur fait bien ce qu'il veut et peut des « images » qui lui sont proposées, c'est soutenir que l'émancipation du spectateur sera l'œuvre du spectateur lui-même. À charge pour l'artiste de s'émanciper, c'est-à-dire de rompre avec toute programmation des effets politiques, de cesser d'anticiper le spectateur, de se mettre dans sa tête – et à charge pour l'universitaire de stopper net avec la certitude de savoir ce qui se passe dans la tête et de l'artiste et dans celle du spectateur.

Mais proposer des œuvres émancipées du souci de convaincre, de révéler, de dessiller, soit arrachées à l'hégémonie « méthode de l'explication », n'implique pas, pour autant, que disparaisse toute politique. À moins de n'envisager la politique qu'à l'aune de son efficacité pédagogique ou propagandiste (dans un horizon, qui plus est, souvent statistique ou quantitatif), il est pour le moins mutilant de réduire les enjeux politiques d'un spectacle au seul programme de ses « impacts », espérés et réalisés. La relecture de certains travaux – je pense, entre autres, à ceux de l'École de Francfort – nous renseigne sur d'autres possibilités d'approches politiques des œuvres que le critère exclusif de leurs réceptions (sans nécessairement s'accorder à sa *Théorie esthétique*, il est intéressant de se souvenir de l'avertissement d'Adorno : « *C'est pourquoi on ne doit pas rechercher essentiellement le rapport de l'art à la société dans la sphère de la réception. Ce rapport est antérieur à celle-ci et se situe dans la production. L'intérêt que l'on porte au déchiffrement social de l'art doit se tourner vers cette production au lieu de se contenter d'enquêtes et*

Ce colloque international, qui aura lieu du 19 au 22 février 2014 à l'université Paris-Ouest Nanterre, est organisé par le réseau "Penser l'émancipation" et le laboratoire Sophiapol. Il fait suite à la première édition, à Lausanne en octobre 2012, d'une série de colloques et initiatives visant à développer, dans le monde francophone, un espace de réflexion et de discussion autour des élaborations théoriques et des pratiques sociales qui mettent en jeu l'émancipation humaine.

EN PARTENARIAT AVEC : 

EN COLLABORATION AVEC LES REVUES : 



L'ÉMANCIPATION

PENSER

2^E COLLOQUE INTERNATIONAL 19-22 FÉVRIER 2014 UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE

RÉSEAU PENSER L'ÉMANCIPATION / LABORATOIRE SOPHIAPOL

WWW.PENSERLEMANCIPATION.NET

classifications d'impacts qui, le plus souvent pour des raisons sociales, divergent totalement des œuvres d'art et de leur contenu social objectif¹.»)

Perturber le partage autoritaire du monde

Enfin, j'aimerais aborder le célèbre slogan du Rancière du *Maître ignorant*, selon lequel l'émancipation part toujours du postulat de l'« égalité des intelligences ». Cette formule a une résonance toute particulière dans le contexte des arts du spectacle et de ce que les bourgeois appelleraient volontiers la « culture légitime ». Est-ce que cette formule ne permet pas en particulier de faire un bilan critique du discours encore largement hégémonique de la « culture pour tous », de la démocratisation culturelle, qu'on retrouve jusque dans certaines velléités militantes de rendre la culture « accessible » ? Comment articuler ce bilan critique à une vision du théâtre qui prendrait résolument ses distances avec tout élitisme « républicain » ?

C'est une question compliquée. Car l'échec – qu'il faudrait démontrer et étayer – de la « démocratisation culturelle » est devenu un lieu commun, propice à la destruction accrue du secteur artistique et culturel (c'est sous cet argument que Sarkozy a entamé sa politique culturelle). Il est évidemment nécessaire de se battre pour permettre à tous un accès à des pans de la culture et de l'art dont une part majeure de la population est exclue – pour des raisons diverses bien que souvent cumulées : intimidation sociale, temps de travail, coût, etc. Cela suppose un projet de société antagonique de celui qui triomphe aujourd'hui. Mais il y a, je crois, des façons de disposer les questions qui ne permettent plus de les rendre intelligibles et actives. C'est là, entre autres, où l'œuvre de Rancière est stimulante : elle vient, à être importée dans le champ artistique, désordonner la logique des « politiques des publics » qui se mènent ici et là. Elle le fait, non pas dans l'ignorance de la violence ou de l'existence de la domination comme un procès récurrent le lui reproche, mais dans le constat de l'improductivité de son ressassement et dans la méfiance pour ce que ce savoir peut contraindre, inhiber, évincer.

C'est, de façon déplacée, ce qui m'a intéressé dans une constellation de spectacles, par ailleurs très différents les uns des autres. Ils défient, à leur manière, la cartographie sociale avec ses frontières, ses places et ses quadrillages. Ils le font en postulant l'égalité des intelligences et des capacités de celles et ceux que le théâtre assemble. En quelque sorte, ils s'échinent à faire rater les déterminismes, à froisser et redéployer le bel ordonnancement des incapables et des capables par la suspension de toute adresse spécifique, l'ignorance volontariste des « lois sociales » et

la mise en crise ou en impasse des postures évaluatrices – qu'elle soit celle du plateau ou celle de la salle pour ce qui lui est représenté. Chacun devient « responsable » pour lui-même de ce qu'il joue, construit

L'émancipation du spectateur sera l'œuvre du spectateur lui-même. À charge pour l'artiste de s'émanciper, c'est-à-dire de rompre avec toute programmation des effets politiques.

et voit. Chacun est une exception. C'est de cela dont il est question : postuler l'égalité, c'est présupposer l'exception de tous et intervenir en conséquence.

Il faut, à ce propos, relever combien sont, bien souvent, tristement instrumentales les sollicitations du champ artistique tout autant, d'ailleurs, par le monde militant que par celui d'une certaine radicalité « académique ». Il est réduit, en quelque sorte, à la fonction de prestataire de service : qu'il rythme et décore les mots d'ordre, ou qu'ils viennent populariser, avec ses nez rouges et ses maquillages, les doctes recherches d'universitaires engagés. L'art n'est pas pensé dans sa capacité à venir interpeller, déstabiliser, déplacer la politique, il est conçu comme le porte-voix de discours et de réflexions qui le précèdent. Et pourtant, c'est bien à l'inverse qu'il faudrait penser : à partir de ce que la création – dans le large spectre qu'elle désigne – vient nourrir, complexifier, embarrasser, anticiper voire concrètement préfigurer de la pensée et des pratiques émancipatrices. C'est de cela dont témoignent quelques œuvres à cette heure.

Dans l'espace aujourd'hui sinistré de la radicalité, je ne vois pas beaucoup d'autres assises à nos persévérances, que l'étonnement réitéré devant le fait que, malgré tous ses pouvoirs idéologiques et répressifs, la domination rate – parfois de manière spectaculaire, d'autres fois de façon plus minime. Il n'y a pas d'en dehors de la société, c'est entendu. Cependant, des êtres, par accident ou par volonté, d'instinct ou de raison, enrayent la reproduction des rapports sociaux de domination existants. Des œuvres aujourd'hui en sont la trace, l'exercice ou la singulière occasion à produire, sans plus attendre, des « communautés d'égaux », à en intensifier l'expérience : chacun peut faire exception et venir ainsi perturber et dérégler le partage autoritaire du monde pour qui seuls quelques-uns sont aptes à la pensée, à la sensibilité, et, bien souvent, par voie de conséquence, à s'émanciper.

NOTES

1. T.W. Adorno, *Théorie esthétique* (1970), trad. de M. Jimenez, Paris, Kincksieck, 1995, p. 315-316.