

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DIMENSIONS POLITIQUES DE L'ÉMANCIPATION À TRAVERS LES  
THÉORIES ESTHÉTIQUES ET DES PRATIQUES ARTISTIQUES

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN SCIENCE POLITIQUE

PAR

HUBERT GENDRON-BLAIS

MARS 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

*Croire par exemple aux histoires nées des défaillances.  
Croire qu'on a raison de marcher la nuit  
en se cognant la tête sur nos rêves.  
Même si personne ne voit ce qu'il y a à voir*

*-Lino  
L'ombre du doute*

*Je vais recueillir ces images pêle-mêle,  
comme ces vagues qui vont et viennent.*

*-Pablo Neruda  
J'avoue que j'ai vécu*

*Enfin, ils passaient. Ils s'en allaient définitivement.  
Ils glissaient sur une pente vertigineuse  
vers une contrée d'où plus rien d'eux n'était visible,  
si ce n'est parfois, comme les grandes trainées de lumière,  
leur dernier regard phosphorescent au ras de l'horizon.  
C'était une rafle mystérieuse et terrible.*

*-Maurice Blanchot  
Thomas l'obscur*

## PRÉAMBULE, REMERCIEMENTS ET MISE AU POINT

Au départ, il y eut ces questionnements, parfois vifs et brûlants, d'autres fois épars et brumeux. Une envie de mieux comprendre comment lutter, de mieux porter au monde ce qui nous traverse, de mieux vivre au gré des vagues. La longue marche que constitue ce mémoire a été entamée pour approfondir ces envies, pour répondre à ces interrogations sans jamais clore la question qui les génère. Encore et toujours. Pour savoir, ne serait-ce qu'intuitivement, *comment*.

Ces interrogations ont certes émergé dans le feu de l'action, dans la solitude nocturne de la création, mais aussi dans le rassemblement, dans le contact avec ces autres qui savent interpellier, toucher, animer cette part de soi qui refuse de s'arrêter.

\*\*\*

Je tiens d'abord à remercier Lucille Beaudry, qui a dirigé cette aventure ambitieuse, pleine de soubresauts, d'inquiétudes et d'envies de tout dire. Un projet si près de mes préoccupations profondes qu'il grinçait fort lorsqu'on tenta de le cadrer académique. Je lui suis aujourd'hui reconnaissant de m'avoir supporté dans mes démarches, et de m'avoir « coupé les ailes » quand les exigences institutionnelles ne volaient pas très haut.

La réflexion qui suit doit beaucoup aux entretiens et discussions réalisés au Québec, en France et en Belgique durant l'année 2010. Je tiens en ce sens à remercier ceux et celles qui ont bien voulu se prêter à cet exercice : Miguel Abensour, Nathalie Blanc, Jean-Marie Brohm, Francis Dupuis-Déri, Fred Forest, Louis Jacob, Louis Janover, Jean-Marc Lachaud, Ève Lamoureux, Iain Macdonald, Norman Nawrocki, Baldine Saint Girons, Magali Uhl et Daniel Vander Gucht. Leur apport théorique indéniable et, dans la plupart des cas, leur profonde humanité face à leur position m'inspirent encore aujourd'hui.

Je lance de sublimes projectiles chargés d'affects à ceux et celles qui ont fait de mon séjour dans leur monde une expérience dont on ne sort pas indemne : aux participant-e-s de l'inter-séminaire de philosophie à l'Université Paris-VIII-Saint-Denis (Caroline, Béatrice, Jean, Tim, etc.) qui ont si bien su –sans le savoir paradoxalement– accentuer la courbe que je commençais alors à prendre.

Je transmets aussi ma plus grande reconnaissance à ceux et celles qui ont bien voulu me faire part de leurs commentaires sur ce travail se déployant dans tous les sens. Pour la

pertinence de leurs critiques, le respect de mes envolées, la résonance du partage réflexif dans la vie et la passion commune de la lutte : Gabrielle, Martin, Myriam, Nadia, Philippe et Stéphanie.

Remerciements sempiternels à Catherine et Virginie pour leur constance en tant que lectrices fidèles et exigeantes. Vive leur merveilleux acharnement à m'aider à ne pas me casser la gueule outre-mesure.

Il était aussi écrit, sur un papier très officiel, que je devais mentionner ici l'apport financier du Fond québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC) et du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH); voilà.

Un texte de remerciements ne serait pas complet (bien qu'il ne puisse jamais l'être...) sans mentionner le soutien indéfectible de mes parents et de mes grands-parents tout au long de mon parcours académique. Merci d'avoir fait tout ce qui était possible pour me donner toutes les chances de parvenir où j'en suis.

Merci à tous ceux et celles qui, de près ou de loin, ont inspiré, heurté, bref stimulé la présente réflexion.

\*\*\*

Il me faut aussi, pour éviter de ne pas tomber dans le domaine de l'insulte, ajouter un remerciement tout particulier à Gyslain et Benjamin qui, chacun à leur manière, m'ont aidé à me tenir debout alors que je vivais le pire épisode de cette épreuve réflexive. Au pauvre type qui a subtilisé mon sac (et le Rapport de séminaire de lectures qu'il contenait...) à Bruxelles : j'en ai bavé à cause de toi, mais j'y suis parvenu quand même.

À tous ceux et celles qui ne liront pas ce mémoire, non par désintérêt ou par méconnaissance, mais parce qu'il va radicalement à l'encontre de leur existence et de leur action en ce monde: puisse-t-il vous nuire autant que possible.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
DIMENSIONS POLITIQUES DE L'ÉMANCIPATION.....	9
1.1 Rapport actif entre éthique et politique.....	10
1.1.1 Composantes de l'éthos : Autonomie, égalité et solidarité.....	11
1.1.2 Composantes de l'éthos : Justice et responsabilité.....	14
1.1.3 Politique du monde commun.....	16
1.2 Subjectivation processuelle.....	21
1.2.1 Un rapport singulier.....	21
1.2.2 Présence et ambivalence de la collectivité.....	23
1.2.3 De l'intersubjectivité en devenir.....	25
1.3 Mouvement perpétuel d'affirmation/négation.....	30
1.3.1 Affirmation/négation, construction/destruction.....	30
1.3.2 Mouvement perpétuel.....	33
CHAPITRE II	
APPROCHES ESTHÉTIQUES DE L'ÉMANCIPATION.....	42
2.1 Rapports entre esthétique et émancipation.....	42
2.1.1 Esthétique et éthique.....	43
2.1.2 Esthétique, création et destruction.....	48
2.1.3 Esthétique et processus de subjectivation.....	53
2.2 Enjeux problématiques affectifs.....	62
2.2.1 Rapport à la société et aux institutions.....	63
2.2.2 Communication et conflit.....	71
CHAPITRE III	
TENTATIVES EN ACTES	
DES PRATIQUES ARTISTIQUES EN QUÊTE D'ÉMANCIPATION.....	87
3.1 Reclaim the Streets.....	88
3.1.1 Présentation.....	88
3.1.2 Reclaim the Streets: À qui la rue?.....	90
3.2 Fred Forest.....	98

3.2.1 Présentation .....	98
3.2.1 Fred Forest : une praxis émancipatrice à travers l'art ?.....	100
3.3 Precarias a la deriva.....	110
3.3.1 Présentation .....	110
3.3.2 Precarias a la deriva : des voies vers l'émancipation ?.....	112
CONCLUSIONS	
PERSISTANCE DES VOIES PASSIONNÉES : POUR UNE POÉTIQUE DE L'ÉMANCIPATION .....	127
APPENDICE A	
LES ACTIONS DE RECLAIM THE STREETS .....	140
APPENDICE B	
DESCRIPTION D'ŒUVRES-ACTIONS SÉLECTIONNÉES DE FRED FOREST.....	142
APPENDICE C	
DESCRIPTION DES ŒUVRES-ACTIONS DE PRECARIAS A LA DERIVA.....	145
BIBLIOGRAPHIE.....	147

## RÉSUMÉ

Devant l'esthétisation croissante de la domination, l'auto-référentialité fonctionnelle du champ artistique et le manque d'inspiration des luttes sociales, il s'avère pertinent d'accorder une attention soutenue à l'imaginaire, à la créativité et aux affects dans les processus politiques. Ce mémoire, issu d'une volonté de ne pas se laisser abattre par l'inconsistance du monde et des rapports humains, pose d'emblée la nécessité de l'émancipation. La réflexion développée ici vise en ce sens à comprendre comment l'expérience esthétique peut contribuer aux processus d'émancipation, de quelle manière les théories esthétiques et les pratiques artistiques sont en mesure d'inspirer la praxis politique émancipatrice. Diverses perspectives théoriques (communisme libertaire, poststructuralisme, théorie critique, phénoménologie, etc.) seront mobilisées à cet effet afin de refléter autant que faire se peut le caractère fuyant, irréductible au discursif, de l'art et de l'expérience esthétique. L'analyse du concept d'émancipation tend d'abord à montrer qu'il s'articule comme un lien intensif et actif entre éthique et politique mobilisant des processus de subjectivation spécifiques et se déployant sous la forme d'un mouvement perpétuel d'affirmation et de négation. L'esthétique, traversée par des dynamiques similaires, entretient des rapports complexes avec l'émancipation, rapports à travers lesquels ces deux notions en viennent à se stimuler mutuellement. Les enjeux problématiques que sont le rapport de l'art à la société et aux institutions ainsi que la tension entre communication et conflit illustrent la manière dont l'art et la perspective esthétique interrogent et approfondissent la démarche émancipatrice. Une telle réflexion est mise à l'épreuve par l'étude critique de trois cas de pratiques artistiques contemporaines venant illustrer la difficulté de réaliser effectivement des processus émancipateurs. Le rapport entre art, esthétique et politique demeure pourtant une source d'inspiration constante pour la praxis émancipatrice, qui voit de multiples pistes s'ouvrir devant elle dans cette voie.

## MOTS-CLÉS

*Émancipation, Pensée politique, Esthétique, Pratiques artistiques.*

## INTRODUCTION

*Personne, chez nous, n'avait plus de grands sentiments.  
Mais tout le monde éprouvait des sentiments monotones. [...]  
Au grand élan farouche [...] avait succédé un abattement  
qu'on aurait eu tort de prendre pour de la résignation,  
mais qui n'en était pas moins une sorte de consentement provisoire.*

-Albert Camus  
*La Peste*

Devant l'apathie et l'affaissement de l'expérience marquant les diverses tonalités de la vie contemporaine, la domination se présente sous ses plus beaux atours, forte d'une plasticité peaufinée par ses adaptations successives aux résistances. Les différents termes qualifiant les transformations actuelles du capitalisme (« postfordiste », « avancé », « postindustriel », etc.) en arrivent au même constat : les relations, les affects, la créativité, la communication, bref, ce que l'on désigne sociologiquement par la « culture » et le « symbolique » sont aujourd'hui au cœur du système productif et participent tant à la valorisation capitaliste qu'au contrôle et à la pacification à travers la production d'objets et de subjectivités qui lui sont conformes, adaptés et fonctionnalisés. Vivotant entre la concurrence et la collaboration avec la production constante de l'imaginaire capitaliste, le champ de l'art, toujours menacé de désuétude et d'inutilité, s'évertue à préserver sa spécificité qui est plus souvent qu'autrement la marque d'une redondance perpétuellement en crise. Ces deux espaces différenciés se stimulent, se confirment, se renouvellent et se soutiennent mutuellement jusqu'à élaborer des processus complémentaires et autoreproducteurs de domination et d'intégration. À l'inverse, les forces qui, n'ayant pas encore sombré dans le cynisme, désirent toujours lutter contre cet état de fait semblent plus éclatées et désemparées que jamais, coincées entre un réformisme toujours plus complaisant, les restes d'un embrigadement

avant-gardiste et les fanfaronnades ludiques, nouveaux rituels qui prennent bien soin de ne pas trop heurter qui ou quoi que ce soit.

C'est au confluent de ces constats sans appel sur les temps présents que se situe le point de départ de la présente réflexion. En effet, l'accélération des échanges, la surcharge informationnelle, la virtualisation des contacts de même que la reformulation spatiale et temporelle qui en découle viennent altérer en profondeur les imaginaires et les sensibilités. Ce « pouvoir surexposé du vide » a des conséquences esthétiques, politiques et économiques d'une telle ampleur que l'on en vient à concevoir la crise actuelle de la démocratie comme une crise de l'apparition politique, de la capacité d'imaginer un dehors (Didi-Huberman, 2009). On n'imagine alors plus très bien comment on peut s'en sortir, et ceux et celles qui tentent encore de (se) le figurer ne parviennent pas à combler le hiatus, la disproportion radicale entre le faisable (ce qui peut être fait effectivement) et le représentable (l'action à faire, nécessaire à réaliser) (Aspe, 2010). Ce qui apparaît alors comme ce qui devrait être réalisé se heurte à des masses d'impossibilités organisées efficacement, à une profondeur telle que même les devenirs de ceux et celles qui tentent tant bien que mal de s'y opposer en sont marqués. Les mots, les moyens et les êtres manquent à l'appel.

Dans un tel contexte, penser l'incontournable question de l'émancipation implique une attention soutenue à l'imaginaire, à la créativité et à l'émotivité humaine. Ce mémoire se jette de plein fouet dans la tourmente en cherchant à comprendre comment l'expérience esthétique peut contribuer aux processus d'émancipation humaine ou, autrement dit, de quelle manière les théories esthétiques et les pratiques artistiques peuvent vivifier la lutte et la pensée politique.

Avant de poursuivre, une précision conceptuelle s'impose<sup>1</sup>. D'abord, nous comprenons l'esthétique comme une faculté, un rapport anthropologique et

---

<sup>1</sup> Nous développerons l'étude du concept d'émancipation dans le premier chapitre de ce mémoire. Il convient aussi de préciser que si notre analyse ne comprend aucune tentative de définition et/ou de description de la domination contemporaine, c'est faute de disposer de l'espace requis dans le cadre de ce mémoire, et, corollairement, afin d'accorder plus d'attention à la notion d'émancipation. Il va sans dire qu'une réflexion approfondie sur l'émancipation ne peut fondamentalement pas faire l'économie d'une réflexion sur la domination qui constitue son opposé, son obstacle principal (Abensour, 2003). Or, une telle analyse sera pour nous l'objet de travaux ultérieurs, considérant que

ontologique au monde impliquant une activité perceptive et expressive<sup>2</sup>. Ce rapport, qui prend la forme d'une expérience vécue, relève aussi du « 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 » (Rancière, 2008 :13-14). L'esthétique se distingue toutefois de l'artistique<sup>3</sup>, qui peut être compris comme un rapport esthétique distinct qui implique un processus créatif formel réalisant une médiation intersubjective complexe<sup>4</sup> à travers laquelle s'opère une intensification de l'expérience esthétique<sup>5</sup>. Cette intensification s'opère sur le plan empirique comme capture de forces, image –c'est-à-dire un mouvement vibratoire réel- issue d'un processus de composition esthétique, une modulation posant le devenir des formes comme transformation cinétique et conduisant à l'élaboration de blocs de sensation (composé de percepts et d'affects) (Deleuze, 1981, 1983; Deleuze et Guattari, 1991). Il convient de préciser que notre analyse portera sur l'art en tant que substance ensembliste, caractéristique commune propre

---

notre existence quotidienne dans ce monde est si familière avec la domination qu'il s'avère primordial de s'attarder à l'émancipation, dont les voies demeurent plus floues que jamais.

<sup>2</sup> Le domaine esthétique implique des actes (esthétiques) par lesquels les subjectivités s'exposent (plus ou moins consciemment) comme/aux formes concrètes, particulières et contingentes, à l'altérité sensible (Merleau-Ponty, 1945; Freitag, 1996; Saint Girons, 2009). Cette sensibilité effective, cette « logique du sensible » (Deleuze) constitue une forme d'attention aux relations, contacts, intensités, projections de mondes qui émergent de la création inhérente aux processus de subjectivation et à la vie collective (Guattari, 1992b; Shukaitis, 2009).

<sup>3</sup> En effet, l'art constitue une dimension de l'esthétique, une « forme d'expérience propre séparée d'autres formes de connexion de l'expérience sensible » (Rancière, 2008 :11), une pratique autonome qui n'est pas la seule ni toujours la meilleure occasion de relation esthétique (Genette, 1997b).

<sup>4</sup> Cette médiation se déploie à travers une dialectique de l'apparence laissant paraître l'épreuve que fait un sujet de son monde propre par le biais d'une articulation dynamique de son intériorité avec l'extériorité du réel (Adorno, 1970). Corollairement à la créativité inhérente à l'art, la réception artistique permet de reconnaître dans une œuvre l'expression d'une subjectivité créatrice étrangère avec laquelle on interagit subjectivement par le biais du sentiment esthétique éprouvé (Freitag, 1996). Considérer l'art en tant que médiation nous amène à concevoir l'activité artistique comme un processus créatif qui ne se limite pas à la production d'objets matériels (Genette, 1997a). En effet, plus souvent qu'autrement, l'art ne nous laisse voir que des projets créateurs, des œuvres en cours de réalisation, des actions/réactions/hésitations répétées à travers lesquelles se constitue et se stabilise l'objet d'une pratique quelconque auquel on accorde le statut d'œuvre (Bellavance, 1996). Jusqu'à un certain point, on peut considérer que l'expérience artistique dans la vie quotidienne peut être étendue à toute démarche qui aboutit à une nouvelle appréhension du réel à la suite de l'intrusion du possible dans ses codes (Gaudez, 2006).

<sup>5</sup> Cette définition ne saurait toutefois être davantage qu'une tentative tant l'art se caractérise aussi par son caractère changeant, flou, voire confus. En effet, l'œuvre d'art est une forme diffuse d'engagement et d'identification, de conventions et de convictions, touchant un ensemble de pratiques, de produits, d'organisations et de réseaux obscurs qui s'activent plus ou moins consciemment afin de construire ce qui deviendra potentiellement de l'art. L'art est ainsi éminemment temporalisé, instable, ouvert au changement (Boltanski et Thévenot, 1991; Bellavance, 1996).

aux différentes pratiques qui s'en réclament, afin de toucher autant que faire se peut à l'élément actif qui parcourt les diverses formes de création artistique<sup>6</sup>.

Une telle analyse s'inscrit dans la lignée des nombreux liens tissés, depuis l'époque romantique, entre émancipation humaine et création artistique. À ce titre, notre démarche théorique se situe au confluent de plusieurs approches qui seront articulées en vue de mieux comprendre la spécificité de l'expérience esthétique. Ainsi, notre réflexion s'inspire des thèses communistes/libertaires, qui nous permettront de puiser aux sources théoriques de l'idée d'émancipation, alors que la posture matérialiste dialectique nous poussera à axer notre réflexion dans la pratique afin que celle-ci transforme le monde à travers l'action (et vice-versa). Par contre, contrairement aux marxistes, nous nous éloignons d'une vision instrumentale de l'art et de l'esthétique pour nous rapprocher davantage des penseurs de la théorie critique (Adorno, Benjamin, Marcuse, et plus récemment Abensour et Rochlitz) dont les thèses s'avèrent incontournables pour penser l'émancipation et ses contradictions en lien avec l'art et de la culture<sup>7</sup>. Dans la même veine, nous inscrivons notre démarche dans la continuité des thèses phénoménologiques ayant développé une compréhension approfondie du rapport à soi, aux autres et au monde (notamment Arendt, Camus, Henry, Levinas et Merleau-Ponty). C'est d'ailleurs en valorisant l'irruption de la pensée dans le monde à travers une praxis transformative que nous porterons aussi attention aux thèses des membres de l'Internationale situationniste. Leurs explorations pratiques et l'accent posé sur les manifestations de l'art dans la vie quotidienne s'inscrivent fort bien dans nos recherches et demeurent pertinents encore aujourd'hui, comme en témoignent les nombreux auteurs contemporains qui s'inscrivent dans leur

---

<sup>6</sup> Une telle posture nous empêchera certes d'analyser la spécificité propre à chaque pratique artistique. Bien que nous reconnaissons cette lacune importante –qui pourra pourtant être l'objet de travaux ultérieurs-, le présent exercice réflexif vise à dépasser le caractère flou et contextuel des subdivisions entre les différentes pratiques artistiques, subdivisions qui sont d'ailleurs mises à mal aujourd'hui par une multitude de pratiques trans/multidisciplinaires. De plus, le thème de l'unité de l'art nous permet de lier le caractère artistique d'une pratique aux éléments relationnels qu'elle met en jeu (Genette, 1997), libérant ainsi notre démarche d'une critériologie systématique réduisant l'ambiguïté constitutive du phénomène artistique.

<sup>7</sup> Néanmoins, nous souhaitons dépasser l'abattement théorique caractéristique de la théorie critique pour développer une pensée de l'action constructive en s'ancrant dans une perspective à la fois critique et normative.

lignée (notamment Bey et Shukaitis)<sup>8</sup>. Nous inspirerons aussi des auteurs contemporains (notamment Janover, Rancière et Aspe) qui ont orienté leurs travaux sur l'imaginaire, l'esthétique et l'art dans une perspective révolutionnaire.

Pourtant, l'originalité de notre approche théorique provient surtout d'une volonté affirmée de nous situer dans le mince intervalle où circulent intensément les différents flux conceptuels venant enrichir la conception politique du monde. Nous développerons ainsi notre analyse en opérant une articulation complexe des théories socio-anthropologiques dialectiques (notamment celles de Bookchin, Freitag et Castoriadis) et poststructuralistes critiques (Deleuze et Guattari, Foucault, Nancy, etc.). Notre entreprise s'inscrit donc comme une tentative synthétique<sup>9</sup> d'articuler des postures théoriques souvent antinomiques, mais dont la conjonction peut être porteuse d'émancipation dans une perspective politique et artistique. La présente étude vise aussi à contribuer au récent renouveau des réflexions sur l'art et le politique<sup>10</sup> et des pratiques qui tentent d'articuler ces deux champs. Cependant, dans les deux cas, abondance ne rime que très rarement avec pertinence, et c'est pourquoi l'analyse qui suit constitue aussi une tentative d'y voir plus clair parmi le fatras théorique et pratique contemporain, en vue d'articuler une conception radicalement émancipatrice des liens unissant art et politique<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Mentionnons toutefois que nos travaux s'effectuent dans une perspective qui se veut davantage autocritique, moins ambitieuse, unilatérale et avant-gardiste que celle des situationnistes, dont nous rejetons bon nombre d'axiomes.

<sup>9</sup> Si le présent mémoire constitue en tant que tel une activité de synthèse, il demeure éclairé par la nécessité de dépasser la synthèse hégélienne à travers un mouvement d'équilibration des contradictions qui traversent le réel (Proudhon, 1843). L'articulation synthétique de théories aussi différentes longe constamment le gouffre de la trahison de la complexité de leur pensée. Pourtant, nous considérons qu'il est essentiel de les faire dialoguer pour leur permettre de dépasser leurs lacunes respectives quant à notre objet d'étude. Il va sans dire que les tenants et aboutissants d'une telle articulation devraient faire l'objet d'un travail théorique considérable, qui pourrait être entrepris au-delà du présent mémoire.

<sup>10</sup> Les publications sur ce thème, au-delà de leur diversité, se sont multipliées au cours des dernières années. Mentionnons notamment Ardenne (2000), Baqué (2004), Cova (2005), Lachaud (1999), Lamoureux (2009), Mongin (2004), Rancière (2000, 2008) et Vander Gucht (2004).

<sup>11</sup> En effet, nous nous éloignons de la valorisation du documentaire fictionnel, de l'art comme relation conviviale, de la quête d'efficacité de la démocratisation culturelle, de l'approche analytique et de la sociologie de l'art. Nous considérons que ces approches, souvent trop descriptives et réductrices, laissent peu de place au symbolique, à l'imaginaire, aux affects et à la critique visant à transformer le réel.

Bien qu'il faille alors demeurer conscient-e du caractère inépuisable de ces problèmes<sup>12</sup>, nous souhaitons malgré tout dépasser les limites théoriques trop souvent imposées à la pensée de l'émancipation<sup>13</sup> pour montrer comment les théories esthétiques et les pratiques artistiques sont à même de contribuer à la praxis politique émancipatrice. Néanmoins, si l'art et l'esthétique constituent des objets d'études des plus légitimes pour la science politique, une telle analyse devra tenter de respecter la complexité, la spécificité et l'ambiguïté inhérente à ces objets, et ce afin de mieux comprendre les limites de la créativité humaine et ainsi voir comment celle-ci peut transformer le monde dans lequel nous vivons (Rancière, 2008). Et si l'ouverture constante de l'objet de la praxis (et la prise partielle de cette dernière sur celui-ci) devrait caractériser toute démarche praxique révolutionnaire, c'est qu'elle doit partir des contradictions et confusions contemporaines pour faire œuvre de l'incertitude de manière volontaire (Castoriadis, 1975; Holloway, 2002), d'autant plus lorsqu'elle traite d'un objet aussi diffus que l'art.

Pour ce faire, nous baserons notre démarche sur une méthodologie formée de la conjonction de la recherche documentaire et de l'étude de cas. Comme la grande majorité des ouvrages consultés, notre travail se situe dans une perspective critique, normative et transdisciplinaire. Il ne s'agit pas ici d'imposer une violence idéologique à la complexité du réel, mais plutôt d'assumer nos propres déterminations culturelles, éthiques et politiques afin de nous situer dans un rapport réflexif et critique de création et de contestation face au monde<sup>14</sup>. L'approche mise de l'avant dans cette étude se situe aussi à la croisée de plusieurs disciplines des

<sup>12</sup> Nous pouvons d'ores et déjà établir quelques problèmes que nous ne traiterons pas dans la présente analyse, bien qu'ils soient dignes d'intérêt : le rapport art-crétion/travail-production, l'enjeu de l'intentionnalité, du projet qu'est l'œuvre d'art, le rapport forme/contenu (et le dépassement critique de ces notions).

<sup>13</sup> Parmi ces limites, mentionnons la culpabilisation de la relation théorie/histoire, la suspicion envers toute volonté explicite de transformation du monde, la prise en compte des expériences traumatisantes du passé, dont la menace constante d'esthétisation consensuelle et dominante du monde (Vander Gucht, 2006; Giroux, 2008); « comme si chaque effort et chaque création se confrontaient à une infamie possible » (Deleuze et Guattari, 1981 :470).

<sup>14</sup> La position normative est ainsi une manière de se réinscrire directement au cœur de la vie dans un rapport concret médiatisant la position subjective et le monde objectif, le percevoir et le savoir. Nous considérons ainsi, à la suite de Freitag (1986a), que toute activité réflexive implique une valorisation objective reposant sur une certaine intentionnalité qui représente l'enracinement concret, matériel, de toute activité opératoire, et donc la condition d'un rapport réel entre sujet et objet.

sciences humaines telles que la philosophie, la sociologie, la communication, la sémiotique, les études littéraires et la critique d'art, qui seront mobilisées de manière diverse et multiforme au gré du propos soutenu<sup>15</sup>. Si la science politique constitue le prisme central à partir duquel nous développerons nos thèses, c'est pour mieux ancrer celles-ci dans le vivre-ensemble et les rapports de forces concrets.

Enfin, ce mémoire est subdivisé en trois chapitres correspondant aux moments fondamentaux de notre démarche. Le premier cherche à comprendre quelles sont les dimensions politiques de l'émancipation : à travers ses différentes composantes, tensions et dynamiques, nous explorerons les enjeux qui découlent de la quête contemporaine d'émancipation afin de poser de solides bases théoriques qui nous permettront d'effectuer une analyse des multiples apports des théories esthétiques à une politique de l'émancipation ; tel sera l'objet de notre second chapitre. Ce chapitre sera composé de deux parties : la première vise à faire l'étendue des rapports complexes qui unissent l'esthétique, l'art et le politique dans une perspective émancipatrice. Nous chercherons à montrer la conjonction et la spécificité des composantes et des tensions entre ces concepts tout en développant une articulation originale de ceux-ci en explorant leurs différents rapports de confrontation, de stimulation réciproque, de tension, etc. La seconde partie vise à explorer certains enjeux particuliers qui découlent d'une telle problématique. Ces enjeux, plus spécifiques à l'art et à l'esthétique, nous permettront de confronter à la réalité les constats auxquels nous serons parvenus dans les parties précédentes. Au terme de cette réflexion, nous parviendrons à l'élaboration d'un cadre théorique qui servira de point d'appui pour effectuer les études de cas de démarches exemplaires<sup>16</sup> d'artistes/activistes, qui constituent le troisième et dernier chapitre de ce mémoire. Conséquemment, cette confrontation de la théorie à la pratique jettera

---

<sup>15</sup> Nous considérons ainsi qu'aucune discipline ne parvient à elle seule à rendre compte des tensions et enjeux concrets : c'est plutôt par la multiplicité des postures analytiques que nous pourrions y parvenir autant que faire se peut.

<sup>16</sup> Nous étudierons en effet ces cas à titre d'exemples, compris comme singularités qui échappent à l'antinomie universel/particulier et qui peuvent ainsi se substituer à d'autres cas particuliers, dans un devenir commun (Agamben, 1990).

les bases de notre conclusion, et donc de pistes d'analyse pour des recherches futures. Car un tel projet ne peut que parvenir, en fin de compte, à énoncer les problèmes qui demeurent et à en imaginer d'autres pour les temps présents et à venir.

## CHAPITRE I

### DIMENSIONS POLITIQUES DE L'ÉMANCIPATION

*Ce qui m'intéresse en ce moment,  
c'est d'échapper à la mécanique,  
[...]*

*On devrait toujours s'intéresser à ces questions.  
On ne sait jamais ce qui peut arriver.*

-Albert Camus  
*L'Étranger*

La désorientation et le mal de vivre semblent aujourd'hui devenir les seuls liens entre les êtres, qui trop souvent reposent englués dans un goût pour l'absence, une fuite hors des situations. Devant l'inconsistance croissante des rapports humains, devant la décomposition du monde et devant la prolifération des formes de dominations, le concept d'émancipation rassemble différentes manières de résister à ce pitoyable état des choses. Plongeant ses racines dans les plus vieux mythes de l'humanité<sup>17</sup>, l'idée d'émancipation s'est frayée un chemin dans l'histoire<sup>18</sup> et la pensée<sup>19</sup> jusqu'à être portée aujourd'hui, encore et toujours, par diverses théories et

---

<sup>17</sup> On peut retracer une origine mythique de l'idée d'émancipation. Plusieurs penseurs (notamment Marx, 1841; Camus, 1951; Jonas, 1979) l'associent au mythe antique de Prométhée, titan qui créa l'humanité et qui l'éclaira, la renforça en lui donnant le feu sacré subtilisé aux dieux (ce qui lui vaudra un châtime éternel, durant lequel il ne cessera de maudire son oppresseur). Pour d'autres (Deleuze, 1977; Boltanski et Chiapello, 1999), l'émancipation, dans ses dimensions collectives, peut être rattachée au mythe judéo-chrétien de l'Exode, au sein duquel le peuple juif fuit la tyrannie pour parvenir, après une longue traversée du désert, à la libération.

<sup>18</sup> Pour une présentation éclairante de cette histoire de la révolte, se référer à Martin Breugh, *La Pensée plébéienne : Une histoire discontinuée de la liberté politique* (2007).

<sup>19</sup> De manière exégétique, on peut voir que l'émancipation, sur son versant individuel à tout le moins, tire ses origines philosophiques de Montaigne, qui, dans ses *Essais* (1580) fut le premier à souligner l'importance de l'émancipation d'un individu face à société. C'est toutefois à Hegel (1807) que l'on doit le premier développement théorique soutenu de la notion d'émancipation, à travers sa dialectique du maître et de l'esclave. Feuerbach, puis Marx, poursuivirent cette lignée en la radicalisant et en la matérialisant. Nietzsche, puis les romantiques du XIXe siècle, réintroduisirent le versant individuel de l'émancipation dans la vie, jusqu'à inspirer une série d'auteurs (existentialistes, poststructuralistes entre autres) qui développeront politiquement ses thèses. C'est à la conjonction de ces deux voies, où se sont engagés d'innombrables penseurs, que nous entamerons notre démarche.

pratiques contemporaines. À travers une exploration synthétique des différentes théories de l'émancipation qui nous paraissent pertinentes dans le contexte actuel, nous tenterons de comprendre, dans ce premier chapitre, quelles sont les dimensions politiques de l'émancipation, comment s'articule et se développe le concept dans une perspective politique.

Dans un premier temps, nous déterminerons en quoi peut consister l'émancipation en montrant la place centrale qu'y occupe le lien entre éthique et politique. Par la suite, nous élaborerons une réflexion sur les processus de subjectivation singuliers et collectifs inhérents à toute émancipation, afin de mieux cerner la position de ceux et celles qui la réalisent et se réalisent à travers elle. Finalement, nous chercherons à voir quels sont les mécanismes propres à l'émancipation, comment celle-ci se développe politiquement.

### ***1.1 Rapport actif entre éthique et politique***

D'emblée, l'émancipation consiste en un lien actif entre éthique et politique. En tant qu'intensification radicale de la vie (Henry, 2004), l'éthique peut être comprise comme un mouvement à travers lequel l'être laisse exister sa propre possibilité, sa propre actualité en chaque acte, sa « manière jaillissante » qui le déploie comme tel (Agamben, 1990 :33). Dans une optique politique, ce mouvement d'intensification se fait *agir* constituant sa propre fin, possibilité radicale hors de tout *telos* et de toute *arkhè* (Schürmann, 1982). L'émancipation renferme donc, dans son mouvement même, les ferments de ce qu'elle souhaite créer.

Relations, organisation de rencontres, composition de rapports vécus, expérimentation : l'éthique est un rapport qui vient colorer politiquement l'ensemble de la vie quotidienne (Deleuze, 1981). En effet, dans la mesure où le surgissement du sujet hors de lui-même laisse nécessairement paraître sens et valeur (Sartre, 1943; Merleau-Ponty, 1945; Freitag, 1986b), une telle valorisation significative constitue en quelque sorte le prisme à travers lequel s'opère une évaluation de toutes les positions et comportements en société (Nietzsche, 1889a;

Sorel, 1982; Henry, 2004), un horizon éthique ouvert pour les luttes politiques, une transcendance qui ne peut être réduite à l'ordre social concret (Derrida, 1993b), mais qui constitue plutôt une source d'*inspiration* permettant de le dépasser.

Il ne faut pourtant pas voir cette transcendance éthique comme une finalité venue d'ailleurs pour diriger l'agir par référence obligée; au contraire, le mouvement de révolte inhérent à l'émancipation n'est pas déterminé par un idéal abstrait, mais repose plutôt sur « l'élément humain »<sup>20</sup>, aussi indéterminé soit-il. La lutte pour l'émancipation ne renferme ainsi aucune marche à suivre, ce qui ne l'empêche pas de reposer sur une base éthique plus ou moins claire qui prend forme, se *dé-forme* et se *re-forme* au gré des événements. L'éthique à la source de la politique de l'émancipation se présente ainsi comme une inclination, un *clinamen* se réalisant à travers une tension perpétuelle entre transcendance et immanence. Il s'agit maintenant de voir quelle est la composition de l'*ethos* propre à l'émancipation.

### 1.1.1 Composantes de l'*ethos* : Autonomie, égalité et solidarité

L'autonomie peut d'abord être associée au concept de liberté, considéré à la fois sous son aspect négatif (moderne) et positif (antique)<sup>21</sup>. Négativement, la liberté renvoie à l'absence de relations de commandement et d'obéissance, de domination (Arendt, 1961). Positivement, la liberté est comprise depuis Marx (1857) comme le développement des forces humaines délivrées du règne de la nécessité en vue d'atteindre des buts autodéterminés.

Ainsi, la liberté implique l'avènement de l'être singulier (Agamben, 1990) qui articule autour de lui un champ de possibles à partir de décisions (explicites ou non) (Merleau-Ponty, 1945); en ce sens, l'autonomie individuelle implique la capacité consciente et active de réorganiser les contenus du réel en fonction d'idées

---

<sup>20</sup> L'élément humain est une notion développée par Merleau-Ponty (1960) pour décrire la généralité indéterminée de l'humanité, sorte de principe incarné, foyer de complications, d'agitations, qui entraîne l'articulation de liens multiples (qui unissent ou qui séparent) sous différentes formes (Abensour, 2004). On peut aussi l'associer au caractère vivant, indescriptible de l'être, cette « part chaleureuse qui ne peut servir à rien d'autre qu'à être » (Camus (1951 :32).

<sup>21</sup> Nous reprenons ici la distinction établie par Constant (1819) et développée entre autres par Arendt (1961, 1968) et Taylor (1999).

et de besoins donnés (Castoriadis, 1975). Par le fait même, la prise de conscience libératrice pousse l'être à sortir de lui-même pour valoriser la liberté pour tous et toutes, puisqu'elle est fondamentalement impossible hors de la communauté, qui permet aux individus de développer leurs facultés dans tous les sens (Marx, 1846; Merleau-Ponty, 1945). L'autonomie collectivement vécue peut être comprise comme la rupture de la domination<sup>22</sup>, la multiple réappropriation d'une autodétermination impliquant l'extinction du principe même d'autorité (Bakounine, 1870; Rancière, 1990). Une telle liberté en appelle à une révolution, c'est-à-dire à une action humaine de transformation sociale et historique impliquant la construction d'une société organisée par et pour l'autonomie de tous et toutes (Castoriadis, 1975). Car si, comme le prétend Merleau-Ponty (1945), la liberté devient motif et appui du seul fait qu'elle est vécue, il n'en demeure pas moins que la construction de l'autonomie est indissociable des conditions permettant sa réalisation effective (Marcuse, 1968).

À ce titre, l'étymologie du concept d'autonomie nous éclaire sur ses dynamiques propres : l'autonomie consiste en la libre élaboration, par l'agent-e (*auto*), d'un *nomos* compris comme la consistance d'un ensemble flou (Deleuze et Guattari, 1980) s'effectuant sous la forme de limites. Ces limites posées par la liberté elle-même ne restreignent pas son expansion, mais visent plutôt à la rattacher à l'éthique qui la meut afin que l'émancipation n'en vienne pas à se nier elle-même dans son propre mouvement (Camus, 1951). En effet, Abensour (2004) montre que la détermination et l'application des limites (à travers un processus de réduction<sup>23</sup>) est une dynamique politique inhérente à la démocratie.

Pourtant, l'autonomie ne saurait porter le mouvement d'émancipation sans être activement associée à l'égalité (Newman, 2004). Cette association s'articule d'abord à travers le refus inhérent au mouvement de révolte, qui pose la considération égalitaire des êtres comme condition *sine qua non* de la liberté (Camus, 1951).

---

<sup>22</sup> Pour Rancière (1990 :232), la domination relève d'une « corrélation entre une capacité à commander et une capacité à être commandé ». Cette dynamique concerne une multitude de schèmes dominateurs, tels que l'État, le capitalisme, le patriarcat, etc.

<sup>23</sup> Pour Abensour, la réduction permet le blocage de l'objectivation politique afin que l'agir, en revenant à sa source émancipatrice, persiste comme résistance aux formes unificatrices du pouvoir.

Au sein de l'*ethos* de l'émancipation, le concept d'égalité provient de l'équivalence des intelligences humaines –impliquant divers processus de différenciation– préalable à la compréhension et à la communauté (Rancière, 1990). En conséquence, l'égalité s'oppose aux catégorisations inhérentes à la domination, aux hiérarchies et aux oppressions qui séparent le « flux social du faire » entre dominé-e-s et dominant-e-s (Holloway, 2002 :53). Pour exister, l'égalité doit toutefois être mise en acte et reflétée dans l'organisation de la communauté par le biais de suppositions et de vérifications<sup>24</sup> constantes (Rancière, 1990:115-132). La vie des opprimé-e-s exprime donc en soi le besoin d'égalité (Marcuse, 1968), puisque les processus de vérification de l'égalité s'effectuent au nom/à partir du refus d'une catégorisation qui exclut une part de la communauté du principe égalitaire (et de ses conséquences). On en vient ainsi à comprendre qu'égalité et liberté constituent des dynamiques qui s'engendrent et se développent par leur manifestation effective et par la vérification continue de leurs effets (Rancière, 1990).

De même, l'inclusion dans la « communauté des égaux » ne repose pas sur l'apport utilitaire de chaque membre, mais plutôt sur la dimension « semblable » des êtres qui la composent (Rancière, 1990 : 141). Ce caractère d'*être semblable*, qui nous permet de concevoir l'autre comme un *alter ego*, un « autre soi », est au fondement de toute solidarité humaine (Levinas, 1974). En effet, dans sa forme quelconque, indifférente aux propriétés, la singularité se lie aux autres dans un rapport ouvert et solidaire (Agamben, 1990), qui se concrétise sous la forme de la proximité, de l'entraide, de l'amitié, etc. La solidarité, qui se manifeste au travers des valeurs communes et des affinités personnelles, permet aussi de dépasser les particularités pour articuler les différences et similitudes dans le respect et la reconnaissance réciproque. Non seulement la solidarité constitue le ferment énergétique tissant les collectivités, mais les affinités relationnelles qui en émergent sont aussi cruciales<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Les processus de vérification de l'égalité consistent en l'évaluation du caractère (in)égalitaire des rapports entretenus au sein d'une communauté ; c'est le « traitement d'un tort », une manière de « faire les comptes » de l'égalité, de reposer et de requestionner l'application concrète de la supposition du caractère « égalitaire » d'une communauté donnée : « le processus de l'émancipation est la vérification de l'égalité de n'importe quel être parlant avec n'importe quel autre ».

<sup>25</sup> Elles sont cruciales dans la mesure où elles vont à l'encontre du déracinement capitaliste arrachant les individus à leur contexte productif collectif (Marx, 1867), mais Marcuse (1969) montre

au sein de la lutte politique pratique (Gordon, 2007; Routledge, 2009). En ce sens, la solidarité pousse l'être à se dépasser en autrui, faisant du même coup exister un partage, une complicité au cœur du mouvement de révolte : « Je me révolte donc nous sommes », disait Camus (1951 :35-36).

Or toutes les formes de solidarité ne sont pas libératrices : seules celles qui se développent à travers l'autonomie individuelle et collective sont porteuses d'émancipation (Marcuse, 1969). Corollairement, la solidarité, comme la diversité, est une condition de l'autonomie et devra ainsi être favorisée collectivement en vue de se développer au gré des valeurs communes mises de l'avant (Mueller, 2003).

### *1.1.2 Composantes de l'ethos : Justice et responsabilité*

Dans la mesure où « vivre est en soi un jugement de valeur », l'émancipation fait toujours intervenir un certain rapport à la justice (Camus, 1951 :19). Comprise comme contemporanéité, proximité de l'autre introduisant la participation à une réalité commune (Levinas, 1974), la justice consiste en l'application rigoureuse du rapport éthique à une situation donnée. En ce sens, la quête d'émancipation ancre la justice au fondement des relations humaines : chaque tentative, chaque geste doit alors être jugé, évalué au regard de l'éthique orientant la résistance<sup>26</sup>, bien qu'un tel exercice ne soit jamais sans équivoque (Deleuze, 1990). En tant que manière de juger tous les actes humains, la justice se déploie donc comme le prolongement concret de l'éthique, sa force en quelque sorte.

Poser la justice au cœur des relations conduit à affirmer la nécessité de la responsabilité (Pucciarelli, 1999). En effet, pour Derrida (1994), la déconstruction, dans l'infinité de ses opérations, allie justice et responsabilité, alliance de laquelle découle une urgence d'agir. Par ailleurs, la subjectivité se lie indissociablement à la

---

aussi que la compréhension, l'affection et la conscience mutuelle de l'oppression sont des signes de l'authenticité même de la révolte.

<sup>26</sup> Par exemple, le processus d'émancipation devra veiller, afin ne pas tomber dans le règne des normes (au sein duquel le pouvoir est unitaire, concentré et hiérarchique), à lier politiquement justice et liberté : l'accession à la justice passe inévitablement par la liberté et la justice contribue à préserver la liberté de ses ambitions dévorantes (Abensour, 2004). Dans cette optique, le *nomos* émancipatoire, à travers la justice, vise à préserver les liens sociaux fondés sur les affinités et la reconnaissance de l'égalité profonde des êtres (Pucciarelli, 1999).

responsabilité *pour-autrui*<sup>27</sup> (Levinas, 1974), qui doit cependant entrer en rapport dialectique avec la responsabilité d'agir sur le monde, sans quoi elle se vautre dans la passivité et la culpabilité (Jankélévitch, 1981). Puisque la responsabilité est présente dans toute situation, seule une décision d'*agir-responsable* est en mesure de la réaliser (Jonas, 1979). La responsabilité nous pousse aussi à considérer sérieusement l'échec des tentatives passées d'émancipation : malgré l'oubli incarné et la honte envers les gestes horribles qui furent posés (Derrida, 1994), l'être humain peut toujours devenir un être responsable et donc social (Nietzsche, 1887). Loin de se limiter à la relation au passé, la responsabilité est aussi liée à la honte issue des situations actuelles, aussi dérisoires soient-elles (Deleuze, 1990). Car au-delà de la responsabilité rétroactive (envers le passé), l'action présente pose aussi l'enjeu de la responsabilité prospective, c'est-à-dire de la responsabilité infinie, soucieuse de l'*à-venir* en vue de protéger ce qui est menacé, de préserver la présence humaine. Si on peut considérer que l'inaction en la matière est en soit une action ayant d'importantes conséquences (Jonas, 1979), alors « la seule chance des hommes est dans le devenir révolutionnaire, qui peut seul conjurer la honte ou répondre à l'intolérable » (Deleuze, 1990 :231).

Avant d'aller plus loin, précisons que la responsabilité est dialectiquement mesurée et vivifiée par l'autonomie. De plus, la responsabilité *pour-autrui* est une condition de la solidarité (Levinas, 1974), qui elle-même, à travers l'avènement d'un être à la fois pour soi et pour tous et toutes, est une condition de la liberté<sup>28</sup> (Merleau-Ponty, 1945). On en vient ainsi à comprendre que les différentes composantes de l'*ethos* de l'émancipation se stimulent et se limitent mutuellement dans une tension constante. Cette limitation inhérente aux pôles éthiques de l'*ethos* émancipation n'est pas une soumission contraignante, mais une ouverture, une inspiration qui résorbe les excès pour venir exalter toute la démarche (Levinas, 1974). L'éthique

---

<sup>27</sup> Pour Levinas (1974), la responsabilité pour-autrui convoque l'être de manière irremplaçable et l'écarte de lui-même pour le rendre responsable de l'autre à travers cette différence à soi. En ce sens, la conscience de soi n'est que relation à l'autre, exposition, incarnation offrant, sentir de la responsabilité, et ce sans être aliénation. C'est entre autres sur cette base que l'auteur soutient que l'éthique précède l'être.

<sup>28</sup> Levinas (1974) qualifie de « finie » cette liberté ainsi limitée par la responsabilité pour-autrui et par la solidarité.

de l'émancipation réside ainsi dans ce mouvement entre différents pôles, dans cet intervalle tendu par sa quête d'équilibre toujours à recommencer. En fait, ce qui se présente parfois comme des antinomies éthiques prend, au sein du processus d'émancipation, la forme d'une tentative d'articulation complexe liant l'éthique au monde vers lequel elle lance ses salves, aussi chargées soient-elles.

### *1.1.3 Politique du monde commun*

La notion de monde commun sous-tend le rapport qu'entretient l'émancipation avec le monde en tant que matérialité objective. En étant co-déterminés par l'objet de leur action, les êtres sont portés au monde comme le monde est porté en eux : le rapport au monde fonde à la fois les rapports dialectiques d'objectivation et de subjectivation (Marx, 1846; Castoriadis, 1975; Freitag, 1986b). Ainsi, les forces spécifiques en présence dans l'environnement disposent les êtres au refus de certaines données du réel et génèrent en conséquence des processus de signification et d'action visant à le transformer (Marcuse, 1968), bien qu'il faille toujours se rappeler que ce n'est que moyennant une complexité fondamentale qui outrepassse l'entendement humain que le monde enchevêtre vivant et inerte, sujet et objet<sup>29</sup> (Bartoli et Gosselin, 2009).

Le corps<sup>30</sup> est le lieu privilégié de ce rapport au monde faisant advenir la pré-constitution d'un univers de signification avant toute réflexion formelle (Castoriadis, 1975); cette « valorisation spontanée » constitue en soi un monde<sup>31</sup> (Merleau-Ponty, 1945 :504). Le caractère commun du rapport au monde est ce qui permet d'en mesurer la réalité : de cette manière, l'aliénation peut être comprise comme un dépérissement du sens commun (Arendt, 1961), et l'émancipation

---

<sup>29</sup> D'une certaine manière, le rapport au monde préexiste même aux rapports formels d'objectivation et de subjectivation, dans une « latence spectrale » surgissante, ligne infra-mince du dehors qui est le lieu de toute (in)différenciation. Le défi, non moins complexe, réside alors dans la tentative d'acquiescer une consistance suffisante pour *vivre avec* l'inconsistance du monde.

<sup>30</sup> La notion de corps doit être comprise non comme une simple masse matérialisée, mais comme un « vecteur de puissances ambivalentes et de sécrétions érogènes », ensemble de champs de forces qui débordent la clôture physique (Bartoli et Gosselin, 2009).

<sup>31</sup> Merleau-Ponty comprend le monde comme l'ensemble des choses qui émergent de l'informe en se proposant à un corps comme à percevoir. Il faut toutefois distinguer cette conception du monde comme espace, milieu qui n'a pas à être perçu pour exister.

comme une prise sur le réel, une création de monde (Marx, 1845; Castoriadis, 1975), aussi partielle soit-elle. En effet, le monde comme univers de contact est le lieu d'un écart paradoxal au travers duquel une expérience de l'inconnu traverse les corps, les relie et les sépare à la fois (Bartoli et Gosselin, 2009). C'est dans ce monde compris comme flux perceptible que l'être humain, en tant que champ de présence (à soi, à autrui, au réel), est jeté ; c'est là qu'il se comprend, qu'il se poursuit comme « être-au-dehors » (Merleau-Ponty, 1945 :515). Mais c'est aussi là qu'il est dépassé, à la fois individuellement et collectivement, par le dehors inconnu, condition de la différence, lieu de la rencontre où sujet et objet trouvent la ligne de leur horizon partagé (Bartoli et Gosselin, 2009).

La notion de monde commun, en tant que lien réflexif entre les aspects naturels, sociaux et culturels du réel, réfère aussi à l'environnement. Puisque de ce monde, un souci s'impose : celui de prendre soin des formes de vie, de préserver la pluralité<sup>32</sup> du vivant; être de-ce-monde implique en ce sens de vivre avec lui<sup>33</sup>, de s'en imprégner, de le partager (Freitag, 2008). Le concept d'émancipation vise donc non seulement à supprimer la domination des êtres les un-e-s sur les autres, mais cherche aussi à abolir la domination de l'être humain sur la nature, l'instrumentalisation et la rationalisation de celle-ci à des fins productives, utilitaires (Horkheimer et Adorno, 1947). Puisque ces deux dynamiques sont intrinsèquement liées, les problèmes écologiques actuels peuvent en tant que tels être compris comme des problèmes sociopolitiques. Le caractère tragique de cette situation et l'urgence d'agir qui en découle nécessite une réorganisation radicale des rapports humanité/nature<sup>34</sup> (Bookchin, 1976).

---

<sup>32</sup> La pluralité est comprise par Arendt (1961) comme l'articulation de l'individualité et de l'altérité, de l'égalité et de la différence.

<sup>33</sup> La notion de monde renferme aussi les liens unissant la vie humaine à la contingence de la nature, fondement sensible et symbolique de l'être-au-monde rempli de vie, de matérialité, d'êtres, de plaisir, de révolte, de passion, de contemplation, etc. (Freitag, 2008).

<sup>34</sup> Une telle réorganisation écologique devrait viser l'équilibre et l'intégrité de la biosphère, la complémentarité des êtres vivants, le respect de la spontanéité et de la diversité du monde, à travers la création de nouvelles institutions, de nouveaux rapports humains, etc. Or contrairement à Bookchin pour qui cette association est à la source de l'action révolutionnaire, nous considérons que ce monde doit rester un dehors sur lequel un sens peut être porté (Bartoli et Gosselin, 2009), une extériorité irréductible avec laquelle entrer en rapport, qui n'est pas à organiser en tant que telle, par nécessité utilitaire.

Le concept de monde commun renvoie aussi au contexte social-historique<sup>35</sup>, à la manière dont les collectivités humaines créent leur monde propre, dans lequel elles se constituent, se construisent, se signifient (Castoriadis, 1977). Ainsi, le monde social-historique réfère aux divers niveaux de flux (local, régional, global) qui constituent l'espace et le temps<sup>36</sup>. Et si l'émancipation consiste entre autres à rompre l'aliénation qu'est la soumission à la contingence du monde (Marx, 1844), elle s'inscrit pourtant toujours dans un monde déjà constitué : sa zone d'intervention se situe justement entre ce qui existe et ce qui peut exister dans l'espace et le temps, entre ce que l'on peut transformer et ce qui nous échappe invariablement<sup>37</sup> (Merleau-Ponty, 1945). Puisque les êtres humains n'ont que ce monde et que celui-ci préexiste aux vivant-e-s (et leur survivra probablement), ceux et celles-ci ont le pouvoir de dépasser les circonstances présentes (Arendt, 1954 : 203). En ce sens, le monde commun renvoie au politique comme objectivation réflexive de la praxis, communisation du sens en tant que problématique conflictuelle (Freitag, 1986b). Le politique comme monde commun peut être ainsi compris comme le lieu au sein duquel se manifeste la force de cohésion principielle d'un temps spécifique (Schürmann, 1982).

Toutefois, une telle conception du politique ne saurait voiler l'existence du pouvoir comme multiplicité de forces, exercice physique éclaté, à la fois diffus et spécifique, réseau multiple d'éléments divers, rapport de forces, rapport de rapports (Foucault, 1975; Deleuze, 1986). Ainsi compris, le politique apparaît comme un rapport de mondes, de corps politiques<sup>38</sup>, qui part des agencements tissant les rapports matériels entre les êtres en présence (Rancière, 1995; Aspe, 2010); une

---

<sup>35</sup> Pour Castoriadis (1975 :161), le social-historique est « [...] le collectif anonyme, l'humain-impersonnel qui remplit toute formation sociale donnée, mais l'englobe aussi, qui enserme chaque société parmi les autres, et les inscrit toutes dans une continuité où d'une certaine façon sont présents ceux qui ne sont plus, ceux qui sont ailleurs et même ceux qui sont à naître. »

<sup>36</sup> Au-delà de ses références à l'espace, la notion de monde réfère aussi à la réalité humaine, qui repose sur la présence d'éléments physiques plus durables que l'action qui les a produites (Arendt, 1961), ces choses particulières, traces d'événements et objets qui forment l'arrière-plan concret dans lequel passent les êtres humains (Marcuse, 1968).

<sup>37</sup> C'est là que réside tout le problème de l'indécidabilité du devenir-monde (Giroux, 2008).

<sup>38</sup> Pour Foucault (1975), la notion de corps politique réfère à des ensembles d'éléments matériels et techniques servant à la fois d'armes, de relais, de voies de communication et de point d'appui aux relations de pouvoir qui investissent les corps humains.

telle conception laisse entrevoir les relations interpersonnelles comme autant de lieux où survient une lutte politique de tous les instants (Ehrlich, 1981).

De plus, au-delà des positions unilatérales<sup>39</sup>, le politique se déploie à travers une agrégation de capacités, de possibilités qui peuvent tendre vers l'émancipation ou la domination. On ne s'émancipe pas du pouvoir, comme l'action de s'émanciper n'illustre pas le politique à l'état pur : il faut plutôt comprendre que les êtres humains ont le *pouvoir de s'émanciper*, d'abolir les formes dominantes du pouvoir pour les remplacer par des formes politiques communes, démocratiques (Castoriadis, 1975). Le caractère émancipateur ou dominateur du pouvoir se joue dans la lutte, dans les relations de pouvoir où s'affrontent les ramifications du pouvoir dominant et les micro-pouvoirs dans une lutte au corps à corps (Foucault, 1975). Ainsi, la politique de l'émancipation se manifeste dans et par la lutte, elle effectue une venue à la présence, une exposition<sup>40</sup>, elle rend commun (Schürmann, 1982). Cette lutte est aussi multiple que les lieux de pouvoir : elle leur oppose ses foyers, ses points de résistance, ses réseaux de micro-pouvoirs (Foucault, 1976). Ces articulations complexes et diversifiées déploient diverses stratégies qui leur ressemblent : rupture de l'idée de disposition sociale, de répartition des rôles, inscription des exclu-e-s, apparition d'un monde dans un autre, etc. L'émancipation, dans sa dimension politique, repose ainsi sur une dualité continuellement tendue : elle est un commandement qui ne veut commander, un commencement qui ne commence pas (Rancière, 1990) ; elle tend à être un lieu vide émanant du peuple, appartenant à personne (Lefort, 1981), mais appartenant aussi à tout le monde, pleine des rapports sociaux, des relations, des histoires, etc. De cette tension découle la nécessité constante pour le peuple de reconquérir le politique comme possibilité, événement, singularité de l'avènement, puissance créative venant troubler l'ordre de la domination (Lefort, 1981 ; Deleuze, 1990).

---

<sup>39</sup> C'est-à-dire d'une part celles (pensons entre autres à Arendt, Adorno, Abensour et Rancière) qui considèrent que le politique est essentiellement émancipateur et d'autre part celles (comme Hesse, Horkheimer, Holloway, Schmitt, etc.) qui associent automatiquement le politique à la domination.

<sup>40</sup> Pourtant, l'émancipation n'est jamais *déjà là*, présente en tant que telle dans le monde ou dans les êtres avant tout rapport. Elle est toujours à faire, à créer.

Avant de poursuivre, quelques remarques s'imposent quant aux dynamiques qui viennent lier éthique et politique. D'abord, éthique et politique se nouent entre autres à travers le lien unissant liberté et monde commun. En effet, la liberté repose sur notre présence au monde et trace des passages ou des obstacles entre les situations (Merleau-Ponty, 1945; Giroux, 2008). En ce sens, l'autonomie consiste en l'affirmation d'un mode de coexistence au sein de certaines limites venant établir le lieu vide du pouvoir (Lefort, 1992). Elle est étroitement liée au monde commun et donc au politique : la présence d'autres êtres humains, les rapports solidaires issus d'une situation partagée, dans un espace public commun, sont essentiels au déploiement de la liberté politique (Arendt, 1968). Cette coprésence, qui renvoie à la justice, permet d'établir un espace commun dont le sens est inextricablement lié à la responsabilité pour-autrui (Levinas, 1974). La justice, lutte pour l'équité, (ré-)invention du lieu commun (Saint Girons, 2009), est donc inséparable de l'éthique qui l'inspire jusqu'à la mobiliser comme justification à manifester par et dans l'acte<sup>41</sup>. Il en va de même avec la responsabilité : en visant l'émancipation, nous sommes responsables du monde et de nous-mêmes; telle est notre manière d'être, éthique en marche à travers les situations, les décisions difficiles, l'angoisse d'une liberté qui se découvre liée aux autres (Sartre, 1943). Responsabilité et éthique nous poussent ainsi à préserver l'élément humain des menaces, de la domination comme des catastrophes éventuelles; en la matière, les choix présents sont tragiquement lourds de sens (Bookchin, 1971; Jonas, 1979).

L'émancipation se dévoile ainsi comme le pouvoir de réaliser un *ethos* (articulant autonomie, égalité, solidarité, responsabilité et justice) dans le monde, d'établir des seuils<sup>42</sup>, des points de passage permettant l'apparition de/du monde (Agamben, 1990). Ce rapport éthique implique un respect de la différence qui doit être soutenu par un pouvoir déployant un *nomos* effectif (Mueller, 2003) qui ne saurait toutefois se poser comme principe universel, tradition rigide (Feyerabend, 1979). En ce sens,

---

<sup>41</sup> Car la justice, comme l'éthique, ne se manifeste que dans l'acte, qui à son tour doit être constamment réévalué (Arendt, 1968), ne serait-ce parce que l'injustice ne disparaît jamais. Ainsi, la justice doit constamment être déployée à l'ensemble des êtres vivants (Camus, 1951).

<sup>42</sup> Inspiré de Kant, Agamben conçoit le seuil comme un point de contact (devant demeurer vide) avec l'extériorité, être-dans un dehors, l'événement d'un dehors.

l'émancipation comme (trans-)formation politique des mondes en fonction d'une polarisation éthique singulière implique à la fois l'affirmation du copartage d'un monde commun (Rancière, 1990) et l'organisation de ripostes tant au niveau mondial qu'individuel (Derrida et Habermas, 2002). Elle vise à retrouver le monde, à y croire, à y susciter des événements échappant au contrôle, peu importe leur ampleur (Deleuze, 1990). Car tout événement, à titre d'avènement de sens, instaure un commun, et la crise actuelle de la présence montre que chaque être est en soi un monde menacé d'engloutissement, de liquéfaction, un monde dont la présence se donne comme être-là humain, expérience partagée de chaque situation vécue.

## ***1.2 Subjectivation processuelle***

Si, dans le monde réel, l'aliénation et l'émancipation apparaissent à travers des rapports pratiques entre les êtres (Marx, 1844), notre exploration des dimensions politiques de l'émancipation ne saurait ignorer la question fondamentale de la subjectivité, des rapports entre singularités et collectifs. C'est que ce que nous tenterons d'approfondir dans la présente section.

### *1.2.1 Un rapport singulier*

Tout d'abord, la subjectivité concerne l'individu vivant, corporel, qui se découvre dans la permanence du désir et se produit à travers sa pratique : la subjectivité, dans son immanence radicale, est praxis (Marx, 1844; Marx et Engels, 1846). En ce sens, la subjectivité est pleine, remplie des rapports qu'elle entretient avec son corps, les autres, la société, le monde : le sujet renferme une multiplicité foisonnante où se mêlent inextricablement sensibilité, altérité, socialité, un « torrent de significations » (Castoriadis, 1975 : 157).

Néanmoins, à l'image du pouvoir, le sujet, dans sa singularité quelconque, est également vide, vacant, n'ayant essentiellement aucune propriété déterminée : c'est un être-tel qui est l'appartenance même (Agamben, 1990). L'individu n'est pas tant une substance, un sujet ou une fonction, mais un mode, c'est-à-dire un rapport de

vités, un pouvoir d'affecter et d'être affecté; chaque individualité se compose ainsi d'une multitude de parts qui la constituent sous *un* rapport singulier, qui déploie l'individualité corporelle multiple et mouvante<sup>43</sup> (Deleuze, 1981). Corollairement, la subjectivité se faisant est activité vivante, porteuse de singularités, de possibles, et non « être humain » en tant qu'instance établie, pure (Foucault, 1976).

On en vient ainsi à comprendre, à la suite de Foucault (1984) et Deleuze (1990), que la subjectivité est à la limite d'un mouvement perpétuel entre un dedans et un dehors. C'est en ce sens que la subjectivité est porteuse d'émancipation, dans la mesure où l'éthique, dans la vie réelle, est aussi rencontre d'une intériorité et d'une extériorité (Merleau-Ponty, 1945). Devant les ambitions dévorantes de l'ordre dominant, la résistance doit partir de la vie, ce qu'elle a de plus précieux, et se retourner pour et à travers elle contre le pouvoir établi. Ce n'est donc pas l'essence humaine qui constitue le ferment de la lutte, mais ce qui dans l'humain donne envie de vivre, vraiment, cette part effervescente d'activité, de possibilités, qui fait voir l'être vivant comme un « ensemble de forces qui résistent » (Foucault, 1976 :190).

Une telle conception de l'individualité nous permet d'associer l'émancipation à une déconstruction des identités et appartenances préétablies, et de développer en ce sens une conception de la subjectivité propre au mouvement d'émancipation. Cependant, cette conception comporte aussi sa part de dérives potentielles. D'abord, l'aspect « vacant » de la subjectivité, son détachement des appartenances, peut mener au relativisme, au nihilisme ou à un individualisme exacerbé dans la présence et la proximité absolue à soi (Castoriadis, 1975). Ensuite, il pourrait être tentant pour un tel individu de se réfugier dans la « liberté intérieure », hors de toutes contraintes certes, mais aussi hors du monde et donc du politique (Arendt, 1968 :192). Une conception diffuse et poreuse de la subjectivité court aussi le risque de se préserver dans l'abstraction, l'intellectualisme, la passivité effective,

---

<sup>43</sup> Chaque individualité composée par l'interrelation de ses rapports, rapport fluctuant de rapports, exprime un degré aussi particulier que variable de puissance (comprise comme capacité d'agir), à travers une composition dynamique de rapports de forces, un agencement individué (Deleuze, 1981). Le sujet doit donc être dissocié de l'individu, il appartient à un autre plan, celui de la vie (Deleuze et Guattari, 1980).

etc. De même, l'individu mobile, détaché de ses appartenances, est aussi celui qui est le plus conforme au contrôle capitaliste contemporain<sup>44</sup> (Boltanski et Chiapello, 1999).

Il faut donc comprendre que l'isolement est en soi le produit de rapports sociaux (Marx, 1857) et qu'en ce sens l'individu, pour être en mesure de reconnaître sa réalité, doit être reconnu par les autres (Debord, 1967). Si, comme le prétend Blanchot (2008), l'émancipation commence par une sortie de l'être hors de lui-même, de ses appartenances comme de son intériorité pure, il nous faut alors, pour aller plus loin, tenter de comprendre les dynamiques liées aux processus collectifs de subjectivation.

### *1.2.2 Présence et ambivalence de la collectivité*

Dans la mesure où l'activité subjective implique toujours des rapports sociaux (Marx, 1867; Freitag, 1986b), l'action, même la plus individuelle, est toujours un élément du « flux social du faire », est toujours liée à l'action des autres<sup>45</sup>. Ainsi comprise, l'action constitue la matérialité même de toute collectivité, des vies qui s'assemblent inextricablement, mais sous-tend aussi la capacité d'agir de toute singularité (Holloway, 2002 : 49-50). On peut donc concevoir l'émancipation comme la réappropriation<sup>46</sup> de la communauté à travers laquelle sont libérés certains sens et qualités humaines désirées. À partir de ce point, l'émancipation apparaît comme la reconnaissance et l'organisation des forces humaines en tant que forces politiques collectives se réalisant en communauté active, bassin des facultés humaines (Marx, 1844; Marx et Engels, 1846). La problématique de l'émancipation est donc éminemment collective.

---

<sup>44</sup> Non seulement il porte les attributs du consommateur idéal (mobilité, nouveauté, changement), mais il est aussi plus facile à duper, à adapter, à divertir.

<sup>45</sup> Ce qui ne signifie pas que toute action est/devrait être entreprise collectivement. Holloway (2002) précise plutôt que les actions humaines sont tellement entremêlées qu'il est impossible de distinguer clairement où se termine une action particulière et où commence une autre, ce qui implique qu'il est difficile de concevoir une action qui n'a pas l'action d'autrui comme condition préalable.

<sup>46</sup> Marx (1857, t.1) fut le premier à comprendre que la réappropriation de la communauté humaine implique une appropriation des moyens de production et du travail afin que ses membres puissent se reproduire comme tels.

Pourtant, pour être en mesure de réaliser ses aspirations, une telle communauté doit canaliser une puissance collective. Celle-ci, faute de pouvoir se conserver, nécessite le rassemblement matériel des êtres, la proximité, la présence, qui s'avère être une condition inhérente aux possibilités d'action collective (Arendt, 1961).

Cependant, l'histoire et la pensée politique ont fait ressortir de nombreux écueils relatifs à la vision « fusionnelle » d'un corps social se réalisant dans l'unité et la proximité<sup>47</sup>. La société peut aussi être un instrument de neutralisation, de coercition, d'amélioration consentie ou imposée de la productivité sociale : en tant que totalité, la société est « tenue ensemble » par une série de dispositifs, mécanismes, technologies politiques agencées tactiquement (Foucault, 1975). Cet assemblage de dispositifs traversé par l'instinct de masse<sup>48</sup> envahit l'espace privé à partir duquel l'individu pourrait interroger son contexte social (Marcuse, 1968).

La domination du social sur les subjectivités se concrétise aussi à travers les multiples appartenances assignées aux singularités (Agamben, 1990). Ces singularités sont politiquement abattues lorsque l'on conçoit le politique comme le déploiement des propriétés d'un type particulier d'être humain, de mode de vie, d'organisation politique, avant tout partage et tout discours (Rancière, 1990). Car le politique a souvent tendance à outrepasser ses fonctions pour s'ériger en forme prétendant détenir l'universalité (Abensour, 2004). Or « l'être-en-commun », bien au contraire, ne renvoie pas à la supériorité d'une forme de substance ou de sujet gérant les limites des individualités<sup>49</sup> (Nancy, 1983 :68) : une politique de l'émancipation implique plutôt de déconstruire ces abstractions totalisantes (universalité, rationalité, éternité, etc.), qui ne sont finalement que des effets de discours provenant de répartitions particulières de singularités à travers un processus spécifique de formalisation (Deleuze, 1986). Le social apparaît plutôt

---

<sup>47</sup> En effet, alors que Lefort (1981) a bien montré que l'homogénéisation de l'espace social, de même que la clôture fusionnelle du social et du pouvoir, sont des dynamiques fondamentales du totalitarisme, Horkheimer et Adorno (1947) ont dénoncé la domination d'une rationalité capitaliste établie par le truchement de la société.

<sup>48</sup> Pour Canetti, l'instinct de masse préexiste à l'individu et le détermine comme être collectif à travers la peur du contact, de l'inconnu, de l'écart pouvant toujours faire irruption au sein des régulations et des conventions sociales (Bartoli et Gosselin, 2009).

<sup>49</sup> Malgré le fait que le politique ait bel et bien une relation privilégiée avec « l'être-en-communauté » humain (Nancy, 1983 :68).

comme un morcellement, une multitude de parties singulières éparpillées en autant de lieux où s'exerce le pouvoir selon des modalités spécifiques (Foucault, 1975).

Pourtant, dès que l'on traite du politique, une référence à la totalité de la société est, aussi nécessairement « qu'impossiblement », impliquée; cette totalité doit alors être comprise<sup>50</sup> comme « unité ouverte se faisant (et se considérant) elle-même » (Castoriadis, 1975 :132). La politique de l'émancipation doit donc chercher à déconstruire les formes d'aliénation composées de liens fixes qui se disséminent sous forme de rigidités chez les sujets jusqu'à empêcher l'émergence de formes constructives et créatrices (Oury, 1986).

### 1.2.3 De l'intersubjectivité en devenir

La problématique des processus de subjectivation porteurs d'émancipation implique un dépassement de l'opposition individualité/collectivité. Car si l'universalité masque une pluralité de dynamiques singulières, c'est que les multiplicités humaines, comme les individus, sont caractérisées par une série de lignes, de vitesses et d'affects divers (Deleuze et Guattari, 1980; Deleuze, 1986). Les singularités quelconques, qui ont pour seule appartenance leur être-tel, leur propriété commune telle qu'elle est (Agamben, 1990), s'associent dans un communisme qui exclut<sup>51</sup> toute communauté déjà constituée (Blanchot, 2008). Ainsi, si les singularités sont déterminées par les rapports différentiels de pouvoir, ce n'est qu'en faisant de leur propre être-ainsi une singularité commune (et non une identité) que les êtres humains pourront constituer une communauté sans fondement ni objet (Agamben, 1990).

---

<sup>50</sup> Car le risque inhérent aux totalités conceptuelles est de les considérer comme réelles, pratiquement existantes, et non de les construire ou de les utiliser comme outils théoriques pour comprendre le monde (Shukaitis, 2009).

<sup>51</sup> Cette « exclusion » provient de la résistance aux identités constituées, aux assujettissements, laissant voir l'élément humain comme un *vacuum* entre les appartenances, les signifiants (Newman, 2006).

En ce sens, le sujet de l'émancipation est un rapport, un intervalle, la confluence de multiples flux venant ancrer l'émancipation dans la *transindividualité*<sup>52</sup> qui fait circuler de manière intensive des gestes, des affects, etc. Cette interdépendance se réalise quotidiennement à travers les affinités, les rencontres qui surviennent; en ce sens, les relations, impliquant différence, reconnaissance et conflictualité, sont constitutives du sujet. Ce qui *se passe* entre les êtres et les (trans-)forme à la fois prend souvent la forme de la *sous-jacence*, c'est-à-dire un mouvement profond, aussi peu apparent que déterminant, qui circule entre les corps, une toile tissée de lignes éphémères et intempestives (Oury, 1986).

La sous-jacence n'appartient ni à l'individu, ni au collectif en tant qu'agencement d'individus. Il se trame sur leurs bords, dans l'obscurité de leurs interstices, il traverse les plis de leurs corps, provoquant de la connivence, des affinités, des complicités ou des frictions inattendues (Bartoli et Gosselin, 2009).

Les concepts de transindividualité et de sous-jacence montrent que la singularité est une modalité de rapport, une ouverture à l'autre (Agamben, 1990). En ce sens, les processus de subjectivation doivent davantage être compris comme différentes formes de variations intersubjectives<sup>53</sup>. Ainsi, la pluralité et la communauté sont des conditions fondamentales de tout agir humain (Arendt, 1961, 1968), ce qui concrètement se traduit entre autres par une expérience partagée de la lutte impliquant des relations non capitalistes et le développement d'une communauté de lutte (Holloway, 2002).

Une subjectivation transindividuelle et intersubjective, porteuse d'émancipation, ne peut toutefois se développer que si une collectivité<sup>54</sup> est soucieuse de la faire vivre concrètement parmi ceux et celles qui la composent (Aspe, 2010). Ces agencements, communautés humaines, sont « ce qui nous arrive – question, attente,

---

<sup>52</sup> Le concept de *transindividualité* a été développé par Simondon dans *L'individuation à la lumière des notions de formes et d'information* (1989), qui fait voir l'individuation comme une hécécité. La *transindividualité* consiste dans ce qu'une individualité partage avec une autre individualité, et qui n'appartient vraiment qu'aux deux. La *transindividualité* ne dissipe pas l'épreuve de l'intériorité, puisque chaque forme de vie est formée de l'ensemble des gestes qu'elle/qui la porte(nt); la forme de vie est ainsi éminemment *transindividuelle* (Aspe, 2010).

<sup>53</sup> Le sens est constitué dans l'intersubjectivité et en vient à poser les êtres à la fois comme généralités et individualités (Merleau-Ponty, 1945). On en vient ainsi à voir que la communauté n'est pas le partage d'une substance commune, mais une exposition commune à l'ensemble hétérogène de nous-mêmes, « à l'arrivée de nous-mêmes » (Nancy, 1983 :277).

<sup>54</sup> Ces collectifs, s'ils sont, comme tout collectif, toujours problématiques (Deligny, 2008), ne sont pourtant pas la condition de l'acte révolutionnaire, mais sa mise en réseau, son espace de résonance.

événement, impératif- à partir de la société » (Nancy, 1983 :34). Mais l'inverse est aussi vrai : sur l'existence en flux, en réseau arachnéen, se greffent des volontés et des superstructures (Deligny, 2008). L'émancipation, en tant que rapport intersubjectif, s'inscrit donc nécessairement dans un rapport social, puisque l'intersubjectivité est la matière même du social (Castoriadis, 1975). Le caractère intersubjectif et social de l'émancipation implique corollairement un rapport politique, dans la mesure où c'est la relation politique<sup>55</sup> qui permet de penser la subjectivité politique. Dans une perspective émancipatrice, la subjectivité se forme à travers une interrogation sur le sens et les conditions de possibilité de l'émancipation<sup>56</sup>. Le mouvement pour l'émancipation doit ainsi viser une expression collective, principalement sociale, concernant toutes les catégories opprimées, mobilisant toute l'énergie populaire (Blanchot, 2008).

Ces considérations nous amènent inéluctablement à la sempiternelle question de l'agent du processus d'émancipation, du sujet révolutionnaire. Ce sujet émane nécessairement de la société, non pas en tant que réalité massive, substantielle, stable et homogène, mais plutôt comme réalité constamment divisée, travaillée par une multitude de conflits et de résistances (Foucault, 1975; Lefort, 1986). Les subjectivités, individuelles ou collectives, sont divisées, et c'est de cette division que part la révolte (Holloway, 2002). En ce sens, le mouvement d'émancipation peut aussi être compris comme un dispositif particulier de subjectivation du conflit (Rancière, 1990). Le sujet-révolutionnaire existe ainsi dans la rupture de la logique du commandement, comme supplément qui disloque, sépare la population d'elle-même en suspendant les logiques de la domination. Le peuple<sup>57</sup>, compris non pas comme l'agrégation des membres d'une communauté politique, mais comme la partie supplémentaire à tout compte des parties de la population, inscrivant le

---

<sup>55</sup> La forme de la relation politique s'effectue non pas entre sujets, mais entre des termes contradictoires, en tant que nœud d'un sujet et d'une relation qui détermine la subjectivation politique (Rancière, 1990).

<sup>56</sup> La subjectivité émancipatrice est en ce sens constituée par un « avoir-part » à un mode d'agir (Rancière, 1990 :226). Ce mode d'agir se traduit entre autres par la révolte qui oppose au capital des agencements transindividuels qui éclairent les conditions et l'horizon des luttes (Aspe, 2010).

<sup>57</sup> Le peuple forme une communauté ayant le « manque en tous sens » comme seul dénominateur commun (Blanchot, 2008 :160).

« compte des incompté-e-s » dans l'ensemble de la communauté, est à la fois le sujet porteur de l'action émancipatrice et l'objet<sup>58</sup> sur lequel s'exerce cette action (Rancière, 1990 : 234-238). Il faut toutefois comprendre que l'autoconstitution du peuple ne se fige dans aucun contrat social, mais se déploie comme idéal transcendant : le peuple existe lorsqu'il se présente comme tel, « (il) se tient tout entier dans son vouloir-être politique » (Abensour, 2004 :103). Dans ses manifestations politiques, la communauté transcende le réel non pas de manière divine, mais comme une résistance à l'immanence, à la communion totale ou à la passion du pouvoir de quelques-uns, à toutes les formes et violences de la subjectivité (Nancy, 1983). À travers cette transcendance et ce vouloir être, le peuple est « au-dessus » de lui-même, alors qu'il est « en dessous » de lui-même lorsque l'expérience qu'il fait de la liberté se renverse en oppression, lorsqu'il tombe dans une léthargie fort éloignée de ses possibilités de transformation réelle. Ainsi, le peuple, sujet politique, n'est jamais équivalent à lui-même : il n'est que dans le moment où il se manifeste, où il vient à l'existence, toujours au-dessus ou au-dessous de lui-même, toujours soumis à l'épreuve d'un infranchissable écart de soi à soi (Rancière, 1990; Abensour, 2004).

Dans une perspective émancipatrice, on en arrive ainsi à comprendre la subjectivité politique comme la tension entre une association *et* une division, entre un vide *et* un « plein ». Nous sommes pleins, pleines, rempli-e-s de significations imaginaires sociales, rempli-e-s de notre histoire commune et de nos devenirs, rempli-e-s des rapports sociaux qui nous constituent et que nous constituons, rempli-e-s comme corps, articulé-e-s, lié-e-s de partout. Mais nous ne sommes aussi cohésion que sous la forme d'un espace blanc, sans pouvoir législateur sur la vie (Schürmann, 1982), un vide qui limite la singularité en y accolant une extériorité brute<sup>59</sup> (Agamben, 1990). Le corps<sup>60</sup> est le support fondamental de ce *vide-plein*,

---

<sup>58</sup> Bey fait remarquer à juste titre que les verbes d'action associés à l'émancipation (*se soulever, s'insurger*) renvoient, par leur caractère pronominal, à cette opération autoréférentielle (Bey, 1991).

<sup>59</sup> Comme singularités, êtres-tels, nous ne sommes constitués qu'à travers notre relation à une totalité vide et indéterminée (Agamben, 1990).

<sup>60</sup> Le peuple possède lui-même un double corps, que Rancière (1990 :236) qualifie d'humain (immanent) et divin (transcendant) : cette dualité marque le « supplément vide », séparation de la

articulation de soi et de l'autre, comme structure matérielle remplie, lourde de sens (Castoriadis, 1975), qui peut aussi être vacante, « sans organe » (Deleuze et Guattari, 1980 :185). L'enjeu politique de l'émancipation<sup>61</sup> est une lutte à mener dans l'*interprétation* de ce vide, de ce surplus (Rancière, 1990).

Quelques clarifications s'imposent cependant : d'abord, concevoir l'intersubjectivité comme dynamique fondamentale de l'émancipation nous amène à considérer que la subjectivité effective, traversée de part en part par les autres, est de la sorte aussi traversée par le monde (Castoriadis, 1975). La quête d'émancipation capte ainsi les éléments pertinents, momentanés et évanescents qui sont dissipés dans la condition des êtres, du monde, et des relations entre les deux (Marcuse, 1968). En effet, dans sa division intrinsèque, la société demeure ouverte à l'événement, forte d'une ontologie capable d'accueillir la diversité et la multiplicité des situations (Abensour, 2004). Comprenons-nous bien : l'interdépendance et la contingence des subjectivités et du monde n'enchaînent pas l'action émancipatrice au relativisme du devenir. Bien au contraire, si l'être est nécessairement contingent, et si le sujet politique est un entre-deux, un intervalle, « un être-ensemble comme être-entre » les diverses appartenances (Rancière, 1990 :122), alors la subjectivité politique demeure radicalement accidentelle et contextuelle (Giroux, 2008). Cette contingence radicale rend certes les subjectivités profondément indéfinissables<sup>62</sup>, mais non moins manifestes : les processus de subjectivation porteurs d'émancipation échappent aux savoirs constitués et aux pouvoirs dominants dans un mouvement de spontanéité rebelle, un événement qui se lève un instant parmi les autres (Deleuze, 1990).

Cette ontologie anarchique, où chaque chose et chaque être se transforment mutuellement au gré des croisements plus ou moins hasardeux (Bakounine, 1870), est fondamentale pour la praxis émancipatrice dans la mesure où elle constitue un

---

communauté de la somme des parties du corps social, à travers lequel peuvent exister les dimensions politiques de l'émancipation à titre d'exceptions opposées à toutes les logiques de la domination.

<sup>61</sup> Cet enjeu « [...] respecter la fêlure et permettre au commun d'exister » est, selon Deligny (2008 :192), l'œuvre politique la plus difficile à réaliser pour l'humanité.

<sup>62</sup> Dans la lignée des auteurs poststructuralistes, Holloway (2002 :212) insiste sur le fait que la tentative de définition du sujet est en soi une violence réductrice tentant d'immobiliser le mouvement intrinsèque des subjectivités ; la définition de la subjectivité révolutionnaire apparaît ainsi être en soi une forme de subordination intellectuelle.

point de départ pour l'expérimentation d'équilibres et d'agencements visant à extraire des possibles des diverses forces qui déploient le chaos des êtres et des choses (Garcia, 2007). La subjectivité révolutionnaire ne préexiste donc pas au processus de l'émancipation, mais se construit avec/à travers lui. On en vient ainsi à concevoir, à l'opposé de la téléologie marxiste, que « l'anarchie première des êtres et des choses, en plus d'être un constat ontologique, est la condition même de l'émancipation des êtres » (Faure, 1895 :124).

### ***1.3 Mouvement perpétuel d'affirmation/négation***

Considérer la contingence radicale des subjectivités et du monde conduit à concevoir l'émancipation, qui *est* par ces subjectivités *dans* ce monde, comme une démarche cinétique continue. Ce mouvement perpétuel se caractérise par une dynamique liant affirmation et négation.

#### *1.3.1 Affirmation/négation, construction/destruction*

Dans un premier temps, il faut comprendre que l'émancipation implique la négation des formes figées, de l'ordre permanent en toute chose (Proudhon, 1843). Une telle posture renvoie du même coup à une critique des discours qui associent la subjectivité humaine à une fonction spécifique et déterminée (Holloway, 2002). Le caractère destructeur de l'émancipation vise aussi toutes les formes hiérarchiques et dominatrices<sup>63</sup>, qu'elles soient relationnelles, structurelles, physiques, etc. (Bookchin, 1971). À cet effet, la négation s'applique d'abord et avant tout à l'expérience vécue du monde existant et constitue ainsi une pratique critique matérialiste (Holloway, 2002). D'ailleurs, la révolte jaillit souvent de la perception d'une condition injuste, et c'est en fonction de ce refus catégorique qu'elle pose sa limite (Camus, 1951). Cette base empirique est le point de départ d'une praxis émancipatrice à partir duquel elle pourra dépasser la réalité oppressive en la transcendant (Marcuse, 1968). L'aspect destructeur de l'action émancipatrice prend

---

<sup>63</sup> La liste est (malheureusement) longue : capitalisme, patriarcat, racisme, pollution, exploitation, centralisation, bureaucratie, militarisme...

ainsi diverses formes d'opposition à l'ordre établi, plus ou moins explicites et perceptibles<sup>64</sup>. La critique radicale, dans une optique émancipatrice, va même jusqu'à nier ce qui n'a pas encore été affirmé, ces projets qui pourraient éventuellement lui fixer un chemin prévu d'avance; elle est, en ce sens, accomplissement brut « détruisant tout sans rien de destructeur » (Blanchot, 2008 :201). Si l'affrontement découle nécessairement d'une telle opposition, c'est que les résistances se heurtent aux forces qui s'opposent à leur *nomos*; en la matière, l'affrontement est davantage une *révélation* progressive, parfois même angoissée, de la conflictualité, qu'une guerre ouverte (Deleuze et Guattari, 1980).

Le rejet de l'ordre établi s'avère être un point de départ théorique et pratique incontournable pour la démarche émancipatrice, qui ne saurait toutefois en rester là, au risque de se perdre (Holloway, 2002). En effet, même dans son mouvement le plus sauvage, la négation absolue est impossible : la révolte est en soi reconnaissance et affirmation de la vie, et même le cri le plus nihiliste affirme en soi la nécessité d'une protestation (Camus, 1951). Cet engagement prend aussi une dimension ontologique, sous la forme d'une affirmation du mouvement incessant du devenir, de la reconnaissance explicite du caractère ouvert du réel comme objet de la praxis (Castoriadis, 1975). La démarche émancipatrice se fait aussi constructive lorsqu'elle affirme la possibilité de recomposition du monde. En ce sens, le caractère constructif de l'émancipation prend aussi pratiquement la forme d'une politique *préfigurative*, c'est-à-dire la réalisation effective des relations et organisations sociales émancipatrices au sein même de la société dominante<sup>65</sup> (Gordon, 2007 :40). La lutte pour l'émancipation peut donc être comprise comme une affirmation du « faire social », de la capacité sociale de faire et des moyens qui y sont liés (Holloway, 2002 :291). Ainsi, le versant positif de l'émancipation peut

---

<sup>64</sup> En effet, auprès (voire au sein) des formes explicites de mobilisation (manifestations, action directes, etc.) coexistent des formes plus implicites de résistance, des gestes plus diffus (insubordination, fuite, désertion, vol, sabotage), ce que De Certeau (1990) appelle des « arts de faire » et Scott (1990) des modes de résistance *infrapolitiques*.

<sup>65</sup> Inspirées des diverses expériences libertaires du XIXe siècle, à mi-chemin entre l'anticipation et l'expérimentation active, la politique *préfigurative* constitue une stratégie parallèle visant à développer, sous des formes souvent embryonnaires, des institutions et des rapports sociaux émancipateurs (Holloway, 2002; Gordon, 2007b).

être compris comme un positionnement, une projection qui affirme, parallèlement à la limite, tout ce qui devrait être préservé par cette limite, ce refus (Camus, 1951). Il apparaît donc que l'affirmation et la négation sont intrinsèquement liées au sein du mouvement d'émancipation. En effet, toute tentative émancipatrice chargée de potentiel est à la fois *lutte contre*, en conflit (plus ou moins explicite) avec la constante expansion de la domination, et *lutte pour*, affirmant le « pouvoir-faire » autre chose que ce qui existe : le « pouvoir-faire » est inhérent au cri (Holloway, 2002 :291). Le refus général de l'ordre actuel du réel demeure une manière d'être dans le monde, comme l'expression d'un désir exprime du même coup ce que l'on ne désire pas (Merleau-Ponty, 1945). À ce titre, la lutte, considérée comme objet supplémentaire, implique nécessairement la création de nouveaux rapports sociaux, de nouveaux liens, opposés à ceux qui prévalent dans l'ordre dominant (Deleuze et Guattari, 1980; Holloway, 2002). Puisque la révolte qui ne sait construire se fige en ressentiment<sup>66</sup>, puisque le refus qui ne tend pas vers l'action se conserve lui-même dans le cynisme et l'auto-affirmation orgueilleuse, la critique émancipatrice doit porter autre chose en elle, elle doit dépasser la négation qui n'est qu'un début (Camus, 1951; Holloway, 2002; Blanchot, 2008).

L'émancipation comme mouvement de critique constructive peut être rattachée au concept de dignité<sup>67</sup> élaboré par Bloch (1954), qui illustre l'unité du refus et de la proposition, unité remplie d'un rêve d'émancipation et pleinement consciente que ce rêve nécessite la destruction de ce qui s'y oppose. En tant que transgression d'un ordre associé à la promesse d'autres possibles (Kristeva 1996), l'émancipation touche directement à la dualité qui réside au cœur du politique et qui est révélée par le concept de réduction. Politiquement, la réduction implique un double mouvement : un mouvement interprétatif-productif, à travers lequel le sujet se manifeste dans l'objectivation politique, la production de liberté, l'auto-détermination du peuple, etc., ainsi qu'un mouvement limitatif-négatif, limitant le

---

<sup>66</sup> Le ressentiment est une révolte négative et inactive, qui ne dépasse pas, comme son nom l'indique, le sentiment. Elle est en ce sens l'envers de la révolte, qui renverse pour tenter de créer, qui refuse, non pas en renonçant, mais en affirmant autre chose (Camus, 1951).

<sup>67</sup> Plus récemment, l'Armée zapatiste de libération nationale (EZLN) a développé le concept de dignité en s'inspirant de Bloch (Holloway, 2002).

politique, bloquant la transformation du moment politique en une forme organisatrice se présentant comme universel abstrait (Marx, 1844; Abensour, 2004). Ainsi, les traits constructifs et critiques de l'émancipation ne peuvent être séparés sans que se perde le mouvement même qui la constitue comme telle. Il en va de la valeur même de la lutte : les luttes les plus libératrices et les plus menaçantes pour l'ordre établi sont généralement celles qui portent ces deux éléments en leur sein<sup>68</sup> puisque bien souvent, plus implacable est le refus, plus profonde est la proposition (Camus, 1951; Holloway, 2002).

L'émancipation doit aussi demeurer à la fois créatrice et destructrice dans la mesure où ce n'est qu'ainsi qu'elle pourra demeurer à l'image du réel et qu'elle sera alors à même d'exprimer une tension vivifiante entre transcendance et immanence. En effet, l'émancipation constitue une source d'inspiration pour transcender le réel, imaginer et créer un monde qui lui ressemble, exprimer le passage d'un « pas-encore » à un « au-delà » de la domination (Holloway, 2002 :47). Mais elle est aussi plongée dans l'immanence, inévitablement liée aux sens des vies, à la situation matérielle de ceux et celles qui la portent au quotidien (Merleau-Ponty, 1945; Holloway, 2002). Immanence d'un rejet du réel établi, des brèches qu'on réussit par moments à y percer, des possibilités de ripostes inattendues qui s'y trouvent (Deleuze et Guattari, 1980). Ce n'est qu'en voguant le long de cette tension entre immanence et transcendance que l'émancipation trouvera son mouvement le plus porteur, qu'elle pourra faire irruption dans les situations et ainsi avancer parallèlement à la contingence du réel.

### *1.3.2 Mouvement perpétuel*

L'émancipation se caractérise aussi par sa dynamique processuelle, mouvante et contingente, tant au niveau individuel que collectif<sup>69</sup>. Depuis Marx (1847), l'émancipation est décrite comme un mouvement matériel, une pratique

<sup>68</sup> Il en va, politiquement et philosophiquement, de la force même du mouvement, force de frappe et force créative (Blanchot, 2008).

<sup>69</sup> Merleau-Ponty (1945) montre que les prises de positions ne sont pas issues d'une situation sociologique, mais se développent à travers un processus moléculaire basé sur la coexistence, le réel. Corollairement, pour Marcuse (1968 :246), les êtres humains forgent leur propre histoire dans des conditions données, elles-mêmes ouvertes à la diversité des situations.

révolutionnaire d'auto-transformation : « Nous appelons communisme le mouvement réel qui abolit l'état actuel des choses » (Marx et Engels, 1846 :1062). En ce sens, le processus émancipateur se distingue des processus historiques qui aliènent l'humanité : il consiste plutôt en une rupture de la succession automatique des événements (Arendt, 1968). Le mouvement d'émancipation se caractérise par des vitesses et accentuations variables, des combinaisons diverses de lignes molaires, moléculaires et de fuite<sup>70</sup>, des tirages successifs, enchaînements/ré-enchaînements, parfois hasardeux, continus ou discontinus (Deleuze et Guattari, 1980; Deleuze, 1986). Les dimensions politiques de l'émancipation accordent ainsi une attention privilégiée à la circulation, au passage, à l'arachnéen qui se trame (Deligny, 2008; Bartoli et Gosselin, 2009). Entamer la démarche d'émancipation par le « faire-comme-moyen-d'aller-au-delà » implique alors de concevoir la vie et le réel en entier<sup>71</sup> en tant que mouvance teintée d'ouverture et de créativité (Holloway, 2002 :48).

Le caractère mouvant de l'émancipation correspond aussi à la plasticité du capitalisme, dont les évolutions et transformations conduisent au renouvellement des luttes qui s'y opposent, et vice-versa (Boltanski et Chiapello, 1999). En effet, l'ordre, en tant qu'opération aléatoire, est constamment traversé de mutations et de coupures plus ou moins importantes lui permettant de se maintenir (Deleuze, 1986). Ce tournoiement de la domination, s'il rend plus difficile la *situation* du point de départ du processus révolutionnaire, indique pourtant son effectivité : il y a de l'émancipation en marche (entre autres) là où les processus de domination sont bloqués, d'autant plus lorsque ce blocage dure (Aspe, 2010). La cinétique émancipatrice s'oppose ainsi aux mouvements du capital, du pouvoir dominant, qui, comme l'ont montré Marx et Engels (1848), transforment en permanence leurs

---

<sup>70</sup> Les lignes, pour Deleuze et Guattari (1980), constituent les agencements et les strates qui parsèment le réel. Les lignes molaires sont qualifiées de dures et viennent stratifier l'espace, durcir les codes, unifier les composantes (ex : l'État, la famille, etc.). Les lignes moléculaires sont souples et circulent entre/parmi les codes, les défaisant parfois, constituant des multiplicités (ex : l'amitié, le militantisme affinitaire, etc.). Les lignes de fuites renvoient à un mouvement intensif de différenciation, de déterritorialisation (ex : la création, le nomadisme, etc.). Ces trois lignes se croisent et se combinent continuellement, de manière diverse.

<sup>71</sup> Cette ontologie du devenir, liant vie et chaos, concerne à la fois les sociétés humaines, l'environnement, voire la matière même (Deleuze et Guattari, 1980; Bey, 1993; Garcia, 2007).

instruments, les conditions qui les entourent et l'ensemble des rapports sociaux. *Mouvement contre mouvement* : la lutte pour l'émancipation est une bataille perpétuelle qui se joue dans une série de combats singuliers, dans les luttes pour l'effectivité du mouvement même (Foucault, 1975). L'issue de ces luttes est aussi imprévisible que les actions qui les portent. L'imprévisibilité des actes amène certes une certaine inquiétude dans l'histoire comprise comme création humaine (Abensour, 2003), mais le caractère illimité de l'action, sa spontanéité et sa puissance sont aussi l'enjeu même des luttes entre émancipation et domination (Aspe, 2010). Il convient alors de rappeler que l'imprévisibilité de l'action découle de la création historique des êtres humains et donne lieu à des mouvements prodigieusement soudains (Arendt, 1968; Blanchot 2008).

Le mouvement d'émancipation, comme déplacement d'un objet vers son propre « avoir-lieu » (Agamben, 1990 :11), n'existe vraiment que dans ses propres mutations<sup>72</sup> (Deleuze et Guattari, 1980). Son renouvellement perpétuel prend également la forme d'une constante remise en question, sous le signe de l'expérience permanente du changement (Lefort, 1979; Hardt, 1997) et de la vérification (Rancière, 1990). En ce sens, l'émancipation peut être associée au concept de pouvoir constituant, qui préserve l'ouverture du mouvement, toujours en excès sur les formes constituées (Negri, 1997). L'interrogation continuelle inhérente à l'émancipation peut donc aussi être comprise comme remise en cause de tout ce qui se présente comme ordre établi (Abensour, 2004).

En tant que mouvement incessant, l'émancipation constitue une expérimentation perpétuelle, une agglomération de tentatives diversifiées dans l'ici-maintenant<sup>73</sup> (Gordon, 2007). L'aspect provisoire des essais et des buts de l'émancipation est lié au caractère ponctuel des problématiques politiques, qui évoluent au gré des

---

<sup>72</sup> On peut en ce sens associer le mouvement d'émancipation au processus politique de composition, qui réfère à la capacité de transformer le monde à travers des cycles de résistance (composition, décomposition, recomposition) liés aux configurations changeantes de la domination et de l'opposition à celle-ci. C'est à partir du tournoiement de ces cycles, prenant des formes diverses dans la vie quotidienne, que la convergence des luttes singulières peut dépasser l'ordre actuel des choses (Holloway, 2002; Dyer-Whiteford, 2008; Shukaitis, 2009).

<sup>73</sup> Ce qui n'empêche pas de concevoir le processus émancipateur comme une continuité progressive révolutionnant les valeurs et les attitudes (Mueller, 2003).

improvisations, du hasard, « apparaissant toujours dans l'aléa singulier de l'événement » (Foucault, 1971 :161). En effet, l'événement semble être le point tournant du processus d'émancipation, son lieu clé faisant (re)naître du possible, de la fulgurance (Deleuze et Guattari, 1980; Blanchot, 2008). Si l'émancipation peut être associée à une force vivante qui crée constamment de nouvelles conditions de réalisation (Goldman, 1917), son ouverture est néanmoins indissociable de la contingence du monde et de l'inconnu qui en découle (Feyerabend, 1979). Cette zone inconnue, indiscernable, n'invalide pas le mouvement d'émancipation, au contraire : l'inconnu, comme horizon du monde, est l'espace où s'effectue le passage du possible au devenir (Bartoli et Gosselin, 2009).

Imprévisible, contingent, éphémère, le processus d'émancipation prend acte du caractère irréparable<sup>74</sup> du monde venant cerner toute action qui s'y déroule. Tel est un des « paradoxes de la morale » énoncé par Jankélévitch (1981) : les moyens sont bien limités au regard de l'infinité des fins qu'ils tentent d'atteindre. Il ne resterait alors plus au mouvement d'émancipation qu'à viser une adéquation fins/moyens, une forte association entre le processus et les buts dans chacune de ses actions, de ses réalisations dans la vie quotidienne et dans l'histoire (Bookchin, 1971; Bey 1991; Holloway, 2002). Une telle adéquation implique une activité par et pour l'être humain, réalisée à son niveau « moyen » (Camus, 1951 :373) afin que la transformation des êtres et du monde vienne former les deux versants du même mouvement (Marcuse, 1968; Bookchin, 1971; Gordon, 2007). Au fond, cette fusion des fins et des moyens conduit le mouvement d'émancipation à faire disparaître la notion même de fin. Aucune finalité d'abord : en tant qu'action, l'activité émancipatrice épuise sa signification, sa finalité, dans l'action même<sup>75</sup> (Arendt, 1961). Elle serait alors à l'image de l'absence de finalité de tout pouvoir (Foucault,

---

<sup>74</sup> L'irréparable désigne, chez Agamben (1990), le fait que les choses sont exposées, sans retraite possible, dans leur être-ainsi; la nécessité et « l'oscillante contingence » viennent introduire dans le monde fini un aspect contextuel qui impose des situations aux êtres.

<sup>75</sup> Aristote, dans *Éthique à Nicomaque*, aurait été le premier à comprendre que l'accomplissement politique humain développe ses moyens (d'action) en tant qu'actualités ; ainsi, les moyens mêmes pour parvenir à une fin quelconque sont déjà une fin en soi et cette même fin ne peut devenir moyen dans la mesure où rien ne saurait dépasser la pure actualité d'un acte (Arendt, 1961). Agamben a développé cette idée de manière pertinente dans *Moyens sans fins* (1995).

1975), voire même parfois équivalente à « l'agir »<sup>76</sup> le plus fondamental (Deligny, 2008). Absence de fin comme conclusion, comme ce qui ne se termine pas. Car le principe même de l'activité implique de ne jamais s'arrêter, de se reconquérir constamment sur ses propres déterminations pour ne pas se laisser pétrifier, pour passer au-delà du monde fini et déterminé (Abensour, 2004). La révolution peut ainsi être comprise comme le mouvement permanent d'un pouvoir constituant qui cesse d'exister dès que son processus se fixe dans un pouvoir constitué (Hardt, 1997; Negri, 1997). Or si l'immobilisme est souvent synonyme de sclérose, la continuation à tout prix peut aussi être synonyme de décrépitude. Blanchot (2008) met en garde les sujets du processus d'émancipation contre la quête méthodique des moyens d'incarner sa puissance de mobilisation, la répétition de l'événement et des procédés effectifs et contre le vocable de la parole détachée des gestes qui la réalisent. Car le mouvement d'émancipation contient les bases de sa propre disparition, de sa perdition en routine militante ou en contestation systémique légitime. Au-delà du mouvement perpétuel, on en vient à se demander comment l'émancipation peut être en mesure de demeurer aussi vivante que la vie qu'elle porte et souhaite réaliser.

Plusieurs pistes gagneraient à être explorées à ce sujet. Selon Abensour (2004), le caractère *insurgent* du mouvement démocratique, en défiant toute installation, peut bloquer le dérapage toujours menaçant de la révolution vers une forme unificatrice, niant la pluralité. Ou peut-être l'utopie politique serait-elle le seul rempart qui puisse tenir contre la perdition de la démarche émancipatrice (Abensour, 2003)? À moins que ce ne soit la réduction qui puisse, comme nous l'avons vu, constituer une limite pertinente aux perversions potentielles de l'émancipation en forçant celle-ci à se replonger continuellement dans le fleuve impétueux qui est à sa source? À la limite, justement, l'abolition affirmative<sup>77</sup> des

---

<sup>76</sup> Deligny (2008) distingue le « faire » (répondant à une finalité subordonnée à une volonté intentionnelle) de « l'agir » (point aveugle lié au dehors, poussée qui traverse l'individu et l'amène à se mouvoir sans finalité extérieure au mouvement). Dans cette optique, le « faire » renfermerait toujours de « l'agir ».

<sup>77</sup> L'abolition affirmative peut être comprise comme la suppression consciente, volontaire et constructive d'une forme de lutte (groupe, organisation, tactique particulière) afin de préserver

formes sclérosées ou en voie de pétrification est peut-être la seule porte de sortie en la matière. Parce que finalement, toute forme politique démocratique est menacée en permanence par la résurgence, en son sein, de la domination, par sa dégénérescence toujours possible (Abensour, 2003); l'émancipation n'y fait pas exception.

On peut à tout le moins entrevoir que l'émancipation, comme mouvement perpétuel de création et de destruction, est une démarche réelle qui élabore en tous lieux et en tout temps la lutte contre la domination. Elle déploie par le fait même un pouvoir de destruction et un *nomos* (Deleuze et Guattari, 1980), « pouvoir infini de détruire-construire », refus agissant qui crée en détruisant et vice-versa (Blanchot, 2008), une « dystopie constitutive »<sup>78</sup> (Negri, 1997 :322). Le caractère affirmatif et négatif de l'émancipation marque ses dimensions politiques, dans la mesure où toute tactique de pouvoir comprend un pôle négatif et un pôle positif (Foucault, 1975). L'émancipation peut ainsi être comprise comme l'affirmation du mouvement de la vie qui se confond avec la critique de ce qui tente d'entraver ce mouvement.

Puisqu'il faut conclure, quelques précisions s'imposent quant à l'articulation des différentes dimensions politiques de l'émancipation. D'emblée, nous avons vu que l'émancipation peut être comprise comme un lien intensif et actif entre le politique et une éthique basée sur les notions d'autonomie, d'égalité, de solidarité, de responsabilité, de justice et de monde commun. De même, l'*ethos* de l'émancipation doit être actualisé selon le contexte social-historique afin d'être au diapason de la contingence du monde (Gordon, 2007) : cette contingence apporte à la fois sont lot de limites, avec lesquelles il faut composer, et d'occasions<sup>79</sup>. L'indétermination du monde traverse aussi les subjectivités (Castoriadis, 1975) :

---

quelque chose en elle qui est menacé de dérive sous cette forme particulière (Vishmidt, 2006; Shukaitis, 2009).

<sup>78</sup> La notion de *dystopie constitutive* réfère à un processus qui, à partir du caractère *dystopique* du présent, fait émaner des alternatives politiques rejetant les contraintes actuelles et développant une compréhension implicite d'une vie vécue sans ces dynamiques (Negri 1997; Shukaitis, 2009).

<sup>79</sup> Pour Sartre (1943), tout événement du monde se découvre dans l'être comme occasion, chance, c'est-à-dire comme moyen de réaliser cette part de nous-mêmes qui demeure en question dans l'être, non réalisée. Dans cette optique, les autres apparaissent comme des transcendances-transcendées qui prennent aussi la forme d'occasions.

tous les processus collectifs de subjectivation peuvent être compris comme des performances de multiples mondes vécus<sup>80</sup> liés par des réseaux de relations de pouvoir (Routledge, 2009). Cette contingence des subjectivités constitue le point d'appui de l'émancipation, ce qui lui permet de se faire *agir*, de tendre vers l'autre (Jankélévitch, 1981). En effet, l'éthique, en tant qu'«avoir-lieu des étants», extériorité (Agamben, 1990 :21), permet aux êtres de se dépasser dans une valorisation commune<sup>81</sup>, cet *ethos* qui porte en son sein le devenir des subjectivités. En ce sens, Kristeva (1996 :42) a bien actualisé la formule de Camus : « Je me révolte, donc *nous sommes à venir* ».

Ainsi, l'émancipation se déploie politiquement comme une problématisation de l'intersubjectivité. Car c'est à travers les processus singuliers de subjectivation que les êtres expérimentent leur rapport au monde commun. (Rancière, 1995; Bartoli et Gosselin, 2009). Ces processus de subjectivation, dans une optique émancipatrice, impliquent la capacité de nier l'ordre établi pour construire un autre monde, dans une tension continue entre immanence et transcendance<sup>82</sup>. Ce mouvement de création/destruction est à l'image de la révolte, qui adhère en jaillissant à une part de l'humanité afin d'en combattre une autre (Camus, 1951). Il relève aussi d'une extension du caractère vide *et* plein de la subjectivité, qui, dans la perspective d'une lutte pour l'émancipation, force à admettre que nous sommes *et* ne sommes pas la classe opprimée, le sujet révolutionnaire<sup>83</sup>.

Les liens intensifs qu'entretient l'émancipation avec l'impropriété relative à l'élément humain font de son mouvement même une critique perpétuelle de toutes les tentatives visant à modeler la subjectivité, à la contenir (Lefort 1976). Cette

---

<sup>80</sup> Tout corps est en mouvement, porte un monde et l'amène à la présence. La communauté est ce qui circule entre les mondes, ce qui les assemble, les fait aller les uns vers les autres, les fait consister et se déployer librement.

<sup>81</sup> L'émancipation est constamment aux prises avec l'abîme, l'impossible et la mesure, mais c'est en se rejoignant dans cette mêlée que les sujets commencent à être : tel est pour Camus (1951) le drame de la pensée révoltée, sa tension perpétuelle : l'être doit se révolter pour être, mais cette révolte doit en même temps respecter les limites provenant de sa propre éthique.

<sup>82</sup> Holloway (2002 :205) synthétise dans la formule «contre-et-au-delà» cette tension transcendance/immanence : « Nous existons contre-et-au-delà du capital, contre-et-au-delà de nous-mêmes ».

<sup>83</sup> « La question de l'émancipation ne peut se poser que parce que nous ne sommes pas la classe travailleuse. Pourtant, c'est seulement parce que nous sommes la classe travailleuse (sujets arrachés à leurs objets) que surgit la nécessité de l'émancipation. » (Holloway, 2002 :206).

critique pose l'être comme « épreuve de ce qui n'est pas encore », comme le *jamais fini* qui vient fonder la contestation permanente qu'est le mouvement d'émancipation (Abensour, 2004). En ce sens, les subjectivités, qu'elles soient collectives ou singulières, forment une tentative toujours renouvelée, un essai perpétuellement provisoire. Il n'y a donc pas de sujet révolutionnaire par excellence, il n'y a que des gens qui s'efforcent, encore et toujours, de parvenir à l'émancipation, ne serait-ce parce que l'*ethos* de l'émancipation est en tant que tel constamment à vérifier, à poser en actes, à reconsidérer<sup>84</sup> (Rancière, 1990, 1995). À ce titre, l'éthique, comme inclination *an-archique* et comme tension entre transcendance et immanence, est aussi traversée par une dynamique de création et de négation, dans la mesure où elle est souvent en soi une affirmation définie par son opposé, un pouvoir formé d'impuissances (Agamben, 1990 :49), tout comme la lutte pour la création de l'émancipation est indissociable de la lutte contre ce qui s'y oppose.

Finalement, notre analyse du concept d'émancipation a accordé une place importante à la contingence, à l'indétermination, aux tensions ; ce n'est qu'ainsi que l'on peut autant que faire se peut comprendre cet objet aussi fuyant, diffus. Car comme nous l'avons vu, l'émancipation repose sur une interrogation permanente qui en appelle forcément à la remise en cause des certitudes qui la nimrent (Holloway, 2002 ; Blanchot, 2008). Si l'incertitude est au fondement de toute action politique, elle s'avère incontournable au sein des processus révolutionnaires : ce n'est qu'à travers elle que le politique pourra être étroitement lié à l'éthique (Mueller, 2003). La seule certitude que nous puissions avoir en la matière est celle qui nous pousse à penser l'échec de l'émancipation, son caractère éphémère, impossible (Giroux, 2008). Car le mouvement d'émancipation se rend souvent impossible à lui-même : « Entre le monde libéral-capitaliste, notre monde, et le présent de l'exigence communiste (présent sans présence), il n'y a que le trait d'union d'un désastre, d'un changement d'astre » (Blanchot, 2008 :161). Car le désastre n'est pas nécessairement dévastation : il est aussi l'occasion d'un possible

---

<sup>84</sup> L'éthique peut ainsi être vue comme une disposition éphémère (Vaneigem 2002), dans la mesure où elle suit le mouvement constant de l'émancipation.

retournement (Aspe, 2010). En effet, penser l'échec de l'émancipation, la concevoir comme une tentative perpétuelle qui ne réussit jamais implique aussi de penser sa dégénérescence possible, et donc de faire de l'inquiétude notre posture (Abensour, 2003). Cette inquiétude ne nous pousse pas à l'acceptation<sup>85</sup> ou au cynisme pour autant : si l'émancipation est un risque perpétuel, souvent tragique, elle n'en demeure pas moins tragiquement nécessaire; c'est d'ailleurs pourquoi elle appelle une action passionnée (Bookchin, 1976).

Puisqu'il faut continuer, et que l'émancipation est toujours une démarche sinueuse parmi des chemins brumeux, un « voyage difficile et dangereux [...] un mouvement plein d'interruptions tragiques, bouillant, entrecoupé de sauts, d'éruptions, de promesses solitaires » (Bloch, 1954 :29), nous poursuivrons notre démarche en faisant un pas du côté des théories esthétiques et politiques. C'est à travers une telle exploration que nous tenterons d'approfondir notre compréhension de l'émancipation et de développer une réflexion autour de certains enjeux posés tels que le rapport aux institutions, à la conflictualité, à la représentation, etc. Concevoir l'urgence du changement révolutionnaire nous amène à considérer sérieusement les différentes formes possibles à travers lesquelles il peut se manifester. Dans ce domaine, la nostalgie du repos correspond à l'acceptation de la domination. Telle n'est pas notre voie.

---

<sup>85</sup> L'actuelle généralisation de la domination pousse souvent au *manque* de nécessité, dans la mesure où l'omniprésence de la domination ouvre chaque jour plus de voies pour composer avec elle, des voies qui peuvent être facilement prises plutôt que celles de la révolte. (Aspe, 2010).

## CHAPITRE II

### APPROCHES ESTHÉTIQUES DE L'ÉMANCIPATION

*[...] tant de jours et tant de nuits donnés sans compter  
à cette rumeur qui se lève, [...] à cet insatiable  
Comment faire ? Comment faire ?,  
tantôt bas, un murmure [...]  
et puis souvent se gonfler jusqu'au rugissement.*

-Samuel Beckett  
*Molloy*

Le premier chapitre de ce mémoire a tenté de montrer que l'émancipation est un mouvement complexe et permanent touchant à l'ensemble de la vie humaine. Dans ses diverses manifestations, ce mouvement semble aussi comporter une dimension esthétique trop peu souvent prise en compte dans les réflexions politiques courantes. Pourtant, il s'avère pertinent, dans un contexte où la domination est elle-même de plus en plus « esthétisée », de s'interroger sur l'apport de l'esthétique à l'émancipation. Nous tenterons ainsi de comprendre en quoi les théories esthétiques pourraient vivifier et approfondir le mouvement d'émancipation et comment ces pistes de réflexion pourraient contribuer à ouvrir des voies éclairantes pour les pratiques artistiques et politiques. Nous entamerons cette réflexion en explorant les liens qui unissent l'esthétique et l'émancipation, puis nous l'approfondirons à travers l'étude d'enjeux problématiques qu'elle suscite.

#### ***2.1 Rapports entre esthétique et émancipation***

Il s'agit ici de comprendre les rapports entre l'émancipation et l'esthétique pour voir comment leurs dynamiques respectives peuvent être articulées en vue de se

stimuler mutuellement. Pour ce faire, nous explorerons les rapports qu'entretient l'esthétique avec l'éthique, le mouvement de création/destruction et l'articulation de la singularité et de la communauté propre à l'émancipation.

### 2.1.1 Esthétique et éthique

D'emblée, l'approche esthétique permet de jeter un éclairage différent sur l'*ethos* de l'émancipation. D'abord, en tant que faculté humaine fondamentale, l'esthétique renvoie à la liberté qu'ont les êtres d'appréhender et de transformer le réel<sup>86</sup>. La liberté, en ce sens, est un véritable affect ontologique, ce qui ne va pas sans une certaine angoisse devant son caractère perpétuellement fuyant, à créer (Sartre, 1943). Pourtant, la lutte contre les innombrables contraintes<sup>87</sup> restreignant perception et la création esthétiques ne suffit pas pour forger l'autonomie : celle-ci implique aussi de disposer d'énergies n'étant pas soumises à la production marchande, au travail<sup>88</sup>. Tant sur les plans matériels, intellectuels et émotifs, l'autonomie peut être associée à la création dans le champ social-historique (Castoriadis, 1977), ce qui vient profondément lier les actes esthétiques à la liberté politique<sup>89</sup> (Saint Girons, 2008). La création artistique, acte esthétique par excellence, constitue ainsi, par sa capacité de tout dire et de tout montrer, des espaces de liberté inhérents à l'émancipation (Derrida, 1993a).

Toutefois, une telle association entre esthétique et autonomie ne saurait ignorer l'égalité, qui non seulement devrait être présente au sein des processus artistiques (Proudhon, 1865), mais qui constitue aussi en elle-même un point de vue déployé par la confiance découlant de la vertu poétique : la capacité qu'ont les êtres de parler, de fabuler et de créer manifeste en tant que telle leur profonde égalité

---

<sup>86</sup> La création permet ainsi l'expression de la liberté, tout comme la liberté participe activement au mouvement créatif (Sartre, 1948).

<sup>87</sup> En transformant le monde en marchandise, en l'intégrant à ses flux en réseaux et branchements, le capital a accentué la perte d'expérience sensible et symbolique du monde, et donc la domination, tant au niveau humain que naturel (Freitag, 2008).

<sup>88</sup> Marx (1857, t.2) a bien montré que les dimensions esthétiques de l'existence, en tant que facultés humaines libératrices, sont opposées au travail aliéné. La puissance et les sens humains doivent ainsi toujours composer avec la nécessité pour atteindre la liberté, ce qui passe entre autres par le développement de nouveaux modes de création et de production (Janover, 2008).

<sup>89</sup> La liberté politique étant aussi génératrice d'émotions spécifiques qui viennent la renforcer ou la restreindre (Taylor, 1999).

(Rancière, 1990). De même, le *semblable* qui fonde la solidarité entre les êtres est éprouvé par l'être singulier de manière *passionnelle*, puisque ce *semblable* repose sur la limite qui partage les singularités<sup>90</sup>, et donc sur l'exposition des êtres au dehors qu'ils sont pour eux-mêmes (Nancy, 1983 : 81-83). En ce sens, c'est en éprouvant l'altérité et l'altération qui réside au fond de lui-même, en étant affecté par elles, que l'être apparaît solidairement à autrui. Comme s'il concentrait les aspects esthétiques de cette exposition, de cette épreuve, l'art en quête d'émancipation révèle, aussi rudement qu'humblement, la profondeur de la solidarité (Camus, 1951).

L'égalité et la solidarité entre les êtres sont aussi à la source de la responsabilité, à laquelle participe l'esthétique lorsqu'elle y joint un pouvoir décisionnel qui en fait un acte éthique paradoxal (Audi, 2005; Saint Girons, 2009). Paradoxal dans la mesure où la création artistique est, dans l'espace critique qu'elle déploie, une forme de responsabilité sociale et politique qui repose sur l'indétermination et l'exigence infinie<sup>91</sup> impliquant parfois silence et secret (Derrida, 1993a). Corollairement, la responsabilité envers autrui vient fonder l'égalité et la justice, auxquelles contribue activement l'esthétique. En effet, au-delà de la juste association de la liberté et de la nécessité dans la forme même de la production, l'art exprime la justice lorsqu'il tente de participer à la création humaine (Proudhon, 1865; Morris, 1884). En ce sens, l'artiste peut être perçu comme la figure du « juste qui se rencontre lui-même » (Benjamin, 1936 : 151), portant un jugement qui évalue ses tentatives en fonction de leur capacité à réaliser ses valeurs dans les situations (Merleau-Ponty, 1960).

C'est à travers le jugement, à la fois esthétique et politique, que se déploie la normativité propre à l'art. En effet, pour contribuer au mouvement d'émancipation, l'esthétique doit contenir son propre *nomos* qui, découlant de l'attraction, de la pesanteur et témoignant d'affects et d'événements variables (Deleuze et Guattari,

---

<sup>90</sup> Cette limite, à laquelle/sur laquelle les êtres «com-paraissent» (paraissent ensemble), est la finitude même : les êtres «com-paraissent» uniquement à titre d'êtres mortels, et cette finitude est ce qu'ils et elles partagent au plus profond d'eux et elles-mêmes.

<sup>91</sup> L'artiste a la responsabilité infinie de tout dire, mais doit aussi se taire épisodiquement pour ne pas clore, finir la responsabilité, ce qui la transformerait en mauvaise foi (Derrida, 1993a).

1980), prend la forme de la *tekhnè*, de la création humaine (Castoriadis, 2007). Certes, une telle normativité implique une réduction de la liberté<sup>92</sup>, mais elle constitue aussi un ensemble de limites qui apporte à l'art une mesure qui, loin de l'éteindre, vient plutôt le lier étroitement au monde concret (Camus, 1960). Dans la mesure où les œuvres d'art tendent à accomplir normativement ce qui demeure à l'état de possibilité dans les comportements (Lukács, 1981), la démarche artistique doit constamment tenter de lier les sentiments poétiques à une « éthique révolutionnaire » afin de ne pas sombrer dans la transgression tous azimuts (Janover, 2008 :82).

Ainsi, éthique et esthétique sont profondément liées; Levinas (1964) va même jusqu'à affirmer que toute création, voire même toute expérience esthétique, possède une dimension intrinsèquement éthique. On peut à tout le moins considérer que la mince ligne séparant l'éthique de l'esthétique est poreuse et que, dans les deux cas, inventivité et créativité sont de mise (Sartre, 1948). Et si l'existence en tant que telle peut être comprise comme une création, c'est qu'elle est indissociable d'un « mieux-vivre » comportant des dimensions tant esthétiques qu'éthiques (Audi, 2005 : 198). Une telle association de l'esthétique et de l'éthique au sein de la lutte pour l'émancipation implique la valorisation et la manifestation de rapports sociaux libres (nouveaux besoins, conscience, sensibilité, spontanéité, etc.) (Marcuse, 1978). Car en art comme en politique, le processus doit traduire la visée (Guerre, 1993), ou, comme le dit si bien Didi-Huberman (2009 :100) « c'est la "marche" elle-même qui doit attirer toute notre attention ». Pour intégrer ses positions éthiques au sein de sa démarche, l'artiste dispose certes d'une multiplicité de tons et de figures (Proudhon, 1865), mais c'est probablement à travers le déploiement d'une éthique de la générosité, du don, voire de l'inutilité<sup>93</sup>, que l'esthétique sera à même de partager le mouvement d'émancipation (Camus, 1942; Giroux, 2007).

L'esthétique est aussi porteuse d'éthique dans l'articulation qu'elle opère entre transcendance et immanence, allant jusqu'à brouiller la ligne séparant les deux

---

<sup>92</sup> Cette « liberté libre », telle que portée par les avant-gardes artistiques du XXe siècle, est basée sur une opposition constante aux valeurs éthiques communes dans le but de demeurer perpétuellement à l'avant, sans se soucier outre-mesure d'autrui au cours de cette « avancée » (Janover, 2008).

<sup>93</sup> (voir sect. 2.2)

notions philosophiques<sup>94</sup>. En effet, si l'art est à la fois réaliste et idéaliste, et que ces deux pôles ne peuvent être dissociés sans supprimer le caractère éthique de l'esthétique (Proudhon, 1865), c'est entre autres parce qu'intelligence, volonté et sensations dépendent de nos jugements de valeur, qui eux-mêmes proviennent des pulsions et des conditions immanentes dans lesquelles celles-ci jaillissent (Nietzsche, 1886). La volonté de puissance nietzschéenne peut ainsi être associée au pouvoir esthétique qui consiste en la formation d'un apparaître correspondant à ce que nous sommes *et* désirons être (Saint Girons, 2009). Dans une perspective esthétique, on peut concevoir le mouvement de transcendance comme une démarche vers un horizon jamais atteint (Guerre, 1993), horizon ne devant toutefois pas éclipser les images, qui, à travers les lueurs furtives de leur immanence, font voir la puissance que contient parfois le moindre geste, la moindre apparition<sup>95</sup> (Agamben, 1998). En effet, les sentiments éthiques découlent d'une multitude de sources et d'affluents (Giroux, 2007 :106) qui portent en eux-mêmes un devenir réel, pratique, prenant place dans des limites significativement immanentes. Une telle polarisation éthique de l'existence se déploie dans les rapports concrets (Deleuze, 1981), sans toutefois se détourner de la brillance, quoiqu'illusoire, des idéaux (Sloterdijk, 1986). Les dimensions immanentes et transcendantes de l'éthique en viennent ainsi à se confondre dans une perception esthétique de la vie : la force de l'artiste provient justement de cette capacité de vivre et de faire vivre des expériences en se déplaçant constamment entre les pôles de la transcendance et de l'immanence (Benjamin, 1936).

L'art et l'émancipation sont ainsi liés à travers leur capacité de mise en forme des valeurs fuyant dans le devenir perpétuel, développant par le fait même diverses manières de vivre dignement (Camus, 1951). L'expérimentation que fait vivre l'œuvre (et de laquelle l'œuvre provient) combine divers signes afin de capter et de

---

<sup>94</sup> Pour Henry (1963), qui associe radicalement éthique et esthétique, immanence et transcendance se confondent dans la mesure où l'immanence constitue l'essence de la transcendance, alors que la transcendance trouve dans l'immanence sa réalisation ultime en tant que relation vivant/vie.

<sup>95</sup> S'inspirant de Benjamin, Agamben distingue l'horizon (transcendance idéale, apogée métaphysique) de l'image (apparition unique, aussi précieuse qu'infime) parmi les phénomènes d'exposition politique, insistant sur la complémentarité des deux notions.

distinguer les forces en présence (Deleuze, 1983); c'est d'ailleurs par le biais de cette capacité d'expérimentation d'idées et de pratiques nouvelles que l'art touche à l'éthique et au politique. En effet, l'association de l'esthétique et de l'éthique constitue une puissance d'élévation, de dépassement continu de l'être inspiré par ses possibilités créatrices de vie (Nietzsche, 1886; Audi, 2005). Car c'est bien de la vie qu'il est question à travers l'association de l'éthique et de l'esthétique, une vie qui non seulement vaut la peine d'être vécue grâce à l'esthétique, mais aussi, et surtout, une vie perçue et conçue à la manière d'une œuvre d'art (Nietzsche, 1872; Camus, 1951).

Dans la mesure où l'éthique provoque des expériences d'intensification radicale de la vie, la création peut être comprise comme une passion éthique qui, à travers l'élan du libre déploiement des facultés, vient mettre en branle les pulsions créatrices et les puissances affectives (Nietzsche, 1872; Henry, 2004; Audi, 2005). L'art capte donc l'intensité d'une sensation pour la jeter dans l'existence sous forme de signes et d'images qui sont autant de compositions de rapports de force capables d'affects (Deleuze, 1983, 1988). L'esthétique, au cœur même des rapports de forces, vient ainsi amarrer le politique à l'éthique, comprise comme capacité d'affecter et d'être affecté, de réaliser des expériences (Deleuze, 1981), vivifiant par le fait même le mouvement d'émancipation. Ainsi liée au politique et à l'éthique, qui laisse exister la possibilité propre des êtres (Agamben, 1990), l'esthétique est la marque de rapports de force qui correspondent à des affects, tant éthiques qu'ontologiques, correspondant eux-mêmes à un certain état de force pouvant être (éthiquement) évalué (Deleuze, 1983, 2003). Une telle évaluation des rapports de force immanents est à la source de la transcendance qui, « armée » de la sorte, visera sa réalisation à l'encontre des postures éthiques divergentes (Olivier, 2001). La création, en tant que pouvoir de mise en branle des facultés affectives, participe à ce mouvement dans la mesure où elle est à la fois puissance et néant (Audi, 2005); on peut en ce sens l'associer au mouvement de création/destruction propre à l'émancipation.

### 2.1.2 Esthétique, création et destruction

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, la réalisation politique effective de l'éthique implique en soi un mouvement constant de création et de destruction. L'esthétique contribue à ce mouvement à travers la valorisation spontanée<sup>96</sup> inhérente à toute perception (Merleau-Ponty, 1945), mais aussi par le biais de l'activité créatrice qui ouvre une dimension au sein de laquelle les êtres peuvent réaliser d'autres expériences que celles imposées par la réalité établie.

Cette transfiguration esthétique du réel constitue un mouvement éthique qui renferme une revendication résolue, une affirmation de la force de refus de l'artiste<sup>97</sup> (Camus, 1951). Les diverses composantes de l'*ethos* de l'émancipation peuvent être traduites dans le même mouvement<sup>98</sup>. À ce titre, le mouvement de création/destruction part de la transcendance de la réalité établie pour ouvrir de nouvelles dimensions expérientielles, éthiques (Camus, 1951; Marcuse, 1978). En ce sens, l'œuvre constitue une correction perpétuelle effectuée par l'artiste sur les expériences vécues (la sienne comme celle des autres) (Camus, 1951). Conséquemment, le rapport entre éthique et esthétique comme mouvement émancipateur de création et de destruction comprend la lutte contre certains modes d'existence spécifiques qui seront combattus en fonction des rencontres et des forces captées (Deleuze, 1993).

Sur son versant affirmatif, l'esthétique renvoie d'abord au sentiment de plaisir, à la jouissance des formes perçues, à l'appréhension agréable de l'apparence (Nietzsche, 1872; Freitag, 1996; Vollaire, 2005). Cet aspect peut être associé au

<sup>96</sup> Cette idée peut être associée à la notion de processus chez Nietzsche (1889b) qui montre qu'au sein de la manifestation de toute chose réside une dimension intérieure de la force, une part de nous-mêmes qui renvoie à la valorisation (refus/acceptation, répulsion/attraction) des choses. Le processus nietzschéen nous permet à tout le moins de comprendre que le caractère de mouvement perpétuel de l'émancipation concerne aussi l'esthétique.

<sup>97</sup> On peut même considérer, jusqu'à un certain point, que chaque événement contient un aspect « artistique » à la fois créateur et destructeur, créant des mondes et se détachant par le fait même de la misère de la plénitude et de la souffrance issue des contradictions. (Nietzsche, 1885)

<sup>98</sup> Par exemple, Camus (1951) et Marcuse (1978) montrent que le *nomos* inhérent à l'autonomie est à la fois négation de la réalité établie et dépassement de celle-ci. Rancière (1990) insiste quant à lui sur la nécessité d'affirmer le point de vue égalitaire, alors que Blanchot (1983) montre que l'amitié, forme intensive de solidarité, doit être comprise comme un passage, une affirmation d'une continuité à partir de la discontinuité.

pouvoir esthétique de la grâce qui charme, compose et fait vibrer (Saint-Girons, 2009). C'est aussi à travers la dimension compositionnelle de l'esthétique que seront tracés des lignes de fuites créatrices, des plans de consistance ouvrant des voies de déplacement et de mouvement (Deleuze et Guattari, 1980). L'esthétique est ainsi en mesure de proposer des images, des visions de mondes, d'attitudes et de relations possibles, et ce par le biais de la production de nouvelles formes, de la captation de forces inédites, de l'expérimentation et de l'exploration des marges (Deleuze, 1981b). Ainsi compris, l'art possède une véritable positivité, une «force d'éclairage» (Deleuze, 1967:15). Un tel caractère affirmatif suppose une transformation pratique, profonde et nécessaire de la réalité (Nietzsche, 1886), à laquelle peut contribuer l'art en tant qu'outil appliquant une force résultante en un point particulier (Deleuze et Guattari, 1980). En ce sens, l'esthétique possède une capacité de (pré-)figuration politique, de construction de mondes autres, jusqu'à former des tentatives d'utopies incarnées (Macphee et Thompson, 2005).

Cependant, le caractère affirmatif de l'esthétique implique une série de dérives potentielles : les images utopiques peuvent entretenir l'illusion de l'imminence permanente d'une révolution s'accomplissant instantanément et venant de fait réaliser un idéal émancipateur (Debord, 1967). L'aspect séducteur et conciliant de l'esthétique peut aussi servir d'instrument de domination et de pacification, voire même d'oubli et de voile. En ce sens, Vollaire (2005) rappelle à juste titre que l'esthétique ne peut se faire norme sans nuire au geste transgressif qui est à la source de son caractère émancipateur.

Puisqu'une esthétique porteuse d'émancipation peut aussi prendre la forme d'une négation stylisée, d'une force critique (Debord, 1967; Marcuse, 1978), l'art peut être compris comme une tentative de vaincre l'écart séparant le réel du possible à travers l'abolition de l'ordre actuel des choses (Nietzsche, 1872; Marcuse, 1978; Castoriadis, 2007). Ce constat sans appel implique la décomposition des éléments jugés néfastes, qui empêchent la réalisation d'expériences émancipatrices. Un tel processus peut prendre la forme d'une révélation des dynamiques dominatrices du pouvoir actuel (Milstein, 2005), ainsi que celle d'une critique des formes d'art

décoratives qui viennent orner les schèmes contemporains du pouvoir<sup>99</sup>. C'est le pouvoir esthétique du sublime qui est à l'œuvre lorsque l'art crée du désordre, ébranle, subvertit, se faisant alors œuvre de démolition : le sublime constitue une force de confrontation, une lutte au corps à corps qui vient lancer le mouvement révolutionnaire dans le domaine esthétique (Bakounine, 1870; Saint Girons, 2000, 2009). Car de l'immanence jaillissent continuellement des luttes, des combats politiques qui en appellent à une critique constante à laquelle participe activement l'esthétique (Olivier, 2001). Cet aspect explosif et tourbillonnant de l'art peut être associé à l'esthétique du choc<sup>100</sup> énoncée par Benjamin (2000b) et Adorno (1970), mais aussi évoquer la notion d'arme. En effet, si la vie est le lieu-clé de l'esthétique et de l'émancipation, le mode de vie peut être compris comme un front, et l'art comme une véritable arme sur ce front (Pertsov, 1954). En ce sens, les affects constituent des armes caractérisées par une décharge rapide de l'émotion, l'invention de ripostes qui précipitent le mouvement, des projectiles traversant les corps, mais qui supposent l'action libre, la manifestation de la force<sup>101</sup> (Deleuze et Guattari, 1980). À travers son caractère critique et destructeur, l'esthétique touche ainsi aux dimensions politiques de l'émancipation, qui comportent toujours du différend «avec lequel il faut composer» (Beaudry et Olivier, 2001 : 148).

Pourtant, le versant destructeur de l'esthétique ne va pas sans un risque de suffisance nihiliste satisfaite, de manque de créativité, ou de dévouement aux allures sacrificielles par le biais de «l'héroïsme du geste d'autant plus beau qu'il est vain». (Vaneigem, 2002 :76). Car si la violence destructrice est inhérente à l'activité créatrice, celui ou celle qui la réalise court toujours le risque de la voir se

---

<sup>99</sup> Si nous partageons une telle critique formulée par les diverses avant-gardes du XXe siècle (dadaïstes, futuristes, surréalistes, situationnistes, etc.), nous n'allons pas jusqu'à prôner pour autant, comme certaines d'entre elles, une abolition de l'art en tant qu'activité distincte. (voir part. 2.1.1)

<sup>100</sup> Pour Benjamin, l'esthétique du choc est positive et préserve dans une forme artistique l'effervescence du heurt qui désenchante la vie. Adorno ajoute que la dislocation inhérente au choc est une production immanente renvoyant aux souffrances oubliées par la société.

<sup>101</sup> Or comprendre les artistes comme autant de «machines de guerre» n'implique pas d'imposer une nécessité de violence constante à leur action; au contraire, il faut voir que l'affrontement découle nécessairement du heurt du mouvement d'émancipation contre les forces qui s'y opposent et qui restreignent sa mobilité. Lorsque l'affrontement surviendra effectivement, il aura parfois été cherché, parfois non, mais il impliquera toujours un rapport avec des points d'appui extérieurs et intérieurs (Deleuze et Guattari, 1980).

retourner contre soi (Deleuze et Parnet, 1977; Audi, 2005). De plus, la critique tous azimuts se condamne à ne parcourir qu'une partie du chemin nécessaire si elle n'est pas complétée par son versant créateur, constructif (Didi-Huberman, 2009).

On en vient ainsi à comprendre que l'esthétique visant l'émancipation doit aussi tenter de combiner ces deux versants dans son mouvement même. En effet, la posture créatrice fait apparaître le blocage en même temps que sa ligne de fuite inventive, déclenchant du même coup des altérations artistiques actives (Deleuze et Guattari, 1975). La coexistence des forces destructives et créatives dans l'art permet aussi un accroissement de puissance de même qu'une capacité d'apprentissage n'entravant pas la volonté d'agir (Nietzsche, 1908). L'esthétique participe ainsi au mouvement d'émancipation en constituant des agencements à la fois stratégiques et logistiques<sup>102</sup>, en déployant diverses combinaisons d'armes et d'outils (Deleuze et Guattari, 1980). Les deux versants de l'esthétique se complètent et se renforcent réciproquement dans un mouvement dialectique ouvert; c'est la stimulation mutuelle, l'articulation de ces forces qui créent les formes esthétiques les plus inspirantes dans une optique émancipatrice. Ce mouvement se caractérise par une tension incessante entre proposition et mise en accusation, monstration de la souffrance et jaillissement de splendeur à l'encontre de cette souffrance (Adorno, 1970; Marcuse, 1978; Milstein, 2005). En ce sens la transgression esthétique est affirmation d'un possible réalisable (Adorno, 1970) et volonté d'aller au bout de ce possible pour en faire l'expérience active<sup>103</sup> (Bataille, 1943).

Cette tension relève aussi de l'association du chaos et du cosmos<sup>104</sup> de laquelle est issue l'œuvre. Pour Castoriadis (2007 :133), le mode d'être spécifique de l'art est de donner forme au chaos, qui déchire le cours normal de la vie quotidienne, par le

---

<sup>102</sup> L'aspect stratégique de l'agencement relève de la composition d'unités entre elles, alors que la logistique concerne l'art des rapports extérieurs.

<sup>103</sup> «Je conteste au nom de la contestation qu'est l'expérience elle-même. [...] L'expérience [...] ne se distingue pas de la contestation.» (Bataille, 1943 :24)

<sup>104</sup> Le chaos peut être compris comme la surabondance débordante du vivre, le pouvoir de surgissement, l'au-delà/en-deçà de la signification, l'insondable comme tel. À l'inverse, le cosmos peut être compris comme une articulation spécifique, un donner-forme. Globalement, on peut voir, dans la lignée de Bergson, que le chaos est l'autre du cosmos et le cosmos, l'autre du chaos. (Castoriadis, 2007: 164).

biais d'un cosmos. En tant que « fenêtre sur le chaos », l'art crée un monde et du même coup en abolit un autre. La posture créatrice implique ainsi de conjurer, de transfigurer le chaos, souvent angoissant, tout en se laissant traverser par sa terrible onde de choc (Nietzsche, 1872; Audi, 2005). Alliant au sein du devenir les passions créatrices et destructrices, l'esthétique orientée vers l'émancipation vient à terme brouiller, voire presque fusionner les deux versants, les faisant couler sur une ligne de fuite commune sur laquelle ils partagent des facultés de déplacement, de dépense et de résistance (Deleuze et Guattari, 1980).

Une telle mise en forme esthétique implique une succession ininterrompue de moments de sublimation/désublimation, de composition/décomposition affective<sup>105</sup> (Marcuse, 1978; Shukaitis, 2009). Car faute d'être en mesure de mettre en œuvre simultanément l'aspect créateur et destructeur de l'esthétique, l'alternance est pratiquement de mise : il s'agit alors, selon les moments, les lieux, de viser l'action constructive portant le conflit ailleurs plutôt que de le refuser (Deleuze et Guattari, 1975), de privilégier une posture plutôt qu'une autre selon le contexte, dans un mouvement continu de bifurcation issue de l'évaluation des situations.

Certes, l'état actuel des choses restreint considérablement la possibilité de réaliser de telles expériences. Pourtant, l'expérimentation dans le réel implique un tel déchirement<sup>106</sup>, une épreuve de l'inconnu, une impuissance criante qui émet des signaux, des lueurs devenant puissance de contestation (Bataille, 1943). À ce titre, il convient de rappeler que la création implique de se frayer un chemin entre des impossibilités : «Un créateur est quelqu'un qui crée ses propres impossibilités, et qui crée du possible en même temps.» (Deleuze, 1990: 182).

L'art ainsi compris serait donc irrémédiablement liées aux luttes sociales (Adorno, 1970), dans la mesure où la force est toujours plurielle, faisant partie d'un rapport

---

<sup>105</sup> Approfondissant le concept de composition, Shukaitis (2009:100) définit la composition affective comme « [...] *an aesthetic based on focusing on the relations and intensities emerging within the process of collective creation (as) the explicit process of self-institution and creation of a space where art of politics is possible* ».

<sup>106</sup> Si le sublime nous pousse à lutter incessamment contre la lâcheté et la médiocrité qui nous aspirent tous et toutes, le plaisir esthétique demeurera toujours pour panser les plaies qui suivent inéluctablement les batailles (Nietzsche, 1872; Saint Girons, 2009).

de force, d'une composition d'actions/réactions, etc. (Deleuze, 1965; 1986). La quête d'émancipation à travers l'esthétique vient étendre la critique du pouvoir établi à la poétique des œuvres comme à la normativité sociale (Deleuze, 1990).

C'est entre autres ce pourquoi nous tenterons, dans la prochaine partie, de mieux comprendre les rapports entre émancipation, esthétique, singularité et collectivité. D'ici là, les théories esthétiques permettent à tout le moins de voir que les agencements individués déploient aussi leurs forces à travers une tension entre transfiguration et proposition (Nietzsche, 1872). C'est à partir de cette tension que l'expérience esthétique subjective peut inspirer autrui, dans la mesure où elle trouve la juste forme de sa construction et de sa transmission (Benjamin, 1936). En ce sens, même l'énonciation artistique la plus pessimiste peut prendre la forme d'un appel à joindre les luttes (Derrida, 1983).

### *2.1.3 Esthétique et processus de subjectivation*

L'analyse du mouvement de création/destruction partagé par l'esthétique et l'émancipation montre ainsi que c'est en différant de manière immanente de la réalité établie que les œuvres d'art expérimentent négativement ce qui pourrait advenir dans une société libre<sup>107</sup> (Adorno, 1970; Jimenez, 1973). Cette nécessité pratique nous pousse à concevoir les pouvoirs esthétiques comme de véritables stratégies, plus ou moins assumées subjectivement (Saint Girons, 2009). La quête politique de l'émancipation correspond ainsi à une capacité d'arracher aux forces dominantes les conditions et les moyens de s'éprouver comme tels, comme êtres singuliers (Agamben, 1990), ce qui suppose de nouvelles capacités d'affrontement, ainsi que de nouvelles communautés (Deleuze et Guattari, 1990). Conséquemment, il s'avère pertinent de tenter de comprendre comment s'articulent, esthétiquement et politiquement, les subjectivités au sein du mouvement d'émancipation.

Tout d'abord, les théories esthétiques permettent de mieux appréhender les dynamiques propres aux différentes singularités. D'emblée, il convient de mentionner que le mouvement de création/destruction propre à l'émancipation

---

<sup>107</sup> L'art semble être à plus à même de porter le mouvement d'émancipation lorsqu'il se maintient dans la tension entre sa critique sociale et son caractère visionnaire (Milstein, 2005).

concerne aussi l'être : en effet, l'être est à la fois cosmos et chaos, organisation formelle mesurée et fleuve impétueux, insaisissable (Castoriadis, 2007). La perspective esthétique permet aussi de concevoir l'être comme un processus d'auto-affection, une expérience fondamentale, pathétique, de la vie faisant épreuve d'elle-même<sup>108</sup> : en ce sens, l'être peut être compris comme une potentialité donnée à elle-même affectivement, mais aussi comme un pouvoir qui peut se déployer dans le monde et y être aperçu (Henry, 2004 :289). Cette « dualité de l'apparaître » fait voir la subjectivité politique comme une apparition qui, en tant que potentialité, s'actualise (« faire en tant qu'être soi ») et laisse des traces<sup>109</sup> (Giroux, 2008 : 560). En ce sens, l'être ne fait pas que s'éprouver, il s'expose dans ses modalités, son être-ainsi, comme fait, sensation constante (Agamben, 1990). L'être vivant est ainsi (auto-)mouvement, capacité (auto-)transformative de la vie qui doit néanmoins être « impressionnellement » avec lui-même (Henry, 2004 :295-304). Avec lui-même certes, mais aussi avec les autres et le monde, dans la mesure où le souci de soi est toujours médiatisé par le rapport au monde et aux autres, dans la représentativité qu'est toute conscience face à l'altérité substantielle du monde sensible (Sartre, 1940; Freitag, 1996). À travers ces transformations incessantes, les êtres travaillent leurs modes spécifiques, composent, décomposent et recomposent leurs possibilités qui ainsi s'entrechoquent (Colson, 2004). La perspective esthétique tend ainsi à montrer que l'être et son devenir se disloquent « par décharges successives » (Nietzsche, 1872 :79). Ce qui apparaît comme un individu subjectif est au fond une composition singulière, un agencement comme ensemble individué pouvant être caractérisé par des déplacements et des affects particuliers (Deleuze et Guattari, 1980).

L'esthétique contribue aussi à la quête personnelle et à la préservation de la singularité. En effet, l'éclatement de l'individu, les souffrances issues du monde et

---

<sup>108</sup> Le caractère « pathétique » de toute existence renvoie d'abord à la corporéité (qui, omniprésente, s'auto-affecte constamment dans le sentir même), mais aussi à la sentimentalité même, qui se déploie comme auto-affection (Henry, 2004).

<sup>109</sup> C'est avec l'apparition des formes que les êtres adviennent subjectivement et objectivement ; la *différance* négative (Derrida) de l'esthétique est ainsi le moyen privilégié pour révéler la singularité concrète et la positivité des formes (Freitag, 1986b, 1996). Ainsi, les êtres médiatisent les faits en faisant (esthétiquement) l'expérience de ce qui est à l'extérieur d'eux-mêmes (Merleau-Ponty, 1945; Freitag, 1996; Ratté, 1996).

la mélancolie qui en découlent trouvent leur justification dans l'art qui, loin de les nier, permet de les supporter, de les transfigurer (Nietzsche, 1872). Ainsi, la spécificité de la dimension esthétique réside dans l'expressivité subjective, qui, à travers la médiation de l'œuvre, est réalisée et exposée comme témoignage (Freitag, 1996); l'art vient donc réhabiliter le pouvoir de la subjectivité, dont la fuite par l'imaginaire peut constituer une force puissante d'invalidation des valeurs capitalistes<sup>110</sup> (Marcuse, 1978).

Au-delà d'une telle préservation, l'esthétique, qui se manifeste dans l'ensemble de la pratique humaine, de l'expérience de vie des êtres, permet aux individus d'accéder à leur singularité la plus intense, la plus digne d'être vécue<sup>111</sup> (Nietzsche, 1872; Kropotkine, 1881; Audi, 2005). Ainsi, l'être se dépasse à travers la création, dans la mesure où celle-ci exécute des lignes de forces spécifiques qui se déploient de diverses manières jusqu'à outrepasser les multiples blocages émanant des conditions déterminées d'existence. Le processus créatif empêche l'être de se figer dans une forme établie en devenant le médium de sa singularité, ce qui lui permet ainsi de sortir de lui-même<sup>112</sup> (Nietzsche, 1872).

Dans la mesure où l'esthétique est un mode spécifique de relation au monde, la «dualité de l'apparaître» montre l'être à la fois comme auto-affection et hétéro-affection, c'est-à-dire une affection issue de l'altérité en tant que phénoménalité altière, rapport avec la vie présent dans toute perception, dans toute imagination (Henry, 2004). Une telle conception renvoie au présent comme moment qui réalise la médiation du pour-soi et du pour-autrui (Merleau-Ponty, 1945). C'est à travers cette rupture du même, cet écart à soi passant par l'autre - par lequel tout présent est *re-présentation* - que les êtres se situent face aux autres dans leur réciprocity et

---

<sup>110</sup> Pour Marcuse (1978), l'expérience esthétique n'est pas révolutionnaire en soi, mais fait invariablement partie du processus révolutionnaire, comme en témoignent certaines œuvres qui semblent se détacher du monde pour se défendre contre la domination et ainsi exprimer une conscience de crise.

<sup>111</sup> Si nous n'allons pas jusqu'à considérer, à la suite de Nietzsche (1872 :60-61), que les êtres constituent en soi des images artistiques, des œuvres d'art, nous pouvons à tout le moins souscrire à son célèbre énoncé : « ce n'est que comme phénomène esthétique que l'existence et le monde sont éternellement justifiés ».

<sup>112</sup> Cet aspect renvoie à la notion de seuil, qui selon Agamben (1990) constitue le don de l'humanité à la singularité, don qui vient limiter celle-ci, lui adjoindre du vide, mais aussi l'exposer à l'extériorité.

qu'ils appréhendent symboliquement et esthétiquement le réel (Levinas, 1974; Freitag, 1986). Un tel constat explique que l'artiste doive se couper de son intériorité pour toucher et être touché par les autres; le retrait dans la solitude<sup>113</sup> peut certes être porteur d'émancipation, mais doit en retour impliquer une sortie vers le monde (Lukács, 1914; Marcuse, 1978).

En effet, d'une certaine manière, l'artiste n'est artiste que dans la mesure où il est entouré d'êtres qui se meuvent devant et autour de lui (Nietzsche, 1872); ce n'est qu'en éprouvant les passions collectives, qu'en s'enracinant dans sa vie, dans celles des autres et celle du peuple que l'artiste sera à même de contribuer au mouvement d'émancipation (Benjamin, 1936; Camus, 1951; Macphee et Thompson, 2005). La création émancipatrice serait donc celle qui explore de manière inédite le tissu social, formant une sorte de physique des affects à travers laquelle l'artiste rend compte de ce qui l'interpelle au sein de la réalité sociale<sup>114</sup>. La création permet d'ailleurs de lier l'individuel au politique, ouvrant la fonction-auteur sur un agencement collectif qui vient du même coup doter l'énonciation<sup>115</sup> d'une charge active de contestation (Deleuze & Guattari, 1975). Une telle contestation ne saurait toutefois faire l'économie de la lutte concrète aux côtés des opprimé-e-s (Kropotkine, 1881; Camus, 1951; Macphee et Thompson, 2005) : ce n'est qu'en participant aux luttes collectives que les êtres créateurs pourront se forger les uns les autres à travers la *différance* (Derrida) des pratiques au sein du processus de transformation de la société. La dimension esthétique inhérente à toute pratique sociale peut d'ailleurs être comprise comme l'élément particulier faisant apparaître le mouvement de reproduction idéologique de la société pour le transformer (Freitag, 1986b). Ainsi, l'altération des êtres à travers leur rapport esthétique à la réalité sociale implique une reconfiguration de la société dans laquelle ils évoluent,

---

<sup>113</sup> La création, dans ce qu'elle partage, écarte l'angoisse et l'inconsistance de l'incarcération dans la subjectivité. Ainsi, par l'expérience esthétique, les êtres sentent ce que perçoivent et conçoivent les autres, et parviennent par le fait même à mieux connaître, comprendre leur propre existence (Morris, 1884 ; Cova, 2005). À l'opposé, bon nombre d'auteurs ont dénoncé l'isolement de l'artiste, soulignant son caractère égoïste, relativiste, carriériste, spécialisé, et indifférent, résultat d'une décomposition sociale (Proudhon, 1865; Camus, 1951; Janover, 2008).

<sup>114</sup> C'est de cette manière que l'artiste participe en virtuose à l'*être-en-communauté* (Mongin, 2004 : 88).

<sup>115</sup> C'est en étant conçue comme devenir parallèle que l'expression artistique peut être porteuse d'une charge mimétique apte à dépasser la simple ressemblance imitative (Deleuze et Guattari, 1980).

ce qui vient du même coup insuffler de la vivacité au champ de l'art (Morris, 1884; Antliff, 2007).

Les collectivités se caractérisent donc par des affects en mouvement et comportent toujours une dimension esthétique à partir de laquelle une transformation sociale peut être réalisée. C'est ainsi que la société peut être comprise comme une autocréation de l'imaginaire social, une forme particulière créée dans/à partir de son mode propre (Castoriadis, 1977). Dans une optique émancipatrice, le peuple, sujet politique de cette création<sup>116</sup>, change les normes sociales par manifestation (plutôt que par acclamation) (Didi-Huberman, 2009). À ce titre, l'artiste peut jouer un rôle, par son implication ancrée dans une collectivité, dans la création de nouvelles formes de communauté (Shukaitis 2009).

Cependant, il faut rompre avec le fantasme d'une société créée par le peuple en tant qu'œuvre immanente, présence pure du peuple à lui-même, tel que formulé par diverses avant-gardes artistiques<sup>117</sup>. Car le collectif politique n'est pas un corps communautaire qui fonctionnerait comme un organisme autorégulé (Rancière, 2000), mais plutôt la résistance (transcendante) à l'immanence qu'est la communion absolue des êtres et la passion exclusive de quelques puissants, bref à toutes les formes qui violentent les subjectivités<sup>118</sup> (Nancy, 1983). L'art vient ainsi troubler, faire fuir le corps social à partir de ses impossibilités, opérant un passage des formations majeures à leurs mouvements d'actualisation et d'intensifications mineures<sup>119</sup> (Deleuze et Guattari, 1975), contribuant par là-même à la conflictualité

<sup>116</sup> Abensour (2004: 117) précise que les moments particuliers faisant l'expérience du foyer trouble de la vie du peuple ont une valeur d'ouverture faisant rejaillir ces moments comme agir brut, comme « œuvrer ».

<sup>117</sup> Rappelons que ce désir de « communauté fusionnelle » a animé, depuis Rousseau, les projets d'art émancipateur portés par de nombreuses avant-gardes artistiques, notamment les futuristes russes, Artaud, CoBrA, les situationnistes, Fluxus, etc.

<sup>118</sup> La communauté est, en ce sens, désœuvrée, c'est-à-dire constituée du mouvement même de résistance aux formes qui voudraient la figer comme œuvre réalisée (Nancy, 1983). Corollairement, l'œuvre d'art ne doit pas être comprise comme la synthèse de la subjectivité et de l'objectivité, ou des préoccupations personnelles et sociales (Proudhon, 1865; Freitag, 1996): non seulement les processus de subjectivation n'autorisent aucune « synthèse » qui prétendrait en rendre compte en totalité, mais nous verrons aussi que les intermédiaires entre l'art et le social sont trop nombreux pour qu'un lien aussi direct, esthétiquement « rationnel », soit mis à nu (Sorel, 1982).

<sup>119</sup> La conception de l'art « mineur » de Deleuze et Guattari se caractérise par le fait que tout y prend une valeur collective et politique, y existe comme forme d'énonciation collective, affectée par

constitutive du social et inhérente au mouvement d'émancipation. L'artiste puise à même son intériorité les forces qui lui permettent de confronter le social, de subvertir (par) l'expérience, de faire émerger d'autres univers, ce qui ne va pas sans solitude<sup>120</sup> (Bataille, 1943; Marcuse, 1978).

On en vient ainsi à comprendre que la singularité, charriant son histoire et sa réalité propre, est le moteur même de l'expérience esthétique émancipatrice (Freitag, 1986b; Mongin, 2004). Cette « flamme intérieure » ne se réalise toutefois pleinement qu'à travers une « échappée mouvante » qui vient intensifier la vie, comme un « éclat solaire » (Bataille, 1943 :49). Au-delà de la critique de l'individualisme et de la conception libérale de l'individu qu'elle sous-tend, la position singulière de l'artiste solitaire implique toujours la présence des autres, le positionnant dans une « solitude partagée » (Blanchot, 1983 :12). Car non seulement l'apparaître requiert toujours la présence d'un collectif quelconque (Bartoli et Gosselin, 2009), mais l'invention esthétique émancipatrice part souvent d'un heurt contre les conditions sociopolitiques données. Une telle posture nous fait aussi voir l'artiste non pas comme un individu souverain, mais comme une fonction connaissant un devenir social (Deleuze et Guattari, 1975).

Voguant entre les écueils de la solitude et ceux de la communion collective, les singularités créatrices peuvent contribuer à l'émancipation collective en explorant des modes de vie libérateurs, en faisant l'expérience de changements subjectifs qualitatifs, en se détachant de certaines appartenances oppressantes, etc. (Marcuse, 1978). Néanmoins, ce n'est pas tant à travers la société que les singularités se lient de manière émancipatrice<sup>121</sup>, mais plutôt à travers la communauté, qui se distingue des autres groupes sociaux par son niveau élevé de circulation affective et sa faible codification formelle (Rancière, 1990). Certes, l'art, en tant que capture de forces,

---

la déterritorialisation malgré toute forme de solitude dans le processus de création. Ainsi comprise, la notion de minorité s'oppose à la majorité qu'est l'ordre établi.

<sup>120</sup> Pour Marcuse (1978), cet espace d'intériorité ne pourrait jamais être « socialisé », même dans une société libérée, puisque c'est de là que part sa résistance à l'ordre établi.

<sup>121</sup> Rancière (1990) montre que bien que la société soit toujours préalable à la communauté, le lien social qui passe par toutes les choses s'opère moyennant un consentement qui compare, range et explique la mise en rang.

peut fort bien détecter et amplifier les processus de subjectivation, les lignes de forces immanentes présentes dans les corps sociaux, pour les actualiser et les faire fonctionner en décodant leurs mouvements (Deleuze, 1981b). Mais c'est aussi en opérant un découpage sensible de la communauté, des formes de sa perceptibilité, en brouillant les démarcations entre individus et membres d'un corps collectif, bref en réalisant un véritable «partage du sensible»<sup>122</sup> qu'il sera à même de se faire porteur d'émancipation (Rancière, 1990, 2000, 2008).

L'approche esthétique nous fait toutefois voir que la communauté se trace autour d'une perte, d'un manque, d'une oppression subie (et des conditions révolutionnaires qui en découlent), voire même de la finitude des êtres<sup>123</sup> (Deleuze et Guattari, 1975, 1980; Nancy, 1983; Rancière, 1990). Cela expliquerait la nécessaire (re-)génération incessante de la communauté afin que le mouvement d'émancipation ait une résonance<sup>124</sup> (Shukaitis, 2009). On peut à tout le moins considérer que toute communauté vivante implique un phénomène esthétique de présentation au sein duquel chaque individu apprécie/affronte, attire/repousse l'autre (Didi-Huberman, 2009).

En ce sens, les théories esthétiques nous permettent de comprendre que chaque forme particulière se constitue dans le rapport singulier de proximité, d'affrontement et d'interaction qui jaillit de sa rencontre avec d'autres formes aussi concrètes et particulières (Freitag, 1996). Ainsi, le tissage de connexions entre les singularités, qui deviennent par le fait même plus indispensables, sublimes, est favorisé par la création artistique. Comme les processus de subjectivation, l'œuvre est ainsi un *rapport de rapports*<sup>125</sup>, et comme ceux-ci, la création est à la fois

---

<sup>122</sup> Le partage du sensible peut être compris comme « la manière dont se détermine dans le sensible le rapport entre un commun partagé et la répartition des parts exclusives (...) la loi généralement implicite qui définit les formes de l'avoir-part en définissant d'abord les modes perceptifs dans lesquels ils s'inscrivent (...) découpage du monde et de monde. » (Rancière, 1990 :239-240).

<sup>123</sup> En effet, les êtres mortels se présentent toujours ensemble, et leur finitude se présente dans « l'être-en-commun » et comme cet être, à l'audience. (Nancy, 1983 :72)

<sup>124</sup> Les processus de composition affective visent ainsi le développement de nouvelles formes de résonance et de relations (Shukaitis, 2009), entre autres à travers des notions communes privilégiées qui s'immiscent en nous et qui sont par le fait même politiques (Deleuze, 1981 ; Saint Girons, 2009).

<sup>125</sup> Il faut toutefois considérer que le rapport est toujours produit/reproduit à partir d'une fonction médiatrice quelconque (Freitag, 1986b). La présente analyse dispose cependant d'un espace trop restreint pour l'approfondissement de l'articulation rapport/médiation.

remplie (des histoires, du vécu, etc.) et vide, dans la mesure où elle ne vise pas à constituer des sujets collectifs qui agiront pour atteindre un but déterminé, mais plutôt à former des assemblages, des formes intensives de relations partagées constituant des communautés fluides et dispersées (Deleuze et Guattari, 1975). En ce sens, l'œuvre porteuse d'émancipation doit être effectivement offerte, présentée «sur la limite commune où se partagent les êtres singuliers», ce qui implique qu'elle se contente de tracer cette limite, d'inscrire la singularité et la communauté et de s'inscrire elle-même comme singulière et commune (Nancy, 1983 : 181). Pourtant, dans une perspective émancipatrice, ces considérations n'empêchent pas le peuple d'être en tant que tel une minorité créatrice : au contraire, c'est à travers des processus politiques de composition mineure formés autour de situations particulières (qui voient converger des forces intensivement engagées auprès d'elles) que le peuple constitue des agencements déterminés contre l'ordre dominant (Deleuze et Guattari, 1975, 1980; Shukaitis, 2009).

La communauté apparaît donc comme *ce* qui circule *entre* les êtres, dans les rapports singuliers, une présence commune, la rencontre de corps affectés de manière similaire à un certain lieu, à un certain moment. Les singularités sont ainsi inséparables de leur rapport spatio-temporel marquant l'indiscernabilité des forces<sup>126</sup> (Deleuze et Guattari, 1980). Un tel énoncé des liens unissant esthétique et émancipation nous permet de concevoir la subjectivité comme un intervalle insaisissable entre diverses tendances, divers processus, un « moment du monde » (Giroux, 2007 :117). En ce sens, l'apparition de la subjectivité ne se fait qu'à travers la relation aux autres<sup>127</sup>, ce qui constitue le fondement de la communauté (Foucault, 2001). En portant une attention soutenue à l'affectivité des rapports

---

<sup>126</sup> En effet, si tous les corps (individuels, politiques ou sociaux) sont des compositions de rapports, c'est aussi qu'ils se transforment à travers des variations intensives correspondant aux rapports effectifs des nouvelles rencontres qui leur arrivent; ce champ de contact s'opère dans une zone d'indistinction, de voisinage où se forment de nouveaux corps et où d'autres se réunissent provisoirement au sein de blocs de devenirs (Deleuze, 1993 : 107-176). Cette zone de contact, dehors inconnu du monde, forme la « ligne inframince qui ouvre le spectre des subjectivités », qui deviennent alors une « multiplicité de subjectivités se déployant à même le monde » (Bartoli et Gosselin, 2009).

<sup>127</sup> Ne serait-ce parce que toute entité collective est formée par l'intervention de médiations, qui, en tant qu'activités symboliques, médiatisent l'activité pratico-sensible/sensori-motrice des êtres (Freitag, 1986b : 81). En ce sens, une communauté porteuse d'émancipation ne serait médiatisée que par l'appartenance même (Agamben, 1990).

sociaux, à ce qui circule entre les êtres, nous pourrions tenter de développer des relations qui réinventent collectivement notre manière de penser, de créer, d'agir, dans une certaine conflictualité comprenant des formes d'émancipation telles qu'il sera impossible d'en distinguer les dimensions créatrices des dimensions critiques.

Ainsi, les liens étroits que l'esthétique entretient avec l'éthique et avec le mouvement de création/destruction propre à l'émancipation contribuent aussi à transformer les rapports entre singularité et communauté. Avant de poursuivre plus loin, il convient d'ajouter quelques remarques concernant les rapports qu'entretiennent esthétique, éthique, singularité et communauté.

D'abord, la perspective esthétique montre que l'advenir de la forme (à travers lequel advient l'être) est mû par le déploiement d'une liberté subjective qui se concrétise dans des formes déterminées, concrètes, renfermant une certaine normativité par laquelle l'être se retrouve (Freitag, 1996). La limite inhérente à toute normativité peut toutefois être comprise comme l'exposition même de l'être (à sa mort, à autrui, à son « être-en-commun », à sa singularité); en ce sens, la condition d'une communauté émancipatrice réside dans la mise en commun de l'expérience de la liberté, à laquelle participe activement l'esthétique. Cette « liberté désirant l'égalité désirable » (Nancy, 1983 : 57) est la marque d'une communauté motivée par la création continue de l'égalité comme manière d'être ensemble, de se ressembler ou de se distinguer, une « communauté des intervalles » (Rancière, 1990 : 124). Une telle communauté est aussi le lieu de la solidarité, ne serait-ce parce que l'on ne peut être seul à éprouver notre solitude (Blanchot, 1983) et que tout rapport subjectif (même de soi à soi) implique la médiation d'un *alter ego* (Freitag, 1996). La solidarité peut ainsi être comprise comme l'épreuve que fait un être singulier de son semblable, sa passion<sup>128</sup>, qui porte la révélation du partage.

En ce sens, toute communauté en quête d'émancipation comprend un désir d'égalité et de justice sans lesquelles elle ne serait qu'une mauvaise blague (Nancy, 1983). Cette caractéristique vient lier émancipation et esthétique à travers la notion

---

<sup>128</sup> Nancy (1983) va même plus loin en affirmant que la singularité est la passion de l'être. Nous pouvons rattacher cette idée à l'intensification de la vie inhérente à l'esthétique et à la propension de tout art à manifester les caractéristiques les plus intenses, passionnelles, des êtres.

de jugement : le jugement, faculté tant esthétique que politique, implique non seulement le dépassement des idiosyncrasies à travers la présence des autres, mais aussi l'orientation des êtres dans le monde commun jusqu'à produire un « partager-le-monde-avec-autrui » inhérent au mouvement d'émancipation (Arendt, 1968 :283). Car la présence d'autrui heurte l'être, mais l'exalte aussi, l'inspire par le biais d'une liberté et d'une responsabilité qui éloignent la subjectivité de l'ennui<sup>129</sup> (Levinas, 1974). L'esthétique (et surtout l'art, qui vit de cette inspiration), lorsqu'elle expose des rapports de subjectivation, transforme ainsi nos pouvoirs d'affecter et d'être affecté (Deleuze, 1981), ce qui en fait une dimension proprement éthique venant renforcer le mouvement d'émancipation. En ce sens, l'art constitue une médiation éthique de l'être-ensemble social, une éthique de l'intersubjectivité<sup>130</sup> et de la communauté (Henry, 2004).

Ainsi, les théories combinant une perspective esthétique et politique nous permettent de comprendre que l'esthétique et l'émancipation se stimulent mutuellement dans leurs rapports, leurs influences réciproques et leurs mouvements partagés. Nous n'avons certes pu qu'effleurer ici les nombreux et complexes liens entre émancipation et esthétique : bon nombre d'aspects devraient être approfondis dans des travaux ultérieurs, alors que plusieurs d'autres demeurent à explorer. L'exercice théorique entamé jusqu'à présent nous permet pourtant de poursuivre plus loin notre réflexion sur les possibles contributions de l'esthétique au mouvement d'émancipation à travers l'analyse de quelques enjeux problématiques importants.

## *2.2 Enjeux problématiques affectifs*

L'esthétique et l'art sont éminemment problématiques, ne serait-ce parce que tout problème est affectif, inséparable des créations, métamorphoses et des obstacles à

---

<sup>129</sup> L'ennui, chez Levinas (1974 :198), est caractérisé par un enchaînement à soi-même dans lequel le « moi » étouffe en soi, la tautologie de l'identité, la « quête éperdue du sommeil et du jeu dans une trame sans usure ».

<sup>130</sup> Pour Levinas (1997), l'éthique est aussi la « sensibilité d'une subjectivité pour une autre », ce qui témoigne du caractère esthétique de l'éthique.

franchir (Deleuze et Guattari, 1980, 1991). C'est pourquoi nous approfondirons notre réflexion sur l'apport de l'esthétique et de l'art au mouvement d'émancipation à travers l'analyse d'enjeux problématiques féconds. Ces enjeux nous ont paru révélateurs de la complexité du rapport esthétique, art et politique; nous tenterons ainsi de voir comment ils peuvent être compris et développés au regard du concept d'émancipation. Nous nous attarderons donc dans un premier temps aux rapports qu'entretiennent l'art et de l'esthétique à la société et aux institutions, puis nous analyserons les dimensions politiques de la tension entre communication et conflictualité qui réside au cœur de l'esthétique.

### *2.2.1 Rapport à la société et aux institutions*

D'emblée, une analyse du rapport de l'activité esthétique à la société et aux institutions ne saurait ignorer la question de l'autonomie de la sphère artistique qui, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>131</sup>, est constitutive de la spécificité de l'art. On peut à tout le moins contribuer au débat en interrogeant la notion d'autonomie de l'art en fonction du concept d'émancipation<sup>132</sup>.

Il faut d'abord comprendre que l'autonomisation de l'art en tant que sphère distincte du champ social est à la source de la conception moderne de l'activité artistique et de l'organisation contemporaine du domaine de l'art<sup>133</sup>. La spécificité de la sphère artistique s'est ainsi constituée sur la base de la liberté de création et d'expression subjective caractérisée entre autres par l'imagination, la spontanéité, l'originalité et l'authenticité (Breton et Trotsky, 1938; Merleau-Ponty, 1945; Bellavance, 1996), autant de qualités qui peuvent dans une certaine mesure être associées au concept d'émancipation. Défendre l'autonomie de l'art aujourd'hui consiste à préserver une marge de manœuvre pour les artistes face aux occupations quotidiennes et aux diverses formes de contrôle (Breton et Trotsky, 1938; Rancière,

---

<sup>131</sup> Nous ne disposons pas ici de l'espace requis pour présenter ce débat historique des plus importants en théorie esthétique. Pour une présentation éclairante du sujet, voir Freitag (1996) et Bellavance (1996).

<sup>132</sup> Il ne faut pas confondre la question de l'autonomie de la sphère artistique, c'est-à-dire sa spécificité, sa séparation comme sphère formelle de la société, et le concept d'autonomie liée au processus d'émancipation. Nous verrons toutefois que ces deux conceptions de l'autonomie en viennent à se recouper.

<sup>133</sup> Précisons que cette autonomisation s'est entre autres réalisée en réaction aux contrôles étatiques, religieux et bourgeois instrumentalisant l'activité artistique à leurs fins (Freitag, 1996).

2000). La mise en disponibilité des œuvres, la constitution d'espaces neutralisés, le chevauchement de temporalités hétérogènes, l'égalité des sujets représentés et l'anonymat de ceux et celles auxquelles l'œuvre s'adresse sont autant de caractéristiques qui définissent le champ artistique comme forme d'expérience particulière séparée des autres formes d'expériences sensibles, marquant du même coup son indiscernabilité quant à ses objets et ses intentions (Rancière, 2008). Le domaine artistique se caractérise aussi par une ouverture radicale au changement, par un faible niveau d'équipement et par la mouvance aussi constante qu'instable à la source de l'inspiration (Boltanski et Thévenot, 1991). Ces caractéristiques laissent entrevoir l'autonomie de la création artistique comme une responsabilité d'ouverture au changement et de rupture avec le monde trivial (Rochlitz, 1992; Bellavance, 1996). Ainsi, le potentiel émancipateur de l'art réside en partie dans l'autonomie de la sphère artistique, puisque la transcendance de l'art face à l'immanence brute de la vie quotidienne lui fournit le recul nécessaire pour critiquer normativement cette dernière et pour rendre perceptible ce qui n'y est pas encore perçu (Adorno, 1970; Jimenez, 1973; Marcuse, 1978).

Toutefois, l'autonomie de la sphère artistique contrevient aussi au mouvement d'émancipation dans la mesure où l'activité créatrice, ainsi détachée de toute fonction sociale spécifique, peut toucher à tout et n'importe quoi, incluant la célébration de l'ordre établi, le divertissement rentable, etc. De plus, le « désenchaînement » (Giddens) propre à l'autonomisation de la sphère artistique vient extraire l'activité spécifiquement esthétique des relations sociales et des contextes localisés d'interaction pour la restructurer dans un champ spatio-temporel indéfini (Bellavance, 1996) où elle apparaîtra comme le reflet de la dissolution du lien social et de l'individualisme capitaliste (Proudhon, 1865; Debord, 1967). En se constituant comme pratique sociale séparée, l'art devient une référence idéalisée servant d'idéologie compensatoire à la mécanisation effective et à l'atomisation de l'activité humaine (Freitag, 1996). Il faut aussi comprendre que l'extraction du rapport à la forme de la culture commune permet à la sphère artistique de se

constituer comme espace autoréférentiel d'échange de signes esthétiques<sup>134</sup> qui peuvent être réalisés, montrés et appréciés uniquement selon des critères propres au champ institutionnalisé de l'art (Freitag, 1996; Bellavance, 1996). Ce mouvement d'autonomisation implique aussi une esthétisation narcissique de l'univers subjectif et un émiettement de la critique<sup>135</sup> auxquels correspond une série de processus d'identification, de légitimation, de reconnaissance qui viennent paradoxalement éloigner l'art de la fonction critique qui le rattachait au mouvement d'émancipation (Debord, 1967; Freitag, 1996; Bellavance, 1996). Paradoxalement certes, puisque la volonté d'autonomie artistique, liée au développement récent du capitalisme, a conduit à une soumission inégalée de l'art aux impératifs économiques et au bon-vouloir étatique (Janover, 2008).

L'ambivalence inhérente à la problématique de l'autonomie de l'art a engendré des prises de position radicales allant jusqu'à prôner la suppression de l'art comme sphère autonome pour le réaliser dans la vie<sup>136</sup>. Or, Marcuse (1978) souligne à juste titre que la tentative de suppression de la distance entre art et vie constitue une vaine tentative d'aplanissement des divers degrés de réalité les uns sur les autres, formant par le fait même une contre-économie de simulacres allant paradoxalement à l'encontre du caractère subversif de l'art, qui relève plutôt de la distinction entre la fiction et le mensonge (Rancière, 2000). Mais si l'art qui veut supprimer son autonomie pour rejoindre la vie en vient à se dissoudre dans la réalité qu'il cherche à accuser, l'art qui porte un contenu politique critique explicite est aussi statique et idéologique que le discours qu'il tente de combattre. Dans une perspective émancipatrice, on en vient à considérer que l'autonomie de la sphère artistique doit demeurer contradictoire, relative, limitée par la relation que cette sphère doit

---

<sup>134</sup> Freitag (1996) associe ce développement à l'autonomisation de la sphère économique comme échange autoréférentiel de signes monétaires. Conséquemment, l'art comme fin en soi, ne servant que lui-même (voire rien), marque le mouvement de professionnalisation des artistes (Deleuze, 1967; Bellavance, 1996), qui découle lui-même de la division capitaliste du travail venant à la fois soumettre les artistes aux impératifs du travail et contribuer à la domination systémique (Breton et Trotsky, 1938; Debord, 1967; Freitag, 1996).

<sup>135</sup> Selon Janover (2008), les avant-gardes artistiques radicales ont contribué à la toute-puissance contemporaine de l'individu en le dotant d'un système de représentation approprié à ses ambitions souveraines.

<sup>136</sup> Cette idée a notamment été défendue par Maïakovsky et les futuristes, Debord et les situationnistes, et Beuys et Fluxus.

entretenir avec la société pour ne pas se perdre, puisque c'est tout de même en tant que part intégrante de la réalité sociale que l'art peut critiquer cette même réalité (Adorno, 1970; Jimenez, 1973; Marcuse, 1978). En ce sens, l'autonomie relative de l'activité esthétique, issue de la spécification formelle de la médiation symbolique-significative, constitue une politique de la pratique culturelle permettant de développer une réflexivité critique - immanente à l'action expressive - qui s'oppose à l'assujettissement idéologique de l'activité pratique aux conditions de la reproduction sociale (Freitag, 1986b). On en vient ainsi à comprendre que l'autonomie relative et contradictoire de l'art n'est porteuse d'émancipation qu'en s'inscrivant dans la tension paradoxale entre la critique sociale et la spécificité de l'activité esthétique (Breton et Trotsky, 1938; Adorno, 1970; Marcuse, 1978).

Fondamentalement, la problématique de l'autonomie de l'art est un enjeu théorique qui concerne le rapport pratique de l'activité esthétique aux institutions établies. L'art n'est jamais totalement autonome : il est constamment rattaché au mode de reproduction politico-institutionnel qui à travers cette intégration réalise l'intériorisation d'une contradiction dynamique dans la société (Freitag, 1986b). La tension dans laquelle se situe l'art en quête d'émancipation quant à son autonomie contradictoire est ainsi toujours liée au contexte institutionnel, ce qui pose de nombreux défis (souvent aporétiques) à l'activité esthétique<sup>137</sup>. Il faut d'abord comprendre que l'autonomie de l'art n'est qu'une forme de différenciation systémique et institutionnelle, une partie fonctionnellement spécialisée - comprenant organisations, normes, valeurs, langage, méthodes, outils, etc.- de la structure reproductive, opérationnelle et pragmatique de la société (Castoriadis, 1975, 1977; Freitag, 1986b, 1996). L'intégration locale, partielle, de la contestation

---

<sup>137</sup> Adorno (1970) a bien formulé un de ces défis aporétiques : si l'art renonce à son autonomie, il s'intègre lui-même dans les mécanismes de la société dominante; or, s'il s'autonomise et se replie sur lui-même, il demeure intégré à cette société comme activité séparée. Ce dilemme, qui exprime le caractère totalitaire des sociétés capitalistes contemporaines qui englobent toutes les productions qui y surviennent pour s'autoproduire, est le corollaire du paradoxe contemporain de la multiplication des pratiques artistiques réfractaires à l'intégration, mais qui coexistent, voire collaborent, avec des industries culturelles croissantes et diversifiées et des administrations publico-culturelles avides d'influence sur les pratiques artistiques (Bellavance, 1996). On pourrait aussi rappeler le paradoxe énoncé par Rochlitz (1994) et Janover (2008) selon lequel l'art contemporain est à la fois soumis aux impératifs de la rentabilité capitaliste et détaché des luttes sociales, une autonomie relative à l'opposée de celle qui interpelle le mouvement d'émancipation.

artistique vient subordonner celle-ci au système institutionnel général à travers le développement d'institutions créées à cet effet, véritables agents de stratification. Ces deux mécanismes en viennent même à se renforcer mutuellement, tout en préservant leur caractère distinct, et ce pour invalider toute remise en question de l'ordre qu'ils établissent<sup>138</sup> (Adorno, 1970; Jimenez, 1973; Freitag, 1986b). En ce sens, l'autonomie de l'art dans les sociétés contemporaines implique nécessairement une certaine neutralisation (Adorno, 1970), qui marque la nécessité constante de l'État et du marché de fixer ce qu'ils conçoivent comme de la force de travail, de la contrôler en lui assignant une série de canaux et d'organismes spécialisés (Deleuze et Guattari, 1980).

Bon nombre d'artistes révolutionnaires se trouvent ainsi devant les voies sans issues du silence et de l'ignorance de la part des classes dominantes (Adorno, 1970; Jimenez, 1973); certains d'entre eux préféreront alors abandonner leurs attaques contre la reproduction systémique pour profiter de l'autonomie qui leur est accordée (Freitag, 1986b; Janover, 2008). Cependant, cette soumission conciliante aux impératifs institutionnels vient éclipser les aspirations émancipatrices des artistes, peu à peu voilées par leur dépendance envers les ressources institutionnelles<sup>139</sup> (Rochlitz, 1994). Ce type d'attachement aux institutions établies vient d'ailleurs, à terme, constituer le facteur primordial de reconnaissance et de valorisation artistique, au détriment de la critique, de l'éthique, mais aussi de la recherche esthétique et des liens avec le public (Freitag, 1986b; Janover, 2008). Il faut comprendre qu'une telle intégration vient non seulement réduire les dimensions émancipatrices de l'esthétique, mais contribue aussi à faire des objets

---

<sup>138</sup> Précisons : pour Freitag (1986b), l'intégration fonctionnelle réalisée formellement par la régulation/domination institutionnelle est plus claire lorsque l'isolement des sous-systèmes culturels est plus développé; corollairement, pour Adorno (1970), la distinction entre l'autonomie de l'art et son caractère social est le fait de la domination.

<sup>139</sup> Nous ne disposons pas ici de l'espace requis pour développer une critique plus précise des divers mécanismes institutionnels qui font rentrer les artistes contestataires dans les rangs des institutions artistiques établies. Mentionnons à tout le moins la mise au service des commandes et du patrimoine, la course concurrentielle aux subventions, l'établissement et le renforcement de l'hégémonie de certaines organisations particulières, la mise en place d'écoles pour assurer la production/reproduction de la nouveauté dans un cadre légitime, la relation étroite avec la bureaucratie culturelle et l'*establishment* artistique constituant des circuits fermés, etc.. Pour une analyse développée de la question, voir à ce sujet Bourdieu (1966, 1979, 1992), Boltanski et Thévenot (1991), Guerre (1993), Rochlitz (1992, 1994), Bellavance (1996) et Janover (2008).

culturels un vecteur d'exercice de la violence symbolique qui participe à la reproduction, au maintien et à la transformation correcte du système et des rapports sociaux qui en découlent (Gaudez, 2006).

Malgré tout, l'intégration institutionnelle, bien qu'elle ait des dimensions globales, est toujours partielle, multiple, en affinité avec des points singuliers, impliquant des contradictions et des affrontements (parfois internes) qui viennent altérer les appareils et dispositifs visant à les restreindre (Foucault, 1975; Deleuze, 1986). Ainsi, toute intégration a pour corollaire une part de contestation parfois voilée, qui la déborde par moments, qui défait/circule entre les codes (Deleuze et Guattari, 1981). Il y a donc toujours une série d'emprunts, d'entrelacements, de collaborations sporadiques et d'affrontements larvés entre les pratiques artistiques qui tendent vers l'émancipation et les institutions établies; le caractère émancipateur de ces pratiques dépend alors du contexte spatio-temporel dans lequel elles s'inscrivent. Si certaines acquisitions en termes de moyens ne sont pas à négliger, le risque de perdre le caractère émancipateur des pratiques artistiques est aussi constant qu'important, et en appelle ainsi à une vigilance assidue. Car les velléités intégratrices des institutions établies sont fréquemment renouvelées (Reszler, 1971; Bellavance, 1996), si bien que toute forme d'art aura fort probablement à entretenir des rapports, qu'ils soient conflictuels ou harmonieux, avec ces institutions. En effet, toute pratique esthétique, ne serait-ce qu'à travers ce qu'elle peut avoir d'instrumental<sup>140</sup>, entretient un rapport avec les pratiques d'institutionnalisation, les modes de stratification (Deleuze et Guattari, 1980).

Il en va de même avec la représentation et la médiation présentes dans toute esthétique : sur le plan social et politique, la représentation est une nuisance

---

<sup>140</sup> En effet pour Freitag (1986 :167), toute pratique sociale singulière comporte un aspect culturel-symbolique (expressif), politico-institutionnel (reproductif) et décisionnel-opérationnel (instrumental) : « à la dimension "expressive" de la médiation des rapports sociaux correspond toujours une dimension de type "instrumental", [...] la régulation "intériorisée" du symbolisme implique toujours une certaine "extériorisation" institutionnelle du système de régulation ».

restreignant la réalisation effective de l'émancipation<sup>141</sup> et la médiation un outil de la régulation systémique significative et de l'intégration structurelle (Freitag, 1986b). Pourtant, il demeure impossible de s'extraire de ce symbolisme institutionnel qui détermine de nombreux aspects de la vie sociale (Castoriadis, 1975). Devant l'inéluctabilité de l'institution, de la représentation et de la médiation, les pratiques artistiques en quête d'émancipation devraient plutôt assumer leurs responsabilités et figurations (Virilio et Baj, 2008) et ainsi entrer de plein fouet dans la lutte en maniant ces outils à leur image.

En effet, si les pratiques esthétiques peuvent être associées à des fragments de l'institution de la société, cette institution peut en retour être comprise comme un cosmos venant recouvrir le chaos de la vie, une création issue de l'imaginaire social, une forme matérialisée du magma de significations imaginaires propre à une société donnée, comprenant aussi un aspect symbolique et fonctionnel. Une telle compréhension de la notion d'institution permet de voir que chaque institution constitue son propre réseau symbolique cohérent à partir de sa situation spatio-temporelle, mais aussi selon les mouvements spontanés et inattendus qui la parcourent (Castoriadis, 1975, 1977, 2007). On en vient ainsi à comprendre que les pratiques esthétiques en quête d'émancipation devraient privilégier la création de leurs propres institutions plutôt que de collaborer avec les institutions établies. Ces institutions devraient être conçues comme des processus constants d'institutionnalisation<sup>142</sup>, des forces composantes ayant l'émancipation comme signification imaginaire centrale<sup>143</sup> (Castoriadis, 1975), des compositions faisant émerger et inventant des singularités émancipatrices. Les pratiques artistiques peuvent contribuer à une telle institution du champ des possibles à travers (entre autres) l'organisation de la découverte d'espaces d'images, d'un monde d'actualité

---

<sup>141</sup> Pour une critique plus développée de la notion de représentation politique, se référer aux nombreux auteurs libertaires ayant traité du sujet depuis Rousseau (1762), notamment Bakounine (1870), Kropotkine (1885) et Goldman (1917).

<sup>142</sup> La notion de société instituante (à l'opposé de la société instituée) développée par Castoriadis (1975) peut être rattachée à la notion de pouvoir constituant (opposé au pouvoir constitué) de Negri (1997).

<sup>143</sup> Pour Castoriadis, les significations imaginaires centrales sont celles qui ne se réfèrent pas à autre chose, mais à partir desquelles sont constituées une série d'autres choses; elles sont en ce sens organisatrices du monde donné et donc intensément créatives.

intégrale, toujours ouverte, au sein même de notre conduite politique (Benjamin, 1936; Audi, 2005; Didi-Huberman, 2009). La représentation artistique participe à ce mouvement en forgeant des représentations du monde, du temps, des êtres et des problématiques qui en découlent ; ces représentations partant de la réalité sociale en viennent à constituer des forces aptes à la transformer (Castoriadis, 1975; Marcuse, 1978 ; Virilio et Baj, 2008).

Nous ne disposons pas de l'espace requis pour développer davantage les considérations qui devraient orienter la création de telles organisations et modes de représentation. Nous pouvons à tout le moins mentionner qu'elles devraient en tant que telles se constituer comme des remises en question perpétuelles, toujours ouvertes, singulières et momentanées, toujours *instituanes* et jamais instituées (Castoriadis, 1975, 1977; Abensour, 2004). Ce n'est qu'ainsi qu'elles pourront respecter le caractère chaotique, fuyant, désorganisé/désorganisant, non fonctionnel de l'art<sup>144</sup> (Arendt, 1968 ; Deleuze, 1981b, Blanchot, 1983) et ainsi être à l'image de mobilité inhérente à l'émancipation. Les pratiques esthétiques porteuses d'émancipation se situent ainsi dans une tension perpétuelle entre des poussées organisationnelles et des mouvements de déstructuration, entre des forces composantes et des formes composées variant selon les situations (Deleuze et Guattari, 1980; Deleuze, 1986).

Cette dimension instituante renvoie à la création de figures et de symboles qui constituent l'imagination radicale inhérente à la transformation du réel ; ce symbolisme se déploie parmi les êtres en venant altérer les diverses représentations du monde (Castoriadis, 1975). Le caractère fondamental de l'esthétique au sein de ce mouvement instituant nous pousse alors à questionner la capacité même de l'art à constituer une forme de relais, de transmission de sens et d'affect entre les êtres, entre les différentes pratiques et significations sociales. Cette problématique nous amène à considérer les dynamiques communicationnelles de l'esthétique qui, dans une perspective émancipatrice, comportent à la fois des dimensions conflictuelles et dialogiques.

---

<sup>144</sup> En effet, pour Deleuze (1981b : 102), la spécificité et la pertinence de l'art provient de sa « désorganisation créatrice » ayant pour tâche de capter la vie et les processus de différenciation qui la composent avant qu'ils ne se stabilisent en forme organique.

### 2.2.2 *Communication et conflit*

Comme l'a montré Merleau-Ponty (1960), l'art en tant que tel pose le problème de la communication. Il convient alors de questionner les possibilités communicationnelles de l'art et le rôle de l'esthétique dans la diffusion de l'émancipation.

Il faut d'abord voir que si toute communication comporte des dimensions esthétiques, l'art, à travers son autonomie relative et sa relation intrinsèque avec un public quelconque, comprend néanmoins sa propre spécificité communicationnelle (Bellavance, 1996). Or, cette spécificité a trop souvent permis à la sphère artistique de se replier sur elle-même pour fonctionner comme un circuit fermé, autoréférentiel et auto-reproduit, imposant ses propres normes de manière consensuelle et exclusive (Virilio et Baj, 2003; Janover, 2008). Une telle autonomisation du rapport à la forme a contribué à créer un rapport hiérarchique d'extériorité entre artistes et public<sup>145</sup> venant déconsidérer les expériences populaires, voire même toutes les expériences esthétiques réalisées hors du champ institutionnalisé de l'art (Habermas, 1981; Freitag, 1996). Ce rapport va à l'encontre du mouvement d'émancipation qui vise plutôt à brouiller les compétences artistiques particulières pour échanger les places et les pouvoirs qui s'y rattachent (Rancière, 2008). Le champ artistique s'est ainsi constitué comme le langage de l'inaction sociale, de la perte des conditions de la communication et de la mémoire (Debord, 1967).

Malgré tout, le monde de l'art est peut-être le seul champ au sein duquel la capacité d'innovation de la parole, c'est-à-dire sa force d'expressivité, peut être transmise sans être entravée par les conditions d'accès à l'ordre circulatoire. En effet, les sociétés contemporaines se caractérisent par un ordre communicationnel venant

---

<sup>145</sup> La communication propre au monde de l'art s'est entre autres développée autour d'un système de convention et de convictions/croyances qui est venu accentuer la spécialisation associée au statut d'artiste, requérant des qualifications formelles qui le distinguent de ceux et celles à qui il s'adresse (Benjamin, 1939 ; Bellavance, 1996). En perdant le contact avec un public de plus en plus dérouteré par le sens des signes artistiques, l'art s'est enfermé dans une dialectique perverse d'incompréhension de laquelle il ne parvient à sortir qu'en se tournant vers la reconnaissance que lui procure les spécialistes qui assurent la médiation entre l'art et la société (Morris, 1883; Freitag, 1996)

dissoudre, à travers une répétition formelle de la différence, l'expression porteuse d'émancipation, transformant du même coup la communication en performance utilitaire venant différencier « juste-assez-et-pas-trop » les êtres et leur expressivité<sup>146</sup> (Giroux, 2008 :557). Ce cosmos répétitif en vient à déterminer l'énonçable et le perceptible, distinguant du même coup le bruit de l'information, le sens du délire, le réel de la fiction. Dans tous les cas, la communication ordonnée sanctionne la perte de la singularité (Blanchot, 1947), jusqu'à devenir la « communication de l'incommunicable » (Debord, 1967 :186). La communication émancipatoire, énonciation disruptive et transformative, se heurte<sup>147</sup> inévitablement à cette canalisation forcée des flux communicationnels et y oppose alors ses propres connexions ainsi que sa parole créatrice qui viennent fissurer le circuit policé (Deleuze et Guattari, 1980; Giroux, 2008).

L'esthétique, dans une optique émancipatrice, contribue à forger une communication qui s'oppose aux contraintes politiques, médiatiques et commerciales, dévoilant leurs usurpations et leurs fractures pour développer les mouvements d'actualisation et les intensités mineures qui s'y trouvent (Deleuze et Guattari, 1975; Lachaud, 1999). Cet aspect renvoie à la dimension destructrice de l'esthétique, aux signes comme forces multiples pouvant affecter (spontanéité) et être affectées (réceptivité) et aux rapports de pouvoir qui en émanent (Deleuze, 1986). En ce sens, la communication créative acquiert par son extériorisation une force de projection et une liberté de mouvement permettant à ses images de devenir des opérateurs politiques d'émancipation aptes à rompre les barrières de l'ordre établi (Deleuze et Guattari, 1975; Didi-Huberman, 2009). À ce titre, la représentation artistique, plutôt que d'apporter sa force prescriptive à la société

---

<sup>146</sup> Il convient de préciser qu'à ce contrôle de l'expression s'ajoute un contrôle physique complémentaire incarné par la police, qui joue alors pleinement son rôle de « forces de l'ordre ». L'ordre circulatoire assure ainsi la division mondiale des tâches spectaculaires en s'imposant à la fois par adhésion, consensus, légitimité et par coercition, sanction (Debord, 1967; Castoriadis, 1977; Rancière, 1990).

<sup>147</sup> Une telle communication se heurte à la double logique de la massification uniformisante et de la juxtaposition des spectacles concurrentiels qui caractérise la culture de masse (Debord, 1967; Mongin, 2004), elle s'oppose au règne du n'importe quoi divertissant et relativiste qui vient dissocier l'esprit critique du plaisir esthétique (Benjamin, 1939). Au mieux (au moins pire...), la communication créatrice prise dans l'ordre circulatoire verra sa puissance affaiblie par la vulgarisation propre au format médiatique, qui l'intégrera dans son flot constant d'informations conjuguant saturation et indifférence (Marcuse, 1978; Virilio et Baj, 2003).

capitaliste (Janover, 2008), devrait refuser l'ordre actuel des choses pour altérer la société instituée (Castoriadis, 1975), pour en effectuer une re-présentation : « L'œuvre d'art re-présente ainsi la réalité tout en la mettant en accusation » (Marcuse, 1978 :22). Une telle représentation pourrait alors s'affairer à réaliser le devenir actualisable de forces déterminées en vue de constituer des œuvres pleines de décharges, de perspectives infinies de conflits qui pourraient alors être en mesure de potentialiser leur puissance et de multiplier les ressources qu'elles contiennent<sup>148</sup> (Artaud, 1938; Derrida, 1966).

Or, la conflictualité ne saurait à elle seule insuffler à la communication de l'émancipation le souffle qui lui manque pour s'étendre dans le monde. En effet, les œuvres renfermant une critique manifeste et/ou représentant les conflits sociaux viennent souvent les figer, les schématiser, les codifier et les normaliser<sup>149</sup> (Adorno, 1970; Deleuze et Guattari, 1975). De plus, il faut aussi considérer l'art comme une forme de relais, une disposition de la jointure qui devrait (à tout le moins) être portée à toucher l'ensemble des êtres (Deleuze et Guattari, 1980; Nancy, 1983) et ainsi contribuer à la communication de l'émancipation; cette optique disparaît au sein de la critique unilatérale.

C'est d'ailleurs pourquoi l'œuvre doit être « offerte à la communication », ne serait-ce parce que la communication constitue la réalité humaine<sup>150</sup> (Nancy, 1983 :181). Dans une optique émancipatrice, l'esthétique peut contribuer à la diffusion de l'innovation, des possibilités alternatives, d'expériences nouvelles (Merleau-Ponty, 1960; Lyotard, 1971; Deleuze et Guattari, 1980). À travers cette fonction de diffusion, l'esthétique participe aussi à la transmission d'initiatives politiques exemplaires et d'informations pertinentes pour la lutte (qui sont difficilement communicables à travers les canaux officiels) (Massoni, 1997;

---

<sup>148</sup> L'aspect conflictuel de la représentation artistique peut aussi être associé à la dislocation de l'unité individuelle et à la répétition originnaire de la différence dans la lutte des forces contre toute loi permanente (Nietzsche, 1872 ; Derrida, 1966)

<sup>149</sup> La représentation symbolique peut aussi prendre un caractère iconique, intégré dans un rituel de contestation fort éloigné du mouvement d'émancipation (Vaneigem, 2002).

<sup>150</sup> D'abord parce que la vie signifiante qui forme les êtres est en tant que telle toujours un moyen de communication avec le monde (Merleau-Ponty, 1945), mais aussi parce que l'émancipation individuelle implique toujours de communiquer avec un sens du commun (Rancière, 1990).

Vaneigem, 2002; Shukaitis, 2009), ce qui nécessite souvent la constitution de réseaux correspondants, de voies de circulation des affects. Ainsi, l'art aurait à jouer un rôle communicationnel de formation/information (Merleau-Ponty, 1960) qui ne doit pourtant pas se soumettre à la nécessité de la production de sens, mais plutôt chercher à développer des stratégies, des médiations visant à préserver l'ouverture du discours à la complexité et à l'incertitude propre à l'expérience sensible (Lyotard, 1971). À cet effet, l'art peut contribuer au dialogue collectif, à la discussion relative au jugement et à l'intervention dans l'espace public<sup>151</sup> qui sont autant de facteurs inhérents à l'émancipation (Arendt, 1968; Vander Gucht, 2006; Shukaitis, 2009).

Néanmoins, les moyens d'expression comportent toujours un aspect soit univoque et contrôlant, soit abstrait et inadéquat (Lukacs, 1981). L'esthétique participant à la communication court donc en permanence le risque de sombrer dans la propagande, la pédagogie ou l'instrumentalisation qui trahissent ses velléités émancipatrices<sup>152</sup> (Arendt, 1968; Marcuse, 1978). Inversement, si l'esthétique peut pallier à certaines lacunes entourant la communicabilité des moyens d'expression, les signes qu'elle produit demeurent ambigus et transmettent donc difficilement le message souvent attendu dans la communication (Merleau-Ponty, 1945; Lukacs, 1981). La représentation ne peut que pallier de manière fort limitée à une telle ambiguïté, puisqu'elle est en elle-même incapable de communiquer la complexité des singularités et de thématiser les sources de l'affectation par autrui (Levinas, 1974; Agamben, 1990); ce faisant, elle vient trop souvent réduire l'altérité, lui donner un rôle instrumental, reproduisant *pâlement* la présence (Nancy, 1983). Il faut donc admettre que quoi qu'en fasse l'esthétique, l'expérience quotidienne que

---

<sup>151</sup> Et ce non pas à travers un quelconque « agir communicationnel » (Habermas) porté par un pseudo sujet rationnel moderne « émancipé » (Lyotard, 1983), ni une norme pragmatique d'expérience réduisant l'œuvre à un signe linguistique (Ratté, 1996), mais par l'échange ouvert et multiforme d'idées et d'émotions, par le raffinement du sens d'évaluation des faits, etc.

<sup>152</sup> Bien que toute une tradition d'auteurs (notamment Schiller, Proudhon, Morris, Kropotkine, Grave, Boal, etc.) ait appelé à la constitution d'un art propagandiste et éducateur.

font les singularités entre elles n'est pas pleinement communicable et comporte toujours une part de malentendu<sup>153</sup> (Lukacs, 1981).

Pourtant, un des apports de l'art à la communication relève justement de sa capacité à faire émerger la périphérie du sens, la « frange du communicable »<sup>154</sup>, à élargir les limites de ce qui peut être communiqué à travers une mise en forme subjective. En ce sens, l'œuvre peut être comprise comme une « médiation symbolique complexe correspondant normativement à un intérêt pour la reproduction de l'expérience communicationnelle dans la frange du communicable » (Ratté, 1996 :350). Ainsi, l'art peut éventuellement partager à autrui des expériences au-delà des ratés de la communication conventionnelle/quotidienne (Lukacs, 1981). Mais au-delà d'une telle reproduction, l'esthétique permet une transformation de l'expérience, une remise en forme, une re-présentation de celle-ci (Mongin, 2004). Car c'est à travers les limites inhérentes à la communication que les êtres communiquent, médiatisent cette communication même, participant comme ils-elles peuvent à l'intersubjectivité : l'énonciation artistique peut ainsi être comprise comme un processus intersubjectif auquel participe l'œuvre en tant que moyen d'expression (Freitag, 1996; Gaudez, 2006). L'œuvre comme proposition subjective de sens (issue d'une dialectique intériorité/extériorité) faisant l'épreuve communicationnelle des éléments du monde vécu singularisé montre que l'art manifeste bel et bien l'être, dans toute son équivocité, ses zones d'ombres (Ratté, 1996), ce qui fait de l'artiste un « corps en/de résonance » traversé par les signes, « une voix qui cherche des ouïes et en crée » (Sloterdijk, 2000 : 100). En ce sens, l'esthétique vise à relier les êtres de manière immanente, c'est-à-dire à relater et à opérer des liens, des relations, à travers la mise en forme et la création d'espaces

---

<sup>153</sup> Pour Lukács (1981), le malentendu désigne le fait que l'habitation corporelle inhérente à toute expression-communication ne parvient pas à porter la singularité qualitative de l'expérience lorsqu'elle est déployée dans la réalité vécue. La possibilité d'y transmettre une intensité quelconque demeure toujours suggestive et aléatoire.

<sup>154</sup> La frange du communicable désigne ce qui se tient à l'horizon du communicable, où l'on peut entrevoir la communicabilité et l'*incommuniqué* et où se coagulent tous les mondes vécus (Ratté, 1996 : 347-350).

autres au sein d'un monde fluctuant<sup>155</sup> (Mongin, 2004; Doyon/Demers, 2009; Shukaitis, 2009).

Pourtant, une telle valorisation du contact ne saurait assurer à elle seule la transmission communicationnelle de l'émancipation. En effet, cette forme de constitution esthétique (sensible) de la communauté comme présence à soi opposée à la distance de la représentation (Rousseau), cette appropriation poétique de la vie humaine (Rimbaud), cette mise en possession d'une collectivité de ses propres énergies vitales (Artaud, 1938), cette possession effective d'une communauté du dialogue<sup>156</sup> (Debord, 1967) en vient à perdre, dans son fantasme d'immanence absolue, de communion, le mouvement même de la communication (Nancy, 1983). En effet, la spécificité de la faculté communicative humaine est au contraire de transcender (et ainsi libérer) l'être de son enfermement ontologique par le biais d'une intensité passionnée qui est donnée au monde et aux autres (Arendt, 1968; Nancy, 1983; Giroux, 2007). L'essence communautaire de l'art comme refus de la médiation, désir de pureté de la présence<sup>157</sup>, semble aussi ignorer l'absence de correspondance directe entre l'art et la vie humaine (Nietzsche, 1872; Derrida, 1966) : « Ce qui est en cause ici, c'est bien la substitution au spectacle de situations qui trouvent leurs sources dans le réel. Mais cette situation, malgré tout, en passe par une médiation représentative » (Chaudoir, 2000 :47).

De plus, la volonté de proximité quasi fusionnelle entre l'artiste et le public tend à annuler la distance, l'intervalle quelconque d'espace et de temps nécessaire à la réception qui est pourtant la condition même de la capacité d'affecter (Levinas, 1974 ; Deleuze, 1986). En ce sens, dans un contexte où le recul, l'écart requis pour la compréhension et l'action dans le monde sont des denrées rares, l'artiste engagé dans une démarche émancipatrice devrait plutôt tenter de propager un art des distances, de la re-présentation, d'aider autrui à reprendre la maîtrise de ses

---

<sup>155</sup> De telles connexions permettent aux agencements de s'étendre dans un champ d'immanence pour libérer les désirs et court-circuiter les segments qui les contraignent (Deleuze et Guattari, 1975).

<sup>156</sup> Rappelons que ce désir de « communauté fusionnelle » a animé les projets d'un art porteur d'émancipation de nombreuses avant-gardes artistiques depuis Rousseau, notamment les futuristes russes, Artaud, CoBrA, les situationnistes, Fluxus, etc.

<sup>157</sup> « La présence, pour être présence et présence à soi, a toujours déjà commencé à se représenter, a toujours été entamée » (Derrida, 1966 :366).

distances<sup>158</sup> (Mongin, 2004). Car la distance, loin d'être synonyme d'incompréhension et d'absence, est la condition même de toute communication (Rancière, 2008 :16) : la séparation des êtres est aussi ce qui les partage lorsqu'elle marque une tendance, une volonté de communiquer (Ratté, 2006). Inversement, il faut voir que la communication des singularités, à travers leur avoir-lieu, les disperse dans l'existence plutôt que de les unir dans l'essence (Agamben, 1990). L'esthétique et la fiction permettent ainsi une distanciation de la subjectivité envers elle-même, distanciation préalable à toute expérience porteuse d'émancipation (Ricoeur, 1986 ; Vander Gucht, 2004), et qui est aussi inhérente à la capacité de percevoir ce qui apparaît (Arendt, 1968 ; Henry, 2004). Apparaître des événements, apparaître des choses certes, mais surtout, apparaître des êtres, dont la particularité est rompue lors de la communication pour être exposée à autrui, définissant du même coup la singularité (Blanchot, 1983; Nancy, 1983). Cette rupture montre l'être comme un « lieu de communication » excédant la subjectivité, rappelant le caractère processuel de celle-ci: « (La communication) consiste dans la parution de l'*entre* comme tel. ». Ce « lieu de communication » s'expose au dehors et, comme/avec les autres lieux semblables, « com-paraît » comme finitude. Une telle exposition est ce qui, dans, en-deçà et au-delà de l'œuvre, offre celle-ci à la communication (Nancy, 1983 :72-74). Ainsi, l'art touche aux dimensions politiques de l'émancipation en ouvrant les possibilités d'apparition des êtres dans le monde (Arendt, 1968).

Il convient toutefois de préciser que l'œuvre offerte à la communication n'a pas nécessairement à être intelligible, à transmettre un message (Nancy, 1983). En effet, non seulement toute œuvre est en soi une altérité qui, toujours équivoque, échappe sans cesse à la compréhension (Levinas, 1964; Derrida, 1993a), mais il faut aussi voir que l'incompréhension et l'impuissance deviennent puissance de contestation lorsque portées par la création<sup>159</sup>. On en vient ainsi à comprendre que

---

<sup>158</sup> « On le voit, c'est tout un art de la relation qui est alors visé, une capacité à faire tenir ensemble des entités différentes et distancées, c'est aussi une manière d'établir un lien entre un dehors et un dedans » (Mongin, 2004 :144).

<sup>159</sup> En effet, le refus de communiquer peut être en lui-même un puissant moyen de communication (Bataille, 1943; Didi-Huberman, 2008). Dans la même veine, l'artiste qui n'est pas

la communication de l'émancipation à travers l'art est toujours, paradoxalement certes, *désœuvrée* : la communauté en quête d'émancipation suppose toujours des œuvres (politiques, esthétiques, philosophiques, etc.), « mais ce qui s'inscrit, et qui, en s'inscrivant, passe à la limite, s'expose et se communique [...], ce qui se partage, c'est le désœuvrement des œuvres » (Nancy, 1983 :98). Comme les processus de subjectivation inhérents à l'émancipation, la création donc est à la fois néant et plénitude, puissance ambiguë qui dit tout et rien (Blanchot, 1947).

L'enjeu de la communication et de la conflictualité s'avère être des plus complexes : il renvoie au mouvement de création/destruction inhérent à l'émancipation, mais tend aussi à prendre un caractère aporétique : la communication de l'émancipation semble être une tâche aussi nécessaire qu'impossible à réaliser effectivement, et l'esthétique, malgré ses apports fondamentaux, ne permet pas de dépasser les limites inhérentes à toute communication. L'œuvre apparaît ainsi comme une dialectique irrésolue et instable entre extériorité et intériorité, demeurant singulière et ouverte : sa condition de possibilité réside dans l'impossibilité de la communion humaine (Lukacs, 1981; Ratté, 1996). Néanmoins, s'il faut rompre avec le désir d'une communication directe et immédiate (Nancy, 1983; Rancière, 2008), on ne peut pour autant se vautrer dans l'incommunicabilité sensible sans appauvrir notre capacité de faire des expériences émancipatrices<sup>160</sup> (Cova, 2005). La communicabilité de l'œuvre montre le caractère désœuvré de toute communication : pourtant, ce désœuvrement, s'il ne va pas sans angoisse, est la condition même d'une communication porteuse d'émancipation, inscrivant l'exigence interminable de mise en rapport des singularités dans le respect de leurs solitudes et de leurs associations (Nancy, 1983; Blanchot, 1983) ; elle est, en ce sens, une « vie dangereuse, comme un beau risque à courir » (Levinas, 1974 : 90).

---

compris totalement préserve autour de son œuvre un espace d'ouverture et de potentialité (Nietzsche, 1886).

<sup>160</sup> Rancière (1990) montre à juste titre que prétendre que l'autre n'entendra pas conduit à la perte du fondement même de toute lutte politique et qu'inversement, prétendre que l'autre peut toujours entendre ce qu'on lui communique augmente notre puissance.

Au-delà des vaines tentatives de suppression de la médiation représentative, il apparaît qu'une esthétique émancipatrice devrait continuellement tenter de forger ses propres représentations, de (se) donner, par l'inventivité propre à l'imaginaire radical, des images de relations et de choses qui n'existent pas encore (Castoriadis, 1975). Ces représentations devraient constituer diverses formes d'auto-présentation du perceptible, indiquant à la communauté son propre partage (Derrida, 1966; Nancy, 1983), sans oublier pourtant que la révolution ne doit pas nécessairement y être représentée en tant que telle (Merleau-Ponty, 1945). Car la représentation, aussi chargée d'émancipation puisse-t-elle être, *n'est pas* le mouvement d'émancipation réel, mais plutôt le supplément figuré du réel, placé auprès de lui pour le dépasser, le transfigurer (Nietzsche, 1872). L'être en quête d'émancipation, être poétique en quelque sorte, doit ainsi assumer une distance qui n'est pas mensonge ou dépit, mais qui vient plutôt changer les possibilités de représentation, les perceptions des événements sensibles composant le monde. C'est en assumant ainsi l'irréalité<sup>161</sup> de la représentation que l'art sera en mesure de faire exister des sentiments, de faire voir ce qui n'était pas vu, que ce soit à partir d'éléments déjà présents, d'un léger décalage face au réel, ou d'une invention brute<sup>162</sup> (Rancière, 2000, 2008). L'indiscernabilité de la représentation et du réel nous fait voir la complémentarité, le synchronisme liant les deux notions, ce qui nous permet de comprendre l'œuvre à la fois comme reflet (représentation) et force (réelle) faisant surgir des événements (Derrida, 1966). En effet, si l'art comprend des représentations du réel, révélant les rapports de force (Chaudoir, 2000), il faut comprendre que ses productions constituent en tant que telles des événements qui non seulement font événement en tant que représentations d'événements (Gaudez, 2006), mais aussi en tant que mouvements réels, compositions de rapports de force connaissant des affects, faisant événement, ébranlement (Deleuze, 1981b).

---

<sup>161</sup> Irréalité relative, ou plutôt « autre réalité », puisque la fiction dominante a le pouvoir de tracer une ligne départageant le « réel » établi des autres formes de réel, associées à l'imaginaire, l'utopie, la représentation. En ce sens, il faut voir qu'« il n'y a pas de réel en soi, mais des configurations de ce qui est donné comme notre réel, comme l'objet de nos perceptions, de nos pensées, et de nos interventions. Le réel est toujours l'objet d'une fiction, c'est-à-dire d'une construction de l'espace où se nouent le visible, le dicible et le faisable » (Rancière, 2008:84).

<sup>162</sup> Une telle volonté de représentation ne vient évidemment pas sans écueils potentiels, notamment le risque de se vautrer dans le même, dans l'imitation, la répétition, etc.

Ainsi, l'œuvre est représentation singulière et constitue, en tant que représentation, un événement qui s'effectue dans un processus de création/réception (Gaudez, 2006). D'ailleurs, le rapport artiste/spectateur ouvre, à travers une articulation de la communication et du conflit, certaines pistes intéressantes parmi les voies difficiles de la diffusion de l'émancipation. En effet, le rapport communication/conflit fait d'abord entrevoir la possibilité d'un lien de solidarité ne relevant pas de l'immédiateté ou de la contractualité consensuelle (Ratté, 1996), mais plutôt du *dissensus*, c'est-à-dire du « conflit de plusieurs régimes de sensorialité », de l'interaction sociale permettant un accord dans l'affrontement des idées et des émotions (Rancière, 2008 : 66). Le rapport esthétique vient ainsi favoriser une ouverture au dialogue et établir une proximité qui respecte la distance et la différence de l'autre (Adorno, 1970; Jimenez, 1973). Les créations artistiques dissensuelles produisent des ruptures dans le tissu sensible des perceptions et dans les dynamiques des affects, elles créent un paysage inédit du perceptible, des formes nouvelles de singularité et de connexions, des rythmes différents d'appréhension du réel (Rancière, 2008 :72).

L'activité de l'artiste doit pour ce faire être comprise comme une pratique du don, un déploiement total<sup>163</sup> de l'être. Cette poétique de l'offre à la communauté, à l'absence de communion par laquelle nous communiquons les sens communs et singuliers (Nancy, 1983), montre que « l'œuvre n'existe que lorsqu'elle est devenue cette réalité publique, étrangère, faite et dé faite par le contre-choc des réalités » (Blanchot, 1947 : 298). Car à travers l'œuvre, l'être porte à autrui le témoignage d'une solidarité dans la donation même des signes qui n'est pas transmission de n'importe quoi dans une ouverture, mais témoignage éthique de la présence de l'autre dans le fait même de s'adresser à lui (Levinas, 1964, 1974). Ce moment durant lequel l'intérieur se fait extérieur transforme la nécessité en contingence (et vice-versa) et opère un mouvement de passage en autrui et dans le monde (Merleau-Ponty, 1960), mouvement qui n'implique pas nécessairement de retour,

---

<sup>163</sup> Total dans la mesure où l'auteur se dépense sans compter dans la création. Mais la « totalité » de ce don ne saurait masquer le fait que l'artiste reste toujours inassouvi, partiellement inexprimé dans l'œuvre, un être à l'étroit dans sa manifestation; or, ce vide trop plein est justement ce qui rend possible la réception de l'œuvre (Levinas, 1964, 1974; Agamben, 2006, Giroux, 2007).

de réponse, de référence obligée au donneur, puisque la réciprocité y est mise de coté au profit de la pleine parole<sup>164</sup> (Levinas, 1964, 1974; Giroux, 2007). L'artiste tend ainsi vers une vision jamais atteinte, mais qui le traverse comme un amas de différences rassemblées en lui, une composition qui le pénètre, le surprend, voire le dissout dans le monde (Giroux, 2007).

Passage par les autres qui implique toujours à la fois la pesanteur de l'inconnu et l'exposition de la communication (Blanchot, 1983). Un tel passage implique aussi de rompre avec les modèles avant-gardistes d'immédiateté éthique selon lesquelles le spectateur doit inévitablement agir dans/avec l'œuvre pour s'émanciper (Rancière, 2008). Ce modèle vient finalement supprimer l'art en tant qu'activité spécifique et impose du même coup au récepteur - paradoxalement certes - un type d'activité, une réponse « correcte », souhaitée<sup>165</sup> (Marcuse, 1978; Rancière, 2008). Au contraire, comprendre la création dans une optique émancipatrice implique de la concevoir davantage comme une position partagée à la fois par l'artiste et le spectateur, qui échangent leurs expériences sensibles en restant séparés, mais également aptes à utiliser ce pouvoir commun pour tracer leurs propres voies :

Le pouvoir commun aux spectateurs ne tient pas à leur qualité de membres d'un corps collectif ou à quelque forme spécifique d'interactivité. C'est le pouvoir qu'a chacun de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de lier l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre. [...] Cette capacité s'exerce à travers des distances irréductibles, elle s'exerce par un jeu imprévisible d'associations et de dissociations. C'est dans ce pouvoir d'associer et de dissocier que réside l'émancipation du spectateur, c'est-à-dire l'émancipation de chacun de nous comme spectateur (Rancière, 2008 : 23).

Ainsi, si l'on conçoit l'œuvre comme un moment particulier au sein d'un vaste processus créatif (Adorno, 1970), et s'il n'y a de processus que transindividuel, trans-sujetif (Aspe, 2010), le récepteur entraîné dans le mouvement de l'œuvre

---

<sup>164</sup> Ce don, mouvement des signes et de soi comme ouverture au monde, est rendu possible par/rend possible l'élévation de ceux et celles qui reçoivent les œuvres (Giroux, 2007).

<sup>165</sup> « La désublimation de l'art est sensée libérer la spontanéité, tant celle de l'artiste que du récepteur. Mais il se passe, à cet égard, la même chose dans l'art que dans la praxis radicale: la spontanéité ne peut faire avancer le mouvement de libération qu'en tant qu'elle est médiatisée, c'est-à-dire qu'elle résulte de la transformation de la conscience. Sans cette double transformation (des sujets et de leur monde), la désublimation de l'art ne peut aboutir qu'à rendre l'artiste superflu, sans démocratiser ni généraliser la créativité. En ce sens, renoncer à la forme esthétique, c'est abdiquer à sa responsabilité » (Marcuse, 1978 :63).

participe au processus de création en l'associant à sa propre existence<sup>166</sup>. Les sujets d'énonciation possèdent ainsi une capacité d'assemblage figuratif, de déformation cohérente; en ce sens, l'œuvre atteint le spectateur en l'invitant à reprendre, à poursuivre la création à sa manière (Merleau-Ponty, 1960; Gaudes, 2006), à « composer son propre poème »<sup>167</sup> (Rancière, 2008 : 19). Cette re-création vient lier art et émancipation dans la mesure où elle permet au spectateur de donner à nouveau, de performer une autre vision tout en respectant la singularité distante de l'œuvre, non pas nécessairement comme œuvre à faire, mais comme une tâche et une lutte visant à renouveler *ad vitam* le don (Nancy, 1983; Derrida, 1993a).

Il apparaît alors que perception et expression en viennent à se confondre au sein de l'expérience esthétique, jusqu'à faire de tout spectateur le sujet de l'expérience, l'acteur de son histoire, et de tout acteur un spectateur des histoires des autres et de l'enchaînement des faits qui découlent de son action (Bataille, 1943; Merleau-Ponty, 1960; Arendt, 1961). Le rapport artiste/spectateur est ainsi mis en branle par un mouvement dialectique d'aller-retour qui vient transformer les deux pôles du rapport sans les fusionner ou les soumettre à un mouvement réglé. Le lieu et l'avoir-lieu de l'œuvre résident donc dans le geste par lequel artiste et spectateur se vivifient mutuellement, s'affrontent, se complètent, se trouvent et se perdent à la fois (Agamben, 2005). L'œuvre met en contact des forces hétérogènes et indiscernables qui circulent entre le créateur et le récepteur, entre la création et le milieu dans lequel elle survient dans un devenir réel, une modulation qui permet à l'art de sensibiliser ces forces à travers une formation/déformation de sensations consolidées, une composition/décomposition d'états intensifs (Deleuze et Guattari, 1975). Il n'y a pas de point de départ privilégié en la matière, ou du moins les points de départ sont multiples, épars, et prennent la forme de croisements, de nœuds à travers lesquels peut se transmettre le mouvement d'émancipation (Rancière, 2008). L'art permet ainsi de lier, d'articuler ces différents moments,

---

<sup>166</sup> On en vient ainsi à comprendre, à la suite de Duchamp, que l'être qui perçoit fait l'œuvre, ou, d'un point de vue sémiotique, que le sujet de l'énonciation combine l'énonciateur et l'énonciataire (Greimas).

<sup>167</sup> « Le spectateur aussi agit [...]. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. [...] Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. [...] C'est là un point essentiel : les spectateurs voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème » (Rancière, 2008, 19).

distincts et parfois même opposés (Blanchot, 1947), à l'image des contradictions et impossibilités qui traversent tout processus émancipatoire.

Le rapport artiste/récepteur vient donc exposer diverses voies possibles pour articuler communicabilité et conflictualité au sein du mouvement d'émancipation, qui apparaît alors comme un mouvement dissensuel de « brouillage des frontières » entre ceux et celles qui agissent et ceux et celles qui perçoivent (Rancière, 2008 : 26). Le dissensus peut ainsi être conçu comme l'instauration d'un dialogue où s'affrontent les différentes visions du partage, d'un lien comme ligne tensionnelle, frontalière, dissociative (Patocka, 1981; Ouellet, 2006), et d'un don engendrant la dissension et la résistance à la capture des êtres dans un circuit fermé (Giroux, 2007). En ce sens, le rapport artiste/récepteur amène une expérience de la polémique et de la pluralité à travers l'accouplement de l'harmonie et du conflit qui caractérise la création porteuse d'émancipation (Deleuze, 1965). Ce rapport impliqué dans l'œuvre recouvre l'ensemble de la situation dans laquelle il survient, dans laquelle les êtres expressifs/perceptifs s'associent et se confrontent (et dont les énoncés illustrent les échanges) (Ouellet, 2006). À terme, un tel rapport vient dissoudre la séparation entre les signes et le monde, entre la parole et l'existence, faisant apparaître le lieu de l'émancipation et la signification autoplastique de sa communication (Giroux, 2008).

L'enjeu esthétique de l'articulation de la communication et du conflit trace aussi certaines pistes de composition d'une communauté polémique de l'émancipation. En effet, l'expérience esthétique liée au désœuvrement « ne peut avoir lieu que comme la communication de la communauté : à la fois comme ce qui communique dans la communauté et comme ce que la communauté communique » (Nancy, 1983, 51). De même, les moments dialogiques de la communauté peuvent être compris comme des manifestations de la dialectique venant exposer et exacerber les différences (Lyotard, 1983; Rancière, 1990). Le dialogue comme « communication de l'incommunicable singularité/communauté » fait entendre une articulation, un partage des voix constitutif de l'« être-en-commun » et de l'art. Le partage, qui constitue les êtres et les communautés, mais aussi le mouvement

d'émancipation, est alors communiqué comme une dislocation, une comparution (Nancy, 1983 :189). Les pratiques artistiques contribuent à ce mouvement en forgeant contre le consensus d'autres formes de sens commun polémique (Rancière, 2000) à travers la création de représentations et de figures qui, par leur re-symbolisation, participent activement à l'auto-altération sociale (Castoriadis, 1975; Gaudez, 2006). Par ailleurs, si la communauté est justement ce qui interrompt les singularités, et si les singularités cherchent toujours, pour exister, à être contestées<sup>168</sup>, c'est que la communication, comme la communauté, n'est pas l'œuvre des êtres, mais leur *être-à-la-limite* (Nancy, 1983 ; Blanchot, 1983).

On peut ainsi en conclure que les problématiques explorées dans cette section viennent éclairer la réflexion quant à l'apport de l'esthétique au mouvement d'émancipation. Bien que l'auto-organisation du mouvement et la création de médiations transmettant autant que possible l'émancipation semblent être des voies à privilégier, nous n'avons pu qu'effleurer les implications et les différentes manifestations découlant de ces constats. On peut malgré tout concevoir l'apport de l'esthétique à l'auto-institution du mouvement d'émancipation comme un vecteur de désorganisation, voie « d'une anarchie qui s'organise » (Artaud, 1938). Le rapport artiste/spectateur nous a aussi offert des pistes intéressantes pour articuler la communication et le conflit au sein du mouvement d'émancipation, renvoyant par le fait même à ses dimensions créatives et destructives.

On en vient à considérer qu' « il y a donc, par la médiation de l'œuvre d'art, comme une intensification de la vie, aussi bien chez le spectateur que chez le créateur » (Henry, 2004 :296). L'analyse des rapports liant émancipation et esthétique a fait voir que l'esthétique est éminemment liée à l'éthique comme

<sup>168</sup> « L'être cherche, non pas à être reconnu, mais à être contesté : il va, pour exister, vers l'autre qui le conteste et parfois le nie, afin qu'il ne commence d'être que dans cette privation qui le rend conscient (c'est là l'origine de la conscience) de l'impossibilité d'être lui-même, d'insister [...] comme individu séparé : ainsi peut-il être ex-istera-t-il, s'éprouvant comme extériorité toujours préalable, ou comme existence de part en part éclatée, ne se composant que comme se décomposant constamment, violemment et silencieusement. Ainsi l'existence de chaque être appelle l'autre ou une pluralité d'autres. [...] Il appelle, par là, une communauté : communauté finie, car elle a, à son tour, son principe dans la finitude des êtres qui la composent et qui ne supporteraient pas que celle-ci (la communauté) oublie de porter à un plus haut degré de tension la finitude qui les constitue » (Blanchot, 1983, 16-17).

inclination, comme un *clinamen* par lequel les êtres tendent les uns vers les autres. L'esthétique permet en ce sens aux différents moments qui constituent l'existence plurielle du peuple d'apparaître et par le fait même de se réfléchir, de se partager en tant que tels. De plus, l'art et l'esthétique, comme l'émancipation, sont mus par un mouvement perpétuel de création et de destruction qui peut être associé à une dialectique sublime/grâce : c'est ainsi que les pouvoirs esthétiques échappent à leur auteur pour prendre place dans les liens communs qui s'actualisent par sa médiation comportant des aspects créateurs et destructeurs (Saint Girons, 2009).

La perspective esthétique permet aussi de jeter un nouvel éclairage sur l'omniprésence d'autrui dans toute subjectivité<sup>169</sup>, qui constitue une véritable source d'inspiration rendant possible le don, l'exposition de l'être, sa mise en question permanente (Levinas, 1974). L'esthétique véhicule ainsi une résonnance affective dans laquelle l'imagination circule à travers les corps inter-agissants pour créer un paysage inédit du perceptible, des rythmes nouveaux de perception du réel (Rancière, 2008 ; Shukaitis, 2009). Il y a donc toujours dans l'œuvre un rapport à l'autre (Levinas, 1964), mais aussi un ensemble de forces, d'impressions et de sentiments qui rendent possible l'intersubjectivité (Henry, 2004).

Associer l'art et l'esthétique aux dimensions politiques de l'émancipation amène à considérer, à la suite de Marcuse (1978 :57), que :

L'intensification de la perception peut être poussée assez loin dans la distorsion pour que l'ineffable soit dit, pour que l'invisible devienne visible et que ce qui est insupportable explose. Ainsi la transformation esthétique devient-elle une mise en accusation – mais elle est aussi célébration de ce qui résiste à l'injustice et à la terreur, de ce qui peut encore être sauvé.

Si la transformation du réel dans une optique émancipatrice en appelle à une action passionnée, la composition de cette passion du partage des singularités et de la communauté relève bel et bien de l'esthétique, qui vient forger la perceptibilité du réel et ainsi ouvrir des brèches pour la création et la circulation d'affects inspirants. C'est ainsi que l'œuvre pourra porter en elle le mouvement d'émancipation, qu'elle pourra faire vibrer celui-ci en l'accordant au rythme contingent du monde.

<sup>169</sup> « Je suis "en soi" par les autres. [...] Autrui nous affecte malgré nous ». (Levinas, 1974 : 178-205).

Il s'agit alors de voir comment une telle contribution de l'esthétique au mouvement d'émancipation peut être orchestrée dans la pratique. Tel est l'objet du prochain chapitre de ce mémoire, qui portera sur des pratiques artistiques contemporaines qui tentent de lier art et politique dans une perspective émancipatrice.

### CHAPITRE III

#### TENTATIVES EN ACTES. DES PRATIQUES ARTISTIQUES EN QUÊTE D'ÉMANCIPATION

-*Que faire ?*  
-*Ne faisons rien, c'est plus prudent.*

-Samuel Beckett  
*En attendant Godot*

*va cueillir la distinction des atmosphères*

Claude Gauvreau  
*La Charge de l'original épormyable*

L'analyse théorique développée dans les deux premiers chapitres de ce mémoire ne saurait être véritablement inspirante pour une démarche émancipatoire sans qu'on la prolonge par une réflexion portant sur des pratiques artistiques concrètes. Il en va même, en un sens, de la raison d'être de l'esthétique<sup>170</sup>. C'est dans cette optique que nous effectuerons l'étude critique de trois cas de pratiques artistiques actuelles qui tentent de lier esthétique et politique de manière à tendre vers l'émancipation : le réseau *Reclaim the streets* (RTS), l'artiste Fred Forest et le collectif *Precarias a la deriva* (PAD). Ces cas, bien qu'ils demeurent très différents tant au regard de leur contexte d'intervention que de leur démarche spécifique, ont retenu notre attention pour leur pertinence en lien avec notre cadre conceptuel, pour leur actualité et leur contemporanéité inspirante, ainsi que pour l'autoréflexion

---

<sup>170</sup> « La raison de cet enracinement pratique de l'expressivité esthétique est profonde et essentielle : elle représente la condition par laquelle "l'œuvre" s'inscrit dans le monde réel pour le transformer et y imprimer la présence humaine » Freitag (1996 :201).

théorique qu'ils-elles ont réalisé sur leur propre démarche et qui n'est pas restée sans écho dans le milieu académique.

Après avoir présenté brièvement les démarches<sup>171</sup> mises de l'avant par ces artistes, nous effectuerons une critique de celles-ci en fonction de l'analyse théorique développée dans les deux premiers chapitres. S'il nous faut assumer le caractère critique et normatif d'une telle approche, nous essaierons malgré tout d'éviter l'écueil de la modélisation critériologique comme celui de l'enthousiasme exacerbé de la théorisation trop heureuse de projeter ses velléités sur des pratiques qui n'en demandaient pas tant. C'est pourquoi, nous tenterons de respecter la singularité et la complexité des parcours étudiés.

### 3.1 Reclaim the Streets

#### 3.1.1 Présentation

RTS est un réseau mondial voué à l'organisation de *street parties*<sup>172</sup> urbains qui visent à reconquérir l'espace public à travers différents types de fêtes contestataires, de carnivals activistes (RTS-London (RTS-L); Notes from nowhere (NFN), 2003), et ce par le biais de la conjonction d'une multitude de pratiques artistiques (musique, danse, théâtre, performance, graffiti, etc.) (NFN, 2003; Kellenberger, 2006). Le réseau se présente comme un mouvement de résistance opposé au capitalisme, à la domination des forces institutionnelles, à la suprématie des voitures comme mode de transport prédominant dans l'espace urbain et à l'organisation actuelle des villes. Inversement, RTS prend position pour l'écologie

---

<sup>171</sup> Une précision s'impose ici. Si nous avons délibérément fait le choix d'analyser des démarches et non des œuvres, c'est d'abord pour toucher à ce qui lie les œuvres entre elles et leur donne une consistance, une prise pour l'analyse théorique. Par contre, un tel choix relève aussi des limites inhérentes à cet exercice théorique : une analyse approfondie des œuvres requiert un espace et une transdisciplinarité qui ne nous sont pas accordés dans le cadre du présent exercice réflexif. Précisons aussi que si nous nous sommes intéressés plus particulièrement à des démarches productrices d'« œuvres-actions », ce n'est pas tant parce que nous considérons que les œuvres « traditionnelles » sont dépourvues de potentiel émancipateur, mais plutôt parce que ce type de pratique se prête mieux au cadre de la présente étude. Il va sans dire que de telles analyses gagneraient à être développées ultérieurement.

<sup>172</sup> Avec le temps, le terme « reclaim the streets » en est venu à désigner tant le *street party* comme type particulier d'action, les collectifs locaux qui organisent ces actions et le réseau mondial à travers lequel ces collectifs collaborent (voir app. A).

et la justice sociale, l'autonomie, la décentralisation, s'inscrivant à la convergence de l'écologie radicale et du communisme libertaire (RTS-L).

RTS a été créé à Londres en 1991 durant une série de campagnes populaires contre la construction d'autoroutes entraînant la démolition de quartiers entiers (NFN, 2003). La formule s'est peu à peu diffusée sur l'ensemble des continents durant les années 1990, dans un contexte d'expérimentation de nouveaux modèles d'engagement politique et culturel; des *street parties* ont eu lieu dans plusieurs villes du monde<sup>173</sup> et les collectifs locaux de RTS se sont multipliés (Klein, 2000; Duncombe, 2002). Ces actions, rassemblant entre quelques dizaines et plusieurs milliers de personnes<sup>174</sup>, eurent d'abord lieu dans des quartiers résidentiels menacés, puis s'étendirent aux centres financiers, aux aéroports, aux marges des sommets politico-économiques régionaux ou mondiaux<sup>175</sup>, etc. Malgré la prolifération planétaire des *street parties*, le réseau RTS s'est scindé, au début des années 2000, en une multitude de groupes (et de modes d'action distincts<sup>176</sup>) suite à des divergences théoriques et stratégiques (Duncombe, 2002; Kellenberger, 2006) bien que plusieurs collectifs RTS demeurent encore actifs aujourd'hui. Moins fréquents durant les années 2000, les RTS alternent les périodes de dormance pour ressurgir épisodiquement<sup>177</sup>.

Sur le plan théorique, RTS se réclame notamment de l'écologie sociale (Bookchin) par ses positions révolutionnaires anticapitalistes liant société et environnement, de même que des situationnistes (Debord, Vaneigem), pour leur fusion de l'art et de la vie et leur valorisation du jeu et de l'action directe. RTS s'inscrit aussi dans la lignée des socialistes utopiques (Owen, Fourier, Saint Simon), des anarchistes

---

<sup>173</sup> (voir app. A)

<sup>174</sup> À ce jour, le *street party* qui eut la plus grande envergure fut organisé à Londres le 12 avril 1997, à Trafalgar Square, rassemblant plus de 20 000 participant-e-s (Klein, 2000).

<sup>175</sup> (voir app. A)

<sup>176</sup> Le cadre de la présente analyse est trop réduit pour résumer les tenants et aboutissants de la scission de RTS. Mentionnons à tout le moins que des « membres » de RTS ont par la suite exploré des modes d'action plus « culturels », qu'ils soient festifs ou artistiques, alors que d'autres ont exploré des voies plus « organisées », visant une certaine permanence, une certaine stabilité institutionnelle.

<sup>177</sup> Au moment d'écrire ces lignes, le dernier RTS (documenté) avait eu lieu à Londres en septembre 2009.

collectivistes (Goldman, Kropotkine, Ward) et des divers mouvements contre-culturels<sup>178</sup> (RTS-L; Grindon, 2004; Saint John, 2004).

### 3.1.2 *Reclaim the Streets: À qui la rue?*

L'action de RTS peut être comprise comme une stratégie d'expérimentation symbolique d'alternatives, une tentative de réalisation d'expériences visant la politisation de tous et toutes à travers divers dispositifs artistiques, tactiques, etc. (Kellenberger, 2006). Au-delà de la diversité des motivations qui composent les *street parties*, RTS se déploie comme une volonté active de lier éthique et politique dans l'espace public. Ainsi, RTS tente de réaliser une partie de l'*ethos* de l'émancipation en se posant comme « scène » présente de l'autonomie, libération réalisée dans la lutte même animant une « fabrique de solidarités tribales » au sein du mouvement (Gordon, 2007 :22). En tant que part intégrante d'un mouvement diversifié de justice globale opposé au capitalisme, les *street parties* peuvent aussi être compris comme des actions symboliques d'exercice concret des droits, réclamant ceux-ci de manière globale à travers l'occupation d'espaces urbains (Duncombe, 2002; Saint John, 2004). Le caractère éthique des actions de RTS s'illustre aussi dans le discours révolutionnaire d'écologie sociale mis de l'avant par le biais d'une critique des aspects esthétiques de la domination, allant jusqu'à concevoir la justice comme un lien entre le sensible et la signification ouvrant diverses perspectives (Blanc, 2008). Par ses actions, RTS cherche ainsi à contester physiquement et affectivement l'organisation actuelle de l'espace urbain et de la sphère culturelle pour proposer la construction de cités et de relations sociales nouvelles à l'image de l'éthique du collectif (Macphee et Thompson, 2005).

On en vient ainsi à voir que RTS porte en son sein une dynamique critique et constructive propre au mouvement d'émancipation. En effet, les *street parties* sont issus d'une critique de l'ordre établi qui, par l'éclairage des antagonismes sociaux, vise à subvertir les diverses sources et figures de domination (Scott, 1990). Les

---

<sup>178</sup> Divers auteurs ont aussi associé la pratique du RTS aux thèses sur le carnaval de Bakhtine, à la notion de « zone d'autonomie temporaire » de Bey (Klein, 2000; Grindon, 2004; Kellenberger, 2006), mais aussi aux théoriciens de la désobéissance civile (Thoreau, Gandhi) et à la philosophie *do it yourself* du mouvement punk (Duncombe, 2002; Saint John, 2004).

actions directes, disruptives (et illégales) de RTS illustrent en tant que telles leurs désirs de rupture de l'ordre public par la réalisation effective d'une liberté psychologique et sociale (Bey, 1991) porteuse d'une transcendance émancipatrice de la vie (Duncombe, 2002). Ce caractère préfiguratif s'opère aussi par le biais de la fête, du plaisir et du rire comme tonalités politiques, explorations d'autres modes de vie venant insuffler ouverture et spontanéité à leurs actions<sup>179</sup> (Bey, 1991; Jordan et Whitney, 2002). Contre la monotonie et les contraintes quotidiennes, les *street parties* visent à provoquer un renversement de perspective rempli d'un esprit de révolte comme force vivante d'émergence, de créations de situations impliquant des attitudes à la fois tactiques (pragmatiques, contestataires) et créatives (ludiques, spontanées)<sup>180</sup> (Grindon, 2004; Saint John, 2004; Kellenberger, 2006). En posant le pouvoir d'imagination radicale au cœur de la lutte, RTS vient diversifier et vitaliser les capacités créatives tout en explorant les propriétés praticables des productions esthétiques qui se déploient alors comme parties intégrantes du contexte sociopolitique (Jordan et Whitney, 2002; Kellenberger, 2006). Esthétique et révolte en viennent ainsi à se stimuler mutuellement à travers une expérimentation collective vivante opposée aux rapports de pouvoirs dominants (Scott, 1990; Duncombe, 2002 ; Grindon, 2004).

En effet, les *street parties* reposent sur la réalisation d'expériences singulières dans l'espace public favorisant la production de subjectivités actives, *sensibilisées* à la quête d'émancipation (Macphee et Thompson, 2005; Lamoureux, 2009a). Ces processus de subjectivation, au-delà de leur caractère volontariste et personnel, surviennent à travers la contagion propre à la création radicale de nouvelles formes esthétiques, sociales et politiques. RTS met ainsi l'accent sur l'apport relationnel de l'engagement actif et commun au sein de l'espace public<sup>181</sup> (Jordan, 2003; Macphee et Thompson, 2005) :

---

<sup>179</sup> Le caractère révolutionnaire et festif des *street parties* peut en ce sens être associé à la mise en œuvre de relations axées sur le don porteur de joie, d'égalité, d'amitié et de participation (Vaneigem, 1967).

<sup>180</sup> Une telle conception de la révolte peut être associée à celle de Goldman (1917) qui souligne l'apport du désordre dans la réalisation d'expériences libératrices.

<sup>181</sup> Vaneigem (1967 :191-193) a bien montré que la « subjectivité radicale » est renforcée par la perception de cette même volonté subjective chez autrui. Par la création en commun, les êtres sortent d'eux-mêmes et irradient (non seulement les autres, mais aussi cette part de soi qui peut être trouvée

*Personal and collective expression produces a psychological space where amazing activity can transpire. A zone of liberating individuality opens up and everyone can jump in. Watching people express themselves and having a space to do so can be an intimate and powerful moment, which can then give one strength for the larger political struggle.* (Macphee et Thompson, 2005 :227)

Ainsi, les *street parties* favorisent la circulation de la communauté à travers des « *periodic interludes of transgressive corporeality, visionary freedom and luminal community* » (Saint John, 2004:423). Cette amélioration qualitative de la vie communautaire repose sur la redécouverte d'un sens collectif de l'autonomie et de la solidarité par le rassemblement effectif de ses membres (RTS-L; Guerre, 1993). Conséquemment, une telle occupation de la rue par une « multiplicité anonyme » vient réaffirmer une communauté du partage, voire dessiner des « communautés aléatoires » qui contribuent à former des sujets politiques remettant en question le partage donné du sensible (Rancière, 1990: 28; 2000 :42). En ce sens, les actions de RTS participent au processus de réduction à travers un ressourcement de l'agir démocratique qui ainsi se *phénoménalise* dans l'espace public, se modalise dans l'ensemble de la vie du peuple (Abensour, 2004 :66).

Cette modalisation se traduit par une pratique de la démocratie directe prenant la forme de collectifs décentralisés, de groupes affinitaires<sup>182</sup> et d'une organisation de type rhizomatique (Deleuze et Guattari) (Saint John, 2004; Porte, 2009). Ce mode organisationnel, à travers la diversité de ses différentes articulations, tactiques et composantes, s'oppose à la hiérarchie et aux conventions des institutions établies (RTS-L; Jordan et Whitney, 2002). Les *street parties* illustrent ainsi, dans leur organisation même, la dynamique créative et destructive de l'émancipation en mettant de l'avant la construction collective d'expériences communes, spontanées, généreuses et passionnelles, des pratiques démocratiques en acte opposées aux règles rigides et à l'uniformité monotone du capitalisme et de l'État (Jordan et Whitney, 2002; Saint John, 2004). En ce sens, on peut voir à la suite d'Abensour (2004 :150) que « dans la constitution de cet espace politique, le *contre* est déterminant; c'est à la position du *contre* que l'on doit l'institution singulière de la

---

chez les autres), ce qui dote la spontanéité créative d'une capacité stratégique d'activation politique. En ce sens, le *street party* permet aux gens de faire connaissance, de partager des moments qui peuvent leur permettre d'être davantage que des monades génériques urbanisées.

<sup>182</sup> C'est-à-dire le partage, au sein des personnes qui organisent l'action, d'un espace commun sympathique offrant à la fois support et diverses possibilités d'expression émotive (Routledge, 2009).

cité démocratique qui rend au conflit la force créatrice de la liberté ». RTS constitue en ce sens une tentative pertinente de générer un contre-pouvoir radicalement autre, opposé aux formes organisationnelles traditionnelles, générant de nouvelles éthiques et visions qui influent sur le vivre-ensemble (Lamoureux, 2009a).

Sur le plan des pratiques, le mode d'organisation de RTS se caractérise par des rôles et des fonctions changeants ainsi que par l'accent mis sur la délibération collective (NFN, 2003). Les *street parties* se distinguent aussi par leur caractère flou, ce qui les fait paraître comme des événements réversibles, peu définissables, jouant sur plusieurs niveaux (Kellenberger, 2006). Cette ambiguïté est cultivée par RTS pour la flexibilité organisationnelle qu'elle procure et pour son caractère désordonné, diversifié, spontané et mobile à l'image des *street parties* (Grindon, 2004; Macphee et Thompson, 2005; Routledge, 2009). Une telle fluidité permet de préserver l'ouverture des actions à la participation de tous et toutes : l'indétermination propre aux manifestations de RTS les caractérise comme des événements idéologiquement et physiquement perméables<sup>183</sup>, des lieux d'expérimentation créative modifiable au gré des participant-e-s, un espace d'élaboration de visions communes, de nouveaux modes de vie contextualisés (RTS-L; Chaudoir, 2000; Kellenberger, 2006). Comprise comme émotion intéressée -qui ne contredit pourtant pas la gratuité inhérente à la création artistique- la participation constitue une véritable force irruptive (Artaud, 1938) qui réside au fondement de l'action directe et de la vision politique de RTS :

*Crowds of people on the street seized by a sudden awareness of their power and unification through a celebration of their own ideas and creations. It follows then that carnivals and revolutions are not spectacles seen by other people, but the very opposite in that they involve the active participation of the crowd itself. Their very idea embraces all people, and the Street Party as an event has successfully harnessed this emotion. (RTS-L)*

Au sein des *street parties*, la participation a autant une fonction d'activation des droits que de construction de situations (Duncombe, 2002; Kellenberger, 2006). Une telle participation constitue une forme de partage qui invente un sujet

---

<sup>183</sup> Une telle perméabilité vise à stimuler la participation du plus grand nombre et ainsi permettre aux actions esthétiques de traverser les identités et les particularités individuelles de par leur ambiguïté même (Macphee et Thompson, 2005; Kellenberger, 2006).

imprévisible occupant la rue dans un mouvement radicalement démocratique (Rancière, 1990). Les actions de RTS laissent place à des messages polysémiques favorisant une participation multiforme (Kellenberger, 2006), ce qui les fait apparaître comme des relais politiques, des médiations permettant aux participant-e-s de prolonger les diverses composantes des actions dans leur vie quotidienne (Duncombe, 2002). RTS cherche aussi à communiquer son mode d'organisation au-delà des contraintes issues du contexte social-historique, et ce par le biais de ses propres moyens de diffusion (tracts, affiches, Internet) (Shukaitis, 2009). Aussi, afin de favoriser la participation du plus grand nombre (et considérant la pluralité des publics), RTS s'adresse aussi aux médias de masse pour diffuser ses messages, sans pourtant faire l'économie d'une critique assidue de ceux-ci<sup>184</sup> (RTS-L; Kellenberger, 2006).

Cette diversité des moyens de diffusion peut être rattachée à l'organisation en réseau de RTS, connectant une multitude de milieux locaux et de tendances politiques diverses rassemblées autour d'une conception commune de la lutte<sup>185</sup> (RTS-L, Gordon, 2007). L'autonomie de chaque section locale du réseau RTS a pour corollaire la diffusion globale des pratiques pertinentes et la coordination épisodique des différentes sections (RTS-L). Cette diversité dans l'unité s'est aussi traduite par la collaboration de RTS avec une série de groupes en luttes, venant ainsi lier les différentes formes de domination et multiplier la force de frappe des luttes sociales<sup>186</sup>. C'est ainsi que par son importance qualitative, le RTS est devenu une référence mondiale en termes de lutte pour l'émancipation à travers la création et l'esthétique.

Néanmoins, la pratique de RTS comporte de nombreuses lacunes qui viennent limiter sa portée émancipatrice. Il convient d'abord de rappeler la critique de

---

<sup>184</sup> En effet, non seulement RTS ne se fait pas d'illusion quant à la piètre qualité de la diffusion de leurs messages au sein des médias de masse, mais plusieurs membres du collectif ont tenu à porter leurs critiques directement aux médias ayant traité les *street parties* de manière spectaculaire.

<sup>185</sup> Cette diversité explique donc l'usage des médias de masse *et* des moyens de diffusion autonomes, et permet de comprendre l'apparente contradiction entre l'attention aiguë accordée aux relations sociales produites au sein des *street parties* et le caractère flou et très général des communications extérieures aux actions (Macphee et Thompson, 2005).

<sup>186</sup> La flexibilité des *street parties* semble ainsi être un lieu privilégié pour le partage des luttes, le dialogue entre les diverses communautés marginalisées, etc. (Macphee et Thompson, 2005; Kellenberger, 2006).

Bakhtine (1965) selon laquelle le carnaval, aussi contestataire puisse-t-il être, constitue souvent une soupape de sûreté permettant d'évacuer sporadiquement le « trop-plein » issu des conflits sociaux pour permettre la réintégration harmonieuse des oppositions au sein de l'ordre établi. Les *street parties* n'échappent que partiellement à cette critique, vu leur caractère illégal et non autorisé, mais peuvent fort bien avoir une telle fonction pour plusieurs personnes. RTS ne semble pas prendre sérieusement en compte cette critique tant le réseau s'est constitué sur la base d'une valorisation du caractère intrinsèquement émancipateur de la fête et du ludisme. L'unilatéralité d'une telle posture tend non seulement à valoriser indûment le potentiel politique du plaisir, mais en vient aussi à délaisser, voire mépriser les aspects tragiques de la lutte qui sont souvent mis de l'avant par ceux et celles qui subissent dramatiquement une domination quelconque<sup>187</sup>. Inversement, le plaisir, le désir, le laisser-faire et la mobilité constituent aujourd'hui des affects valorisés, standardisés (voire produits) par le capitalisme comme autant de diversions, de moyens de contrôle renouvelés intégrant les êtres dans le circuit de production/consommation (de plus en plus symbolique) sous le couvert d'une subversion amusante (Boltanski et Chiapello, 1999; Jordan, 2003).

En conséquence, l'articulation de la création et de la destruction au sein des actions de RTS pose de nombreux problèmes. D'abord, en réservant presque exclusivement ses critiques à l'ordre dominant, la pratique du *street party* accorde peu d'attention aux relations de pouvoir propres à toute situation sociale (Scott, 1990) et semble ignorer l'apport de la mésentente au sein de tout processus créateur (Mueller, 2003). Une telle absence d'autocritique se base à l'inverse sur la survalorisation de valeurs communes qui viendraient lier de manière fusionnelle la communauté en lutte dans sa présence même. Dans la lignée de cette fascination pour l'archi-manifestation de la vie, la poésie des foules s'animant d'elles-mêmes (Artaud), RTS en vient à valoriser la communion collective, l'esprit d'abandon physique, la célébration du corps (Scott, 199), confondant ainsi dangereusement collectif

---

<sup>187</sup> Plutôt que d'associer la valorisation de la fête à une certaine position sociale privilégiée (bien que cette hypothèse mérite une investigation ultérieure), il convient de mentionner que le vécu des êtres influence leurs réactions aux événements ainsi que la tonalité affective de leur lutte. La fête et le plaisir ne jouissent ainsi d'aucune priorité en la matière.

politique et organisme vital (Rancière, 2000). Or, un tel désir d'immanence communautaire renferme une logique d'autodestruction de la communauté; l'expérience de la communauté relève plutôt de l'espacement de l'expérience, du dehors, et implique donc une conscience de la séparation (Nancy, 1983). Alors que RTS poursuit, à la suite du théâtre radical, la course effrénée visant à annuler la distance du rapport création/réception, il convient de rappeler que cette distance est la condition même d'un rapport fictionnel, d'une gestuelle *poïétique* entre les êtres. En ce sens, la valorisation unilatérale de la participation et de l'action manifeste, immanente conduit RTS à simplifier indûment l'opposition entre émancipation (activité) et capitalisme (passivité) et à ignorer, voire mépriser l'imbrication de la perception et de l'action dans tout rapport artistique. Corollairement, la volonté d'abolir toute forme de médiation et de représentation dans l'activité artistique au profit d'un modèle d'«immédiateté éthique» (Rancière, 2008 :44) conduit à la suppression de la multidimensionnalité du milieu, du déploiement expérientiel d'un espace propre, d'une auto-présentation du perceptible (Derrida, 1966). Au-delà de son impossibilité pure, cette démarche vient annihiler un certain type d'expérience esthétique, voire la spécificité même de l'art. Du même coup, sa tentative de fusion des sphères artistiques et politiques vient effacer la singularité même des opérations à travers lesquelles le politique crée une « scène de subjectivation » (Rancière, 2008 :68).

De plus, le discours souvent très enthousiaste, voire suffisant, tenu au sujet des *street parties* vient masquer l'impact politique réel que peuvent avoir de telles manifestations. En effet, les *street parties* semblent surtout avoir un effet porteur d'émancipation pour ceux et celles qui participent directement à l'action, donnant parfois l'impression que l'intensité d'une telle expérience collective rend celle-ci immédiatement universalisable (Porte, 2009). Pourtant, si l'ouverture et la polysémie sont des forces de RTS, elles ouvrent aussi la voie au n'importe quoi de l'ivresse apolitique, de la soupape de sureté, de la fête qui doit « lever » au détriment de l'action contestataire, et ce sans même questionner l'effet que peuvent avoir les *street parties* sur les passant-e-s qui n'y participent pas directement. L'articulation déficiente de la création et de la destruction au sein de la démarche

de RTS semble aussi influencer sur son exposition politique partagée entre la dépendance envers la vision aussi élargie que déformante de la loupe *massmédiatique*, la transparence de la diffusion tous azimuts et l'action stratégique sous-terrain<sup>188</sup>. Une telle désarticulation a (entre autres choses) conduit à la division du réseau RTS entre ses branches radicales et modérées, de même qu'à sa fragilisation face à la surveillance et la répression.

Il nous faut aussi mentionner qu'à la personnalisation et à l'aspect volontaire qui caractérisent la participation aux *street parties* correspond souvent une déresponsabilisation face aux actes mis de l'avant ainsi qu'à une économie de la réflexion stratégique en vue d'atteindre une certaine effectivité contestataire. Au sein des RTS, fluidité et indétermination semblent souvent être synonymes d'incohérence, d'impertinence et de morcellement; la fête, l'ivresse ludique et le plaisir collectif semblent alors être en tant que tels source de pertinence, de légitimité et d'adhésion collective. Ainsi, avec le temps, les *street parties* sont devenus des événements qui se suffisent à eux-mêmes, comme des fins en soi répétées de manière rituelle, standardisée et prévisible (Porte, 2009; Shukaitis, 2009). L'échec de RTS à auto-actualiser ses formes d'action et à vitaliser ses processus de composition affective illustre les dérives propres à la fétichisation et à la coagulation de toute forme particulière de lutte (Shukaitis, 2009), qui peut alors facilement être étudiée, réprimée et contenue par les forces dominantes. Néanmoins, cette forme d'action fut pour un temps une des tentatives les plus achevées de lier politiquement esthétique et émancipation, dans la mesure où elle apparut, dans un contexte de ressac des luttes anticapitalistes, comme une initiative rafraîchissante qui marqua l'imaginaire des luttes altermondialistes.

---

<sup>188</sup> Au-delà de cette position aporétique, de tels collectifs devraient plutôt viser une alternance stratégique entre la déclaration publique et la disparition tactique, sans quoi leur action risque de se préserver dans la médiation soignée de son expression publique tout en tentant de supprimer toute médiation dans la forme même de leur action (Shukaitis, 2009).

## 3.2 *Fred Forest*

### 3.2.1 *Présentation*

Fred Forest est un artiste contemporain français qui, par ses actions directes, ses performances et ses dispositifs multimédia, s'est fait connaître pour ses interventions critiques, interactives, et souvent polémiques. Depuis la fin des années 1960, sa démarche, ancrée dans le champ social et le quotidien, a pris la forme d'une critique pratique des institutions artistiques, de la communication, des codes, des réseaux ainsi que de leurs fondements idéologiques, symboliques et esthétiques. Professeur émérite en communications à l'Université de Nice, il a publié de nombreux ouvrages sur l'esthétique, l'art contemporain, l'éducation, les relations entre art, technologie et société, etc.<sup>189</sup> (Forest).

On peut distinguer trois grandes périodes dans l'œuvre de Forest<sup>190</sup>. L'artiste a d'abord développé, à partir du début des années 1970, la notion d'art sociologique, fondant en 1974 un collectif du même nom avec Hervé Fischer et Jean-Paul Thénot<sup>191</sup>. L'art sociologique constitue une éthique et une praxis de vie qui fonde ses moyens sur l'élaboration empirique d'une pratique sociale active inspirée des méthodes et réflexions des sciences humaines. En prenant la réalité sociale quotidienne comme matériau, la démarche de l'art sociologique vise à développer diverses techniques et stratégies comme processus d'actions désamorçant les aliénations et dominations de toutes sortes en s'appuyant sur l'art comme support/prétexte. Ses interventions directes tentent subvertir le système en place à travers des perturbations/ruptures des habitudes et conditionnements, des détournements des canaux institutionnels, des événements-irruptions et des

---

<sup>189</sup> Notamment *Art sociologique* (1977); *L'Esthétique de la communication* (1983); *Pour un art actuel: l'art à l'heure d'Internet* (1998); *Fonctionnements et dysfonctionnements de l'art contemporain: un procès pour l'exemple* (2000); *Repenser l'art et son enseignement* (2000); *De l'art vidéo au Net Art* (2004) et *L'Œuvre-système invisible* (2005).

<sup>190</sup> Forest considère ces différentes périodes comme complémentaires, agencées dans une sorte de superposition variée impliquant plusieurs allers-retours particuliers. Chaque période compte à tout le moins une série d'œuvres et est étoffée de réflexions théoriques correspondantes.

<sup>191</sup> Le Collectif Art sociologique, qui comptait aussi parmi ses membres J. Charlier, H. Haacke, A. Muntadas, P. Restany, J.-M. Sanejouand, S. Sosno, B. Teysse, etc., a produit une vingtaine d'interventions/expositions entre 1974 et 1980, en Europe et en Amérique.

altérations des codes sociaux par le biais de l'imaginaire. Ces « faits sociaux » comme œuvres d'art cherchent susciter des événements à vivre à travers une communication participative, des remises en questions critiques, des dispositifs de déviance, des détournements institutionnels (Forest, 1977 :35). La participation de Forest à la douzième *Biennale de Sao Paulo* en 1973 et son œuvre-action *Le mètre carré artistique* (1977) illustrent bien cette période<sup>192</sup>. Sur le plan théorique, l'art sociologique se réclame à la fois de Marx, des dadaïstes, des situationnistes, de Sartre, de la sémiotique d'Eco et de la phénoménologie husserlienne<sup>193</sup>.

La seconde période marquante de l'œuvre de Forest est l'esthétique de la communication, qui a mené à la fondation en 1983 du Groupe international de recherche de l'esthétique de la communication<sup>194</sup> avec l'artiste et théoricien italien Mario Costa. L'esthétique de la communication peut être comprise comme la transposition des principes sensibles provenant de l'évolution des technologies de communication à la sphère de l'art pour ainsi constituer une démarche prenant pour objet la communication elle-même. L'artiste de la communication agit à titre d'opérateur actif, de vecteur d'innovation, d'architecte de l'information, produisant des symboles, des signes intégrés et/ou juxtaposés aux médias afin de les brouiller, de les détourner dans le but de développer de nouvelles sensibilités, de nouvelles voies esthétiques, et ainsi affiner les perceptions, au diapason avec les évolutions communicationnelles contemporaines. Les notions de relation, de participation, d'espace-temps et d'environnement chères à l'art sociologique se voient couplées de celles d'interactivité, de connectivité, d'ouverture, de rythme, de flux, de réseau, de circuits, de synchronie, etc. Le souci d'intervention sur le réel et de transformation des rapports à celui-ci évolue ainsi dans la démarche de Forest à travers une dématérialisation signifiante passant par la confection d'œuvres à titre de codes, de messages, de dispositifs, de points d'intersection, etc. (Forest, 1984). Forest a entre autres mis en œuvre une telle esthétique à travers la création de la *Ballade pour un*

---

<sup>192</sup> (voir app. B)

<sup>193</sup> Divers auteurs/critiques d'art ont aussi associé la démarche de l'art sociologique tant à Morin, McLuhan qu'à Fluxus et Restany (Forest, 1977; Chaudoir, 2000; Vander Gucht, 2004).

<sup>194</sup> Parmi les membres de ce mouvement, on compte entre autres R. Ascott, S. Barron, H. Fischer, D. de Kerckhove, P. Restany, M. Saloff-Coste et W. Ziemer-Chrobotzek. Le mouvement s'est illustré dans diverses œuvres-actions et publications depuis 1983.

*changement de régimes* et des *Miradors de la paix*<sup>195</sup>. L'esthétique de la communication se réclame explicitement de McLuhan, de Eco, de F. Popper, d'Y. Klein et de l'École de Palo Alto.

Depuis 1995, Forest a aussi développé une pratique intensive du *net art*, qu'il a développé au regard de ses thèses sur l'art sociologique et l'esthétique de la communication. L'artiste déploie encore aujourd'hui une pratique active autour de ces trois axes (en parallèle ou combinés de diverses manières) et s'attelle aujourd'hui à remettre en œuvre diverses actions réalisées par le passé, afin de faire connaître sa démarche à de nouveaux publics.

### 3.2.1 *Fred Forest : une praxis émancipatrice à travers l'art ?*

La démarche de Fred Forest est porteuse d'émancipation dans la mesure où elle se présente comme une praxis éthique de vie venant fonder ses moyens sur l'élaboration d'une pratique sociologique, philosophique et politique qui, sous le couvert de l'art, vise à transformer le monde et les consciences à partir des forces en présence. Cette intervention sur le réel, par le biais d'une activité symbolique et esthétique, développe une conception de l'art comme traduction et déploiement d'expériences (Forest, 1977, 1984), témoignant d'une capacité commune de donner de la valeur, d'éprouver le réel, de se sentir au-monde (Sartre, 1948; Blanc, 2008). L'éthique artistique de Forest, caractérisée par la gestation<sup>196</sup> et la justice, est aussi profondément liée à l'environnement (Blanc, 2008). Forest en vient ainsi à développer une conception de la responsabilité de l'artiste comme conscience et exercice du pouvoir de détournement ludique des formes (Forest, 1977, 1984).

Dans la lignée du mouvement d'émancipation, Forest (1977, 2006) développe son « art éthique » comme une expérimentation critique de la vie véhiculant une remise en question existentielle et perpétuelle de notre rapport au monde, aux autres et à soi qui vient ainsi lier la performativité politique de l'art à la qualité des

---

<sup>195</sup> (voir app. 2)

<sup>196</sup> En éthique environnementale, le concept de gestation désigne une finesse complexe dans le rapport au monde sensible faisant apparaître les liens entre les choses et leur apparence en mobilisant densité (élan unitaire, jaillissement de forces multiples) et justice. La gestation caractérise ainsi tant le mouvement spontané des choses que la capacité à sélectionner les contraintes pertinentes pour l'élaboration de l'action humaine.

constructions/déconstructions opérées (Vander Gucht, 2006). Forest (2006) conçoit ainsi sa pratique comme une provocation, une apparition conflictuelle de ce qui demeure imperceptible, ce qui n'est pas sans rappeler la captation, au sein de nouveaux matériaux, d'un mode direct et intrusif de la force permettant d'affecter concrètement la sensation à travers le choc généré par l'œuvre (Deleuze, 1981b). En concevant son action dans la culture comme une arme de combat, Forest (1984) déploie ses stratégies artistiques à travers une méthode de court-circuit et un modèle de simulation opposés aux pouvoirs dominants et visant à modifier les perceptions établies du réel. Une telle démarche s'inscrit à la fois comme résistance, irruption de désordre et geste d'affirmation, apparition de sens au sein du mutisme contemporain (Forest, 2006). Or, la spécificité de la pratique artistique de Forest réside entre autres dans son ouverture opérationnelle issue de lignes utopiques virtuelles à partir desquelles sont projetés des univers incorporels (Guattari, 1992); ceux-ci en viennent à définir des évolutions non réalisées tout en constituant une technique qui contribue à la destruction de l'appareil de domination (Marcuse, 1968).

Le caractère critique de la démarche de Forest (1977) repose sur une volonté de transformation des attitudes à l'encontre des aliénations sociales par une intervention sociale directe et perturbante contre le système en place. En participant ainsi aux rapports de forces actuels<sup>197</sup>, Forest s'inscrit dans la lignée des artistes désirant contribuer à la contestation sociopolitique avec les outils propres à l'art (Lamoureux, 2009a). Parmi ceux-ci, Forest (1977) met de l'avant des dispositifs critiques permettant à chacun-e d'exercer un jugement critique autonome dans un rapport direct avec la vie quotidienne; il déploie aussi une esthétique visant à enrichir les facultés sensorielles, à mobiliser les sens, les émotions et l'intellect dans une perspective singulière qui se renouvelle au gré des expériences réalisées. En souhaitant générer des états d'incertitudes, de rupture, de questionnement, de même que des restructurations signifiantes particulières, Forest (1984) utilise la capacité qu'ont les mutations technologiques et esthétiques d'ouvrir de nouveaux

---

<sup>197</sup> La démarche « interventionniste » de Forest (1984) s'inscrit comme un moyen d'action à la portée des dominé-e-s visant à retourner la situation à leur avantage en trouvant les points d'application justes de leur force de levier.

horizons ontologiques (Guattari, 1992b). Car si, comme le soutient Guattari (1992a :11), « le chaos démocratique recèle une multitude de resingularisation, d'attracteurs de créativité sociale en quête d'actualisation », la démarche de Forest peut être comprise comme une praxis visant à articuler modalement les dimensions actuelles et virtuelles du réel<sup>198</sup> à travers une production ontologique dont les différentes machinations se conjoignent en fonction de leur hétérogénéité<sup>199</sup>. Au-delà des évolutions de sa démarche, les relations intersubjectives demeurent le champ d'action privilégié du travail artistique de Forest, qui se présente comme un art de l'intervalle<sup>200</sup>. En créant des liens intersubjectifs, l'artiste tente de créer une collectivité symbolique, une communauté de sens (Vander Gucht, 2006; Lamoureux, 2009b) à partir de la « communauté de sensibilité » que forment les collectifs artistiques (Forest, 1984). Les œuvres de Forest peuvent ainsi être comprises comme des dispositifs maïeutiques d'intervention dans l'espace social visant à produire un effet disrupteur (Vander Gucht, 2004) ; elles forment en ce sens diverses tentatives d'actualiser et de décoder les lignes de force immanentes au champ social<sup>201</sup> (Deleuze et Guattari, 1975).

Il faut aussi ajouter que la posture critique de Forest constitue un exemple intéressant de la prise en compte du caractère relatif de l'autonomie de la sphère artistique. En effet, en partant du constat selon lequel le malaise qui affecte le champ de l'art est à l'image du malaise social, l'artiste forge ses expérimentations en relation directe et constante avec la société, et vient ainsi critiquer le rapport de l'art aux autres champs sociaux tout en refusant de proposer de nouveaux modèles d'organisation sociale. Cette posture amène Forest à développer une critique

<sup>198</sup> Selon Deleuze (1968), le virtuel peut être compris comme une différenciation instable et singularisée liée aux forces, alors que l'actuel concerne les différenciations virtuelles qui s'actualisent en formes, qui s'individuent. En ce sens, actuel et virtuel sont deux moments, deux vecteurs de la différence au sein desquels se résout la *jection* de l'intensité.

<sup>199</sup> Nous faisons ici référence aux différentes approches de l'artiste qui sont combinées de manière diversifiée selon le contexte et la visée des œuvres-action.

<sup>200</sup> Une telle conception amène Forest (1977, 1984) à développer une vision foucauldienne du pouvoir, ce qui lui permet de composer avec les jeux de pouvoirs présents dans toute relation au sein de ses stratégies.

<sup>201</sup> De même, on peut associer la démarche de Forest à une volonté d'associer les différentes dimensions de l'écosophie (écologie de l'environnement, du social et du mental) au flux de machines, de tisser des liens entre l'écologie du perceptible et de l'incorporel, donc de produire des subjectivités, ce qui rend possible une recomposition des actuelles sensibilités écologiques, avec toute l'ambiguïté que cela implique (Guattari, 1989, 1992b).

assidue<sup>202</sup> de l'ensemble des institutions établies qui méprisent ou instrumentalisent l'art. Quant aux institutions propres au champ de l'art, Forest s'appuie sur leur permissivité et leur ouverture pour les subvertir « de l'intérieur » et y développer une critique sociale plus vaste (Forest, 1977, 2006), tout en n'hésitant pas à s'en extraire selon le contexte: le rapport de Forest à ces institutions semble ainsi être essentiellement tactique. Ainsi, la démarche de Forest peut être associée à la notion de machine en tant qu'unité de fonctionnement qui (dé)code et recompose de nouveaux agencements à partir de fragments (Deleuze et Guattari, 1981). L'action artistique de Forest (1977) est conçue à la fois comme critique institutionnelle, collaboration tactique et invention de contre-institutions sous la forme d'un « art d'organisation<sup>203</sup> » (Forest, 1984).

La démarche de Forest peut être comprise comme une manière de réintroduire, de défendre et de promouvoir la singularité au sein de l'universalité de la communication (Guattari, 1992b) par le biais d'une réappropriation collective des moyens de transmission de l'information et d'une action sur le médium et le système institutionnel dans lequel il s'insère. En effet, la diversification des moyens de communication constitue un puissant vecteur de transformation de la réalité, ce qui vient poser l'accès aux canaux de communication comme un enjeu politique considérable au sein duquel doit intervenir l'artiste, puisqu'une reconnaissance de l'importance politique du dialogue implique nécessairement de se donner les moyens de dialoguer<sup>204</sup> (Forest, 1984, 2006). L'action de Forest peut ainsi être associée à une constante recherche formelle, médiatique et organisationnelle visant à développer des surfaces de dialogue et des moyens de lutte contre la réification de la communication afin d'y intégrer des dimensions

---

<sup>202</sup> Bon nombre d'œuvres-action de Forest s'inscrivent dans cette optique de transgression face au contexte institutionnel. Opposé à la marchandisation et au cloisonnement de la culture, Forest (1977 :161) a développé une série d'interventions visant à faire de l'art « la conscience interrogative de tous (sic) » en s'opposant aux institutions établies à travers une stratégie fondée sur le réalisme et le détournement. Cette stratégie vise à remettre en question ces institutions en détournant le pouvoir institutionnel pour le retourner contre le système duquel il provient, et ce en débordant les processus de neutralisation.

<sup>203</sup> Une telle posture illustre la prise en compte du potentiel critique et transformateur d'une auto-organisation moléculaire à partir des flux sémiotiques capitalistes (Deleuze et Guattari, 1981).

<sup>204</sup> Ce qui implique entre autres une auto-organisation techno-communicationnelle sous la forme d'un réseau dense d'échanges rhizomatiques circulant de manière horizontale (Guattari, 1992b ; Bifo, 2001).

cognitives et esthétiques virtuellement stimulantes et ainsi recomposer des agencements d'énonciation à partir de celles-ci (Guattari, 1992b). On peut ainsi dire, en paraphrasant Deleuze et Guattari (1975), que la réalité virtuelle de l'art de Forest est active, dans la mesure où elle cherche à amplifier les lignes de forces immanentes au champ social en les faisant fonctionner artistiquement. Forest (1984) cherche ainsi à produire des « effets de sens », par la confection de messages hétérogènes, complexes et, cherchant des points d'intersection où se recoupent les systèmes de valorisation, par leur articulation pluraliste afin d'intégrer les êtres dans un processus de création produisant de l'altérité et de la différence (Guattari, 1992b).

C'est ainsi que Forest en vient à développer les modalités d'une communication dialogique et participative à travers des œuvres développées à titre de structures ouvertes favorisant dans leur mouvement et par leur fonction la rétroactivité des échanges. L'emphase que met Forest (1977, 1984) sur la participation repose sur une volonté de transformation collective des comportements perceptifs, d'élaboration à distance de relations intersubjectives sensibles et sur l'engagement réciproque de la responsabilité de tous et toutes, etc.<sup>205</sup>. Si la pertinence spécifique des processus participatifs en art réside surtout dans les potentialités énonciatives générées à travers l'œuvre/action, « les actions artistiques (...) se résolvent dans la praxis émancipatrice d'un art sociologique qui entend intervenir dans l'espace social pour réactiver le réel dans un rapport de co-énonciation d'une réalité intersubjective » (Vander Gucht, 2006 :132).

La démarche de Forest (1984) semble s'inscrire dans cette veine, dans la mesure où elle cherche à développer une interpénétration des situations fictives et réelles afin de générer des prises de conscience, de nouvelles perceptions. Un tel enrichissement communicationnel à travers la participation ne saurait toutefois

---

<sup>205</sup> Lamoureux (2009a : 225-243) semble soutenir une telle valorisation des stratégies participatives : « le public se retrouve devant une perception du monde, une interprétation de celui-ci, une expérience d'autres possibles l'invitant à réagir, à s'exprimer, à échanger, à s'impliquer". [...] Le propre des projets artistiques qui favorisent l'émergence publique par le biais de la participation et de la création des "spectateurs" est aussi qu'ils favorisent une sensibilité à la créativité et à l'expressivité qui transforme la perception même de l'individu, son rapport au monde et son positionnement dans ce monde ».

perdre de vue l'horizon d'un espace conflictuel et problématique, c'est-à-dire politique (Vander Gucht, 2006). L'artiste articule cette nécessité en réhabilitant le possible par l'introduction de ruptures et de déviations de codes produisant l'événement artistique par l'enclenchement de processus émotionnels et interprétatifs (Gaudez, 2006). Si, pour Forest, « la connaissance du sensible relève de pratiques spécifiques qui se fondent plutôt sur l'expérience vécue offerte sur le mode du partage et, quelques fois, de la participation active<sup>206</sup> », la conjonction des différentes « techniques » caractérisant sa démarche artistique constitue une quête de formes dissensuelles, dans la mesure où elles montrent ce qui reste invisible dans le torrent médiatique et qu'elles mettent en œuvre sous des formes inédites des capacités communes de représenter et d'agir (Rancière, 2008).

Les représentations simulées que Forest oppose/juxtapose à la réalité établie visent à en révéler les discordances et les aliénations tout en favorisant l'écoute et la recherche collective de voix appropriées; l'artiste conjugue ainsi à sa manière les aspects dissensuels et dialogiques propres à la communication de l'émancipation. Forest (1977) se conçoit d'ailleurs comme un médiateur immergé en permanence dans la réalité sociale au sein de laquelle il agit comme ferment actif, un opérateur de contacts, de connexions et de chocs entre des réalités mouvantes, offrant d'autres possibilités de lecture par déplacement de l'éclairage. Son désir d'enrichir les représentations passe par les flux, configurations et technologies de l'information qu'il vient «sensualiser», mais aussi par l'élaboration de contre-milieus comme moyens de former les perceptions et les jugements (Forest, 1984). En tentant ainsi d'aider les gens à reprendre la maîtrise de leurs distances, l'artiste inscrit sa pratique dans une dialectique distanciation/représentation qui s'avère essentielle au maintien et à l'articulation de l'émancipation dans l'art (Vander Gucht, 2004).

---

<sup>206</sup> À ce titre, Forest (1984) ne valorise pas outre mesure la participation « active », considérant la créativité inhérente à la réception des œuvres faisant intervenir divers mécanismes mentaux de fabrication, mémorisation, reconstitution, intervention, projection, etc..

Cependant, la pratique artistique de Forest, au-delà des nombreux aspects qui l'associent au mouvement d'émancipation, pose certains problèmes au regard de l'analyse élaborée précédemment. Dans un premier temps, l'artiste demeure aligné sur une vision progressiste du monde, selon laquelle le progrès (scientifique, technologique, etc.) est en soi porteur d'avancées pour l'humanité, allant jusqu'à voir en chaque acte novateur une rupture avec l'ordre établi<sup>207</sup>. Pourtant, une composition esthétiquement innovante n'est pas nécessairement porteuse d'émancipation, tant dans son contenu que dans les relations qui émergent de sa création/diffusion (Shukaitis, 2009). De plus, sa fixation sur la contemporanéité de l'espace informationnel le pousse à détourner son attention des dynamiques aussi peu « informatisées » que résolument actuelles, ce qui l'incite à discerner des courants de fond dans la moindre vague causée par la dernière innovation technique. Or, le déterminisme technologique, qui parcourt des pans entiers de son œuvre, n'est en soi porteur d'aucune émancipation (Bifo, 2001). L'enjeu n'est pas tant la nouveauté technologique que l'ouverture et l'horizontalité de la structure qui la fait fonctionner comme une de ses composantes (Bey, 1991) et la dimension d'immanence de l'énonciation qu'elle génère (Guattari, 1992b). Si Forest semble être conscient du contrôle capitaliste sur la technologie, il semble peu appliquer ce constat à sa propre pratique, négligeant du même coup les liens qu'entretiennent les productions artistiques (surtout celles qui mobilisent un vaste complexe technologique/multimédiatique) avec les différents dispositifs sociaux de domination (Deleuze, 1981a).

Les signes, comme les éléments techniques, doivent être rattachés à leurs dimensions sociales, économiques et politiques, c'est-à-dire aux agencements qu'ils supposent, sans quoi ils demeurent aussi abstraits qu'indéterminés. Les usages, enjeux et modes de fonctionnement des signes et des éléments techniques en appellent ainsi à une analyse pragmatique apte à exposer les rapports de domination auxquels ils participent (Deleuze, 1981a; Deleuze et Guattari, 1981).

---

<sup>207</sup> Non seulement sa conception d'une « nouvelle sensibilité contemporaine » avec laquelle il prétend être au diapason est on ne peut plus floue, mais l'artiste ne semble également pas voir que chaque nouvelle technique charrie des ratés, des accidents et des problèmes qui lui correspondent (Virilio et Baj, 2003).

Ces dimensions pragmatiques et énonciatives, qui devraient être au cœur de toute production ontologique, de tout système de discursivité (Guattari, 1992b), demeurent plus souvent qu'autrement absents de la pratique de Forest. Au-delà du progressisme ou du catastrophisme qui, en matière de technologie, se rejoignent dans la réification des composantes machiniques, il vaut mieux, à la suite de Guattari (1992b), estimer que les aspects machiniques de la communication peuvent réifier les processus de subjectivation comme ils peuvent favoriser leur expansion.

Si, comme nous l'avons montré, plusieurs aspects de la démarche de Forest correspondent à ce second versant, d'autres contribuent à une réification cybernétique de la communication. Ainsi, Forest demeure rivé sur la densité et l'étendue des réseaux de communication, considérant qu'ils constituent en soi une surface dialogique interactive connectant les êtres en communauté et stimulant leur créativité. Or, les canaux communicationnels ne constituent pas en tant que tels des vecteurs d'une communication émancipatrice : ils agissent souvent comme relais du pouvoir et/ou roulent souvent à vide, sur eux-mêmes. En effet, non seulement l'interactivité est trop souvent un alibi pour justifier une participation illusoire, « conviviale » (Vander Gucht, 2004), mais il faut aussi rappeler que l'accès à l'ordre circulatoire vient dissoudre la force créative de la parole (Giroux, 2008). Une telle inter-connectivité vient alors repousser dangereusement les limites de la transparence<sup>208</sup>, si bien que l'action artistique qui s'y meut se vautre plus souvent qu'autrement dans l'auto-référentialité de la communication intersubjective (Virilio et Baj, 2003). De même, en utilisant abondamment les médias de masse, Forest suppose la préexistence d'un espace public à l'écoute qui en réalité est toujours à construire. L'espace public commercialisé laisse aussi peu de place aux résonances affectives non profitables, les noyant dans la surabondance de

---

<sup>208</sup> En effet, Virilio et Baj (2003) soulignent qu'une telle transparence virtuelle incite les êtres à produire des *outputs* immédiatement enregistrés par les institutions gérant ces circuits, dans une sorte d'auto-perquisition permanente tolérée. De plus, la *trans-apparence* (apparence transmise) intensifiée par Internet conduit souvent à une surexposition des individus ayant pour corollaire une sous-exposition du monde commun. Inversement, l'opacité est une condition du partage, de la communication dense et active. En ce sens, l'enthousiasme de Forest pour la communication tout azimut l'empêche de percevoir les bruits, brouillages et distorsions inhérents à la communication humaine, ce qui le rend du même coup inapte à faire œuvre en fonction de ces limites.

l'information et formatant les messages pour les rendre préhensibles pour le plus grand nombre.

Une telle valorisation abusive de la cybernétique pousse Forest à se limiter à une conception systémique du réel qui, bien qu'elle lui permette de comprendre l'interdépendance des diverses composantes du social, se borne aux aspects structurellement déterminés et intégrés de celles-ci, ce qui le conduit à développer une action très opérationnelle<sup>209</sup> venant paradoxalement contredire la spécificité de la dimension esthétique.

De plus, si la pratique artistique de Forest développe de manière intéressante l'immatérialité, les relations virtuelles, etc., il convient pourtant de tempérer son enthousiasme en la matière. D'abord, privilégier l'immatérialité des rapports sociaux conduit à mettre de côté une multitude de rapports de domination qui demeurent très matériels. Ensuite, sa fascination pour l'immatériel semble lui faire oublier le potentiel incontournable de la communication entre les êtres en présence. À ce titre, rappelons que l'action politique porteuse d'une puissance quelconque requiert le rassemblement matériel des êtres (Arendt, 1961), et que, corollairement, « le "il y a" de l'événement relève de la facticité de l'être-là ensemble » (Rancière, 1990 :34). Par le fait même, Forest semble souscrire à la *cybergnose*<sup>210</sup> et ainsi minimiser l'importance des corps dans tout processus politique émancipateur : ces corps sont le passage obligé de la résonance affective, du rapport au monde, de l'expression, et donc de tout art en quête d'émancipation<sup>211</sup>. Or dans la mesure où sa démarche ne se limite pas à des interventions virtuelles, Forest devrait tenter de trouver un équilibre plus juste entre la dématérialisation (attitudes, relations, etc.) et la matérialité (corporéité, objectivité, etc.).

---

<sup>209</sup> Dans une optique deleuzienne, la démarche artistique de Forest semble se limiter à un aller-retour entre les lignes molaires et moléculaires, n'étant qu'à de rares occasions traversée par une ligne de fuite déterritorialisante.

<sup>210</sup> Pour Bey (1991), la *cybergnose* désigne les tentatives de transcendance du corps opérées à travers l'instantanéité et la simulation.

<sup>211</sup> En effet, pour Virilio et Baj (2003), il n'y a pas d'art sans corps. Il faut donc, dans une optique émancipatrice -et alors que la corporéité est constamment menacée- *reprenre corps* à travers la parole, la création, l'association, par tout ce qui *fait corps* (tant sur le plan physiologique qu'existential - *corpus* : ce qui est).

Une telle ré-articulation devrait aussi davantage faire tendre la démarche de Forest vers le dissensus, ne serait-ce parce que « celui (ou celle) qui fait voir qu'il (elle) appartient à un monde commun que d'autres ne voient pas ne peut se prévaloir de la logique implicite d'aucune pragmatique de la communication » (Rancière, 1990 :245). L'artiste pourrait aussi, plutôt que de soumettre les faits sociaux à son action pour en faire des œuvres, considérer le caractère désœuvré de toute communauté; une telle posture lui permettrait peut-être de canaliser l'interactivité au sein d'un agencement collectif d'énonciation (Guattari, 1992b) et ainsi favoriser la résonance du spectatorat quant à ses questionnements et sa place dans le monde (Vander Gucht, 2004). En ce sens, la pratique de Forest demeure attachée au modèle pédagogique de la médiation représentative, lequel, comme l'a montré Rancière (2008), présuppose un continuum sensible direct entre les productions de l'artiste et la perception d'une situation engageant les spectateurs<sup>212</sup>.

Enfin, bien qu'il en soit tout à fait conscient<sup>213</sup>, Forest (1977) prend un risque considérable en entretenant des rapports ambigus avec les institutions politiques et artistiques, jouant de ses diverses positions sociales<sup>214</sup> pour collaborer avec elles au gré du contexte et des avantages qu'il peut en tirer à chaque fois. Lamoureux (2009a) rappelle à juste titre que ce type de relation implique toujours un certain risque d'autocensure (consciente ou non) pour préserver l'accès de l'artiste à certaines populations/lieux, ou pour obtenir une reconnaissance<sup>215</sup> du milieu, de même qu'un constant risque de récupération. En ce sens, on ne peut que déplorer la fière préservation par Forest de son statut d'artiste, impliquant un attachement à la souveraineté, à l'expertise et à la spécialisation de l'esthétique. Une telle posture

---

<sup>212</sup> Ce modèle prétend que la perception des signes disposés par la volonté d'un auteur engage nécessairement une lecture spécifique du monde de laquelle découlera une intervention transformative tel que souhaitée par l'artiste. Or, le choc de deux modes de sensorialité ne se traduit pas directement en compréhension et volonté de transformation du monde (Rancière, 2008).

<sup>213</sup> « (une stratégie réaliste implique) le calcul constant des risques dans le jeu des cautions institutionnelles, des mécanismes de neutralisation/récupération et des possibilités d'expérimentation/de mise en question efficace » (Forest, 1977 :159).

<sup>214</sup> En effet, selon le contexte institutionnel dans lequel il se trouve, Fred Forest peut se présenter successivement comme un artiste contemporain multidisciplinaire, un militant/activiste, un professeur, un auteur, un commissaire, etc.

<sup>215</sup> Il convient alors de rappeler, à la suite de Levinas (1974), que si la communication implique toujours une ouverture de l'être, celle-ci n'est pas entièrement réalisée tant qu'elle guette la reconnaissance ; elle doit pour ce faire devenir responsabilité pour l'autre.

vient entretenir la hiérarchie des positions et les frontières qui séparent le spécialiste de la création du profane. À l'encontre de l'expertise de la gestion du symbolique, il convient de rappeler que l'œuvre d'art est un tiers que personne ne possède, pas même l'artiste (Rancière, 2008).

Malgré ses visées émancipatrices, Forest (2006) maintient une position humble sur le potentiel émancipateur de l'art, conscient du caractère isolé de son action et réévaluant en permanence l'efficacité de sa démarche. Celle-ci s'avère inspirante en matière d'émancipation lorsque l'on articule ses diverses composantes en fonction du contexte dans lequel elle intervient avec polyvalence.

### 3.3 Precarias a la deriva

#### 3.3.1 Présentation

PAD est un projet collectif de recherche, d'intervention et d'action fondé en 2002 par des chercheur-e-s et des activistes rassemblé-e-s autour de la *Eskalera Karakola*, centre social autogéré de Madrid. Le collectif a été fondé suite à un constat partagé par plusieurs femmes: devant l'importance des transformations socioéconomiques actuelles et devant le décalage des moyens traditionnels de luttes promus par les organisations classiques de gauche<sup>216</sup>, il fallait, considérant la pertinence du féminisme dans ce contexte, trouver de nouvelles manières de vivre la lutte. Ces nouvelles manières devaient accorder une place prépondérante aux affects, à l'interdépendance, à l'intervention et au conflit, et ainsi conduire à la création de nouveaux outils pour cartographier puis transformer les situations (PAD 2003a, 2005b). Le collectif met aujourd'hui de l'avant une critique sociale féministe, anticapitaliste, écologique et antiraciste afin d'améliorer les conditions de vie des femmes précarisées (Shukaitis, 2009).

---

<sup>216</sup> PAD a été fondé dans la foulée de la foulée de la grande grève générale du 20 juin 2002 en Espagne, lancée par les grands syndicats du pays. C'est devant le caractère vétuste et inapproprié des méthodes et pratiques de ceux-ci face aux mutations actuelles du travail que des femmes se sont rassemblées pour réaliser un premier « sondage de grève » afin d'élaborer des pistes nouvelles d'action. Ce projet a été l'inspiration première, l'acte fondateur en quelque sorte, du collectif.

Inspirées par leurs premières enquêtes consultatives et leurs discussions sur les enjeux qui les touchent, les membres de PAD ont mis sur pied une série de dérives<sup>217</sup> parmi les lieux-clés de la précarité féminisée, aux côtés de celles qui y vivent. Ce projet d'interpellation, de communication et de réflexion, accordant une grande importance aux sentiments, au hasard et aux subtilités de l'oppression, met l'accent sur le partage d'expériences, la discussion et la perception collective de l'environnement (PAD, 2003a, 2003b, 2004a, 2004b, 2005a). La diffusion et la réflexion entourant ces premières expériences permirent à PAD de publier une série de textes réflexifs, de participer à plusieurs événements académiques et d'organiser leurs propres ateliers-discussions laissant grande place au plaisir et à l'improvisation. Conscientes du caractère esthétique de leur travail, les membres de PAD participèrent au projet artistique *Total work* et travaillèrent avec l'artiste vidéo Maria Ruida à la production d'une œuvre, *Cuerpos de producción*; elles réalisèrent aussi leur propre documentaire en 2004<sup>218</sup>. Afin d'accentuer le caractère politique de leur action, PAD travaillèrent en collaboration avec plusieurs groupes de défense des droits des femmes et des travailleuses et travailleurs du sexe (pour lesquelles elles produisirent chansons et slogans), organisèrent un réseautage entre divers collectif de femmes migrantes d'Europe et mirent sur pied leurs propres actions directes dans l'espace public (perturbation, occupation, *culture jamming*, etc.). Ces expériences poussèrent les membres de PAD à fonder le *Laboratorio de trabajadoras*<sup>219</sup>, un espace d'agrégation intégré pour la réflexion, la discussion, la préparation d'actions, etc. (PAD, 2003b).

La dimension théorique est centrale dans la démarche de PAD: le collectif s'ancre dans une dynamique dialectique continue entre théorie et pratique, dans laquelle chaque pôle vient stimuler l'autre (PAD, 2003a). Sur le plan théorique, PAD s'inscrit dans une perspective féministe matérialiste radicale, poststructuraliste et

---

<sup>217</sup> (voir app. C)

<sup>218</sup> (voir réf.)

<sup>219</sup> Le projet fut interrompu suite à l'intervention des forces policières qui mena à la fermeture du point central de PAD, le centre social autogéré *Eskalera Karakola*, le 10 mai 2005. De 2005 à 2007, PAD travailla principalement à la remise sur pied et à l'organisation du centre dans un autre lieu. Le projet de *Laboratorio* revit le jour en 2007, sous le nom de *Todasacien*. Le groupe poursuit depuis ses activités autour du centre; mentionnons à ce titre la participation de PAD à *Ladyville*, un festival artistico-politique féministe madrilène (*Eskalera Karakola*).

psychanalytique s'inspirant entre autres de Butler, Haraway, Braidotti et de Foucault. Le collectif porte ainsi une attention particulière aux notions de soin, de corps, de biopolitique, d'attention, de reproduction, etc. ainsi qu'aux théories critiques, pragmatiques et interactionnistes symboliques de la communication (citant tant Benjamin que Hall et Virno). Soulignons aussi l'apport de l'écologie sociale et des thèses de Boltanski et Chiapello au travail théorique de PAD (2003a, 2004a, 2004b, 2005a, 2005b). Le collectif en est même venu, au-delà de son propre travail théorique, à collaborer avec plusieurs universitaires espagnols développant une analyse transversale du genre en ce qui a trait à la précarité, à la sécurité, etc. (PAD, 2004a).

### 3.3.2 Precarias a la deriva : *des voies vers l'émancipation ?*

La praxis déployée par PAD est trop vaste et complexe pour qu'on puisse en faire une analyse générale dans le cadre de ce mémoire; nous nous concentrerons donc, au regard de notre problématique, aux actions esthétiques qu'elles ont élaboré, c'est-à-dire les dérives et les *Grand shows*<sup>220</sup>.

Dans un premier temps, ce regroupement socio-artistique vient pertinemment lier éthique, esthétique et politique à travers une action soucieuse de la sincérité, du respect, du partage et de l'écoute mobilisant la sensibilité éthique de celles qui y interagissent (Lamoureux, 2009a, 2009b). PAD en viennent ainsi, à travers leur conceptualisation de la précarité, à inclure à la fois les dimensions matérielles et symboliques de la vie dans leur éthique en acte; leur action en émerge tissée des expériences partagées qui la composent (Rancière, 2008). L'expérience éthique est ainsi au cœur de l'action de PAD, fournissant la base d'une compréhension critique des événements quotidiens, de la manière dont nous donnons du sens au vécu localisé et incarné, ce qui leur permet de porter leur attention à juste titre sur les quantités et qualités d'affects qui résident au centre des liens unissant lieux, circuits, populations, etc. (PAD, 2003b). Une telle personnalisation de la lutte

---

<sup>220</sup> (voir app. C)

politique est porteuse d'expériences singulières dans l'espace public (Lamoureux, 2009a).

Ainsi, les mobilisations générées par PAD en viennent à favoriser l'autonomie individuelle et collective sur la base d'une représentation esthétique du monde. Elles constituent autant de pratiques de la « communauté du partage » qui alimente une passion de la consistance de l'égalité au sein du corps social (Rancière, 1990 :169). On peut aussi les comprendre comme des expériences de l'injustice (Renault) à travers laquelle la souffrance sociale subjectivement sentie laisse des traces dans les corps et mémoires (Lamoureux, 2009b), ou encore comme des manifestations éthiques de la justesse en tant qu'adéquation sujet/forme permettant la rencontre et le dialogue sujet/territoire<sup>221</sup> (Blanc, 2008).

Au diapason avec le mouvement de création/destruction propre à l'émancipation, PAD (2005a) ancrent leur éthique dans la viabilité quotidienne de la vie<sup>222</sup>, dans ces

*[...] everyday tasks of affective engineering that we propose to make visible and to revalorize as raw material for the political, because we do not want to think social justice without taking into account how to construct it in day-to-day situations.*

C'est dans cette optique que le collectif a développé ses dérives, c'est-à-dire en tant que moyen de prise en compte du quotidien comme dimension politique et source de résistance, privilégiant la réalisation d'expériences et la liberté (et donc la justice) des affects (PAD, 2003b). Car si, pour chaque être, l'émancipation se réalise au sein de la lutte même, la dérive constitue une manière originale de concevoir des expériences éthiques intensives (Bey, 1991). Les dérives élaborées par PAD peuvent aussi être comprises comme des processus de vérification de l'égalité s'inscrivant dans le tissu social sous forme de mixtes qui résident au fondement de l'émancipation<sup>223</sup> (Rancière, 1990). De même, la recherche théorique

<sup>221</sup> On peut aller plus loin dans l'application de l'esthétique environnementale de Blanc (2008) à l'action de PAD. En effet, leurs pratiques constituent une mise en acte de la gestation (en tant que complexité fine dans les rapports à l'espace public, juste compréhension des liens entre sensible et signification, retranscription du jaillissement de la vie, des forces multiples) et du recyclage (qui combine l'intériorité et l'extériorité sur le plan esthétique et sémantique, qui ouvre des pistes d'ouverture du regard à l'espace public).

<sup>222</sup> Cette posture n'est pas sans rappeler l'équivalence entre les conditions de vie, les désirs et les besoins (posés en termes de sensibilité, d'expériences d'activités et de styles de vie diversifiés) qui caractérise le mouvement d'émancipation (Bookchin, 1971).

<sup>223</sup> La dérive correspond bien à ces mixtes qui forment une distribution aléatoire de lieux et de situations constituant, dans leur éparpillement même, de multiples occasions de résurgence de la

inhérente aux dérives de PAD peut être rattachée à la notion d'enquête sociale<sup>224</sup> qui réactualise l'étymologie même de la contestation (*con-tester*: chercher ensemble) (Kellenberger, 2006). En ce sens, cette pratique illustre aussi la corrélation rigoureuse entre la création et l'évaluation des rapports de force impliquant nécessairement une éthique à travers laquelle les signes et les images se développent en affects (Deleuze, 2003).

L'élaboration de telles formes d'action collective en tant que stratégies de visibilité, de valorisation et de quantification caractérise la démarche de PAD (2003), qui soulignent par contre la nécessité d'accompagner de telles stratégies de réflexions permettant la politisation des vies et favorisant l'articulation entre connaissances, changements et conflits collectifs<sup>225</sup>. Une telle position illustre l'hypothèse inhérente à la démocratie selon laquelle la permanence du conflit est le fondement de la liberté politique (Abensour, 2004). Le conflit est d'ailleurs au cœur de l'action de PAD :

*[...] we underline the importance of public utterances and visibility: if we want to break social atomization, we have to intervene with strength in the public sphere, circulate other statements<sup>226</sup>, produce massive events which place precariousness as a conflict upon the table [...] One concrete proposal in this direction would be to construct forms of intervention [...]* (PAD, 2003b)

Parmi ces formes d'intervention, les dérives constituent des méthodes d'investigation et de compréhension du travail et des relations sociales visant à générer du conflit au sein du contexte mouvant sur lequel ces relations reposent<sup>227</sup>

---

vérification de la communauté des égaux. Pour Lamoureux (2009b), de telles manifestations de la lutte pour l'égalité et la reconnaissance visent aussi à élargir l'accès à l'espace public.

<sup>224</sup> La notion d'enquête sociale élaborée par Dewey (1934) concerne les processus collectifs de recherche de solutions possibles venant transformer des situations conflictuelles selon les composantes contextuelles renfermant une possibilité de changement social et de nouvelles visées pour l'action collective.

<sup>225</sup> En ce sens, les dérives de PAD peuvent bien être comprises comme des pratiques d'activation politique (Vander Gucht, 2004).

<sup>226</sup> Une telle volonté de réappropriation de la circulation des énoncés correspond à la thèse de Rancière (2000) selon laquelle les énoncés sont des blocs de parole qui détournent les corps de leur destination en introduisant des lignes de fracture au sein des corps collectifs imaginaires.

<sup>227</sup> Pourtant, la pratique de PAD ne saurait se limiter à ces dérives : plusieurs actions directes ont même été élaborées à la suite du dialogue survenant lors des dérives, qui sont aussi à la source de l'élaboration de « points d'attaque » au sein même du travail féminisé porteur d'une multitude de résistances quotidiennes aux nouvelles formes de régulation (PAD, 2005 ; Claire Fontaine (CF), 2005) C'est d'ailleurs après avoir identifié un de ces points d'attaque -la nécessité de retourner la mobilité à leur avantage- que les membres de PAD ont élaboré une autre pratique esthétique pertinente, les *Grand shows* (PAD, 2003a).

(Shukaitis, 2009). Les dérives constituent autant de sources d'inspiration et d'information pour leurs analyses théoriques : à ce titre, l'omniprésence de la théorisation dans la démarche de PAD peut être rattachée à la nécessité, pour la révolte, de réaliser ses propres enquêtes sur ses attitudes et prétentions afin d'apprendre à se conduire (Camus, 1951). Corollairement, pour Rancière (2008), la compréhension des schèmes de domination qui structurent les rapports du dire, du voir et du faire (et des possibilités de transformer ces dispositions) est en quelque sorte le commencement même de l'émancipation. Or, une telle prise de conscience ne saurait suffire : les dominé-e-s doivent aussi « acquérir des passions qui soient inappropriées à cette situation » (Rancière, 2008 : 72). La pratique théâtrale du *Grand show* répond bien à cette nécessité, dans la mesure où sa « raison » surgit du caractère insoutenable et angoissant<sup>228</sup> des existences desquelles elle provient (Chaudoir, 2000). Ainsi, la démarche de PAD peut être comprise comme un processus praxique de composition affective qui opère des articulations, désarticulations et réarticulations des formations sociales (Shukaitis, 2009).

PAD inscrivent leur action au sein d'une articulation féministe des dimensions privées et publiques du conflit. À ce titre, la prise en compte des dynamiques singulières a pour corollaire l'agrégation en collectif d'action, au regard des dimensions sociales de la domination (PAD, 2005a, 2005b). La diffusion publique de leurs interventions se présente ainsi comme une forme de lutte politique pour la reconnaissance et l'égalité au sein de laquelle la création participe tant à la recomposition de subjectivités fragmentées autour d'un projet social qu'à la lutte contre les conditions sociales produisant cette domination (Lamoureux, 2009b) : « *above all, we want to make possible the collective construction of other lives through a shared creative struggle* » (PAD, 2003a). En ce sens, le conflit porté par

---

<sup>228</sup> À cet effet, Lamoureux (2009b) souligne que de telles pratiques de création collective, à la croisée du témoignage et de la résistance, permettent d'explorer et de mettre à distance la souffrance personnelle et sociale. Car bien qu'elle diminue le pouvoir d'agir et le caractère constructif des rapports aux autres, la souffrance est à la source d'affects ouverts sur la réflexivité, le rapport à soi, à autrui et au sens.

PAD participe à un processus politique de subjectivation particulièrement soucieux de l'hétérogénéité de ses diverses composantes<sup>229</sup> (Lamoureux, 2009b).

La démarche conflictuelle de PAD (2003a) est donc intrinsèquement liée à leur conception processuelle de la subjectivité, ancrée dans le devenir et la désidentification, tant sur le plan théorique que pratique. C'est pourquoi leur accent sur la singularité, tant dans leurs créations et leurs actions qu'au sein de leur théorisation, est à la fois le point de départ d'une lutte collective et un rempart contre les homogénéités falsifiantes (PAD, 2004). La dérive, comme perspective singulière, située et soutenue par les différences entre proches est ainsi une manière de potentialiser et renforcer les singularités, de reconnaître « *the intrinsic singularity of each route [and] its capacity to open and defamiliarize places* » (PAD, 2003b).

À travers l'expérience d'une présence multiple comme transposition subjective (PAD 2003a), les dérives constituent diverses hybridations d'expériences situées visant à créer un espace dans lequel d'autres possibles peuvent émerger. Les dérives constituent ainsi un amalgame de gestes et de mouvements aussi subtils qu'imprévus qui contribuent à la (re)formulation de l'imaginaire social et à la création de relations porteuses d'émancipation. La démarche de PAD pose donc les enjeux relationnels au cœur du processus de lutte pour l'émancipation<sup>230</sup>, développant des formes infrapolitiques de résistance ancrées dans le quotidien. Cette véritable politique de composition mineure formée autour de situations particulières et de la convergence des forces sociales intensivement impliquées dans celles-ci fait émerger des subjectivités actives qui correspondent à la composition de nouvelles formes de communauté. (Shukaitis, 2009). En ce sens,

<sup>229</sup> « Elles placent au cœur de leur dispositif l'exploration distanciée d'expériences individualisées et personnalisées, et le rassemblement de ces expériences afin de rendre compte de ce qui relie les membres d'une collectivité sans nier le particularisme de chacun » Lamoureux (2009b :1).

<sup>230</sup> C'est d'ailleurs en fonction de l'importance accordée au souci de soi, d'autrui et du monde dans la résistance même que PAD a développé le concept de virtuosité affective : « *affective virtuosity has to do with empathy, with intersubjectivity, and contains an essential creative character; constitutive of life and the part of labor [...] that cannot be codified. What escapes the code situates us in that which is not yet said, opens the terrain of the thinkable and livable, it is that which creates relationships. We have to necessarily take into account this affective component in order to unravel the politically radical character of care, because we know - this time without a doubt - that the affective is the effective* » (PAD, 2005a:14).

l'action politique de composition mineure de PAD, en générant des communautés de vie et de résistance, contribue à former des collectifs d'énonciation, des sujets politiques qui remettent en question le partage donné du sensible (Rancière, 2000). Ainsi, la démarche de PAD développe la fonction artistique d'investigation des allures vitales du social venant lier enquête et résistance, création et relation dans une ligne nomade indissociable de son agencement social (Sauvagnargues, 2006). Car la logique du soin, transindividuelle et immanente, qui réside au fondement de la démarche de PAD (2003b, 2005a), dépend aussi des formes sociales et matérielles d'organisation, faisant apparaître la nécessité de collectiviser des connaissances et des réseaux afin de construire des capacités communes. Devant la difficulté de rassembler les différentes réalités de la précarité féminisée sans identité commune a priori, PAD s'inspirent des dynamiques concrètes propres au milieu social au sein duquel elles interviennent pour formuler des relations et des formes d'auto-organisation porteuses de leur projet d'émancipation (PAD, 2003a; Shukaitis, 2009). Les dimensions esthétiques de leur action jouent pour beaucoup dans ce processus de résistance affective/effective (Shukaitis, 2009).

Néanmoins, une telle composition organisationnelle vient vite se heurter au cadre institutionnel qui sous-tend les diverses dominations et restreint l'émergence d'autres formes d'institution; c'est pourquoi une partie importante de l'action de PAD (2005a) est allouée à la critique de ces institutions, de leur caractère sécuritaire, contrôlant, avilissant, exploitant, etc. Refusant tant la dépendance aux subventions que l'académisation de leur pratique, les membres de PAD (2003b, 2005a, 2005b) favorisent plutôt des modes d'organisation axés sur la coopération, le réseautage local, l'interdépendance, le don, l'écologie sociale, etc. Elles souscrivent à leur manière à la nécessité de l'art de donner accès aux corporités en-deçà de l'organisation, de capter la vie, les forces intensives constituantes avant qu'elles ne se stabilisent en forme organisée (Deleuze, 1967, 1981b). De plus, leur rapport à l'art constitue une actualisation pertinente de la problématique de l'autonomisation du champ artistique, dans la mesure où elles refusent à la fois la séparation de l'esthétique des mouvements du social, la soumission des pratiques artistiques à des fins politiques, la suppression de l'art au profit de la lutte et la

substitution des formes esthétiques aux luttes politiques directes. Leur pratique s'avère ainsi convertible à plusieurs univers de signification -de la rue aux galeries d'art en passant par les universités et les centres sociaux- (Kellenberger, 2006), alors que leurs compositions artistiques sont déployées comme un interstice social au sein duquel des expériences de vie émancipatrices apparaissent possibles (Shukaitis, 2009).

Par ailleurs, PAD considèrent qu'au-delà d'une critique vitale de l'organisation actuelle du soin, la recombinaison des éléments de la vie en vue de produire des formes libératrices et coopératives d'affect à travers une auto-organisation autonome est un des enjeux biopolitiques fondamentaux à l'heure actuelle. Pour ce faire, PAD développent plusieurs outils<sup>231</sup> et mobilisent une série de ressources économiques et infrastructurelles communes (PAD, 2003b, 2005a). Le collectif s'inspire pour ce faire des tactiques de lutte et d'organisation d'autres groupes, tout en préservant leur autonomie face à ceux-ci, malgré une coopération active sur des enjeux spécifiques. Dans la même veine, PAD manifestent leur auto-organisation sous la forme du regroupement affinitaire basé sur la solidarité mutuelle, l'horizontalité, la communication, une attention aux dynamiques relationnelles et l'énonciation de valeurs communes comme structures de sentiments (Routledge, 2009). Cette forme organisationnelle, priorisant les personnes, la quête de viabilité, d'accessibilité et de liberté (PAD, 2005a), tente de créer des points d'agrégation, c'est-à-dire une capacité de consistance, une habilité à former des réseaux de relations denses et intenses, au-delà de la construction d'organisations conventionnelles (Shukaitis, 2009).

PAD mettent ainsi en lumière la centralité de la communication au sein des processus organisationnels : l'ouverture d'un champ fluide de communication et d'action est au fondement de toute coopération resautée, au-delà de l'appartenance même à une quelconque organisation. L'élaboration de telles capacités

---

<sup>231</sup> Un de ces outils parmi les plus pertinents au regard de notre analyse est le concept de *caring strike*, qui renvoie à une pratique quotidienne et multiple d'interruption politique des relations et structures qui instrumentalisent et dominent le soin ainsi qu'à une mobilisation des affects (tant sur le plan relationnel, et matériel qu'organisationnel) en vue d'atteindre l'émancipation (PAD, 2005a).

communicationnelles passe certes par le devenir éthique des relations, mais aussi par l'appropriation des canaux de communication et la production d'une sémiotique stratégique (PAD, 2003b, 2005a). En mettant un tel accent sur la communication comme processus *corporéel*, PAD se font porteuses d'une éthique relationnelle dialogique ; en ce sens, les dérives peuvent être comprises comme des formes de dialogue, de contagion et de réflexion, des contacts exaltants :

Nous avons besoin de communiquer les carences et les excès [...] de nos vies afin d'échapper à la fragmentation néolibérale qui nous divise, nous affaiblit et nous transforme en victimes de la peur, de l'exploitation ou de l'égoïsme/opportunisme du sauve-qui-peut. Mais surtout, nous voulons rendre possible la construction collective d'autres possibilités de vie au travers d'une lutte conjointe qui nous rende plus savantes, plus puissantes et plus joyeuses. (PAD, 2004b :77).

Une telle aspiration à produire des mouvements simultanés d'approche et de distance, de visualisation et de défamiliarisation, nous permet d'associer la pratique de PAD à une volonté créative de dissensus. Leur quête de voies pour porter les conflits quotidiens invisibles dans l'espace public et leurs actions élaborées comme des possibilités d'accumuler densité, histoire, liens, narration et territoire (PAD, 2003b) constituent en effet autant de tentatives d'inverser la victimisation par la manifestation de capacités créatives propres aux marginalisé-e-s et de brouiller les lignes de séparation au sein du tissu consensuel du réel (Rancière, 2008).

La pratique de PAD met aussi en lumière une conception de la participation axée sur des expériences de solidarité sociale, sur l'importance de l'inclusion des protagonistes dans le dialogue, sur l'*empowerment* individuel et collectif ainsi que sur les luttes pour la reconnaissance et l'égalité, conjuguant l'autonomie de chacune avec l'agir en commun (Lamoureux, 2009a, 2009b). Un tel type de participation expressive contribue au processus d'émancipation à travers l'énonciation collective d'une qualité d'existence<sup>232</sup> (Vander Gucht, 2004).

La représentation, en tant que déploiement processuel constant de symboles, joue un rôle fondamental au sein des compositions mineures qui dynamisent l'imaginaire social (Shukaitis, 2009). Ayant bien intégré l'interdépendance entre les flux des représentations mentales et corporelles (Saint Girons, 2009), PAD

---

<sup>232</sup> Cependant, un contexte communautaire pertinent doit être développé simultanément pour que la parole ait une véritable résonance affective (Shukaitis, 2009).

cherchent à déconstruire les représentations patriarcales et capitalistes pour les remplacer par des médiations axées sur le soin, le don, la quotidienneté, la transversalité et la virtuosité affective (PAD, 2003b, 2005a). Ces médiations, dénuées de tout appareil et sensibles aux processus informels comme aux dynamiques institutionnelles, émanent d'un travail de fond dans la réalité même des rapports humains (Blanc, 2008) : la démarche de PAD peut être ainsi comprise comme l'élaboration de médiations artistiques, sur les lieux mêmes de l'activité quotidienne et à partir de ses émanations affectives, visant la sensibilisation aux ravages de la domination et aux potentialités humaines aptes à les dépasser<sup>233</sup>.

Cependant, certains écueils pointent à l'horizon de leurs pratiques. D'abord, soulignons le rapport ambigu qu'entretiennent souvent les intervenantes-artistes avec les populations exclues. En effet, dans bon nombre de cas, les intervenantes-artistes ne parviennent pas à abandonner leur position de spécialistes (académiques, artistiques, militantes, etc.), charriant du même coup un pouvoir informel, une autorité issue de l'éducation et de l'expérience, une volonté de contrôler indûment le processus d'action, etc. (Lamoureux, 2009b). Trop souvent, elles outrepassent ainsi leur rôle de médiatrices et en viennent à représenter politiquement les exclues avec lesquelles elles travaillent, rompant ainsi l'équilibre égalitaire de la composition affective. L'équilibre précaire entre les aspects théoriques, activistes, communautaires et artistiques de PAD fait reposer la pratique du collectif sur une saine tension entre ces différents pôles, mais qui vient fragiliser le groupe, faisant peser la menace constante d'un éclatement de l'articulation de ces différentes approches (Kellenberger, 2006).

On peut aussi interroger les pratiques élaborées par PAD au regard de leur posture théorique. En effet, l'accent mis sur l'analyse théorique et l'enquête, au-delà de sa pertinence dans une conception politique de l'émancipation, fait pencher la pratique de PAD du côté de l'explication, de la démonstration et de la discursivité théorique, souvent au détriment de l'épreuve, de l'expression et de la création

---

<sup>233</sup> Ce qui n'est pas sans rappeler la pratique du théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal.

passionnelle. Certes, PAD développe un type particulier de description de l'oppression patriarcale venant stimuler la créativité. Pourtant, celle-ci ne parvient pas à dépasser l'incommunicabilité profonde de l'habitation corporelle du langage issue de l'entrelacement des prétentions communicationnelles et de la hiérarchie des problèmes quotidiens, puisque seule la création artistique permet la mise à l'épreuve de cette frange du communicable (Ratté, 1996 :380). La position de Claire Fontaine (CF) (2005 :8) est éclairante sur ce point :

Le devenir étranger, qui s'opère par des arrêts successifs sur images de pensée et des déprises de soi, se manifeste par une interruption suivie d'un contre-mouvement. Ce processus de dépaysement salutaire qui nous permet de gagner en lucidité semble être en relation étroite avec l'art, mais justement avec l'art en tant que source, en tant que dispositif, et non pas en tant que lieu de réalisation des affects éveillés. Et cela s'explique parce que l'art est un espace de défonctionnalisation des subjectivités. Les singularités y surgissent émancipées de toute utilité. En tant qu'espace purement esthétique, le monde de l'art recèle une critique potentielle de l'organisation de la société en général.

De même, la pratique théâtrale du *Grand show*, si elle a le mérite d'être plus près du caractère « défonctionnalisant » de l'art, demeure ancrée dans une approche d'enquête distante<sup>234</sup>, axée sur le désir de présence immanente de la communauté à elle-même (Rancière, 2008). Aussi, la posture théorique affirmée de PAD risque d'entraîner les pratiques du collectif sur la pente de la démonstration, de la transmission des savoirs et de l'élaboration de théories plutôt que vers l'élaboration de dispositifs dissensuels, d'affects de lutte pertinents pour les populations concernées (Vander Gucht, 2004).

De plus, on peut s'interroger sur la capacité des actions conflictuelles élaborées par PAD à dépasser l'expérience cathartique; une telle difficulté est pratiquement inhérente au passage de la voix à la parole (Rancière, 2000, 2008). En effet, le manque de vision stratégique dans l'intervention au sein de l'espace public et l'attention exacerbée accordée aux intérêts particuliers laissent présager l'incapacité de PAD à faire émerger des paroles singularisées au sein d'un monde

---

<sup>234</sup> Développée par Brecht, la méthode théâtrale de l'enquête distante provient sur la nécessité d'arracher le public à l'abrutissement pour le pousser à expérimenter, à affiner son propre sens de l'évaluation du monde, par la monstration des dispositifs théâtraux, le « désenchantement » de la scène. L'enquête distante Elle repose sur une vision du théâtre comme assemblée du peuple où se réalise une prise de conscience à travers la médiation théâtrale insufflant le désir de changer les choses. (Rancière, 2008 : 88).

commun constamment à élaborer (Lamoureux, 2009a, 2009b). PAD devrait ainsi tenter de dépasser le caractère thérapeutique, particulariste et hyper-personnalisé de leur démarche (qui en vient ainsi à être significative pour ses participantes seulement) en développant le potentiel dissensuel de ses compositions affectives en vue de transformer le monde commun<sup>235</sup> au sein desquelles elles surviennent.

Il nous faut aussi interroger les possibilités d'amplification des apports de PAD à la lutte politique pour l'émancipation au-delà de leur position spécifique. Il semblerait que la proximité avec les réalités quotidiennes, qui constitue une des forces de la pratique de PAD, soit aussi une limite à leur action et à leur théorisation, comme si elles étaient trop près de leur objet pour que leurs propositions puissent être portées au-delà de celui-ci. À titre d'exemple, leur valorisation du salaire<sup>236</sup> –constituant un axe fondamental de leur action- peut être appropriée dans le contexte particulier des femmes (madrilènes) précarisées<sup>237</sup>, mais ne résiste pas à la critique hors de ce contexte. En effet, depuis Marx, une politique émancipatrice radicale ne saurait en appeler à l'inclusion de nouvelles personnes dans les masses *salariarisées* sans ployer sous le poids d'une contradiction effarante : l'équivalence outrancière entre argent, temps, espace, ressources et valeur (intégrant sous l'auspice du premier terme toute la profondeur des autres) au fondement du salariat relève davantage d'une abomination dominatrice que d'un « axe » d'élaboration d'une action émancipatrice. De plus, la démarche de PAD s'inscrit dans une perspective citoyenne<sup>238</sup> qui s'oppose à la conception de l'émancipation développée dans ce mémoire. Alors qu'un approfondissement des tenants et aboutissants de cette critique dépasse nettement le cadre de la présente analyse, nous pouvons à tout le moins mentionner que le retranchement sur la citoyenneté va à l'encontre d'une

---

<sup>235</sup> Au-delà de l'accent mis sur la visibilisation des dominations voilées, une piste porteuse en la matière réside peut-être dans l'alternance tactique de la visibilité et de l'invisibilité des pratiques de luttes (Bey, 1991 ; Shukaitis, 2009).

<sup>236</sup> PAD en appelle en effet au versement d'un salaire pour assurer le caractère juste et autonome du travail du soin.

<sup>237</sup> Là encore, Claire Fontaine souligne que le travail non rémunéré des affects est une source de conflit qui abîme constamment la hiérarchie méprisante des valeurs capitalistes (CF, 2009). L'enjeu, comme l'a vu PAD -sans toutefois en tirer les conséquences qui s'imposent dans leur conception du salariat- est alors davantage d'inscrire les marques de ce conflit dans l'espace public que d'intégrer les femmes précarisées au salariat.

<sup>238</sup> En effet, pour PAD, la citoyenneté est un lieu privilégié de conflictualité et d'élaboration d'une politique personnelle; c'est pourquoi PAD (2003b, 2005a) en appelle à une transformation des luttes liées au travail en luttes citoyennes.

auto-institution radicalement démocratique, puisqu'il s'ancre dans une perspective réformiste et réactive qui s'adapte à la domination avec les moyens du bord, qui en appelle à l'intégration de la révolte humaine dans la bureaucratie, la représentativité parlementaire et le patronage étatique. Il n'y a pas de solution réformiste possible au type de révolte déployé par PAD, il n'y a en matière de citoyenneté qu'une adaptation, une acceptation dissolvante de ce désir brûlant à la rationalité politico-économique. Nous aurions pu développer davantage une telle analyse en pointant de la même manière la critique de la mobilité effectuée par PAD, de même que leur appel à la sécurité; contentons-nous pour l'instant de déplorer la confirmation de la mise en garde de Holloway : « le cri-contre [est] toujours corrompu par ce contre quoi il crie »<sup>239</sup>. Peut-être ces failles dans la politique de PAD relèvent-elles seulement de leur proximité accrue envers la réalité de la lutte : si tel est le cas, non seulement une certaine distanciation critique ferait le plus grand bien à leur démarche, mais cette nuance perd son éventuelle raison d'être dans la mesure où PAD a la prétention –clairement énoncée - d'avoir esquissé un nouveau paradigme de lutte pour tous les êtres humains<sup>240</sup>. Le cas de PAD semble ainsi illustrer la persistance de la parole dans son désir de manifestation comme totalité, comme « geste de la poursuite jamais réalisée d'une résonance entre soi et le monde » (Foucault, 1966 :349-350). À cet effet, il conviendrait de réajuster, voire de renouveler leurs stratégies de pouvoirs esthétiques en tant que pouvoirs propres au sensible, pouvoirs d'expression, de résonance (Saint Girons, 2009), afin d'atteindre l'ampleur qu'elles désirent.

Avant de conclure pourtant, il convient d'énoncer humblement l'ébauche d'une proposition constructive de « réajustement » des pouvoirs esthétiques de PAD à travers le concept de *grève humaine*, théorisé par le collectif artistique Claire Fontaine. Nous ne disposons malheureusement pas de l'espace requis pour

---

<sup>239</sup> Cette « corruption » est inhérente au mouvement d'émancipation, qui doit en permanence composer avec une multitude de contradictions issues de son rapport quotidien avec l'ordre dominant.

<sup>240</sup> Une telle critique ne souscrit pas à l'opposition dichotomique entre luttes « universelles » et « particulières » (les luttes des femmes étant plus souvent qu'autrement reléguées dans la seconde catégorie). Elle vise seulement à souligner que, dans la mesure où PAD énonce explicitement sa volonté de développer des pratiques et des analyses ayant le potentiel d'inspirer universellement, leur praxis ne peut être que difficilement amplifiable au-delà de leur situation tant elle demeure associée à l'enquête rationnelle dans un contexte donné.

développer une analyse approfondie de cette notion fort inspirante (qui, de toute façon, ne s'explique fondamentalement pas) pour la lutte émancipatrice soucieuse d'esthétique. Mentionnons à tout le moins que la grève humaine -qui dépasse la grève corporatiste, syndicale, et même la grève générale- vise la transformation anthropologique radicale et irréversible de toutes les relations sociales dominatrices (aussi informelles soient-elles) à travers une affirmation éthique d'*étrangeté*, une grève dans laquelle le changement de nous-mêmes et du monde se fusionnent dans le même moyen de lutte sans fin, dans la même démarche comme but, une grève ayant pour sujet les singularités quelconques que nous sommes tous et toutes, une grève qui tente de mettre en consistance l'espace entre les corps en les poussant à la présence (CF, 2005, 2009, 2010); « celle-ci n'est pas une mission, ni un projet ni un programme. C'est le geste qui rend lisible l'élément politique silencieux qui sommeille en toute chose [...], la présence matérielle de la potentialité» (CF, 2009 :2).

La démarche de PAD comporte déjà bon nombre de similitudes avec le concept de grève humaine, qui pourrait toutefois venir déployer le caractère *commun* de leurs pratiques. On peut malgré tout considérer que la démarche de PAD constitue une des tentatives les plus développées de lier émancipation et esthétique à travers une pratique artistique située, soucieuse des dynamiques intersubjectives et de l'interdépendance des dimensions affectives et effectives de la lutte politique.

Finalement, les pratiques artistiques analysées dans ce chapitre constituent autant de tentatives pertinentes de lier esthétique et politique dans une optique émancipatrice. *Reclaim the Streets* constitue une forme créative d'engagement ayant articulé de manière impressionnante qualité esthétique et efficacité politique. Ses réussites –aussi partielles puissent-elles être- furent cependant peu à peu intégrées et normalisées, faisant du *street party* une forme familière de contestation, tant pour les manifestant-e-s que les forces de l'ordre. L'exemple de Fred Forest nous a montré l'étendue et l'audace que peuvent porter les expérimentations esthétiques événementielles, la création de dispositifs communicationnels et l'intervention artistique dans les rapports de force. Pourtant, au-delà des dérives inhérentes à toute recherche exploratoire, on ne peut supposer aucune

correspondance directe entre les créations artistiques et l'effet escompté qu'elles pourraient avoir sur le public. Dans le cas de *Precarias a la deriva*, on peut considérer que leur démarche est une des formes les plus développées de lutte auprès des exclues à travers l'esthétique, venant inextricablement lier l'effectivité et l'affectivité des diverses composantes de la lutte. Pourtant, en se détournant de nombreux apports de l'art en termes d'émancipation et en étant paradoxalement imbriquées dans leur contexte social, les initiatives de PAD demeurent trop restreintes pour que l'on puisse s'en inspirer sans réserve dans le cadre d'une lutte pour l'émancipation.

Quoiqu'il en soit, ces trois cas de pratiques artistiques articulent chacune à leur manière la problématique complexe de la quête d'émancipation à travers l'esthétique<sup>241</sup> ; on peut considérer qu'elles parviennent – certes toujours partiellement- à approfondir celle-ci de manière originale et contextualisée<sup>242</sup>. Leurs explorations, leurs succès comme leurs ratés nous éclairent sur les diverses possibilités de lutte créative, et sur les possibilités d'effectivité politique de l'art. On en vient pourtant à comprendre que la pratique artistique porteuse d'émancipation, au-delà des ses possibilités infinies d'articulation, doit interroger en permanence les limites de sa propre pratique, ce qui implique de refuser d'anticiper son effet, de reconnaître que l'effet politique de l'art est tributaire d'une distance et d'une ambigüité qui le rend toujours imprévu, surprenant et diffus<sup>243</sup> (Rancière, 2008 :91-92). Il faut alors considérer que l'art, à l'image de son caractère aussi fulgurant que fuyant, agit dans l'intervalle trouble que constituent les êtres et ce qu'ils partagent; en la matière, « l'émancipation n'est pas totale, la transgression est partielle, elle s'effectue dans les interstices » (Blanc, 2008 :167).

---

<sup>241</sup> Nous aurions certes pu analyser d'autres pratiques artistiques contemporaines dignes d'intérêt, notamment le groupe russe *Voïna*, le sculpteur Armand Vaillancourt et les collectifs Claire Fontaine et Engrenage noir, qui constituent autant de pistes intéressantes en la matière. Un tel exercice sera probablement l'objet de travaux ultérieurs.

<sup>242</sup> À ce titre, il aurait été intéressant de disposer de l'espace requis pour faire dialoguer leurs praxis respectives, ce qui aurait pu montrer leur complémentarité, leur pertinence propre quant à certains aspects et/ou contextes particuliers, voire même faire émerger de nouvelles pistes porteuses d'émancipation.

<sup>243</sup> Pour Rancière, « faire œuvre » avec le caractère indécidable de l'art implique d'y reconnaître l'entrelacement de plusieurs logiques politiques, de donner des figures nouvelles à cet entrelacement, d'en explorer les tensions et ainsi déplacer l'équilibre des possibles et la distribution des capacités.

L'esthétique peut cependant contribuer activement à la lutte, inspirant la recomposition permanente des résistances selon le contexte spatio-temporel : elle sera en ce sens à la hauteur de la multiplicité de la révolte qui, en tant qu'auto-questionnement psychique, analytique et artistique, doit demeurer constamment ouverte (Kristeva, 1996 ; Shukaitis, 2009). Cette ouverture constante n'invalide pourtant pas la nécessaire interrogation sur la force de frappe<sup>244</sup>, la capacité qu'ont les mouvements de changer les choses.

Elle nous rappelle seulement qu'il faut éviter de valoriser indûment les devenirs-intensifs, qui demeurent toujours très ambigus lorsqu'extrait de leur contexte politique pour être transformés en prescription (Deleuze et Guattari, 1975). Ainsi, si la multiplicité des articulations de la problématique de l'émancipation à travers l'art et l'esthétique s'avère fondamentale, c'est entre autres qu'elle confirme qu'aucun modèle ne saurait tenir la route à cet effet. L'œuvre ne peut certes pas renoncer à être exemplaire, mais elle doit se faisant exemplifier la limite, le suspens, l'interruption de son exemplarité (Nancy, 1983), afin de montrer à travers son inachèvement même que chaque situation spatio-temporelle en appelle à des manifestations créatives qui lui correspondent.

---

<sup>244</sup> « La force de frappe, comme la force d'amour, doit être protégée et régénérée. C'est une ressource qui ne se refait pas elle-même automatiquement, mais a besoin de conditions collectives pour sa création. La grève humaine peut être vue comme une tentative extrême de se réapproprier les moyens de production de cette force de frappe, de cette force d'amour, de cette force de vie. Ces moyens sont fins en eux-mêmes, ils apportent déjà avec eux une nouvelle potentialité qui rend les sujets plus forts » (CF, 2010 :6-7).

## CONCLUSIONS

### PERSISTANCE DES VOIES PASSIONNÉES : POUR UNE POÉTIQUE DE L'ÉMANCIPATION

*C'était peut-être moins des réflexions  
qu'une rêverie tumultueuse et grise,  
où passé et avenir se confondaient d'une façon peu agréable  
et où le présent tenait le rôle ingrat de noyé éternel. Enfin. [...]  
Qu'ils sont contents alors d'aller fouiller à nouveau dans les ombres  
et papilloter parmi les présences.  
Voilà où nous en sommes.*

-Samuel Beckett  
*Mercier et Camier*

*Ce sentiment : « ici je ne jette pas l'ancre »  
et aussitôt sentir autour de soi le flot houleux qui porte.*

-Franz Kafka  
*Réflexions sur le péché, la souffrance,  
l'espérance et le vrai chemin*

Passage parmi d'autres, ce mémoire peut être compris comme la trace d'un parcours, la captation d'une position, le trait dense et singulier traversant une série de problèmes à ne pas épuiser, que l'on n'épuise jamais vraiment. La fin qui s'amorce ici – puisque ce type d'exercice en exige une - ne pourra ainsi qu'indiquer les problèmes qui subsistent et énoncer quelques pistes qui en laissent entrevoir d'autres. D'ici là, il convient de rappeler les étapes cruciales de notre parcours.

La démarche réflexive déployée dans ce mémoire constitue une tentative d'articuler les aspects politiques et esthétiques de l'émancipation. Si elle a pu montrer certains apports de la perspective esthétique et des pratiques artistiques à la praxis politique, il n'en demeure pas moins que son objet demeure trop trouble et fuyant pour en

arriver à tracer des lignes claires. Il en va de la complexité même du phénomène esthétique et de l'art, que la théorie n'arrive qu'à peine à cerner tant ces objets insaisissables, irréductibles au discursif, constituent des formes d'altérité qui résistent à la signification, la débordent, relevant davantage de la sensation<sup>245</sup>. Nous avons malgré tout tenté, au cours de cette analyse, d'allier sensations et concepts en respectant la spécificité de l'art, en s'inspirant de ce qu'il donne à penser.

Dans un premier temps, l'analyse des dimensions politiques de l'émancipation a montré que le concept repose sur un rapport actif entre politique et éthique, comprise comme intensification de la vie, manière d'agir dans le monde qui dans son mouvement même renferme ce qu'elle souhaite créer. Cette valorisation aux tonalités inspirantes est basée sur un *ethos* alliant autonomie, égalité, solidarité, justice et responsabilité, au sein duquel chaque pôle est à la fois stimulé et limité par les autres. Ce mouvement se réalise au sein d'un monde commun qui relève tant de la présence matérielle, de l'articulation du naturel et du culturel que du contexte social-historique. Le monde commun est le lieu du politique comme rapport entre un vide et une plénitude, une multiplicité de forces constamment à déployer comme possibilité.

Par la suite, nous avons vu que le mouvement d'émancipation est traversé par divers processus de subjectivation caractérisés par une certaine limite entre un dedans et un dehors dont le rapport, le passage même constitue la singularité, fondement de toute vie qui tend vers l'émancipation. Le versant collectif de ces processus est omniprésent, faisant apparaître l'interdépendance des êtres et des actes<sup>246</sup>, l'ouverture perpétuelle des multiples parts constituant le social et l'importance de la prise en charge de la communauté par et pour tous les sens humains. La subjectivité émancipatrice apparaît ainsi comme un intervalle, une tension, traversée par l'altérité, entre une association et une division constante,

---

<sup>245</sup> En effet, l'art, comme la culture, ne laisse transparaître du sens que de manière opaque, dans les interstices, le mouvement, dans une ambivalence et un inachèvement qui dépassent toujours les volontés de ses protagonistes (Merleau-Ponty, 1960). En ce sens, toute réflexion sur l'art est, comme son objet, une expérimentation.

<sup>246</sup> Le caractère processuel de la subjectivation émancipatrice repose ainsi sur l'association sans appartenance des singularités, la *transindividualité* et la *sous-jacence* qui se répercutent dans les agencements et les relations qui tissent la lutte pour l'émancipation.

faisant apparaître le peuple comme un vouloir-être qui ne s'équivaut jamais, qui est toujours au-dessus ou en-deçà de lui-même. Si la subjectivité révolutionnaire se construit au sein même du mouvement d'émancipation, c'est que, comme lui, elle se joue dans l'événement – là où se manifeste la présence (Schürmann, 1982) -, dans la contingence même qu'est la vie.

De même, comme cette vie, le mouvement d'émancipation se déploie comme un processus d'affirmation et de négation. Négation des formes dominatrices, figées, de ce qui freine la marche. Affirmation de relations affectivement porteuses, d'une politique qui figure, par le faire social, ce qui reste toujours à construire. Et au-delà des écueils qui menacent toujours chaque versant, l'émancipation se meut comme un refus affirmatif, un combat créateur, une tension entre immanence et transcendance. C'est dans ce mouvement même que l'émancipation apparaît comme rupture événementielle, *il y a* de ce qui se passe contre la plasticité du capitalisme (mouvement contre mouvement). Un processus qui est mobilisé par une perpétuelle interrogation, à l'image de l'imprévisibilité et de la contingence du réel et des êtres. Cette expérimentation constante, ouverture cinétique sans finalité, peut être comprise en ce sens comme un processus de composition, pouvoir constituant à/de créer.

Dans un second temps, nous avons vu que la perspective esthétique contribue à jeter un nouvel éclairage sur l'*ethos* de l'émancipation, venant le renforcer et le déployer dans la vie. Cet apport se manifeste entre autres par une valorisation spécifique des relations au sein de la lutte, par une capacité d'affecter et d'être affecté, par une forte correspondance entre les processus émancipateurs et les visées qu'ils portent, et ce jusqu'à faire apparaître la porosité de la frontière séparant éthique et esthétique. La création comme passion éthique prend ainsi la forme d'un don articulant immanence et transcendance, inspirant des manières de vivre.

Ainsi, le rapport entre éthique et esthétique peut être associé au mouvement d'émancipation à travers la réalisation d'expériences qui transfigurent le réel, la valorisation inhérente à la perception et les éléments de refus et d'affirmation qui caractérisent la création artistique. L'aspect créateur de l'esthétique, qui se

manifeste dans la création de lignes de fuites, la proposition de nouvelles attitudes, relations, mondes, etc. comporte cependant plusieurs écueils potentiels. C'est pourquoi l'aspect destructeur de l'esthétique demeure primordial, dans la mesure où il permet de transgresser les éléments nuisibles du réel et d'ébranler les subjectivités, tout en contribuant aux luttes politiques. Si cet aspect destructeur ne saurait pourtant suffire à développer une esthétique émancipatrice, c'est que celle-ci est mobilisée à travers l'articulation des processus de composition et de décomposition affective. En effet, ces deux versants de l'esthétique se complètent et se stimulent dans un rapport dialectique ouvert en tension constante qui devrait être articulé selon les situations et les (im)possibilités, faisant apparaître l'œuvre comme l'articulation du chaos et d'un cosmos.

De même, le mouvement de création et de destruction propre à l'esthétique et à l'émancipation se traduit dans les processus de subjectivation. La perspective esthétique nous permet aussi de mieux comprendre la subjectivité émancipatrice en montrant les êtres comme des compositions singulières. L'esthétique vient ainsi déployer et préserver la singularité en la poussant à se dépasser, à se mobiliser en sortant d'elle-même. À ce titre, la dualité de l'apparaître nous fait voir que si l'expression subjective est au cœur de la création, la relation esthétique au monde contribue à lier les subjectivités entre elles, et participe ainsi à la communauté qui circule entre les singularités. En conséquence, l'artiste en quête d'émancipation constitue une fonction auteur qui déploie des agencements collectifs d'énonciation. Or, si la collectivité est caractérisée par des processus d'autocréation mobilisant l'imaginaire social, l'art porteur d'émancipation vient troubler le corps social à partir de ses impossibilités, et opère un partage du sensible de la communauté. Dans cette perspective, l'œuvre apparaît comme un rapport de rapports, traçant la limite où se partagent les êtres, inscrivant la singularité et la communauté, et faisant voir la création, à l'image des subjectivités émancipatrices, comme un intervalle.

Par la suite, notre exploration de l'enjeu de l'autonomie de la sphère artistique a montré que celle-ci contribue à l'émancipation à travers la préservation d'une marge de manœuvre pour l'expression subjective qui rend possible une transcendance artistique critique de l'ordre établi. Pourtant, cette autonomie peut

aussi freiner le mouvement d'émancipation à de nombreux égards. C'est pourquoi on en vient à considérer, dans une perspective émancipatrice, que l'art devrait demeurer dans une autonomie paradoxale préservant la tension entre ses éléments de critique sociale et la spécificité de l'expérience esthétique. La problématique de l'autonomie du champ artistique conduit à celle de l'institutionnalisation : en effet, si l'art est toujours intégré au processus institutionnel de reproduction, impliquant une certaine neutralisation, il n'en demeure pas moins que ce rapport à l'institutionnalisation laisse entrevoir diverses stratégies de détournement. Si le rapport aux institutions dominantes devra être évalué selon les situations, il s'avère pertinent de privilégier des processus de création *instituyente* qui, à l'image de l'émancipation, partent de la réalité sociale pour la transformer avec force dans un mouvement perpétuel d'organisation/désorganisation ne laissant place à aucune forme figée.

Puis, la problématique de la communication et du conflit inhérente à l'émancipation nous a fait voir que l'art est une forme de circulation du sens laissant place à l'expressivité de la parole créative qui se heurte aux circuits dominants et pallie à l'incommunicabilité courante. L'esthétique peut contribuer à la communication de l'émancipation, notamment en forgeant des médiations et représentations correspondantes qui viennent transformer l'expérience et en inscrivant la limite sur laquelle se partagent les êtres singuliers à travers le désœuvrement de la communauté. En ce sens, la distanciation essentielle au rapport esthétique illustre et accentue le caractère processuel de la subjectivité émancipatrice, tendue entre sa vacance et sa plénitude, montrant du même coup son indétermination, sa mobilité intrinsèque, et le risque inhérent de malentendu à toute communication. Néanmoins, la relation de création/réception ouvre plusieurs pistes pertinentes<sup>247</sup> en vue d'élaborer un rapport communicationnel émancipateur entre conflit et dialogue. On en vient ainsi à comprendre que si l'esthétique peut contribuer au mouvement d'émancipation, c'est en étant perpétuellement tendue, au gré des situations, entre divers pôles qui s'opposent comme ils se complètent.

---

<sup>247</sup> Les notions de dissensus, de création comme donation, les positions créatives partagées du rapport artistique, la fusion de la perception et de l'expression et l'expérience polémique et plurielle de la communauté constituent autant de pistes réflexives ouvertes par le rapport artiste/spectatorat.

Dans un troisième temps, l'étude de cas de pratiques artistiques en quête d'émancipation nous a permis d'accentuer l'ancrage pratique de la réflexion théorique développée dans les deux premiers chapitres. À ce titre, le réseau *Reclaim the Streets* constitue une expérimentation éthique active d'alternatives politique qui met de l'avant une critique de l'organisation actuelle du monde tout en proposant d'autres formes organisationnelles et relationnelles sous la forme de ruptures perturbatrices et ludiques envers l'ordre établi. Le collectif favorise ainsi la sensibilisation des subjectivités à travers la diffusion radicale de nouvelles formes esthétiques favorisant la circulation de la communauté du partage sur un mode aléatoire. La pratique de démocratie directe de RTS, sur un mode autogéré et affinitaire constitue une tentative pertinente de création d'institutions porteuses d'émancipation, axées sur le dialogue, la participation, la perméabilité et la flexibilité organisationnelle.

Cependant, l'articulation de la création et de la destruction pose problème dans la démarche de RTS, étant trop axée sur la fête, le plaisir, au détriment de la mésentente, de la critique « tragique ». De plus, la pratique de RTS demeure éprise d'un modèle d'immédiateté éthique, de fusion de l'art et du politique, ce qui l'amène à avoir une vision simpliste du rapport création/réception, à ne pas considérer les apports de la distanciation artistique de même que les aspects autodestructeurs du désir de communauté immanente. Ainsi, les *street parties*, en étant axés davantage sur le plaisir que la stratégie, semblent avoir peu d'effet politique au-delà de ceux et celles qui y participent.

Ensuite, le cas de Fred Forest nous a fait voir une démarche intéressante d'intervention éthique avec les outils propres de l'art, ce qui permet à l'artiste de participer aux rapports de force en tentant de transformer les attitudes via une intervention directe sur les facultés sensorielles et la réalité où elles évoluent. En développant ainsi des lignes utopiques virtuelles comme ouverture de pistes nouvelles et attaques contre l'appareil, Forest se fait porteur des aspects à la fois créateurs et destructeurs de l'émancipation. Art de l'intervalle, ancré dans les relations, la pratique de Forest vise à créer des communautés de sens et à amplifier les lignes de forces immanentes au champ social. Sa pratique s'inscrit aussi dans la

lignée du caractère contradictoire de l'autonomie de l'art, développant ses expérimentations en relation directe avec le social sans chercher à organiser celui-ci, ce qui l'amène à entretenir un rapport particulier aux institutions, alliant collaboration, détournement et création d'organisations autonomes au gré des situations. De plus, l'artiste déploie une pratique de réappropriation des moyens de communication axée sur les capacités dialogiques et disruptives, valorisant la différence et la pluralité au sein des processus de création.

Toutefois, la démarche de Forest s'embourbe dans un progressisme marqué par le déterminisme technologique et la fascination pour l'innovation qui l'empêchent de considérer l'ambivalence des aspects machiniques de la communication et l'importance de l'ouverture structurelle et de l'énonciation immanente au sein de ceux-ci. Son approche cybernétique constitue aussi une forme de réification de la communication à travers la technologie; cette posture pousse Forest à développer une pratique embourbée dans la systémique et l'immatérialité, négligeant tant la spécificité de la dimension esthétique que la pertinence de la présence matérielle des êtres. L'artiste demeure ainsi trop près d'un modèle pédagogique de médiation représentative qui préserve la spécialisation souveraine de l'artiste, entretient un rapport ambigu aux institutions et laisse peu de place au désœuvrement.

Enfin, la pratique de PAD s'est illustrée comme une tentative pertinente de manifestation de l'*ethos* de l'émancipation au sein des relations et de la multidimensionalité de la vie quotidienne. Cette éthique en acte à travers la lutte même génère du conflit en situation afin de visibiliser et valoriser des expériences intensives, formant ainsi un processus praxique de composition affective à la fois critique et constructif. L'articulation privé/public orchestrée par PAD constitue aussi une tentative pertinente de recomposition des subjectivités fragmentées, de valorisation des singularités et de formation d'une communauté du partage en lutte contre les conditions de son oppression. Les processus hétérogènes de subjectivation qu'elles mettent en œuvre sont le ferment d'une création particulière de formes d'auto-organisation comme points d'agrégation. Du même coup, PAD visent l'ouverture d'un champ fluide de communication et d'action, une sémiotique stratégique, une éthique relationnelle dialogique porteuse de dissensus, notamment

à travers l'énonciation collective d'une qualité d'existence et la déconstruction des représentations dominantes pour les remplacer par des médiations porteuses de leur projet émancipatoire.

Néanmoins, la pratique de PAD s'opère à travers un rapport ambivalent aux participantes, dans lequel les intervenantes parviennent difficilement à dépasser la spécialisation et les rapports de pouvoir qui s'y déroulent. Aussi, l'emphase mise sur la théorisation oriente leur démarche de manière démesurée sur la démonstration, l'explication et la production de discours au détriment de l'apport spécifique de l'art à l'émancipation. Ainsi, PAD parviennent difficilement à dépasser le caractère cathartique et thérapeutique de leur démarche, qui demeure difficilement amplifiable à d'autres contextes de lutte<sup>248</sup>.

Ces pratiques artistiques constituent diverses tentatives originales d'approfondissement des possibilités émancipatrices de l'esthétique. Pourtant, leur manière singulière de se débattre dans le cours des choses montre aussi l'imprévisibilité et l'indiscernabilité de l'effectivité politique de l'art. Dans une perspective émancipatrice, cet effet repose sur le dissensus, les forces et affects donnés à l'action collective, les relations et processus de subjectivation encourus, la construction de blocs de sensation, bref, réside dans sa dimension esthétique même. Le rapport de l'art à la praxis émancipatrice s'avère ainsi toujours indirect, médiatisé et indéterminé. Néanmoins, il n'en demeure pas moins que l'art a un effet réel et pratique sur les êtres. Il touche, atteint, heurte. En ce sens, la quête d'effectivité politique des artistes s'avère paradoxale, tendue entre l'indétermination, l'irruption du hasard et l'impropriété de l'art, et l'orchestration de sensations en vue de produire un effet déterminé, la volonté et la nécessité de transformer le cours des choses d'une certaine manière. Ce paradoxe relève de la spécificité même de l'esthétique – ambiguë, fluide – et de l'art - don sans retour –, et fait écho aux processus de subjectivation qui sous-tendent l'émancipation. Une telle rupture entre la création et l'effet politique entraîné peut entre autres

---

<sup>248</sup> À ce titre, la question du salaire et de la citoyenneté illustre la difficile articulation, au sein de la démarche de PAD, de la proximité et de l'amplification de leurs tentatives, qui gagnerait à opérer une certaine distanciation pour correspondre à leur prétention d'inspirer des luttes situées dans des contextes différents.

développer de manière inattendue le potentiel politique de certaines œuvres lors de la réception, et ce malgré un contexte peu propice à l'émancipation; cependant, il peut aussi déboucher sur le malentendu, l'incommunicabilité, et pose sérieusement le problème de la récupération<sup>249</sup>.

La problématique de l'effet politique de l'art nous amène à considérer une question qui a nimbé l'ensemble de notre propos sans que nous puissions toutefois l'aborder de front : l'enjeu des situations, de la contingence radicale, bref de l'articulation de l'espace et du temps au sein du processus d'émancipation. L'espace comme matérialité, territoire, corps, objectivation, marque de la nécessité, qui réfère la distance, à la mobilité. Le temps comme modalité d'existence symbolique, perception du passage, de la durée, référant à l'articulation de l'histoire et du devenir, marquant le présent sans y toucher vraiment, portant la mémoire. Leur indistinction, leur imbrication emmêlée dans le réel, comme matrice de la vie humaine, perceptions au cœur de l'agir matériel et symbolique. Si les diverses tensions, rapports et relations développés dans ce mémoire aboutissent si souvent au caractère contextuel de l'équilibration et du positionnement spécifique à déployer dans le réel, c'est que le monde comme conjonction spatio-temporelle est le lieu du politique, et qu'en ce sens une politique de l'émancipation se situe dans l'intervalle spatial et temporel entre l'existant et le possible. Il n'y a donc pas de marche à suivre en la matière, mais plutôt une nécessité de connaître la *manière* juste de marcher au gré des événements<sup>250</sup>. Or, si toute démarche émancipatrice

---

<sup>249</sup> En effet, devant la plasticité et l'avidité du capitalisme, toute pratique révolutionnaire risque de se voir détournée, intégrée, appropriée à des fins contraires à la portée effective qu'elle portait. Or, faute d'abandonner au capital le symbolique et la créativité et considérant la survivance de certaines idées et pratiques intégrées, il convient de s'engager dans une lutte au corps à corps, de rivaliser d'inventivité, de prendre le risque inhérent à toute communication. Si cette dynamique des plus complexes devra être analysée plus longuement dans des travaux ultérieurs, on peut à tout le moins avancer qu'une telle lutte dans le champ des signes passe peut-être par l'alternance des cycles de visibilité et d'invisibilité, de composition et de décomposition, d'organisation et de désorganisation, par la reconsidération critique (voire l'abandon) de certaines pratiques et idées qui ont été ritualisées, par l'attention aux opportunités de détournement qui surviennent à même la reproduction systématique. Mouvement contre mouvement, encore et toujours.

<sup>250</sup> Le caractère émancipateur d'une pratique dépend toujours du contexte dans lequel elle intervient; les pratiques artistiques n'y font pas exception. Si certaines voies privilégiées peuvent être théoriquement esquissées malgré tout, ce n'est qu'en sachant que leur tracé même se prête à la même ouverture, hors de toute modélisation. Il aurait certes fallu, dans le cadre de ce mémoire, laisser davantage la parole aux artistes et activistes étudiés dans le troisième chapitre afin que le discours qu'ils/elles ont produit sur leur expérience force l'ouverture même du cadre théorique développé dans

part de conditions spatio-temporelles données, elle vise aussi à dépasser ces conditions, à opérer un partage différent des temps et des espaces, à constituer des fictions qui résistent aux fictions établies, bref à créer des espaces et des temps pour l'émancipation.

De ces considérations découlent une série d'interrogations qui demeurent (encore) à explorer. Comment créer ces espaces, ces temps pour l'émancipation, et comment l'esthétique peut-elle y contribuer? De quelle manière les œuvres, en tant que consolidés d'espace et de temps (Deleuze, 1981), peuvent-elles faire événement d'émancipation, en faire advenir une part, un partage? Comment interrompre le cours normal des événements, faire irruption, développer la pertinence *a-synchrone* et *a-topique* de certaines idées et pratiques tout en tenant compte du contexte social-historique, de la nécessité de développer une réflexion stratégique située? Comment « prendre son temps » (et ses lieux) devant l'urgence de vivre? En quoi la durée et la répétition, qui marquent la persistance d'éléments émancipateurs à partir de laquelle du commun peut se développer et s'approfondir, peuvent-elles ne pas tomber dans la banalisation, la ritualisation, la sclérose? Peuvent-elles être articulées à l'irruption de l'éphémère, de la spontanéité, de la mobilité?

Des pistes, encore et toujours à tracer, s'ouvrent devant nous. Le mouvement comme permanence, la mobilité comme posture, l'accumulation et la liaison des moments et des lieux, pans par pans, leur réactualisation parfois *a posteriori*, dans la re-création de la réception; inspiration, expiration, bouffées de déterritorialisation, reterritorialisation – pour l'hétérotopie, voire l'*hétérochronie*? -, consistance en plans, trouver un rythme propre, une modulation continue. *Rendre présent, re-présenter* en ce sens, porter la différence, figurer l'événement, affecter les sens dans un devenir intensif, *prendre le risque de s'y mettre* sans réserve. Ou même réapprendre à apercevoir les lueurs, à narrer ce qui se peut, à partager - ne serait-ce qu'à travers la documentation, porter attention aux images intermittentes, passagères, qui ne font parfois qu'osciller dans toute leur fragilité. Et, comble de l'immense que n'ayant pu être abordé en ces pages, l'action et la parole, notions

---

les deux premiers chapitres. Cette insuffisance est cependant assumée dans la mesure où ledit cadre théorique n'a en aucun cas été élaboré et présenté comme un modèle à suivre, une ligne de conduite, mais plutôt comme un vecteur réflexif, une constellation qui oriente.

fondamentales qui viennent performer la jonction de l'espace et du temps, la réarticuler, réaliser autant que faire (et dire) se peut le mouvement d'émancipation, comme autant de composés de médiations dont les dimensions créatives fulgurantes sont réprimées. Comprendre l'esthétique de l'action et de la parole comme *poïétique* de l'émancipation, passage et lutte.

Et tous ces aspects que cette analyse n'a pu qu'effleurer<sup>251</sup>. Irruption de la limite.

Nous ne nous arrêterons pourtant pas ici : avant de conclure, quelques remarques s'imposent quant aux liens entre art et politique, puisque l'analyse développée dans ce mémoire visait entre autres à montrer les multiples associations possibles entre ces deux champs. En tant que sphères publiques, parties du monde commun, l'art et le politique partagent une capacité de créer des fictions, des énoncés qui transforment le réel, ils constituent des formes d'expériences dissensuelles, de reconfiguration de l'expérience commune du sensible, jusqu'à faire de l'émancipation une certaine esthétique de la politique (Rancière, 1990, 2000, 2008). En ce sens, l'artistique et le politique véhiculent du différend, re-symbolisent et re-matérialisent les rapports sociaux et les médiations, ouvrent des possibilités d'apparition et, par le fait même, vont souvent de pair, ne serait-ce que lorsqu'ils sont portés dans le réel par ceux et celles qui agissent dans la zone trouble où coexistent ces deux champs. Pourtant, à l'encontre de tous les délires fusionnels, art et politique tiennent l'un à l'autre dans un devenir parallèle qui les voit se déployer et se renforcer mutuellement, à travers d'innombrables ponts, relais, points de passage qui les lient en maintenant leur dissociation. Il s'agit ainsi de ne pas confondre, au sein du mouvement d'émancipation, les dynamiques propres au politique et à l'esthétique : « Il faut à la fois création *et* peuple » (Deleuze, 1990 : 88).

L'art stimule le politique, l'interroge, l'approfondit, mais ne peut se substituer à lui : l'art crée des possibilités d'énonciation subjective, le politique crée des formes subjectives d'énonciation collective; l'art pratique un partage des voix, une

---

<sup>251</sup> Bon nombre d'enjeux considérables ont été effleurés au sein du présent mémoire, et seront à développer dans des travaux ultérieurs, notamment la question du lien, du transfert, du relais que constitue l'œuvre, les notions de mythe, d'image, de fabulation, la faculté qu'a l'art d'élaborer des processus qui permettent de *devenir étranger*, etc.

articulation qui expose la singularité en commun et la communauté à la limite des singularités, alors que le politique est plutôt l'activité d'une communauté faisant l'expérience de son partage; l'art expérimente le possible, le politique l'effectue, le réalise dans la lutte; politique est le jeu des rapports de force que l'art analyse, illustre, amplifie. Les deux sphères en viennent ainsi à s'accompagner, à se superposer, à se joindre et se disjoindre, et ce sans se fusionner, s'incorporer, ni se substituer l'une à l'autre. Profondeur de champs qui se développent côte-à-côte.

L'art porteur d'émancipation demeure ainsi en bordure, à la limite du politique, lui laissant l'organisation du vivre-ensemble, la stratégie, les rapports de pouvoir, et bien d'autres choses. C'est ainsi, paradoxalement certes, qu'il sera le plus à même de porter les diverses dimensions de l'émancipation, qui dépassent même le politique pour se répandre dans la vie.

Seule la vie crée de telles zones où tourbillonnent les vivants, et seul l'art peut y atteindre et pénétrer dans son entreprise de co-création. C'est que l'art vit lui-même de ces zones d'indétermination [...]. (Deleuze et Guattari, 1990 :164).

Et dans la mesure où le processus de théorisation fait aussi partie de la vie, comportant des éléments créatifs, voire passionnés, il n'en reste qu'à nous de penser ce monde afin d'y tracer les voies qui viendront intensifier nos expériences, au gré des contradictions et des impossibilités. Car il faudra toujours se rappeler, même au plus fort de la lutte dans laquelle se débat la pensée, qu'il n'y a aucun salut au bout du chemin, que les voies de l'émancipation ne sont pas tracées d'avance : au contraire, l'émancipation, dans son indétermination et son mouvement perpétuel, dissout l'idée même de solution, de certitude, et s'installe de plein fouet dans la tension et les contradictions qui la sous-tendent. C'est pourquoi l'émancipation, comme le monde, est en soi une impossibilité, et ne peut être réfléchie sans que soit pensé du même coup son échec, sa perpétuelle évanescence.

Certes, tout échec peut être porteur d'apprentissages et d'avancées obliques, et les impossibilités marquent le terrain même sur lequel la création trace son chemin. Il convient pourtant, pour avancer dans cette voie, de se doter d'un certain courage, comme force de la connaissance problématique, persistance du « ne pas lâcher », manière de se situer dans le monde en s'y dressant, en y inscrivant son histoire et

en y faisant l'autre. Ainsi debout, il s'agit aussi de demeurer aux aguets pour apercevoir, ne serait-ce que furtivement, l'émergence d'un possible, le tracé d'une voie porteuse, la vibration d'un rythme inspirant. Et si aucune lueur n'est perceptible dans cette nuit, il s'agit alors d'en faire apparaître, de déchirer ne serait-ce qu'un instant l'obscurité pour y ouvrir une brèche entre le réel et le possible, un passage pour la présence : « Nous devons donc nous-mêmes [...] devenir des lucioles et reformer par là [...] une communauté de lueurs émises, de danses malgré tout, de pensées à transmettre » (Didi-Huberman, 2009 :133). Parce que dans chaque situation réside le ferment d'une expérience à réaliser, un fragment à vivre et à faire vivre, une parcelle à partir de laquelle s'élancer, entamer et tenir la démarche, qu'il faudra puiser au gré du trouble qu'est le réel. Cet exercice théorique s'inscrit autant que faire se peut dans cette voie : on pourra certes en évaluer la composition, mais les enjeux qu'il soulève demeurent malgré tout perpétuellement ouverts et en appellent à une réalisation dans la vie. Appel à vivre. À sentir que l'émancipation et la création, comme cet essai, ne sont qu'une marche en devenir qui à jamais s'*inachève*.

*Nous ne mourrons pas assis  
au milieu du débat qui pourrit  
la lampe éclate sur nos genoux  
comme un cri longtemps retenu  
la lueur est sauve dans les débris*

-Roland Giguère  
*Temps et lieux*

APPENDICE A  
LES ACTIONS DE RECLAIM THE STREETS

***\*La pratique du street party***

Concrètement, un *street party* survient suite au blocage des voies de circulation automobile afin de transformer la rue en un espace public festif et contestataire dans une visée partagée de réappropriation des espaces collectifs à travers une pratique commune de protestation carnavalesque (RTS-L; Duncombe, 2002 ; Saint John, 2004). L'organisation des RTS se caractérise par sa souplesse, son aspect décentralisé, a-hiérarchique et informel (RTS-L; NFN, 2003). En effet, les membres actifs de RTS travaillent principalement au choix du lieu et du moment, à la diffusion de l'action, à la préparation du matériel (pour le blocage des rues, la transformation et/ou l'animation de l'espace (bannières, systèmes de son, etc.) ainsi qu'aux relations avec les médias, les organisations de la société civile et les forces policières et juridiques (avant, pendant et après l'action). Si avant l'action le moment choisi et le lieu de rassemblement initial sont les seules informations divulguées publiquement (NFN, 2003), les RTS se distinguent par leur aspect participatif, diversifié<sup>252</sup> et ouvert: ce qui survient concrètement durant le *street party*, tant en termes artistiques et relationnels que politiques, dépend des initiatives des participant-e-s, qu'ils soient artistes ou non. C'est ainsi que les actions de RTS sont souvent caractérisées par leur aspect coloré, ludique, polysémique, varié et subversif, formant divers mixtes entre la fête de rue, l'action directe et la création artistique<sup>253</sup> (Jordan et Whitney, 2002; Duncombe, 2002; Kellenberger, 2006). Mentionnons aussi que l'inter-connectivité des luttes prend une place importante au sein des RTS, qui accordent une grande place aux réseaux forgés mondialement ou

---

<sup>252</sup> Cette diversification est à l'origine même de RTS, qui aurait été fondé par l'alliance d'activistes écologistes et anticapitalistes, de *ravers*, d'artistes radicaux et de citoyenne-e-s mobilisé-e-s (Klein, 2000).

<sup>253</sup> Plusieurs actions directes ont eu lieu au sein même des RTS contre des cibles précises correspondant aux objectifs du mouvement: les bureaux de Shell, des ambassades, des bourses, etc. Les RTS furent aussi le lieu d'une multitude de pratiques artistiques (notamment des performances théâtrales, des lectures de poèmes, des prestations de *street bands*) et esthétiques (par exemple : des arbres plantés dans bitume, du sable déversé pour recréer une plage urbaine) (RTS-L; Kellenberger, 2006).

avec divers groupes en luttés<sup>254</sup>, afin de tisser des ponts entre les différentes réalités culturelles, sociaux et géographiques concernées par des enjeux politiques, économiques et environnementaux similaires (RTS-L; NFN, 2003; Kellenberger, 2006). À ce titre, Internet constitue un outil privilégié de mobilisation pour RTS, permettant de renforcer l'inter-connectivité tant au niveau de la mobilisation que de l'organisation et de la communication (Porte, 2009; Saint John, 2004). C'est par l'usage intensif d'Internet que la coordination mondiale des RTS put avoir lieu.

### ***\*Manifestations de RTS dans le monde***

Des RTS ont eut lieu dans près d'une centaine de villes dans le monde, réparties dans une vingtaine de pays situés sur quatre continents. Parmi celles-ci, on compte notamment New York, San Francisco, Québec, Mexico, Bogota, Dublin, Bruxelles, Zurich, Stockholm, Helsinki, Paris, Prague, Amsterdam, Ljubljana, Athènes, Berlin, Barcelone, Lagos, Tel-Aviv, Bangalore, Manille, Melbourne, Wellington, etc.

La liste exhaustive des villes où des *street parties* eurent lieu peut être consultée à l'adresse suivante : <http://rts.gn.apc.org/archive.htm>

### ***\*RTS et les sommets mondiaux***

Les sommets mondiaux constituent des occasions privilégiées pour le réseau RTS d'organiser des actions dans plusieurs villes simultanément. Les manifestations les plus réussies de ces « festivals mondiaux » eurent lieu dans soixante-quinze villes simultanément. On compte à ce jour trois grandes journées du genre: le *Global Street Party* (16 mai 1998), le *Global Carnival against capital* (18 juin 1999), et le *All Over the place* (30 novembre 1999).

---

<sup>254</sup> RTS s'est ainsi allié avec des grévistes (dockers de Liverpool, employé-e-s du métro de Londres) et avec plusieurs groupes d'activistes (Masse critique, No Borders, etc.) dans une optique de support, de collaboration et de revitalisation mutuelle.

APPENDICE B  
DESCRIPTION D'ŒUVRES-ACTIONS SÉLECTIONNÉES  
DE FRED FOREST

***\*Biennale de Sao Paulo (1973)***

Forest a conçu sa participation à l'événement comme une œuvre subversive en soi. Dans le contexte de la dictature militaire brésilienne, Forest a utilisé les médias de masse pour créer des espaces de liberté dans la presse et dans la rue, en collaboration avec bon nombre de journalistes locaux. Profitant de la marge d'action liée à son statut d'artiste et d'étranger, il a contourné les interdictions jusqu'à créer un *happening* sociopolitique hautement médiatisé qui a culminé par son arrestation par la junte militaire.

***\*Le mètre-carré artistique (1977)***

Le *Mètre carré artistique* se présente comme une stratégie de communication visant à créer un événement médiatique dénonçant la spéculation et la marchandisation à la fois dans les champs immobiliers et artistiques. Forest a inscrit à une vente aux enchères (aux côtés de tableaux de Picasso et Léger, entre autres) des mètres carrés d'un terrain acquis par lui sous le nom d'une compagnie créée en bonne et due forme pour l'occasion. Devant la supercherie, les autorités policières et financières ont interdit la vente dudit mètre carré; Forest a répliqué par la mise en vente aux mêmes enchères d'un morceau de chiffon blanc intitulé « Mètre carré non-artistique », qui sera acquis par un collectionneur au coût de 6500 francs. La couverture médiatique de l'événement, à la fois dans la presse générale et économique, fut considérable. L'action a connu divers prolongements.

***\*Ballade pour un changement de régimes (1989)***

Cette performance médiatique consiste d'abord en la commande, en août 1989, à Alexandrov Alexandr, clarinettiste soviétique, d'une pièce portant le titre de l'œuvre-action. À deux reprises (20 novembre et 2 décembre 1989), la pièce a été interprétée par l'artiste au Théâtre Vassiliev de Moscou, et retransmise simultanément à travers un téléphone amplifié dans la Galerie Donguy (Paris) où un public s'est rassemblé, en plus d'être diffusé sur les ondes radiophoniques. Forest s'est également efforcé de mettre en scène l'environnement de la galerie à l'aide d'une série de dispositifs (alignement de portraits de Lénine, Khrouchtchev et Gorbatchev, un portrait vide à « remplir » par l'auditoire, ainsi qu'un défilement, sur des journaux à diodes électroniques, de dates cruciales de l'histoire soviétique). Pour Forest, cette œuvre critique ancrée dans le contexte social-historique produit une sensibilisation à travers sa structure communicationnelle et renvoie ainsi, par sa construction en strates successives, à plusieurs niveaux de perception. Forest tente ainsi de créer une « coprésence » et un « autre lieu » par le biais d'un dispositif technique.

***\*Miradors de la paix (1993)***

Cette installation a été réalisée de mai à juillet 1993 par l'entremise de puissants haut-parleurs implantés dans les montagnes autrichiennes et slovènes orientés vers les territoires de l'ex-Yougoslavie (alors en guerre civile). Suite au lancement de l'œuvre (durant lequel un concert musical fut diffusé), les *Miradors de la paix* diffusèrent les messages téléphoniques publics (plusieurs lignes en simultané) de participant-e-s serbes, croates, bosniaques, etc., mais aussi français et autrichiens. En effet, des lignes téléphoniques mises à la disposition du public de deux galeries d'art (à Paris et à Graz (Autriche)), dans lesquels furent aussi disposés des « miradors » diffusant les messages émis, permettaient une participation élargie. Cette intervention symbolique constitue un processus collectif de conscientisation (Forest est toutefois le premier à en relativiser l'impact) généré à travers des émissions constructives. Forest prit aussi grand soin de diffuser l'œuvre en cours de réalisation sur neuf stations de radios à travers l'Europe (qui mirent des numéros de

téléphone à la disposition de leur public pour permettre sa participation), mais s'assura aussi de diffuser celle-ci à travers plusieurs médias (télévision, journaux, etc.). Il est à noter que les *Miradors de la paix* furent l'objet, quinze ans plus tard, d'une exposition/installation à la Galerija 10m2 de Sarajevo, à l'initiative de jeunes artistes bosniaques touchés par l'œuvre.

*Source* : Webnet Museum – site web officiel de Fred Forest:  
[http://webnetmuseum.org/html/fr/expo-retr\\_fredforest/actions/actions\\_fr.htm](http://webnetmuseum.org/html/fr/expo-retr_fredforest/actions/actions_fr.htm)

## APPENDICE C

### DESCRIPTION DES OEUVRES-ACTIONS DE PRECARIAS A LA DERIVA

#### **\*Derivas (dérives)**

Inspirée de la tactique développée par l'Internationale situationniste, la dérive mise sur pied par PAD consiste en un déplacement en petits groupes au travers un circuit de la précarité féminine élaboré au gré des mouvements par une participante subissant une forme particulière de précarité. PAD la définit comme

*[...] a new project of interpellation based on displacement, that is to say, the possibility of preparing and carrying out a series of itineraries which would cross through the diverse metropolitan circuits of female precariousness. (PAD, 2003a).*

En produisant une cartographie du travail précarisé et en le documentant par des enregistrements vidéo et audio, des photographies, des entrevues, etc., PAD transforme le caractère tactique, multi-sensoriel et ouvert de la dérive pour en faire une action mobile, en situation, liée aux oppressions quotidiennes subies. PAD lancé plusieurs « cycles » de dérives dans différents secteurs paradigmatiques du travail féminin précarisé: travail domestique, service alimentaire, communications/enseignement, soins de santé, travail du sexe, publicité, etc.

#### **\*Grand shows**

Le *Grand show* est un événement de théâtralisation des diverses expériences réalisées par PAD (2003a) en vue de retourner la mobilité à leur avantage et de s'approprier les canaux de communication pour parler d'autres choses. PAD définissent le *Grand show* en ces termes :

*[...] a performance –as lively as we could make it- of the drifts, comprised of a theatricalization and a fictional reproduction of the places –crosswalks, display windows, screens, homes, construction work, hospital rooms and class rooms, passers-by- which we passed through, and the people with whom we had the opportunity to speak played by... themselves! (PAD, 2003a)*

Au-delà de son aspect théâtral prédominant, le Grand show est aussi le lieu de projections vidéo, d'écoute collective de documents audio, d'un débat sur les enjeux émergeant de ces activités et d'un rassemblement festif au sein du centre social autogéré abritant PAD pour clôturer le tout...

## BIBLIOGRAPHIE

- Abensour, M. 2003. « Philosophie politique critique et émancipation? ». *Politique et Sociétés*, vol.22, no.3, [En ligne] Adresse URL: <http://id.erudit.org/iderudit/008853ar> (Page consultée le 12 août 2010)
- . 2004. *La Démocratie contre l'État: Marx et le moment machiavélien*. Paris : Éditions du Félin.
- Adorno, T.W. 1995 (1970). *Théorie esthétique*. Trad. de l'allemand par Marc Jimenez. Paris : Klincksieck.
- Agamben, G. 1990. *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*. Paris: Seuil.
- . 1998. *Image et mémoire*. Paris: Hoëbeke.
- . 2005. *Profanations*. Paris : Payot & Rivages.
- Antliff, A. 2007. *Anarchy and art: from the Paris Commune to the Fall of the Berlin Wall*. Vancouver : Arsenal Pulp Press.
- Ardenne, P. 2000. *L'art dans son moment politique*. Paris : La Lettre volée.
- Arendt, H. 2005 (1961). *Condition de l'homme moderne*. Paris : Pocket.
- . 1968. *La Crise de la culture*. Paris: Gallimard.
- Artaud, A. 1985 (1938). *Le Théâtre et son double suivi de Le Théâtre de Séraphin*. Paris : Gallimard.
- Aspe, B. 2010 . « Le Sang des gestes ». *Grumeaux : L'impossible*, no.2 (octobre), s.p.
- Audi, P. 2010 (2005). *Créer : introduction à l'esth/éthique*. Paris : Verdier.
- Bakhtine, M. 1970 (1965). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- Bakounine, M. 1982 (1870). *L'Empire knouto-germanique et la révolution sociale*. Paris : Ivrea.
- Baqué, D. 2004. *Pour un nouvel art politique : De l'art contemporain au documentaire*. Paris, Flammarion.

- Bartoli, D. et S. Gosselin. 2009. « La Souveraineté du dehors ». [En ligne]. Adresse URL : [http://www.crealab.info/infraphysic/doku.php?id=la\\_souverainete\\_du\\_dehors](http://www.crealab.info/infraphysic/doku.php?id=la_souverainete_du_dehors) (Page consultée le 2 octobre 2010).
- Bataille, G. 1980 (1943). *Expérience intérieure*. Paris : Gallimard.
- Beaudry, L. et L. Olivier (dir. publ.). 2001. *La politique par le détour de l'art, de l'éthique et de la philosophie*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Bellavance, G. 1996. « L'autonomie de l'art à l'ère de l'autonomie de tout ». *Société : L'art et la norme*, no.15-16 (été), p.157-201.
- Benjamin, W. 2000 (1915-1955). *Œuvres I*. Paris, Gallimard.
- . 2000 (1927-1934). *Œuvre II*. Paris: Gallimard.
- . 2000 (1936-1940). *Œuvre III*. Paris: Gallimard.
- Bey, H. s.d (1991). *Zone autonome temporaire*. Montréal : Surprise on a des doigts.
- . 1993. *Ontological anarchism in a nutshell*. [En ligne]. Adresse URL : <http://deoxy.org/hakim/ontologicalanarchy.htm> (Page consultée le 2 juin 2011)
- Bifo. 2001. « Techno-nomadisme et pensée rhizomatique ». *Multitudes*, no.5 (mai), p.200-208.
- Blanc, N. 2008. *Vers une esthétique environnementale*. Paris, Quae.
- Blanchot, M. 1949 (1947). « La littérature et le droit à la mort ». *La Part du feu*. p.291-331. Paris : Gallimard.
- . 1983. *La Communauté inavouable*. Paris : Éditions de Minuit.
- . 2008. *Écrits politiques (1953-1993)*. Paris : Éditions de Minuit.
- Bloch, E. 1991 (1954). *Le principe espérance, tome I*. Paris, Gallimard.
- Boltanski, L. et L. Thévenot. 1991. *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paris : Gallimard.
- Boltanski, L. et È. Chiapello. 1999. *Le Nouvel esprit du capitalisme*. Paris : Gallimard.
- Bookchin, M. 1971. *Post-scarcity anarchism*. Berkeley: Rempart Press.
- . 1976. *Pour une société écologique*. Paris : Christian Bourgeois Éditeur.

- . 1993. *Une société à refaire*. Montréal : ÉcoSociété.
- Camus, A. 1942. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard.
- . 1951. *L'Homme révolté*. Paris : Gallimard.
- Castoriadis, C. 1975. *L'institution imaginaire de la société*. Paris : Seuil.
- . 1977. « L'imaginaire: la création dans le domaine social-historique ». *Domaines de l'homme - Carrefours du Labyrinthe II*. p.219-240. Paris: Seuil.
- . 2007. *Fenêtre sur le chaos*. Paris : Seuil.
- Chaudoir, P. 2000. *La Ville en scènes : Discours et figures de l'espace public à travers les « arts de la rue »*. Paris : L'Harmattan.
- Claire Fontaine. « Artiste ready-made et grève humaine. Quelques précisions ». 2005. [En ligne]. Adresse URL : <http://www.clairefontaine.ws/pdf/armfr.pdf> (Page consultée le 2 octobre 2010)
- . 2009. « La grève humaine a déjà commencé ». [En ligne]. Adresse URL : <http://contre-conference.net/%EF%BB%BF1a-greve-humaine-deja-commence> (Page consultée le 14 juillet 2010)
- . 2010. « La grève humaine dans le champ de l'économie libidinale ». 2010. [En ligne]. Adresse URL : <http://contre-conference.net/la-greve-humaine-dans-le-champ-de-l-economie-libidinale> (Page consultée le 14 juillet 2010)
- Colson, D. 2004. *Trois essais de philosophie anarchiste. Islam, histoire, monadologie*. Paris : Éditions Léo Scheer.
- Cova, H. 2005. *Art et politique : les aléas d'un projet esthétique*. Paris: L'Harmattan.
- Debord, G. *La Société du spectacle*. Paris : Gallimard, 1967.
- Deleuze, G. 1965. *Nietzsche*. Paris : Presses universitaires de France.
- . 1967. *Présentation de Sacher-Masoch : La Vénus à la fourrure*. Paris : Éditions de Minuit.
- . 1968. *Différence et répétition*. Paris, Presses universitaires de France.
- . 1981. *Spinoza – Philosophie pratique*. Paris : Éditions de Minuit.

- \_\_\_\_\_. 1983. *L'image-mouvement. Cinéma I*. Paris : Éditions de Minuit.
- \_\_\_\_\_. 1986. *Foucault*. Paris : Éditions de Minuit.
- \_\_\_\_\_. 1988. *Le Pli - Leibniz et le baroque*. Paris : Éditions de Minuit.
- \_\_\_\_\_. 1993. *Critique et clinique*. Paris : Éditions de Minuit.
- \_\_\_\_\_. 2002 (1981). *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Paris : Éditions du Seuil.
- \_\_\_\_\_. 2003 (1990). *Pourparlers*. Paris : Éditions de Minuit.
- \_\_\_\_\_. 2003. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. Paris : Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. et F. Guattari. 1975. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Éditions de Minuit.
- \_\_\_\_\_. 1980. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*. Paris : Éditions de Minuit.
- \_\_\_\_\_. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris : Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. et C. Parnet. 1996 (1977). *Dialogues*. Paris : Flammarion.
- Deligny, F. 2008. *L'Arachnéen et autres textes*. Paris : Éditions L'Arachnéen.
- Derrida, J. 1967 (1966). « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation ». *L'écriture et la différence*. p.341-368. Paris : Seuil.
- \_\_\_\_\_. 1983. *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*. Paris : Galilée.
- \_\_\_\_\_. 1993. *Passions*. Paris : Galilée.
- \_\_\_\_\_. 1993. *Spectres de Marx : l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris : Galilée.
- \_\_\_\_\_. 1994. *Force de loi*. Paris : Galilée.
- Derrida, J. et J. Habermas. 2002. *Philosophy in a time of terror : Dialogue with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*. Stanford : Stanford University Press.
- Dewey, J. 2005 (1934). *Art as experience*. New York: Capricorn Books.
- Didi-Huberman, G. 2009. *Survivance des lucioles*. Paris : Éditions de Minuit.

- Doyon/Demers. 2009. « Désautorisation de l'esthétique ». *L'expérience esthétique en question : enjeux philosophiques et artistiques*, sous la dir. de S.Foisys, C.Thérien & J.Trépanier. p.15-27. Paris, L'Harmattan.
- Duncombe, S. 2002. « Stepping off the sidewalk : Reclaim the Streets/NYC ». *From Act Up to the WTO: urban protest and community building in the era of globalization*, sous la dir. de B.Shepard & R.Hayduk. p.214-228. New York: Verso.
- Dyer-Whiteford, N. 2008. « For a Compositional Analysis of the Multitude ». *Subverting the present, imagining the future : Insurrection, movement, commons*, sous la dir. de W. Bonefeld, p.247-266. Brooklyn: Autonomedia.
- Ehrlich, C. 1981. « The unhappy marriage of marxism and feminism: Can it be saved? ». *Woman and Revolution: A discussion of the unhappy marriage of marxism and feminism*, sous la dir. de Lydia Sangent. p.109-133. Londres : Pluto Press.
- Eskalera Karakola. s.d. [En ligne]. Adresse URL: <http://www.sindominio.net/karakola/> (Page consultée le 7 août 2011).
- Faure, S. 2009 (1895). *La Douleur universelle*. Paris : TOPS/Éditions H. Trinquier.
- Feyerabend, P. 1979. *Contre la méthode : Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*. Paris : Seuil.
- Forest, F. 1977. *Art sociologique*. Paris : Union générale d'éditions.
- \_\_\_\_\_. 1984. *Manifeste pour une esthétique de la communication*. [En ligne]. Adresse URL : [http://webnetmuseum.org/html/fr/expo-retr-fredforest/textes\\_critiques/textes\\_divers/4manifeste\\_esth\\_com\\_fr.htm#text](http://webnetmuseum.org/html/fr/expo-retr-fredforest/textes_critiques/textes_divers/4manifeste_esth_com_fr.htm#text)
- \_\_\_\_\_. 2006. « Qui a entendu parler de l'art sociologique? ». *Art et politique*, sous la dir. de J.-M. Lachaud. p.181-196. Paris : L'Harmattan.
- \_\_\_\_\_. s.d. *Webnet Museum* (site officiel). [En ligne]. Adresse URL : [www.webnetmuseum.org](http://www.webnetmuseum.org) (Page consultée le 3 septembre 2010).
- Foucault, M. 1966. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard.
- \_\_\_\_\_. 1971. *Hommage à Jean Hyppolite*. Paris : Presses universitaires de France.
- \_\_\_\_\_. 1993 (1975). *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard.

- \_\_\_\_\_. 1976. *Histoire de la sexualité vol.1 : La Volonté de savoir*. Paris, Gallimard.
- \_\_\_\_\_. 1984. *Histoire de la sexualité vol.3 : Le Souci de soi*. Paris, Gallimard.
- \_\_\_\_\_. 2001. *L'Herméneutique du sujet*. Paris, Gallimard.
- Freitag, M. *Dialectique et société I : Introduction à une théorie générale du symbolique*. Montréal : Éditions Saint-Martin, 1986.
- \_\_\_\_\_. 1986. *Dialectique et société II : Culture, pouvoir, contrôle : Les modes de reproduction formels de la société*. Montréal : Éditions Saint-Martin.
- \_\_\_\_\_. 1996. « La condition paradoxale de l'art dans la société postmoderne ». *Société : L'art et la norme*, no.15-16 (été) p.59-155.
- \_\_\_\_\_. 2008. *L'impasse de la globalisation : une histoire sociologique et philosophique du capitalisme*. Montréal : ÉcoSociété.
- Garcia, V. 2007. *L'anarchisme aujourd'hui*. Paris : L'Harmattan.
- Gaudez, F. 2006. « L'intersubjectivité à l'oeuvre: pour une sémio-anthropologie du texte littéraire ». *Énonciation artistique et socialité*, sous la dir. de S. Fagot et J-P. Uzel. p.57-72. Paris : L'Harmattan.
- Genette, G. 1997. *L'œuvre de l'art I : Immanence et transcendance*. Paris, Seuil.
- \_\_\_\_\_. 1997. *L'œuvre de l'art II : La relation esthétique*. Paris, Seuil.
- Giroux, D. 2007. « Nietzsche et Sloterdijk: corps en résonance ». *Horizons philosophiques*, vol.17, no.2 (printemps), p.101-122.
- \_\_\_\_\_. 2008. « L'Espace, le temps, l'émancipation: essai sur la parole ». *Revue canadienne de science politique*, vol.41, no.3 (septembre), p.549-567.
- Goldman, E. 1969 (1917). *Anarchism and other essays*. New York: Dover Publications.
- Gordon, U. 2007. « Anarchism reloaded ». *Journal of Political Ideologies*, vol.12, no.1, p.29-48.
- Grindon, G. 2004. « Carnival against capital : a comparison of Bakhtin, Vaneigem and Bey ». *Anarchist Studies*, vol.12, no.2, p.147-161.
- Guattari, F. 1989. *Les trois écologies*. Paris : Éditions Galilée.

- \_\_\_\_\_. 1992. *Chaosmose*. Paris : Éditions Galilée.
- \_\_\_\_\_. 1992. « Vers une autopoétique de la communication ». *Futur antérieur*, vol.11, no.3,. [En ligne]. Adresse URL : <http://multitudes.samizdat.net/Vers-une-auto-poetique-de-la> (Page consultée le 23 juillet 2011)
- Guerre, Y. 1993. « Un lieu ingérable mais nécessaire ». *Art & Anarchie*. Collectif. p.143-155. Paris : La Vache folle/Via Valeriano.
- Habermas, J. 1987 (1981). *Théorie de l'agir communicationnel*. Paris : Fayard.
- Hardt, M. 1997. « Prison time ». *Yale French Studies*, no.91, p.64-79.
- Henry, M. 1963. *L'essence de la manifestation*. Paris : Presses universitaires de France.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Phénoménologie de la vie III : De l'art et du politique*. Paris : Presses universitaires de France.
- Holloway, J. 2002. *Changer le monde sans prendre le pouvoir : le sens de la révolution aujourd'hui*. Montréal : Lux.
- Horkheimer, M. et T. W. Adorno. 1983 (1947). *Dialectique de la raison : fragments philosophiques*. Paris : Gallimard.
- Jankélévitch, V. 1981. *Le Paradoxe de la morale*. Paris : Seuil
- Janover, L. 2008. *Visite au musée des arts derniers*. Paris : Éditions de la nuit.
- Jimenez, M. 1973. *Adorno : art, idéologie et théorie de l'art*. Paris : Union générale d'éditions.
- Jonas, H. 1979. *Le Principe responsabilité*. Paris : Flammarion.
- Jordan, J. et J. Whitney. 2002. « Un air de carnaval et de révolution ». *Agone*, no.26-27, p.115-122.
- Jordan, T. 2003. *S'engager! Les nouveaux militants, activistes, agitateurs...* Paris : Éditions Autrement.
- Kellenberger, S. « La mobilisation des artistes-activistes contre le néolibéralisme ». *Art & contestation*, sous la dir. de J.Balasiniski et L.Mathieu. p.187-203. Rennes : Presses universitaires de Rennes : 2006.
- Klein, N. 2000. *No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies*. Toronto: Random House of Canada ltd.

- Kristeva, J. 1996. *Sens et non sens de la révolte*. Paris: Fayard.
- Kropotkine, P. 1881. « Aux jeunes gens » [En ligne]. Adresse URL : [http://fr.wikisource.org/wiki/Aux\\_jeunes\\_gens](http://fr.wikisource.org/wiki/Aux_jeunes_gens) (Page consultée le 8 avril 2011)
- Lachaud, J.(dir. publ.). 1999. *Art, culture et politique*. Paris : Presses universitaires de France.
- Lamoureux, È. 2009. *Art et politique: Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. Montréal: ÉcoSociété.
- . 2009. « Les arts communautaires: des pratiques de résistance artistique interpellées par la souffrance sociale ». *Annis*, p.1-10.
- Lefort, C. 1976. *Un homme en trop. Réflexions sur l'Archipel du Goulag*. Paris : Seuil.
- . 1979. *Éléments d'une critique de la bureaucratie*. Paris : Gallimard.
- . 1981. *L'invention démocratique : les limites de la domination totalitaire*. Paris : Fayard.
- . 1986. *Essais sur le politique : XIXe et XXe siècles*. Paris : Seuil.
- . 1992. *Écrire à l'épreuve du politique*. Paris : Calmann-Lévy.
- Levinas, E. 1974. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. La Haye : Martinus Nijhoff.
- . 1987 (1964). « La signification et le sens ». *L'Humanisme de l'autre homme*. p.125-157. Paris : Grasset-Biblio.
- . 1997. « De la phénoménologie à l'éthique ». Entretien avec R. Kearney (1981). *Esprit*, n° 234, 1997, p. 121-140.
- Lukács, G. 1981. *Philosophie de l'art : premiers écrits sur l'esthétique (1912-1914)*. Paris : Klincksieck.
- Liotard, J.-F. 1971. *Discours, Figure*. Paris :Klincksieck.
- . 1983. *Le Différend*. Paris : Éditions de Minuit.
- Macphee, J. et E. Reuland (dir. publ.). 2005. *Realizing the impossible: art against authority*. Oakland : AK Press.

- Macphee, J. et N. Thompson. 2005. «The Department of Space and Land Reclamation ». *Voir* Macphee et Reuland. 2005.
- Marcuse, H. 1968. *L'Homme unidimensionnel*. Paris : Éditions de Minuit.
- . 1969. *Vers la libération*. Paris : Éditions de Minuit.
- . 1978. *La Dimension esthétique*. Paris : Seuil.
- Marx, K. 1968 (1844). *La Question juive*. Paris : Union générale d'éditions.
- . 1974 (1845). *Critique de l'économie politique - Manuscrits de 1844*. Paris : Union générale d'éditions.
- . 2008 (1847). *Thèses sur Feuerbach*. Trad. de l'allemand et comment. par Pierre Macherey. Paris : Éditions Amsterdam.
- . 1975 (1857). *Fondements de la critique de l'économie politique (Grundrisse der kritik der politischen ökonomie) (tome II)*. Paris : Éditions Anthropos.
- . 2006 (1867). *Le Capital: livre I*. Paris: Presses universitaires de France/Quadrige.
- Marx, K. et F. Engels. 1982 (1846). *L'Idéologie allemande*. Paris : Gallimard.
- . 1998 (1848). *Manifeste du Parti communiste*. Paris : Flammarion.
- Massoni, M.-D. 1997. « Imagination et révolte ». *La Culture libertaire - Actes du colloque international, Grenoble 1996*. Collectif. p.290-294. Lyon: Atelier de création libertaire.
- Merleau-Ponty, M. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- . 1960. *Signes*. Paris : Gallimard.
- Milstein, S. 2005. « Reappropriate the imagination ». *Voir* J. Macphee et E. Reuland. 2005.
- Mongin, O. 2004. *L'artiste et le politique : éloge de la scène dans la société des écrans*. Paris : Textuel.
- Morris, W. 1985 (1877-1894). *Contre l'art d'élite*. Paris : Hermann.
- Mueller, T. 2003. « Empowering anarchy: Power, hegemony, and anarchist strategy. » *Anarchist Studies*, vol.11, no.2, p.122-149.
- Nancy, J.-L. 1983. *La Communauté désœuvrée*. Paris : Christian Bourgeois Éditeur.

- . 2009. « Le sens de l'histoire a été suspendu. Entretien avec E. Aeschimann ». [En ligne]. Adresse URL : <http://blog.over-blog.fr/article-32237481.html> (consulté le??)
- Negri, A. 1997. *Le Pouvoir constituant: essai sur les alternatives de la modernité*. Paris : Presses universitaires de France.
- Newman, S. 2006. « Anarchism, poststructuralism and the future of radical politics ». *SubStance*, no.113 (vol.36, no.2), p.131-155.
- Nietzsche, F. 2001 (1872). *La Naissance de tragédie*. Paris: Christian Bourgeois Éditeur.
- . 1938 (1874). *La Philosophie à l'époque de la tragédie grecque*. Paris, Gallimard.
- . 1996 (1885). *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : Flammarion.
- . 2006 (1886). *Par-delà le bien et le mal*. Paris : L'Harmattan.
- . 1964 (1887). *Généalogie de la morale*. Paris : Gallimard.
- . 1988 (1889). *Crépuscule des idoles ou Comment philosopher à coups de marteau*. Paris : Gallimard.
- . 1979 (1888-1889). *Fragments posthumes*. Paris : Gallimard.
- . 1996 (1908). *Ecce homo: comment on devient ce que l'on est*. Paris : Éditions des Mille et une nuits.
- Notes from Nowhere. 2003. *We are everywhere: the irresistible rise of global anticapitalism*. New York: Verso.
- Olivier, L. 2001. « Science et non-science du politique : pensée de la destruction et éthique de la cruauté ». Voir Beaudry et Olivier.
- Ouellet, P. 2006. « L'art de la déliaison ». Voir S.F S. Fagot et J.-P. Uzel .2006.
- Oury, J. 2005 (1986). *Le Collectif: le séminaire de Sainte-Anne*. Nîmes : Champ social Éditions.
- Patocka, J. 1981. *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*. Lagrasse : Verdier.
- Pertsov, V. O. 1954. « Mayakovsky and LEF, News of the Academy of Sciences of the USSR ». *Department of Literature and Languages*, vol.8, no.4, s.p.

- Porte, S. 2009. *Un nouvel art de militer: happenings, luttes festives et actions directes*. Paris : Éditions Alternatives.
- Precarias a la deriva (PAD). « First stutterings of "Precarias a la deriva" ». 2003. (En ligne). Adresse URL: [http://www.sindominio.net/karakola/antigua\\_casa/precarias/balbuceos-english.htm](http://www.sindominio.net/karakola/antigua_casa/precarias/balbuceos-english.htm)
- \_\_\_\_\_. 2003. « Close encounters in the second phase: The communication continuum: care-sex-attention ». [En ligne]. Adresse URL: <http://caringlabor.wordpress.com/2010/12/14/precarias-a-la-deriva-close-encounters-in-the-second-phase-the-communication-continuum-care-sex-attention/> (page consultée le 10 janvier 2011)
- \_\_\_\_\_. 2004. « Dériver dans les circuits de la précarité féminine ». *Multitudes*, vol.3, no.17, p.75-78.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Precarias a la deriva, tránsitos entre trabajo y no trabajo*. Film 16mm, coul., 20min. Madrid: Laboratorio de trabajadoras.
- \_\_\_\_\_. 2005. *A very careful strike: four hypothesis*. Madrid : Traficantes de sueños.
- \_\_\_\_\_. 2005. «Bodies, lies, and video tape: between the logic of security and the logic of care». *Diagonal*, février. [En ligne]. Adresse URL: <http://caringlabor.wordpress.com/2010/12/14/precarias-a-la-deriva-bodies-lies-and-videotape-between-the-logic-of-security-and-the-logic-of-care/> (Page consultée le 2 juin 2011).
- Proudhon, P.-J. 1927 (1843). *De la création de l'ordre dans l'humanité ou Principe d'organisation politique*. Paris : M. Rivière.
- \_\_\_\_\_. 1971 (1865). *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Paris : Garnier frères.
- Pucciarelli, M. D. 1999. *L'imaginaire des libertaires aujourd'hui*. Lyon : Atelier de création libertaire.
- \_\_\_\_\_. 1995. *La Mésentente*. Paris : Galilée.
- Rancière, J. 1998 (1990). *Aux bords du politique*. Paris, Gallimard,
- \_\_\_\_\_. 2000. *Le Partage du sensible*. Paris: La Fabrique.
- \_\_\_\_\_. 2008. *Le Spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique.
- Ratté, M. 1996. « Autonomie de l'art et communication ». *Société : L'art et la norme*, no.15-16 (été) p.329-389.

- Reclaim the Streets - London. [En ligne]. Adresse URL : <http://rts.gn.apc.org/> (Page consultée le 10 août 2010).
- Reszler, A. 1971. *L'Esthétique anarchiste*. Paris : Presses universitaires de France.
- Rochlitz, R. 1992. *Le désenchantement de l'art : la philosophie de Walter Benjamin*. Paris : Gallimard.
- . 1994. *Subversion et subvention*. Paris : Gallimard.
- Routledge, P. 2009. « Toward a relational ethics of struggle ». *Contemporary Anarchist Studies*, sous la dir. de R. Amster, A. DeLeon, L. A. Fernandez, A. J. Nocella II et D. Shannon. p.183-187. Londres et New York : Routledge.
- Saint Girons, B. *Fiat lux : une philosophie du sublime*. Paris : Quai Voltaire, 2000.
- . 2008. *L'Acte esthétique : cinq réels, cinq risques de se perdre*. Paris : Klincksieck.
- . 2009. *Le Pouvoir esthétique*. Paris : Manucius.
- Saint John, G. 2004. « Counter tribes, global protest and carnivals of reclamation ». *Peace Review*, no.4, vol.16 (décembre), p.421-428.
- Sartre, J.-P. 1940. *L'Imaginaire*. Paris : Gallimard.
- . 1943. *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard.
- . 1948. *Qu'est-ce que la littérature*. Paris : Gallimard.
- Sauvagnargues, A. 2006. *Deleuze et l'art*. Paris : Presses universitaires de France.
- Schürmann, R. 1982. *Le Principe d'anarchie. Heidegger et la question de l'agir*. Paris : Seuil.
- Scott, J. C. 1990. *Domination and the arts of resistance*. New Heaven : Yale University Press.
- Shukaitis, S. 2009. *Imaginal machines: autonomy & self-organization in the Revolution of the everyday life*. Brooklyn : Autonomedia.
- Sloterdijk, P. 1990 (1986). *Le Penseur sur scène : le matérialisme de Nietzsche*. Paris : Christian Bourgois éditeur.

- \_\_\_\_\_. 2002 (2000). *La Compétition des bonnes nouvelles*. Paris : Mille et Une Nuits.
- Sorel, G. 1982. *La Décomposition du marxisme et autres essais*. Anthologie établie par T. Paquot, Paris : Presses universitaires de France.
- Taylor, C. 1999. *La Liberté des modernes*. Paris : Presses universitaires de France.
- Vander Gucht, D. 2004. *Art et politique : pour une redéfinition de l'art engagé*. Bruxelles : Labor.
- \_\_\_\_\_. 2006. « Figures de l'engagement citoyen de l'artiste: entre activisme politique et art relationnel ». Voir S. Fagot. et J.-P. Uzel. 2006.
- Vaneigem, R. 1967. *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. Paris : Gallimard.
- \_\_\_\_\_. 2002. *Pour l'abolition de la société marchande, pour une société vivante*. Paris : Payot/Rivages.
- Virilio, P. et E. Baj. 2003. *Discours sur l'horreur de l'art*. Lyon : Atelier de création libertaire.
- Vishmidt, M. 2006. « The auto-destructive community: The torsion of the Common in local sites of antagonism ». *ephemera*, vol.6, no.4, p.454-465.
- Vollaire, C. 2009. « L'Anarchie esthétique ». *Lignes*, no.16 (février).p.160-169.