

**International Congress of Aesthetics 2007
"Aesthetics Bridging Cultures"**

**Le peuple manque: *La sociabilité
esthétique, le "régime esthétique de l'art"
et le "nouveau partage du sensible"***

*Maryvonne Saison, Professeur de
philosophie, Université Paris X-Nanterre,
France*

Il convient de garder en mémoire que l'esthétique, cette discipline philosophique issue de la philosophie, est un maillon dans un système, et que ce système lui-même s'inscrit dans une histoire. Si l'esthétique est née au XVIII^{ème} siècle, certains célèbrent sa mort dès la fin du XX^{ème} et sa vie ne fut qu'une suite de remises en cause, auxquelles, tant bien que mal, elle a survécu. Tout en affichant la volonté de prendre "à rebours les raisonnements du discours anti-esthétique contemporain", Jacques Rancière perpétue la tradition et redonne corps au "malaise esthétique", qu'il estime "aussi vieux que l'esthétique elle-même". Son but est d'identifier ce qu'il nomme alors le "régime esthétique"¹ : un "régime nouveau et paradoxal d'identification des choses de l'art" né au XVIII^{ème} siècle. Aux philosophes ne revient, selon lui que d'avoir élaboré le régime d'intelligibilité au sein desquelles toute une série de reconfigurations sont devenues pensables : "sous le nom d'esthétique, écrit-il, ils ont d'abord saisi et pensé le déplacement fondamental : les choses de l'art désormais s'identifiaient de moins en moins selon les critères pragmatiques de « manières de faire ». Elles se définissaient de plus en plus en termes de « manières d'être sensibles »"². L'art, comme identifiant unique de pratiques multiples et la sensibilité, reçoivent sous ce régime une visibilité nouvelle et de nouveaux pouvoirs. De ce fait même, ils suscitent des attentes et génèrent des déceptions. Ce régime nouveau paye d'un équilibre instable et précaire le paradoxe qui le fonde lorsqu'il désigne, sans pouvoir l'expliquer, le mystère qui lie nature humaine et nature sociale. Au cœur du mystère, à l'origine de tous les fantasmes, l'idée d'un sens commun.

De Baumgarten et Kant jusqu'aux dernières esthétiques classiques (je pense par exemple à la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* de Mikel Dufrenne, pour retenir ce dernier chant en l'exact milieu du XX^{ème} siècle), du XVIII^{ème} siècle donc au XXI^{ème}, c'est en effet là le point obscur au cœur de toutes les avancées. Est-il plus récurrente illusion que celle d'une rencontre heureuse d'une œuvre, artistique ou naturelle, et d'un regard ? Dufrenne ne cesse de célébrer cette affinité heureuse et réciproque, cette libre amitié, cette harmonie sans cause assignable qui se manifeste dans une expérience perceptive pure. L'idée régulatrice kantienne d'un *sensus communis* est le pivot des systèmes pensés sous la juridiction de l'esthétique : c'est à travers l'utopie d'un sens commun que l'esthétique s'impose à la philosophie pour constituer son articulation au politique. Si un "commun", de l'ordre du sentir est attesté dans l'expérience esthétique, le spectateur dont parle Dufrenne, ce témoin de l'œuvre, joue *ipso facto* le rôle d'un public, sans renoncer à sa singularité. La constitution du public virtuel par l'assemblée des

spectateurs atteste d'une universalité possible, fondatrice d'un monde et d'une communauté humaine solidaire. Cette "sociabilité esthétique," requis incontournable des réflexions esthétiques classiques et pivot de la phénoménologie Dufrennienne³, fut violemment remise en cause à partir de biais divers, mais convergents dans la dénonciation d'une utopie liée au statut esthétique de l'activité artistique.

Ce que le régime esthétique inaugure aussi, c'est en effet un nouveau "partage du sensible", pour retrouver les termes de Jacques Rancière; l'accord de la nature humaine et de la nature sociale est rompu, cet accord qui, après avoir lié art et sensibilité, opposait la sensibilité de l'homme de goût à celle de son faire-valoir que Voltaire⁴ désignait comme "l'homme grossier" : "La nature, écrit Rancière, qui accordait les œuvres aux sensibilités, les accordait à un partage du sensible qui mettait les artistes à leur place et séparait ceux que l'art concernait de ceux qu'il ne concernait pas". L'état nouveau c'est celui qui voit se brouiller "la hiérarchie des sujets et des publics", et voit les œuvres se rapporter "au «génie» des peuples" et s'offrir au regard sans qualité. Rancière attribue à la suspension de l'accord antérieur le développement des deux directions qui génèrent le malaise esthétique : on voit s'épanouir un art sans normes ni critères, quasiment dé-professionnalisé ou ne faisant montre d'aucune compétence spécifique, et les frontières qui séparent l'art et la vie s'estompent : "scandale, écrit Rancière, d'un art qui accueille dans ses formes et dans ses lieux le « n'importe quoi » des objets d'usage et des images de la vie profane; promesses exorbitantes et mensongères d'une révolution esthétique qui voulait transformer les formes de l'art en formes d'une vie nouvelle". Les questions esthétiques ne se formulent plus alors dans les limites des frontières et mobilisent l'idée de peuple.

La sociabilité inscrite par Dufrenne au cœur de l'esthétique correspond bien à ce nouveau partage du sensible. On peut y lire l'annonce, avec l'universalisation de la relation esthétique, d'une mondialisation des paradoxes qui lui sont inhérents. Au centre de ce dispositif se retrouve le concept de spectateur et celui de public, articulés à une réception conçue en termes de disponibilité. Spectateurs singuliers et assemblés s'accordent pour être, devant les œuvres, témoins et complices. Se hausser "à ce qu'il y a d'universel dans l'humain", comme l'écrit Dufrenne dans *La phénoménologie de l'expérience esthétique*⁵, c'est à la fois invoquer une universalité du jugement de goût ou du plaisir esthétique, et en attester, par l'existence d'un public qui témoigne pour un "nous" au-delà des singularités et des différences. Mais chez Dufrenne, la "communauté réelle" du public est entièrement assujettie à "l'objectivité éminente de l'œuvre" : les œuvres priment sur l'expérience qu'elles appellent. C'est ainsi qu'il conclut : "l'objectivité de l'œuvre et l'exigence qu'elle comporte imposent et garantissent la réalité du lien social". Mon propos n'est pas ici d'attirer l'attention sur la complexité et les déchirements d'une pensée écartelée entre le respect des chefs d'œuvres et l'utopie d'une société où la création artistique serait à la portée de chacun, mais de pointer dans une esthétique classique que l'analyse de Rancière éclaire d'un nouveau jour, les ambiguïtés d'un idéal de sociabilité esthétique fondé à la fois sur l'universalité d'une nature humaine et sur la qualité de certaines œuvres, au mépris d'une pensée politique que cet idéal appelle. Or une réflexion politique sur la façon dont l'esthétique, comme le dit Rancière⁶, pense le "sensorium paradoxal qui permet désormais de définir les choses de l'art", s'impose pour penser les moments de l'art que le même philosophe différencie : un régime représentatif antérieur au XVIII^e siècle, puis, appelé par le régime esthétique, le règne de l'éthique qui dissout la spécificité des pratiques artistiques et politiques, gomme toute distinction

entre le fait et le droit, et identifie "toutes les formes de discours et de pratique sous le même point de vue indistinct".

Quel sort faire aujourd'hui au *sensus communis* et que penser de la sociabilité esthétique : telles sont les questions qui mènent une réflexion que je centrerai sur l'idée de peuple.

De la communauté esthétique au peuple qui manque

Repartons de cette communauté dont philosophes et hommes d'Etat ont espéré trouver la réalisation à travers l'art et l'esthétique : abstraite ou, à tout le moins virtuelle, elle ne prend sens qu'au regard d'une absence qu'il s'agit de déplorer. Ce sont moins les relevés empiriques des désaccords qui doivent retenir l'attention que le sens donné à son invocation à travers le terme de "peuple". Paul Klee s'en fait l'écho lorsqu'il rapporte la difficulté de créer à l'absence d'une communauté porteuse : dans la conférence prononcée à Iéna en 1924, il rêve "d'une œuvre de vaste envergure", d'un "Grand'Œuvre", et avoue : "Nous en avons trouvé les parties, mais pas encore l'ensemble. Il nous manque cette dernière force. Faute d'un peuple qui nous porte".⁷

Gilles Deleuze, dans *L'image-temps*, associe Klee à Kafka et à Carmelo Bene sur le thème : "*le peuple manque*". Sa réflexion centrée sur le politique, part du cinéma : "Resnais, les Staub, sont sans doute les plus grands cinéastes politiques d'Occident, dans le cinéma moderne. Mais bizarrement, ce n'est pas par la présence du peuple, c'est au contraire parce qu'ils savent montrer comment le peuple, c'est ce qui manque, ce qui n'est pas là".⁸ L'absence du peuple est même aux yeux du philosophe "la première grande différence entre le cinéma classique et le cinéma moderne". Dans le premier cas, "le peuple est là, même opprimé, trompé, assujéti, même aveugle ou inconscient"; la même illusion "qui convoque les peuples différents dans un même creuset d'où sort l'avenir" se retrouve, avant la guerre, de l'empire soviétique aux Etats-Unis. L'histoire a, depuis, ruiné l'espoir que le cinéma puisse devenir "l'art révolutionnaire ou démocratique, qui fait des masses un véritable sujet" : après l'assujettissement des masses sous Hitler, l'unité tyrannique du parti stalinien et la décomposition du peuple américain, conclut Deleuze, "s'il y avait un cinéma politique moderne, ce serait sur la base : le peuple n'existe plus, ou pas encore...". Deleuze associe, en 1985, le thème de la minorité élaborée avec Félix Guattari dans *Kafka*⁹ en 1975 et sa réflexion sur le cinéma pour donner comme tâche à l'art de "contribuer à l'invention d'un peuple" : "au moment où le maître, le colonisateur proclament « il n'y a jamais eu de peuple ici », le peuple qui manque est un devenir, il s'invente, dans les bidonvilles et les camps, ou bien dans les getthos, dans de nouvelles conditions de lutte auxquelles un art nécessairement politique doit contribuer".

Il n'est pas inintéressant de rappeler ici, parallèlement aux réflexions du philosophe, que le peuple a fait son entrée sur la scène de l'histoire, en 1789, lorsqu'il s'est constitué en corps politique¹⁰ par la Révolution française. L'art ferait-il suite ou écho à la Révolution pour inventer ou ré-inventer "le peuple" ? Deleuze n'assigne-t-il pas à l'art (et à l'esthétique par là même) une vocation politique, fondée sur les capacités de résistance et d'inventivité des minorités, mais rapportée moins à la constitution du peuple en corps politique qu'à l'utopie d'une communauté virtuelle, d'un public-peuple au fondement de l'art et de la culture ? Faudrait-il alors parler d'un régime politique de l'art ?

La réponse à ces questions passe par l'examen de l'articulation du public et du privé. Deleuze fait retour sur Kafka, opposant le maintien d'une frontière entre le politique et le

privé du côté des littératures majeures, à sa suppression dans le mineur. On retrouve le même phénomène du côté du cinéma : alors que le cinéma classique, selon le philosophe, n'a cessé "de maintenir cette frontière qui marquait la corrélation du politique et du privé et qui permettait, par l'intermédiaire de la prise de conscience, de passer d'une force sociale à une autre, d'une position politique à une autre",¹¹ dans le cinéma politique moderne, "l'affaire privée se confond avec l'immédiat-social ou politique". Dans la configuration qui sépare le politique et le privé, le seul écho d'une sphère à l'autre passe par une prise de conscience, et celle-ci ne peut que "saisir la juxtaposition (de) deux violences et la continuation de l'une par l'autre". Michel Foucault était parvenu à des conclusions convergentes, dans sa réflexion sur la biopolitique, ou lorsqu'il faisait apparaître, dans ses cours, les nombreux renversements historiques ayant eu pour effet l'inversion des positions de dominés et de dominants; cela l'amenait à relativiser *ipso facto* tout jugement dans l'absolu. Avec la remise en cause définitive, chez lui aussi, de l'impératif de la prise de conscience, c'est toute une conception de l'écrivain, de l'artiste, de l'intellectuel en général, qui bascule et se voit reconsidérée : le modèle de l'intellectuel universel a fait long feu; Deleuze et Foucault ont promu la figure de l'intellectuel spécifique, qui s'engage dans des luttes régionales, dans des actions ponctuelles et concrètes sur le terrain. C'est dans ce nouveau contexte que l'articulation du politique et du privé se pose en des termes renouvelés.

Le contexte de la régionalisation des luttes débouche pourtant sur la contradiction, effectivement rencontrée, entre la pluralité des minorités et l'unité utopique d'une communauté fraternelle, entre la multiplication des peuples et l'idée du peuple manquant, comme idée régulatrice politique de la valeur du minoritaire. La difficulté se lit dans les lignes de Deleuze, qui suivent le moment où il envisage les conséquences de l'abandon de la séquence "conscience, évolution, révolution", ce schéma de renversement essentiel dans le cadre du cinéma classique : "Ce qui a sonné le glas de la prise de conscience, c'est justement la prise de conscience qu'il n'y avait pas de peuple, mais toujours plusieurs peuples, une infinité de peuples, qui restaient à unir, ou bien qu'il ne fallait pas unir, pour que le problème change. C'est par là que le cinéma du tiers-monde est un cinéma de minorités, parce que le peuple n'existe qu'à l'état de minorité, ce pourquoi il manque. C'est dans les minorités que l'affaire privée est immédiatement politique". L'identification du privé au politique tient à sa localisation dans les minorités et la perspective d'un passage de la pluralité des peuples au singulier *du* peuple ne semble plus aller de soi. Comment concilier l'idée que le peuple n'existe qu'à l'état de minorité, la pluralité des minorités et des peuples et la valeur attachée à l'invention d'un peuple absent ?

L'acuité de la question ouvre la voie à des réponses sur le terrain de la sociologie, qui contribuent à sonner le glas du régime esthétique et des valeurs d'universalité et de consensus qui lui sont associées. D'aucuns¹² renchérisent sur cette rupture avec l'imaginaire de la communauté harmonieuse en évoquant la querelle sur l'art contemporain qui éclata dans les années 1990, dans laquelle ils voient la revendication de tous les dissensus, esthétiques et artistiques. Ce serait pourtant affaiblir la pensée deleuzienne que d'interpréter ainsi l'invocation des minorités : si le consensus appartient à la majorité, et si l'artiste de minorité fait l'expérience d'un état de crise, le dissensus ne fait jamais l'objet d'une nouvelle unanimité : il ne relève ni de l'inéluctable ni du désirable. Si le privé a valeur politique, c'est dans la seule mesure où une culture nouvelle s'invente, qui vaut d'emblée pour tous. Il s'agit de substituer à un régime

représentatif de l'art une nouvelle modalité, centrée sur la relation au monde, ouverte sur sa transformation, un régime inventif en quelque sorte; il faut voir dans la fiction non plus une fable inscrite dans l'irréel mais un pouvoir à exercer au niveau même du réel, que ce réel soit celui du médium artistique ou du terrain politique. Ainsi, selon Deleuze, Kafka et le cinéma politique moderne, face à un peuple colonisé du point de vue de la culture, tant par "les histoires venues d'ailleurs" que par ses propres mythes récupérés par les colonisateurs, ne peuvent que se donner "des intercesseurs", c'est-à-dire choisir des personnages "réels et non fictifs" qui se mettront eux-mêmes à "fictionner". La fabulation alors, conclut Deleuze, "c'est une parole en acte, un acte de parole par lequel le personnage ne cesse de franchir la frontière qui séparerait son affaire privée de la politique, et *produit lui-même des énoncés collectifs*"¹³. Je considérerai de plus près ultérieurement ces énoncés collectifs : mon propos ici est seulement de faire ressortir une configuration nouvelle. Ce n'est pas la même chose que de sociologiser et d'installer le dissensus ou de revendiquer des différends qui ne cessent d'être habités par le souci du commun. C'est dans ce dernier cas seulement, à travers la pluralité des minorités ou des peuples, que l'on peut dire : "le peuple manque".

L'artiste entre pouvoir et résistance

L'opposition du majeur et du mineur, ou celle du privé et du collectif doivent désormais être pensées sans sacrifier au dualisme cher à la culture occidentale. Si nous revenons au *Kafka*, nous comprenons qu'il n'est pas question d'opposer le mineur et le majeur à travers des formes artistiques marginales ou populaires d'un côté et les formes reconnues des chefs d'œuvre de l'autre.

L'art est dit mineur lorsqu'il effectue une opération de minoration. Ainsi la littérature mineure se définit-elle comme un usage mineur de la langue : "une littérature mineure, avertissent les auteurs, n'est pas celle d'une langue mineure, mais plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure".¹⁴ Ils décrivent la position de l'écrivain juif à Prague : "Kafka définit (...) l'impasse qui barre aux juifs de Prague l'accès à l'écriture, et fait de leur littérature quelque chose d'impossible : impossibilité de ne pas écrire, impossibilité d'écrire en allemand, impossibilité d'écrire autrement". Le point important devient donc celui de la déterritorialisation : écrire en allemand, "c'est pour les juifs de Prague le sentiment d'une distance irréductible avec la territorialité primitive tchèque". Mais l'allemand est la langue parlée par une "minorité oppressive qui parle une langue coupée des masses" : "bref, concluent les auteurs, l'allemand de Prague est une langue déterritorialisée". Or c'est précisément là ce qui la rend "propre à d'étranges usages mineurs" et Deleuze et Guattari ouvrent une parenthèse renvoyant "dans un autre contexte aujourd'hui", à "ce que les Noirs peuvent faire avec l'américain". C'est donc l'opération de minoration qu'il faut retenir et non une opposition abstraite mineur/majeur.

Le même chapitre "qu'est-ce qu'une littérature mineure?" dénombre trois caractères des littératures mineures qui doivent tous être pensés à travers le processus de minoration. Le premier est celui de la langue, que nous venons de rencontrer, le second est celui qui branche immédiatement l'affaire individuelle sur la politique, d'où nous sommes partis, et le troisième, "c'est que tout prend une valeur collective", que l'énonciation individualisée a valeur d'énonciation collective. Deleuze et Guattari citent le *Journal* de Kafka en date du 25 décembre 1911 : "La littérature est moins l'affaire de l'histoire littéraire que l'affaire du peuple". La littérature (ou l'on dirait aussi bien l'art en général) est ce qui est susceptible de créer ce recouvrement du privé et du collectif, cette coalescence ou même

transmutation du privé en collectif, à travers un geste artistique qui ne fait plus valoir l'autonomie de l'art ou la prérogative de l'auteur. L'espace de l'art devient le lieu de préfiguration d'une révolution susceptible de constituer un peuple au titre de la culture. Minorer, c'est en quelque sorte capter des forces, induire des variations dans l'usage du majeur. Les auteurs résument en ces termes leur pensée : "Les trois caractères de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat politique, l'agencement collectif d'énonciation. Autant dire que « mineur » ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie)". C'est bien à travers "la possibilité d'instaurer du dedans un exercice mineur d'une langue même majeure" que l'on peut définir "littérature populaire, littérature marginale, etc.". Cette possibilité fait de l'artiste un transformateur; son action relève moins de la critique que d'un usage incongru de la réalité, qui la modifie.

Il est important en effet de faire apparaître la minoration comme "une machine d'expression" qui minorise le majeur positivement, en l'enrichissant et donc sans véritablement jouer d'une opposition de deux états qui pourraient être distingués dans l'absolu, sous les registres du majeur et du mineur. L'expression littéraire fait fonctionner au niveau de son médium, la langue, des lignes de force immanentes au champ social qu'elle a su détecter et amplifier : elle ne vise aucune représentation imaginaire sans pour autant prétendre se substituer aux luttes réelles¹⁵; elle donne corps en revanche à l'idée même de lutte et de révolution, témoignant ainsi d'une dimensionnalité politique irrécusable dans le contexte d'un art dégagé de tout message ou de tout objectif politique immédiat. D'autres médiums mettraient en œuvre d'autres modalités de minoration : il convient de penser la minoration comme une démarche singulière à valeur politique, qui identifie l'individuel et le collectif sans rêver de résorber les singularités, et sans chercher à produire un modèle d'action unique et abstrait, se contentant de profiler l'horizon toujours repoussé d'un intolérable associé à une ligne de fuite. L'opération de minoration ainsi conçue entretient une relation indissociable avec son inverse la majoration : minoration et majoration sont les deux modalités possibles de toute "machine d'énonciation".

Gardons le terrain de la langue : le savoir qui l'unifie, qui en fixe le modèle et la norme, accompli, quoi qu'il en pense, un acte politique, ce que Deleuze et Guattari expriment en ces termes dans *Mille Plateaux* : "Le modèle scientifique par lequel la langue devient objet d'étude ne fait qu'un avec un modèle politique par lequel la langue est pour son compte homogénéisé, centralisée, standardisée, langue de pouvoir, majeure ou dominante"¹⁶. Mais la langue par elle-même ne relève pour sa part ni du majeur, ni du mineur : "Le mode majeur et le mode mineur sont deux traitements de la langue, l'un consistant à en extraire des constantes, l'autre à la mettre en variation continue". Aucun usage d'une langue ne peut faire l'objet d'une fixation définitive, toute langue peut donner lieu à des pratiques multiples et conflictuelles, aussi bien reconnues, encouragées, que tolérées ou proscrites. Les relations entre ceux qui font profession de s'exprimer et le pouvoir sont ainsi particulièrement labiles. Mais la notion de "pouvoir" demande aussi à être reconsidérée : Deleuze et Guattari s'insurgent contre la simplification illusoire selon laquelle le pouvoir serait identifiable comme entité cohérente, unitaire et stable¹⁷ : seules existent les "relations de pouvoir" qui se mettent en place en toute occasion et notamment dans l'usage d'une langue.

Toute relation de pouvoir est, comme Michel Foucault l'a montré pendant la même période, à la fois répressive et productive et il ne faut pas oblitérer ses aspects positifs qui permettent d'en saisir les effets de vérité. Le savoir est à comprendre dans les jeux de vérité qui se déploient dans les relations de pouvoir. Majeur et mineur désignent des modalités de domination et de résistance inscrites dans tout pouvoir et correspondant à des pratiques de minoration ou de majoration. Les conceptions deleuziennes et foucauldienne du pouvoir sont proches et d'ailleurs, dans le *Kafka*¹⁸, après avoir signalé en note la proximité de Foucault et de Kafka, Deleuze et Guattari ajoutent : "Michel Foucault fait une analyse du pouvoir qui renouvelle aujourd'hui tous les problèmes économiques et politiques. Avec de tout autres moyens, cette analyse n'est pas sans une résonance kafkaïenne. Foucault insiste sur la segmentarité du pouvoir, sa contiguïté, son immanence dans le champ social (ce qui ne veut pas dire intériorité dans une âme ou un sujet à la manière d'un surmoi). Il montre que le pouvoir ne procède nullement par l'alternative classique, violence ou idéologie, persuasion ou contrainte". Foucault et Deleuze se retrouvent dans l'idée que la résistance est inscrite dans la figure même du pouvoir ou de la domination, comme une de ses dimensions. Pour reprendre les termes de Foucault en 1982, "(...) la résistance est un élément de ce rapport stratégique en quoi consiste le pouvoir. La résistance prend toujours appui, en réalité, sur la situation qu'elle combat"¹⁹. Nous voyons mieux se dessiner la place de l'art : l'art n'est ni du côté du pouvoir ni du côté de la résistance, il ne saurait jouir d'une position absolue. Il est un enjeu pour le pouvoir, tour à tour son lieu de célébration ou de contestation, entreprise de majoration ou de minoration. S'il a partie liée à la résistance, il ne saurait lui être consubstantiellement associé : il est politique sans être affecté d'une position absolue d'allié ou d'ennemi du pouvoir en place. C'est d'ailleurs pour cette raison que la notion de "récupération" est indispensable dans l'examen des relations de l'art et du pouvoir : au regard d'analyses historiques régionales et précises, il apparaît que la même œuvre, selon époques et circonstances, fonctionne comme appui du Prince ou de l'Etat et comme contestation radicale du pouvoir en place.

La communauté potentielle : une valeur pour l'art et l'esthétique ?

Dans les registres de l'artistique, du théorétique ou du politique, le dissensus nomme donc l'état de fait rencontré dans l'empirie, ce dont chacun fait l'expérience quotidienne et qui renvoie aux minorités réelles dans leur diversité. Mais l'idée de peuple, qui n'a pas de contenu, ne se remplit jamais, ne se situe pas à ce niveau : elle accompagne la révolte des pratiques minoritaires, elle en est l'invocation nécessaire. Cela n'empêche nullement une pratique minoritaire, fût-elle artistique ou culturelle, lorsqu'elle réussit à inscrire sa révolte sur le terrain de la réalité, de tendre à l'imposer dans une pratique de majoration : on assiste au niveau des faits à une inversion constante du rapport domination/résistance, alors que la résistance en sa forme vide demande à être posée comme une dimension universelle. Foucault interprète en ces termes la façon dont Kant parle de la révolution : "la révolution, de toute façon, risquera de retomber dans l'ornière, mais comme événement dont le contenu même est important, son existence atteste une virtualité permanente et qui ne peut être oubliée."²⁰ Le seul contenu se rapporte à la volonté de révolution : "la révolution à la fois comme événement, comme rupture et bouleversement dans l'histoire, comme échec, mais en même temps comme valeur, comme signe de l'espèce humaine".

Le philosophe ne revient pas sur ses positions au moment même où il est conscient que son engagement aux côtés de l'Ayatollah Khomeiny pose problème, compte-tenu de

l'évolution de ce qu'il avait cru être l'occasion "d'introduire dans la vie politique une dimension spirituelle"²¹. Face à ses détracteurs il maintient : "tous les désenchantements de l'histoire n'y feront rien"²². Hors de la sphère du politique, il décèle dans certaines révoltes, auraient-elles mal tourné, une réalité qui porte avec elle une vérité à soutenir et à penser : "au pouvoir, il faut toujours opposer des lois infranchissables et des droits sans restrictions". Foucault assume le caractère paradoxal du maintien après coup de son premier soutien à Khomeiny mais aussi de sa réprobation ultérieure : "il n'y a certes aucune honte, écrit-il à changer d'opinion; mais il n'y a aucune raison de dire qu'on en change lorsqu'on est aujourd'hui contre les mains coupées, après avoir été hier contre les tortures de la Savak". La "morale théorique" du philosophe est donc "antistratégique" : "être respectueux, demande Foucault, quand une singularité se soulève, mais intransigeant dès que le pouvoir enfreint l'universel. Choix simple et malaisé : car il faut tout à la fois guetter, un peu au-dessous de l'histoire, ce qui la rompt et l'agite, et veiller un peu en arrière de la politique sur ce qui doit inconditionnellement la limiter". On le comprend bien : l'écrivain Kafka, l'artiste qui minore ou l'intellectuel spécifique maintiennent la tension entre des singularités empiriques et une universalité qui ne revêt plus le visage d'une utopie.

Une telle "morale théorique" peut-elle encore aider à penser concrètement aujourd'hui ? Essayons : je prends l'exemple simple de la façon dont André Rouillé, dans le Journal en ligne *PARISart*²³ plaide pour les "pocket films" qu'il présente comme un cinéma mineur. La question est de décider si, "face au cinéma majeur de la grande industrie cinématographique", "le cinéma mineur" des téléphones mobiles vidéo ouvre effectivement une voie pour la naissance d'un cinéma mineur. D'un côté s'impose le respect des singularités susceptibles de pouvoir filmer; il incite à considérer avec sympathie "au regard de l'énorme logistique technologique, professionnelle, économique et sociale du cinéma majeur", un cinéma nomade, intime et spontané, qui permet même à chacun d'être simultanément réalisateur, spectateur et diffuseur de ses propres films". Mais ne voit-on, par contraste, se profiler la disparition possible, non seulement de toute communauté assemblée en public, mais aussi toute invocation d'un peuple virtuel ? Rouillé écrit : "le groupe social, les métiers et les activités impliquées dans le spectacle cinématographique s'effacent dans un processus croisé de désocialisation et d'individualisation". La désocialisation et l'individualisation sont-elles compensées par "la posture largement généralisée d'échanges et de dialogues par le biais d'appareils connectés en réseaux" ? C'est toute la notion de public qui demande à être repensée, mais je reste méfiante à l'encontre de ce qui substitue un hypothétique échange généralisé au niveau individuel, à l'exigence de la dimension du peuple.

Le réseau est constitué de la juxtaposition d'une multiplicité d'individus qui ne se constituent pas en corps. Leur réalité empirique, qui ne se fonde plus sur un *sensus communis*, n'a pas trouvé pour autant de fondement politique. Le geste individuel qui fait l'économie de l'exigence artistique prive l'énonciation individuée de valeur politique. Revenons à Kafka : chez Kafka, il y a un renoncement au principe du narrateur comme à celui de la bipolarité narrateur-personnage. Kafka porte l'écriture à un seuil de désobjectivation où disparaissent sujet d'énonciation et sujet d'énoncé. Le Je est multiple et l'agencement d'énonciation est collectif, constituant une sorte de quatrième personne du singulier. La dimension d'un peuple à venir est liée à la désobjectivation de l'écrivain devenu un "on" qui est en mesure d'exprimer une communauté *potentielle*. Lorsque Deleuze et Guattari s'interrogent sur le caractère collectif de l'énoncé, "même lorsqu'il

semble émis par une singularité solitaire comme celle de l'artiste"²⁴, ils répondent : "c'est que l'énoncé ne renvoie jamais à un sujet". Le singulier et l'universel fusionnent en quelque sorte dans des énoncés nouveaux qui ne sont pas à rapporter à la singularité artiste. Les auteurs parlent du Célibataire : "l'énonciation littéraire la plus individuelle est un cas particulier d'énonciation collective. C'est même une définition : un énoncé est littéraire lorsqu'il est « assumé » par un Célibataire qui devance les conditions collectives de l'énonciation".

Dans *Mille plateaux*²⁵ ils fondent l'universalité du singulier, la valeur collective du nom du "célibataire", dans la faculté d'ouverture aux multiplicités dont il témoigne : "... le nom propre ne désigne pas un individu : c'est au contraire quand l'individu s'ouvre aux multiplicités qui le traversent de part en part, à l'issue du plus sévère exercice de dépersonnalisation, qu'il acquiert son véritable nom propre. Le nom propre est l'appréhension instantanée d'une multiplicité. Le nom propre est le sujet d'un pur infinitif compris comme tel dans un champ d'intensité". Si l'artiste signe l'œuvre de son nom propre, ce nom d'artiste ne lui appartient plus : il vaut comme intercesseur dans l'invention d'un processus fictionnel offert à tous. Le peuple n'est plus invoqué à travers la seule figure d'un public-récepteur de l'œuvre, il constitue l'idée préalable nécessaire à toute démarche artistique. Si je lis *Neige*²⁶ d'Orhan Pamuk, j'entends des voix multiples ou parfois fondues. La ville de Kars, à elle seule tient lieu de personnage, fait office de témoin pour le héros et pour le narrateur. Dans la profusion du roman, il devient difficile de dire qui parle, l'auteur est comme dessaisi de sa personne, faisant don de la fictionnalisation à des intercesseurs. Le phénomène est encore plus marquant lorsque l'écriture se rapproche de l'autobiographie comme dans *Istanbul : souvenirs d'une ville*²⁷ : Istanbul ville de l'écrivain absorbe l'individu, transmue le privé en collectif. Le *hüzün*, ce sentiment proche du spleen est une humeur partagée, c'est, selon l'auteur, non "pas la mélancolie, qui est éprouvée par une seule personne, mais ... ce sentiment noir éprouvé conjointement par des millions de personnes"; le privé a trouvé sa dimension collective. Pamuk n'écrit pas à titre privé, sa plume pose un peuple qui devient le public auquel il s'adresse. Peuple réel, peuple manquant ? Il est difficile de statuer sans lire le texte dans sa langue, et impossible de se prononcer sans prendre en considération le contexte de réception de l'œuvre. Les événements récents incitent, je crois, à lire chez Pamuk une opération de minoration.

Deleuze et Guattari opposent au désir si répandu de se situer du côté de la majorité et du pouvoir, la décision d'assumer ce qu'il nomment dans le *Kafka* "un devenir-mineur : "Combien de styles, déplorent-ils ou de genres, ou de mouvements littéraires, même tout petits, n'ont qu'un rêve : remplir une fonction majeure du langage, faire des offres de service comme langue d'Etat, langue officielle (...). Faire le rêve contraire : savoir créer un devenir-mineur."²⁸ Deleuze seul reprend dans *Critique et clinique*²⁹ les mêmes thèmes de la dépersonnalisation de l'artiste et du peuple qui manque : "La santé comme littérature, comme écriture, consiste à inventer un peuple qui manque. Il appartient à la fonction fabulatrice d'inventer un peuple. On n'écrit pas avec ses souvenirs, à moins d'en faire l'origine ou la destination collectives d'un peuple à venir encore enfoui sous ses trahisons et ses reniements". Qu'il s'agisse de Kafka ou de Melville, sous la plume de Deleuze la littérature apparaît comme ce délire qui passe par les peuples, "les races et les tribus" et hante l'histoire universelle : "tout délire est historico-mondial". La fiction du peuple manquant est la marque de l'inscription du politique dans l'art; c'est par elle, sans

recours aux concepts de sujet ou de nation, que Gilles Deleuze situe l'art et la culture dans leur dimension collective et à l'échelle du monde.

Il nous faut conclure désormais sur l'éventuel déplacement opéré à travers cette idée du peuple qui manque par rapport au *sensus communis* et à l'espoir, au cœur de l'esthétique, d'instaurer, grâce à l'art, une nouvelle sociabilité. La sociabilité propre au régime esthétique de l'art renvoie à une communauté consensuelle : le public qui lui est lié a la double figure des individus assemblés et de la masse indistincte qu'ils constituent. Un tel public est marqué du sceau de la consensualité. Par l'idée du peuple qui manque, au contraire, dissensus et consensus sont associés dans une tension qui ne saurait trouver de résolution. L'art intervient comme résistance et énergie dissensuelle fondé sur un refus viscéral du consensus; il est pourtant, paradoxalement animé par l'affirmation, tout aussi viscérale, d'un fondement nécessaire dont tient lieu le public mais qui ne peut être invoqué que sous le nom de peuple, et qui plus est, en son absence. C'est par le biais de la minoration que l'art acquiert sa dimension politique et non par un quelconque engagement revendiqué comme politique: l'art porte avec lui l'absence et l'appel d'un peuple. Le cri "le peuple manque" ne s'entend qu'après le deuil du *sensus communis*.

Un artiste a su donner une image juste de ce que je viens d'exposer laborieusement : Romeo Castellucci, pour le troisième épisode de sa *Tragedia Endogonia*³⁰, stigmatisant l'absence du peuple, a installé dans les fauteuils d'orchestre de grands lapins noirs de taille humaine, identiques comme des clones et inexpressifs. On a lu dans ces occupants des fauteuils, "la grande précarité de l'humanisation"³¹. Ce non-public inerte, que l'on peut imaginer coopératif et consensuel, est celui qui remplit les salles et prend part à une opération de majoration. L'installation du metteur en scène en appelle, à travers cette image tirée d'un mauvais cauchemar, à un régime politique de l'art, dressant à son tour le constat qui tient lieu de fondement à l'art et à la culture : "le peuple manque".

¹ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique* (Paris: Galilée, 2004), 22 & 15. Pour les citations suivantes: 17 & 20.

² Comme il le précise en note (*ibid.* p.21), « esthétique » sous sa plume désigne deux choses: « un régime général de visibilité et d'intelligibilité de l'art et un mode de discours interprétatif appartenant lui-même aux formes de ce régime. »

³ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (Paris: PUF, 1953), 107.

⁴ Voltaire, article « goût », *Dictionnaire philosophique*, cité par Rancière, *op. cit.*, 23. Pour les deux citations suivantes: 23 & 25.

⁵ Dufrenne, *op. cit.*, 101. Pour les citations suivantes: 104.

⁶ Rancière, *op. cit.*, 22. Citation suivante: 145-146.

⁷ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, édition et traduction établies par Pierre-Henri Gonthier (Paris: Denoël/Gonthier, 1980), 33.

⁸ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps* (Paris: Ed. de Minuit, 1985), 281-282-283.

⁹ Gilles Deleuze, et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure* (Paris: Ed. de Minuit, 1975).

¹⁰ Comme le rappelle dans un ouvrage récent l'historienne Arlette Farge qui travailla avec M. Foucault, in *Effusion et tourment, le récit des corps. Histoire du peuple au XVIIIème siècle* (Paris: Odile Jacob, 2007).

¹¹ *L'image-temps, op. cit.*, 284. Pour les deux citations suivantes: 285 & 286.

¹² Christian Ruby, *Devenir contemporain?* (Paris: Le Félin, 2007), 11.

¹³ *L'image-temps, op. cit.*, 289.

¹⁴ *Kafka*, 29. Autres citations 29, 30, 31, 33 et 34.

¹⁵ Je suis dans l'ensemble d'accord avec la façon dont Anne Sauvagnargues développe ces questions dans *Deleuze et l'art* (Paris: PUF, 2005).

¹⁶ Gilles Deleuze, et Félix Guattari, *Mille plateaux* (Paris: Ed. de Minuit, 1980), 127. Citation suivante 135.

¹⁷ Cf. Judith Revel, *Le vocabulaire de Foucault* (Paris: Ellipses, 2002), 46.

¹⁸ *Kafka*, 103n.

¹⁹ Michel Foucault, *Dits et écrits*, texte n°358: « Sexe, pouvoir et la politique de l'identité », août 1984 (Paris: Gallimard, vol. IV), 741.

²⁰ Foucault, *Dits et écrits*, texte n°351: « Qu'est-ce que les Lumières ? », mai 1984. Paris: Gallimard, vol. IV, 1994. 686, 687.

²¹ Foucault, *Dits et écrits*, texte n°245: « A quoi rêvent les iraniens ? », 16-22 octobre 1978. Paris: Gallimard, vol. III, 1994. 693.

²² Foucault, *Dits et écrits*, texte n°269 «Inutile de se soulever », 11-12 mai 1979 (Paris: Gallimard, vol. III, 1994), 793 & 794.

²³ *PARISart*. www.paris-art.com, éditorial du 7 juin 2007.

²⁴ *Kafka*, 149, 150 pour cette citation et celles qui suivent.

²⁵ Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, 51.

²⁶ Orhan Pamuk, *Neige*, traduit du turc par Jean-François Pérouse. Paris: Gallimard, 2005.

²⁷ Orhan Pamuk, *Istanbul: souvenirs d'une ville*, traduit du turc par Savas Demirel, Valérie Gay-Aksay et Jean-François Pérouse (Paris: Gallimard, 2007).

²⁸ *Kafka*, 50.

²⁹ Gilles Deleuze, *Critique et clinique* (Paris: Ed. de minuit, 1993), 14 & 15.

³⁰ Romeo Castellucci, pour B.#03, épisode 3 de la *Tragedia Endogonia*, a installé de grands lapins dans les fauteuils d'orchestre du Hebbel Theater de Berlin en 2003 et dans ceux du Théâtre municipal d'Avignon pendant le festival de juillet 2005. Je dois cette découverte au livre de Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Figurations du spectateur. Un reflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie* (Paris: L'Harmattan, 2006), 38 & 206.

³¹ Mervant-Roux, *Figurations du spectateur*, 206. L'auteur commente également l'installation de Castellucci, 38.

Maryvonne Saison. Professor, philosophy (aesthetics), l'Université de Paris-X-Nanterre, France; Présidente de la Société française d'Esthétique; Responsable du Centre de Recherches sur l'Art (CREART-Phi) de Paris-X-Nanterre (Equipe d'Accueil de doctorants 3459). Her publications include; *Imaginaire/imaginable; parcours philosophique à travers le théâtre et la médecine mentale*. Paris, éditions Klincksieck, (1981); *Les Théâtres du réel: pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, éditions de l'Harmattan (1998); (Ed.) Michel Foucault: *La peinture de Manet*, Suivi de *Michel Foucault, un regard*, Le Seuil collection "Traces écrites", 2004; **Direction d'ouvrages**; *L'envers du théâtre* (*Revue d'Esthétique*, n° 1/2, 1977, 443 p. Paris, 10/18); *Jeune théâtre* (*Revue d'Esthétique*, n°26, 1994, 229 p. Paris, éditions Jean-Michel Place); *Mikel Dufrenne et les arts*, Le temps philosophique n°4, Université Paris X/Vrin, 1998; *Art, philosophie, diplomatie*, Presses universitaires de Paris X, 2007; **Ouvrages collectifs**; "Ecritures de l'exil", in *Claude Louis-Combet : mythe, sainteté, écriture*, Corti, 2000; "Le matérialisme poétique et la puissance du fond : la philosophie de la nature selon Mikel Dufrenne", in *Phénoménologie : un siècle de philosophie*" Ellipses, 2002; "Raconter l'art ; pour un esthétique du discours hybride" in *Les fables du visible et l'esthétique fictionnelle de Gilbert Lascault*, Bruxelles, La lettre volée, 2003.

