

L'ESTHÉTIQUE POLITIQUE DE JACQUES RANCIÈRE, DISSOLUTION DE LA POLITIQUE DANS L'ESTHÉTIQUE ?

PAR NICOLAS VIEILLESCAZES*

À PROPOS DE

Jacques Rancière,

*Aisthesis. Scènes du régime
esthétique de l'art,*

Paris, Galilée, 2011, 328 p., 27 €.

Pour Rancière, il y a une dimension esthétique fondamentale de la politique – car le propre de la politique est de remettre en question le « *partage du sensible* », d'introduire un dissensus quant aux données d'une situation – et il y a une dimension politique fondamentale de l'art – qui se joue notamment dans la façon dont les formes artistiques proposent matériellement des paradigmes du commun. Mais, se demande Nicolas Vieillescazes, Rancière, soucieux de prendre ses distances avec un art qui se voudrait expression de la vie des pauvres et risquerait de parler à leur place, ne plaque-t-il pas ses catégories politiques sur l'histoire de l'art, au risque de s'arroger le rôle d'arbitre des bonnes et des mauvaises formes d'art ?

À la base du travail de Jacques Rancière, il y a un geste de dissociation : décoller le peuple, les pauvres et les prolétaires des discours marxistes auxquels ils adhéraient si bien qu'on les aurait crus faits de la même étoffe ; révéler la volonté de maîtrise et de domination inhérente à la parole de ceux qui se posent en savants ; montrer que leur amour du peuple dissimule une haine de la démocratie ; souligner l'hétérogénéité des ouvriers aux discours qu'on a tenus sur eux ; défendre la capacité des dominés et l'égalité des intelligences.

Sortir du discours de maîtrise

Ce geste prend sa source dans une rupture, celle qui s'opère en Mai 68, dont le jeune philosophe considère que le contenu et la portée événementielle ont été niés par ses acteurs mêmes : « *Au lieu des militants ou des anciens militants essayant de penser leur histoire, nous avons des écoliers qui récitent les vieilles leçons apprises sur les bancs des classes de philosophie. Ils veulent nous faire croire qu'ils parlent de Mai 68 ou du gauchisme, ils ne font que reprendre le fil d'un discours universitaire interrompu et habiller de la couleur des « faits » les fantômes de la spéculation¹.* » C'est dans l'expérience de ce décalage entre le grand discours spéculatif et les aspirations formulées en Mai 68 que se façonne le projet intellectuel de toute une vie, consacrée à passer de l'autre côté du

discours de maîtrise. Ainsi se fait jour un impératif épistémologique et politique : laisser parler l'autre, lui redonner la parole dont on l'a privé.

Il n'est peut-être pas étonnant que, dès le début des années 1970, Jacques Rancière ait développé une écriture à l'appartenance disciplinaire indéfinie, procédant par brouillage des frontières entre philosophie, analyse idéologique, critique et histoire, et se constituant dans les intervalles de ces discours : un travail à même l'archive, édition de textes, restitution des problématisations de l'émancipation par les ouvriers eux-mêmes ; un travail de critique des discours tenus sur les dominés, de Platon à Bourdieu. Ces deux grandes séries de textes se rejoignent dans une position d'énonciation précaire dans la mesure où elle ne saurait s'identifier ni avec celle des dominés, ni avec celle des maîtres. C'est peut-être dans le maintien de cette position, bien plus que dans aucune discipline ou objet, que réside depuis quarante ans le travail de Jacques Rancière ; et c'est cette position aussi qui explique qu'il se soit attaché à des objets impurs qui défaisaient les partages disciplinaires ou politiques constitués.

Esthétique et politique. Distribution sociale des places et brouillage des positions

En vérité, ces partages n'ont pas été établis une fois pour toutes avec Platon. Celui-ci représente moins un commencement historique que la scène d'un

*Nicolas Vieillescazes est éditeur (Les prairies ordinaires), traducteur et chargé de cours à l'université de Paris-Sorbonne.

partage sans cesse rejoué, par d'autres acteurs portant d'autres costumes. Scène au cours de laquelle des inférieurs sont désignés, délégitimés, assignés à une place, liés à une fonction, inscrits dans un ordre du monde. Voilà pour la scène *type*. Car vient ensuite une autre scène, ou plutôt une autre séquence de scènes, qui correspondent à des moments singuliers, les moments d'émancipation qui exigent du philosophe qu'il délaisse le noble domaine du concept pour embrasser la matière des choses en train de se faire, des remises en question des partages, des reconfigurations, des nouveaux nouages. Il y a un Deux irréductible dont les termes sont incommensurables l'un à l'autre. Précisément, l'un est l'un, l'autre le multiple ; l'un est type, l'autre singularité ; l'un est identification, l'autre désidentification ; l'un est police, assignation de chacun à son identité « objective », l'autre politique, brouillage des catégories de la sociologie.

La politique est donc par essence liée à une esthétique, à une répartition des fonctions et des places conditionnant qui peut dire quoi, qui peut voir quoi, qui peut faire quoi. C'est ce que Rancière appelle le « *partage du sensible* », « *découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience*². » L'une des marques de ce partage réside dans « *la soumission des dominés* », qui s'explique non par une « *incompréhension de l'état des choses existant* » mais par « *le manque de confiance en leur capacité de le transformer*³ ».

Du « régime représentatif » au « régime esthétique » de l'art

À cette esthétique vient se superposer une autre, articulée dans une troisième série de textes sur laquelle Rancière travaille depuis le milieu des années 1990 : un mode de fonctionnement et d'identification de l'art en tant qu'art, dont le commencement date de la seconde moitié du XVIII^e siècle, le « *régime esthétique de l'art* ». Ce qu'on appelle « l'art » n'a pas toujours existé ; auparavant, il y avait *des arts*, divisés en arts mécaniques et arts libéraux, ceux qui sont régis par la main et ceux auxquels commande l'esprit, les seconds ayant bien sûr une « dignité » supérieure aux premiers. Rancière qualifie ce régime antérieur de « *régime représentatif* ».

Aisthesis. *Scènes du régime esthétique de l'art*, qui est à ce jour l'ouvrage le plus conséquent que l'auteur ait consacré au sujet, voudrait préciser et approfondir cette interprétation historique, à travers quatorze scènes choisies, classées chronologiquement, de 1764 à 1941. Par son titre, son organisation (chaque chapitre s'ouvre sur une longue citation), l'ouvrage mime *Mimésis* d'Erich Auerbach, mais la parenté s'arrête à peu près là. Autant l'ouvrage d'Auerbach avait la monstrueuse ambition de comprendre comment l'ensemble de la littérature occidentale, d'Homère à Virginia Woolf, avait interprété le réel, autant celui de Rancière assume un caractère discontinu et fragmentaire, et « *ne s'est pas soucié de couvrir le champ des arts durant deux siècles mais seulement de saisir les occurrences de quelques déplacements de ce qu'art veut dire* » (p. 13). On savait d'avance qu'il

CE QU'EST « L'ESTHÉTIQUE DE LA POLITIQUE »

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. [...]

La politique, en effet, ce n'est pas l'exercice du pouvoir et la lutte pour le pouvoir. C'est la configuration d'un espace spécifique, le découpage d'une sphère particulière d'expérience, d'objets posés comme communs et relevant d'une décision commune, de sujets reconnus capables de désigner ces objets et d'argumenter à leur sujet. J'ai essayé ailleurs¹ de montrer comment la politique était le conflit même sur l'existence de cet espace, sur la désignation d'objets comme relevant du commun et de sujets comme ayant la capacité d'une

parole commune. L'homme, dit Aristote, est politique parce qu'il possède la parole qui met en commun le juste et l'injuste alors que l'animal a seulement la voix qui signale plaisir et peine. Mais toute la question alors est de savoir qui possède la parole et qui possède seulement la voix. De tout temps le refus de considérer certaines catégories de personnes comme des êtres politiques est passé par le refus d'entendre les sons sortant de leur bouche comme du discours. Ou bien il est passé par la constatation de leur incapacité matérielle à occuper l'espace-temps des choses politiques. [...]

La politique advient lorsque ceux qui « n'ont pas » le temps prennent ce temps nécessaire pour se poser en habitants d'un espace commun et pour démontrer que leur bouche émet bien une parole qui énonce du commun et non seulement une voix qui signale la douleur. Cette distribution et cette redistribution des places et des identités, ce découpage et ce redécoupage des espaces et

des temps, du visible et de l'invisible, du bruit et de la parole constituent ce que j'appelle le partage du sensible. 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* ».

Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 36-38.

1. Jacques Rancière, *La Méésentente*, Paris, Galilée, 1995 et *Aux bords du politique*, Gallimard, 2004.

ne pourrait s'agir d'un livre de philosophie de l'art, puisque pour Rancière l'esthétique ne se confond pas avec le discours théorique tenu sur l'art proprement dit depuis deux siècles ou deux siècles et demi. Et, contrairement aux apparences, ce livre n'appartient pas non plus à l'histoire de l'art. Les artistes attendus, à l'exception notable de Chaplin et de Stendhal (autre réminiscence d'Auerbach, nous le verrons), n'apparaissent ici que dans les marges, mentionnés en passant ou cités pour des œuvres obscures. Pas de Manet, pas de Wagner non plus, et à peine la peinture et la musique sont-elles évoquées ; l'accent est mis sur des formes artistiques comme la mise en scène, la danse, la pantomime, les arts décoratifs, et même le reportage. Le dispositif d'ensemble rappelle l'ingénieux dispositif paraphrastique mis au point dans *Le Maître ignorant*, où Rancière mêlait sa parole à celle de Jacotot : il cite, il décrit, mais surtout il se glisse dans les déclarations de ses « objets », comme si ses propres analyses, extrapolations et généralisations leur étaient simplement continues. L'« *index des personnages du livre* », qui nous invite à nouer entre eux d'autres relations encore, renforce ce sentiment d'immersion et, de pair avec une introduction baptisée « *prélude* », il signale que c'est à une fiction historique que nous avons affaire.

Il y a ici une aspiration fondamentale à coller aux choses, à réduire la distance historique pour saisir les moments d'« *émergence* » de l'art : les œuvres étant détachées de l'ordre d'une démonstration planifiée, leur caractère artistique paraît surgir comme un éclair dans la nuit. Rancière dit avoir conçu chaque scène comme une « *petite machine optique* » ; à la vérité, comme tout le dispositif pointe vers une immersion du lecteur, jusqu'à le suffoquer parfois, il vaudrait peut-être mieux parler d'une machine à expérience, à faire l'expérience de cette forme d'expérience qu'est l'art. Dans ses meilleurs chapitres, le livre suscite la sidération des métamorphoses soudaines – comment un fragment devient la totalité, la sculpture un art du temps, la danse ou le cinéma une écriture, la matière un symbole, une image une chose, un meuble un temple, un être vivant une machine. Dans son ensemble, *Aisthesis* voudrait faire éprouver cette grande métamorphose, le devenir-vie de l'art, qui d'un côté se constitue, s'unifie, se déhiérarchise, s'autonomise, et de l'autre va s'identifier à l'ordinaire des pratiques, à la fois partie et expression de la vie collective. Un remarquable chapitre consacré à l'artisanat montre qu'il n'y a là nulle antinomie, et que c'est précisément dans l'effort vers un art (appliqué) qui « *habite et exprime* » la vie que se préparent l'idée de l'art pur et ses revendications spirituelles (cf. p. 181-183). C'est donc cela, le régime esthétique de l'art : les métamorphoses et les reconfigurations des partages, mais aussi la fragmentation, le mélange,

la confusion des arts, l'abolition des hiérarchies artistiques, donc la rupture avec le régime représentatif.

Une histoire un peu trop bien réglée

Toutefois, la définition et les relations de ces deux « *régimes* » posent problème. Nul ne niera qu'il a naguère existé un ordre des arts – arts mécaniques et arts libéraux – et une hiérarchie – l'épopée était supérieure à l'églogue, et la peinture d'histoire à la nature morte –, ni que, dans ce cadre, la production artistique était soumise à un modèle posé comme naturel, mais qui correspondait en réalité à une hiérarchie sociale et politique – on ne représentait pas un roi ou un saint comme on représentait un berger ou un paysan. Par exemple, en 1746, dans un traité qui devait connaître de nombreuses rééditions, Charles Batteux faisait reposer l'unité des beaux-arts sur « *l'imitation de la belle nature* » et justifiait la hiérarchie des genres poétiques par la qualité de leurs sujets respectifs : « il ne faut point s'élever au-dessus de son état : voilà une maxime qu'il faudrait apprendre aux enfants, au peuple, aux rois, à tout le genre humain⁴. » Rancière a raison d'avancer que s'opère, à un moment qu'il situe chez Winckelmann, généralement considéré comme le fondateur de l'histoire de l'art, une dissociation entre la beauté et l'expression : désormais, une œuvre peut être belle sans exprimer la qualité ou la dignité d'un sujet.

La notion de « *régime représentatif* » a cependant le défaut de rabattre les unes sur les autres des distinctions qui, d'une part, étaient moins rigides ou normatives qu'on ne le croit souvent (ainsi de la séparation entre arts mécaniques et arts libéraux) et qui, d'autre part, ont pu connaître des variations importantes à travers l'espace européen (pour des raisons sociologiques évidentes, l'échelle de valeur dans la peinture hollandaise du xvii^e siècle n'était pas la même que dans la peinture vénitienne de la même époque). Mais là n'est pas l'essentiel : le regroupement de phénomènes mobiles et complexes sous deux grands « *régimes* » signale un excès de la volonté théorique sur l'analyse historique qui contredit l'aspiration à l'immanence précédemment évoquée. Ainsi l'affirmation selon laquelle l'apparition du concept d'Histoire met fin à « *la séparation sociale entre les arts libéraux et les arts mécaniques* » et qu'elle est en ce sens constitutive du régime esthétique ne repose sur rien, mais elle permet à Rancière d'effectuer une astucieuse association entre, d'un côté, l'art et la beauté dégagés de l'expressivité (c'est-à-dire d'un savoir, d'une science de l'anatomie, des passions, etc.), et, de l'autre, « *l'Histoire* », dont on ne sera pas surpris d'apprendre qu'elle se détache du récit des vies exemplaires – comme si, au xviii^e siècle, elle n'était que cela ! – pour désigner au contraire la « *vie collective* » en tant que telle. Comme par



magie, deux mouvements simultanés de déhiérarchisation s'opèrent, l'un esthétique, l'autre politique. L'histoire se révèle aussi bien réglée qu'une démonstration philosophique – et, implicitement, Rancière reprend pour le collectiviser le récit que les philosophes libéraux ont fait de l'émergence concomitante du sujet démocratique et de l'expérience esthétique, par exemple Luc Ferry dans *Homo Aestheticus*.

Comme par magie, deux mouvements simultanés de déhiérarchisation s'opèrent, l'un esthétique, l'autre politique.

Il n'est donc pas impossible que les simplifications historiques remplissent une fonction stratégique, celle de renforcer le lien que Rancière veut établir entre esthétique et politique. Même, ne lui permettent-elles pas de subsumer subrepticement la distinction entre régime représentatif et régime esthétique sous sa distinction entre police et politique ? Bien que l'auteur affirme que l'un a succédé à l'autre, un passage du livre semble conforter l'hypothèse d'une coexistence de ces deux régimes. À la fin du dernier chapitre, consacré à James Agee, parvenu à dire « *l'éclat cruel de ce qui est* », parce qu'il a fait que « *le mouvement des mots [...] imite la vérité qui ne parle pas le langage des mots* », voilà que Clement Greenberg entre en scène avec un « *article fracassant* ». Avant lui, Steinbeck déjà, et quelques autres « *écrivains, photographes et cinéastes représentatifs de la culture du New Deal* [avaient mis] en formules

frappantes *la misère et la grandeur des déshérités pendant que James Agee travaillait à l'impossible poème whitmano-proustien et whitmano-flaubertien qui, seul, pourrait inscrire dans l'hommage sa propre impossibilité* ». Mais le véritable problème, nous dit Rancière, est celui d'une rupture « *avec cette culture whitmanienne engagée qui pousse peintres, photographes et écrivains à sillonner les quartiers pauvres des métropoles ou les routes du pays profond pour exalter le travail des hommes, recueillir les témoignages de la misère sociale, ou photographier le pittoresque des calendriers qui ornent les maisons paysannes* » (p. 303-304 – je souligne).

D'un côté, le non-savoir qui se met au service des humbles, conscient de l'impossibilité de sa tâche et qui réussit justement pour cette raison, parce qu'il met en suspens le rapport activité-passivité et toute « *volonté* » de dire ou de montrer ; de l'autre, la tintamarrante « *avant-garde marxiste* », désireuse d'assujettir la « *vérité* » de cette vie à la sienne propre. La distinction entre régime esthétique et régime représentatif se trouve ici rétablie, non plus sous la forme d'une succession historique, mais sous celle d'une opposition *politique* entre deux options artistiques contemporaines l'une de l'autre. À l'âge esthétique, le régime représentatif ne se fonde plus sur une hiérarchie naturelle ; il repose sur une définition de l'identité du prolétariat et de sa mission historique. Dans une torsion supplémentaire, Rancière trouve une occasion idéale d'identifier l'un à l'autre le marxisme et l'esthétique pure : Greenberg défend la seconde contre l'art populaire et commercial précisément parce qu'il est marxiste et veut « *en finir avec cette complaisance pour l'art de vivre des pauvres* » (p. 305).

EXTRAIT : L'ARTISTE FAIT BRILLER « LA VIE DE TOUS »

La « *politique* » de l'art social se situe là : dans le refus d'une distinction propre à l'art, et donc aussi des distinctions entre les arts nobles et non nobles. Les bijoux de Lalique ne sont peut-être portés que par des femmes du beau monde. Mais ils mettent sur leur parure le signe de l'égalité. Un artisan les a faits comme des compositions picturales, en ignorant la hiérarchie entre beaux-arts et arts appliqués. Ces compositions picturales ne sont pas destinées, comme les tableaux de chevalet, à décorer les salons de ces élégants ; elles sont faites pour s'incorporer à leur vie, pour accompagner les manifestations. Et ce qui fait leur prix, c'est la part de sa propre vie, de sa propre pensée que l'artisan y a incorporée. Or cette vie elle-même est faite de l'émotion qu'il a ressentie devant la vie impersonnelle

de ces fleurs, insectes ou paysages dont ses pierres stylisent les formes. Ce qui brille sur la poitrine de la femme du monde, c'est donc cette vie impersonnelle, égalitaire, et non la marque de sa classe. La valeur de son bijou n'est plus donnée par la grosseur ou la teneur du diamant mais par la manifestation singulière de la grande vie anonyme qu'ont composée la pensée et les mains de l'artisan. Aussi celui-ci peut-il mêler à ses bijoux « *de pauvres cailloux ramassés pendant sa promenade et mêlés au gravier de son jardin*² ». L'élégante porte sur sa parure l'égalité des arts et celle de leurs matériaux. La seule distinction de sa parure est celle du génie artiste qui l'a composée. Mais le génie de Lalique ou de Gallé n'est lui-même que la manifestation d'une extrême sensibilité au spectacle de la nature, aux inflorescences

des plantes, aux formes des insectes ou aux harmonies du paysage selon les saisons et les heures. Il n'est qu'une expression singulière de la vie impersonnelle. C'est cette vie du tout, cette vie de tous, que l'artiste fait briller sur les pierreries de l'élégante et que le conférencier [*le critique d'art Roger Marx*] veut faire ressentir aux travailleurs qui l'écoutent, afin d'éveiller en eux le désir d'être des hommes « *pour qui le monde visible existe*³ ».

Jacques Rancière, *Aisthesis*, Paris, Galilée, 2011, chap. 8, « L'art décoratif comme art social : le temple, la maison, l'usine », p. 163-164.

2. Roger Marx, *L'Art social*, Paris, E. Fasquelle, 1913, p. 181.
3. *Ibid.*, p. 150.



Ce paradoxe indique que l'esthétique de Rancière présente la même structure que sa théorie politique. Sur les deux terrains, il se pose en alternative à une opposition dont il veut révéler la fausseté : le libéralisme ne s'oppose pas au marxisme ; l'esthétique sociale ou marxiste n'est pas le contraire de l'esthétique pure. Puisque l'alternative de départ est chaque fois ramenée à l'identité, sa position peut ne pas apparaître comme un troisième terme ou une synthèse « dialectique », et puisque sa pensée repose sur une rhétorique du Deux ou de l'incommensurabilité (police/politique, régime représentatif/régime esthétique), on ne saurait pas non plus qualifier sa propre position de simple opposé de celle qu'il critique.

En outre, deux tendances profondément antagonistes sont ici à l'œuvre : d'un côté, un « parti pris des choses », et une attention – rare pour un philosophe, et souvent présente dans le travail critique de Rancière – à la texture, aux nuances, aux détails, des œuvres étudiées ; de l'autre, une lecture de l'histoire de l'esthétique tellement surdéterminée par le désir de l'auteur que l'on ne peut que lui retourner la critique qu'il adressait à Alain Badiou ; il « retrouv[e] miraculeusement » ses idées dans les textes et dans les œuvres, et leur fait dire à tous « une seule et

même chose ⁵ » : l'art s'émancipe, l'art émancipe, l'art exprime la « puissance collective » (ce mot récurrent, « puissance », ne sera jamais explicité. Comprenons qu'il fait lui aussi partie de la magie). Tout au long d'*Aisthesis*, comme dans ses précédents ouvrages sur le sujet, c'est cette ritournelle qui revient, et avec elle les mêmes oppositions que dissimule le langage de la « suspension ». Pourtant Rancière nous raconte une histoire que nous connaissions déjà, et qui n'a de neuve que son articulation dans la notion de régime esthétique de l'art. Nous n'étions pas sans savoir qu'à partir du XIX^e siècle, l'art avait mis en avant les surfaces et les signes, choisi des sujets insignifiants ou ignobles, mélangé les médiums ou brouillé la frontière qui le séparait de l'industrie. C'est ce que le commun des mortels appelle l'« art moderne ». Et depuis un siècle, tous les historiens s'accordent à dire que le concept d'art et l'esthétique sont apparus au XVIII^e siècle⁶. La notion de régime esthétique ne constitue guère qu'un ingénieux procédé narratif grâce auquel Rancière peut nouer ensemble tous ces fils épars dans l'unité magique d'une grande thèse historico-théorique. Bourdieu aurait vu là une stratégie de distinction. Seulement voilà, il était sociologue.

De la promesse d'émancipation au retrait du politique

Ceux qui ont grandi dans les années 1980 et 1990 savent grand gré à Rancière d'avoir, avec quelques autres, tenu bon sur les principes, et implacablement critiqué les amis autoproclamés de la démocratie.

L'art, manifestation de la « vie unanime » et « promesse d'émancipation », devient par conséquent la figure du renoncement, du retrait et de l'échec de la politique.

Mais si son esthétique a maintenu un lien consubstantiel à la politique, elle s'est aussi bâtie sur le rejet obsessionnel d'une caricature de marxisme, dont sa critique de l'art critique constitue l'un des avatars les plus évidents⁷. Et c'est sans doute l'une de ses principales limites. Car bien que ses principes soient impurs dans leur contenu (l'art est mélange, la démocratie indistinction), il faut qu'ils restent purs dans leur forme et absolument distincts de tout ce qui pourrait s'apparenter à une logique des places socialement constituée, voire à quelque chose comme un système nommé capitalisme. De là des positions inconséquentes, sinon absurdes, dont ses nobles principes l'empêchent de percevoir l'obscénité.

Prenons la lecture du *Rouge et le noir* que propose *Aisthesis*. Dans sa ligne de mire, Auerbach, bien sûr, et tous ceux qui, comme lui (Lukács, Pierre Barbéris...), ont vu dans le roman de Stendhal une représentation de « *l'homme [...] engagé dans une réalité globale politique, économique et sociale en constante évolution*⁸ ». Rancière, beaucoup plus malin, nous explique qu'en tentant de tuer Mme de Rênal, Julien Sorel accomplit un acte que rien ne justifie et qui anéantit les calculs sur lesquels il avait fondé ses espoirs d'ascension sociale. Ainsi se trouvent annulés « *le réseau des intrigues* », « *toute stratégie des fins et des moyens, toute logique*

fictionnelle des causes et des effets ». Ayant suspendu le jeu des positions sociales, Julien touche enfin au « *ciel du plébéien* », en goûtant le « *seul bonheur de sentir* », le « *seul bonheur de l'existence* » (p. 66-68). Rancière semble oublier un détail : tandis qu'en prison Julien coule des jours paisibles dans l'attente de son exécution, le monde extérieur, lui, continue, avec ses calculs, ses stratégies, ses intrigues et ses luttes. Et là où notre philosophe préfère voir un court-circuitage des jeux de pouvoir, on peut discerner au contraire une confirmation de la stratification sociale sur laquelle le plébéien, par maladresse ou par insuffisante maîtrise du jeu, finit toujours par se casser les dents (hypothèse que pourrait du reste conforter le fait qu'il échoue à tuer Mme de Rênal). Dès lors, la suspension qui se voudrait déconnectée de la logique (dialectique) du renversement et du contre-renversement dont relèvent le calcul des places et les luttes de classe se révèle n'être qu'un fantôme de déconnexion. Une simple satisfaction subjective, nichée au cœur d'un ordre policier qu'elle n'affecte en rien. Du même coup, l'idée de politique authentique rend strictement impossible son objet manifeste, l'élargissement de la sphère démocratique⁹, puisqu'elle exclut ce qu'on appelle d'ordinaire la pratique politique, qui implique calcul, stratégie et positionnement à l'intérieur d'un ordre traversé de divisions, de conflits et d'inégalités. L'art, manifestation de la « *vie unanime* » et « *promesse d'émancipation* », devient par conséquent la figure du renoncement, du retrait et de l'échec de la politique, dont l'identification à une démocratie de principes rend impossible l'actualisation, c'est-à-dire le travail dans et sur un réel partagé, qui suppose patience, organisation et discipline. Un accomplissement de souhait, rien qu'une fiction, au sens vulgaire du terme.

Il ne s'agit pas de jouer les philistins, et d'opposer le concret des luttes à l'abstrait de l'art et de la théorie. On voudrait plutôt rappeler que si l'art et la théorie permettent effectivement de maintenir un excès – de l'idée démocratique et, lâchons le mot, de l'utopie – par rapport au simple calcul, ils s'inscrivent aussi dans un espace déjà divisé et inégal qu'à cause de son dispositif, Rancière s'interdit de penser. Il a beau pourfendre

POUR ALLER PLUS LOIN

À lire sur www.revue-des-livres.fr :

— « Le moment esthétique de l'émancipation sociale. Entretien avec Jacques Rancière » (propos recueillis par Alliocha Wald Lasowski, publiés pour la première fois dans *RdL. la Revue des Livres*, n° 7, sept.-oct. 2012, p. 45-48).

— « Critique de la critique du spectacle. Entretien avec Jacques Rancière » (propos recueillis par Jérôme Game, publiés pour la première fois dans *La Revue internationale des livres et des idées*, n° 12, juil.-août 2009, p. 46-52 et reproduits dans Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 619-636).

Vient de paraître :

— Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité. Entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan*, Paris, Bayard, 2012,

ces marxistes méprisant le goût des paysans parvenus pour les bibelots et les calendriers moches, son univers de référence n'est pas celui de Britney Spears, de Marc Lévy ou de Fabien Ontoniente, mais bien celui d'une culture légitime ou légitimée *a posteriori* par l'institution critique et académique. Et cette culture s'inscrit dans un partage social auquel est nécessairement aveugle sa définition de l'art, qui n'est découplée du savoir et de la science qu'en apparence car elle est bel et bien liée au savoir de celui pour qui le savoir est tellement naturel qu'il en devient transparent. L'idée d'un art fait par n'importe qui, pour n'importe qui, et présentant le n'importe qui de la vie collective participe pleinement d'une logique sociale des places qu'elle n'exède que dans l'imagination de son inventeur. Et, soit dit en passant, ce n'est au fond qu'une variation sur la revendication républicaine d'un accès égal de tous à la culture.

À partir d'une orientation juste – la critique du désir de domination inhérent à l'ordre du savoir –, Rancière construit un raisonnement entièrement faux, reposant sur une série de transferts métonymiques et de généralisations abusives. L'étude des écrits d'ouvriers des années 1830 lui a révélé que ces gens pensaient, rêvaient, philosophaient, et que leurs préoccupations n'étaient pas plus que la scène primitive de Mai 68, réductibles au travail ni traduisibles dans le grand récit marxiste de l'émancipation ouvrière. Peut-être cherchait-il à se défaire lui-même de préjugés bien ancrés. Car s'il avait lu, ou reconnu avoir lu de bons historiens marxistes, à commencer par E. P. Thompson, il aurait pu y trouver la même chose et nous épargner l'idée obscène que le ciel du plébéien ou l'émancipation vraie n'est autre que la rêverie.

Voilà donc comment notre Julien Sorel, avec son intransigeante politique égalitaire, en vient à accepter, à rebours de ses beaux principes, le monde comme il va. Pendant ce temps, au dehors, il y a des choses aussi vulgaires que des groupes et des classes en lutte que ne semblent pas satisfaire la suspension des causes et des effets, le slogan de la « *puissance collective* », ni la revendication formelle de l'égalité de tous avec tous – sans doute une bruyante armée de sociologues marxistes. Si l'on concédera que la politique ne se soutient d'aucun savoir de l'être, on ajoutera que c'est aussi et surtout une affaire de situations et de décisions en situation, sans quoi elle dégénère en un jeu vide, interne à l'ordre du discours académique et contraint de se sublimer dans l'art. Au fond, et sous couvert de porter des principes à leur point de radicalité extrême, Rancière ne livre que des armes inoffensives, à l'usage d'un « *n'importe qui* » qui ne vit nulle part, d'un peuple qui n'a jamais existé, n'existe pas et n'existera jamais. En ce sens, il faut lui donner raison : les prétendus amis du peuple sont ses pires ennemis. ■

NOTES

1. Jacques Rancière, *La Leçon d'Althusser* (1974), rééd. Paris, La fabrique, 2012, p. 21.
2. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000, p. 13-14.
3. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 65.
4. Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, éd. J.-R. Manton, Paris, Aux Amateurs de livres, 1989, p. 120.
5. *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 108.
6. Sur l'émergence du concept moderne d'art, Paul Oskar Kristeller, « The Modern System of the Arts », *Journal of the History of Ideas*, vol. 12, n° 4 (1951), p. 496-527, et vol. 13, n° 1 (1952), p. 17-46. Larry Shiner propose une utile synthèse sur le sujet dans : *The Invention of Art* (Chicago, University of Chicago Press, 2001).
7. Voir notamment Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008.
8. Erich Auerbach, *Mimésis*, trad. de C. Heim, Paris, Gallimard, 1968, p. 459, cité dans *Aisthesis*, p. 63.
9. Cf. Jacques Rancière, *La Haine de la démocratie*, Paris, La fabrique, 2005, p. 62.