

LE MOMENT ESTHÉTIQUE DE L'ÉMANCIPATION SOCIALE

ENTRETIEN AVEC **JACQUES RANCIÈRE***

PROPOS RECUEILLIS PAR **ALIOCHA WALD LASOWSKI**

À PROPOS DE

Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011, 315 p., 27,40 €.

Les Écarts du cinéma, Paris, La fabrique, 2011, 158 p., 13,20 €, et

Béla Tarr. Le temps d'après, Paris et Nantes, Capricci, 2011, 96 p., 7,95 €.

Jacques Rancière vient de publier *Aisthesis*, résultat de quinze années de travail et de réflexion sur les liens entre l'art et la politique, *Les Écarts du cinéma*, qui analyse le rapport entre la vie collective et la langue du divertissement, et *Béla Tarr. Le temps d'après*, autour du cinéaste hongrois et de la politique des images. Paraîtra également en septembre 2012 *Figures de l'histoire*, consacré à l'utopie, la mémoire et l'engagement. C'est l'occasion de faire avec l'auteur de *La Nuit des prolétaires* le point sur les orientations profondes et les développements récents de ses recherches, ainsi que sur l'actualité.

La contre-histoire du mouvement esthétique que vous proposez dans *Aisthesis* tend à remettre en cause la séparation entre l'art et l'expérience ordinaire. Comment en êtes-vous arrivé à cette conclusion ?

Il y a très longtemps que la logique de mon travail m'a amené à remettre en cause les présuppositions d'une certaine idéologie moderniste, suivant laquelle la modernité artistique s'est constituée par autonomisation des arts, séparation de l'art avec les formes de la culture populaire et marchande et concentration de chaque art sur son matériau et son langage propres. Cela avait commencé par mon travail sur la littérature. La *doxa* dominante faisait de Mallarmé le poète de la recherche d'un langage pur, séparé des « mots de la tribu ». Or mon travail me montrait que Mallarmé était quelqu'un qui avait, à l'inverse, cherché le modèle d'un langage nouveau dans les arts du mouvement et de l'espace, et tout particulièrement dans les pantomimes des petits théâtres ou les spectacles de danse des music-halls. Cela a été ma première rencontre avec Loïe Fuller qui est l'une des figures emblématiques d'*Aisthesis* : une danseuse qui dessinait des formes dans l'espace avec ses voiles au lieu de faire des pas pour illustrer des histoires mais qui aussi mêlait cette danse des formes aux couleurs produites par les nouvelles ressources de la projection électrique. Le poète pur par excellence s'en allait chercher des modèles pour la poésie à venir dans un spectacle multimédia des Folies Bergère.

Comme Flaubert qui a travaillé à raconter des histoires triviales ?

Oui, de la même façon. Ce champion supposé de l'art pour l'art, Flaubert, s'est efforcé toute sa vie de retrancher de sa prose tout ce qui pouvait signifier la différence de l'art. La peinture se séparait de la tradition représentative non pas en s'éloignant de la réalité prosaïque, mais en réfutant la hiérarchie ancienne opposant la peinture d'histoire à la peinture de genre, en peignant les loisirs populaires ou en adoptant des formes de simplification et de stylisation des lignes qui étaient aussi celles du design publicitaire. Petit à petit j'en suis venu à toute une révision de l'histoire du modernisme, en montrant que c'est la fusion de l'art et des formes de l'expérience commune qui est l'élément déterminant et non l'inverse. *Aisthesis* montre comment les formes du spectacle populaire, des Hanlon-Lees à Charlie Chaplin, les recherches des arts décoratifs pour changer le décor de la vie quotidienne, les propriétés réalistes des techniques nouvelles comme la photographie, ou le désir d'exprimer au plus près l'expérience quotidienne, de Walt Whitman à Dziga Vertov, ont constitué la modernité bien plus que, par exemple, la naissance de l'abstraction ou du dodécaphonisme.

Vous soulignez la façon dont se constitue la communauté sensible : le peuple est-il aujourd'hui le nouveau sujet de l'art ? L'art (roman, théâtre,

* Jacques Rancière, philosophe, est professeur émérite à l'université Paris 8 (Saint-Denis). Il est notamment l'auteur de *La Nuit des prolétaires* (1981), *Le Philosophe et ses pauvres* (1983), *Le Maître ignorant* (1987) et *La Méésentente* (1995).

photographie ou cinéma) rend-t-il plus libre ? La révolution sociale est-elle fille de la révolution esthétique ?

L'art en général ne rend pas plus libre. Simplement les pratiques artistiques et les expériences esthétiques définissent des formes de partage du sensible qui

L'égalité esthétique contribue à un monde égalitaire à sa façon, mais ce n'est justement pas celle d'un instrument au service d'une cause.

bouleversent les formes dominantes de l'expérience sensible. Entre la fin du XVIII^e siècle et le milieu du XIX^e, il y a eu une révolution esthétique : les œuvres d'art se sont détachées des fonctions qui étaient les leurs comme d'illustrer la foi ou de célébrer les puissants. Elles se sont offertes dans les musées au regard de n'importe qui. Littérature ou arts plastiques ont aboli la vieille hiérarchie des sujets, un mouvement qu'ont prolongé la photographie et le cinéma. En même temps, des hommes et des femmes du peuple ont découvert qu'ils n'étaient pas simplement des êtres voués à la production et à la reproduction, qu'ils avaient part aussi aux jouissances que procure le jeu avec les mots ou la contemplation désintéressée du monde. Ce moment « esthétique » de prise de conscience d'une capacité dépassant les limites imposées par une condition a été très important dans l'émancipation sociale. Il faut distinguer cela de l'idée selon laquelle les œuvres produiraient en elles-mêmes des effets de connaissance ou de dynamisation des luttes. Aujourd'hui ces effets sont sans doute plus diffus. Mais les pratiques artistiques contribuent toujours à produire des distances par rapport aux visions consensuelles qu'imposent les médias dominants. Beaucoup d'artistes aujourd'hui travaillent plus à constituer une circulation différente des informations et des images du monde contemporain qu'à présenter des œuvres qui auraient leur fin en elles-mêmes.

Vous avez beaucoup travaillé sur le XIX^e siècle politique et poétique. Comment une pratique politique radicale peut-elle naître d'une autre circulation entre les sujets, les mots et les choses ?

La radicalité, c'est d'abord une manière de changer la distribution des places et des identités, des espaces et des temps. Dans la France des années 1830, il y a dans le monde ouvrier deux transformations de ce genre qui se nourrissent l'une l'autre. D'une part,

les ouvriers inventent la grève, à la place de ce qui s'appelait avant la coalition, c'est-à-dire qu'ils transforment le simple rapport de force entre ouvriers et employeurs d'un métier en construction d'une scène publique de manifestation d'une capacité intellectuelle et pratique du collectif ouvrier comme tel. D'autre part, un certain nombre d'entre eux décident de s'approprier ce langage poétique qui était normalement le privilège des hommes de loisir. C'est-à-dire qu'ils refusent d'être cantonnés du côté des choses et des mots utiles en laissant le reste aux privilégiés. Il est clair que la littérature et l'art nouveau sont pris eux aussi dans cette abolition des privilèges : il n'y a plus de sujets ni même de langage réservés de l'art. Il est alors permis aux plus humbles de s'emparer de toutes les virtualités des mots pour représenter autrement leur monde et inventer d'autres avenir.

Cette instabilité du régime esthétique et sa transformation sont au cœur de vos deux livres récents consacrés au septième art, *Les Écarts du cinéma* et *Le Temps d'après*. Comment expliquer votre rapport privilégié au cinéma ? À quand remonte votre passion de cinéophile ? Est-ce le même mouvement qui vous portait à vous intéresser au marxisme ?

Je suis devenu cinéophile autour de 1960 parce que mon voisin de table en khâgne l'était. Un peu plus tard j'ai échangé un marxisme à la Sartre pour celui d'Althusser. Entre les deux, c'est un rapport compliqué. La cinéphilie, à l'époque, était marquée par une volonté de renverser les hiérarchies du monde culturel, notamment en valorisant les genres et les auteurs que la culture dominante méprisait : Minnelli ou Cukor et la comédie musicale, Ford ou Anthony Mann et le western, Hawks ou Walsh et le film policier, etc. D'un autre côté, c'était bien difficile de trouver une justification marxiste pour l'admiration portée à des films célébrant par exemple l'épopée américaine des conquérants des terres vierges. Au fond, c'était déjà la tension sur laquelle je travaille encore : l'égalité esthétique qui fait que les malheurs d'un fermier du Wyoming n'est pas moins digne de l'art que les états d'âme métaphysiques d'une grande bourgeoise de Paris ou de Rome n'est pas ce qui fait que son histoire est, plus que l'autre, utile au combat politique des opprimés. L'égalité esthétique contribue à un monde égalitaire à sa façon, mais ce n'est justement pas celle d'un instrument au service d'une cause.

Le cinéma concerne typiquement l'art du XX^e siècle. Y retrouvez-vous les préoccupations politiques sur la classe ouvrière, le combat contre



l'inégalité sociale, le matérialisme (entre le visible et le sensible)?

Le cinéma est né sous une double étoile : comme le divertissement populaire de l'âge industriel et comme le langage d'un nouveau monde où le prosaïsme de l'industrie ne devait plus s'opposer à l'élévation de l'art, mais où tous deux devaient s'unir pour créer l'étoffe d'un nouveau monde égalitaire. C'est-à-dire que, au départ, c'est le dispositif cinématographique qui était pensé comme égalitaire, et non pas les effets de l'intérêt du cinéma pour les inégalités et les luttes sociales. Dans les années 1930 il y a eu la double normalisation par laquelle l'État stalinien et l'industrie hollywoodienne ont voulu ramener le cinéma à une fonction de divertissement de masse. Mais le cinéma n'a jamais obéi strictement à aucune des deux logiques. Il a toujours en même temps inventé des mondes à part et regardé le monde qui l'entourait. Il a intégré à sa propre dynamique le regard sur les inégalités sociales et sur les luttes. On reste ahuri encore aujourd'hui à voir la violence des images de lutte des classes portées par un film hollywoodien comme *Les Raisins de la colère* et à

penser qu'un grand producteur les a acceptées et même encouragées : il pensait simplement qu'elles faisaient un bon film.

Si le cinéma est une fenêtre ouverte sur le monde, retrouve-t-on la même philosophie chez les artistes soviétiques, italiens, américains ou français? Y a-t-il la même écriture, chez Eisenstein, Rossellini, Hitchcock ou Bresson?

D'emblée, il y a eu une tension qui est liée à la nature double du dispositif cinématographique. D'un côté, c'était un instrument exact à la disposition des fins de l'art. De l'autre, c'était un œil qui voyait des choses que l'œil humain ne voyait pas. Dans la Russie des années 1920, Vertov s'attache à assembler en une symphonie commune des spectacles que l'objectif a saisis un peu partout, chez les éleveurs sibériens comme dans les rues de Moscou ou les usines métallurgiques d'Ukraine. Eisenstein déclare, lui, que le film doit être un tracteur labourant les consciences. Dans les années 1950 ou 1960, Rossellini s'emploie à laisser la vérité des situations et des êtres affleurer lentement dans les attitudes et sur les visages, alors



que Bresson veut construire cette vérité par un montage très serré et une automatisation des paroles et des attitudes ou que Hitchcock se pense comme un grand manipulateur des apparences. Et pourtant la manière dont un visage, un mouvement, une phrase nous touchent échappe finalement à la volonté des cinéastes.

Pour vous, l'acte politique fondamental est l'expression dissensuelle et vivante par ceux qui n'ont aucun titre à exercer le pouvoir. Le mouvement des « Indignés » et le « printemps arabe » inventent-ils de nouvelles formes de vie et d'organisation politique ?

En tout cas, ils ont rappelé le principe même de la politique : il y a de la politique lorsqu'il y a un peuple, lorsque ce peuple ne se confond pas avec sa représentation étatique, mais se déclare et se manifeste lui-même en choisissant ses lieux et ses temps. On oppose toujours spontanéité et organisation. Mais le premier problème est de savoir ce qu'on organise. C'est une chose de faire une machine pour prendre

le pouvoir ou, à tout le moins, quelques ministères. C'est tout autre chose d'organiser des formes d'expression autonomes du peuple qui fassent droit à la capacité de tous et qui se fixent d'autres agendas que les agendas officiels. C'est vrai que ni les Indignés ni les manifestants du printemps arabe n'ont encore pu inventer de nouvelles formes inscrivant dans la durée leur mouvement. Mais ils ont en tout cas secoué les logiques de consentement qui étaient devenues écrasantes et rappelé les conditions d'un vrai mouvement populaire. ■