

ETC



Jacques Rancière : « Le partage du sensible »

Christine Palmiéri

Number 59, September–October–November 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9703ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

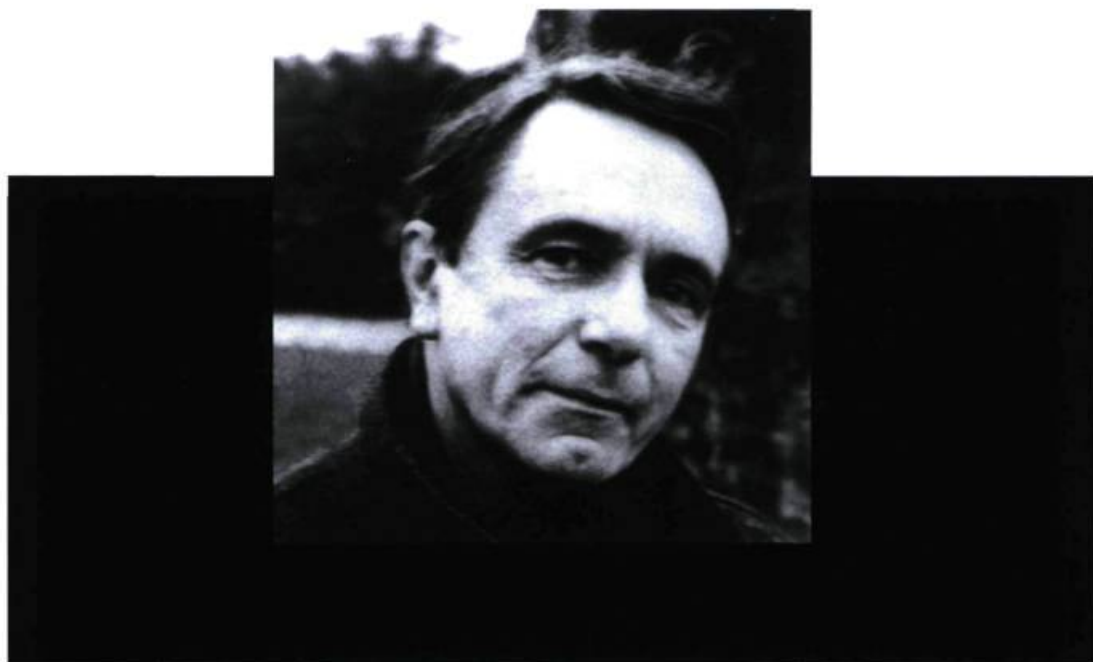
0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Palmiéri, C. (2002). Review of [Jacques Rancière : « Le partage du sensible »]. *ETC*, (59), 34–40.



Jacques Rancière. Photo: C. Rancière.

TRAVERSES

JACQUES RANCIÈRE : « LE PARTAGE DU SENSIBLE »

ans cette ère d'individualisation qui sévit depuis plusieurs décennies, les notions de communauté et de partage se sont infiltrées dans les discours des philosophes et des théoriciens de l'art.

Nous avons rencontré et interrogé Jacques Rancière, philosophe, auteur de nombreux ouvrages¹ et collaborateur occasionnel à la revue *Art Press*, sur ces questions du partage du sensible, afin de mieux comprendre leur actualité, mais aussi afin d'être éclairé sur l'évolution sociale et esthétique de notre époque.

Christine Palmiéri : *M. Rancière, dans vos livres Le partage du sensible et L'inconscient esthétique, vous semblez remettre en cause les discours qui tendent à expliquer l'évolution esthétique de l'art d'une façon trop rationnelle, selon un enchaînement de cause à effet, en omettant de considérer la dimension affective liée à l'expérience esthétique. Pouvez-vous nous expliquer ce que vous entendez par « partage du sensible » ? De quel sensible s'agit-il ici ? Celui des récepteurs qui vivent l'expérience esthétique avec tous les affects et les percepts qu'elle provoque, ébranle et excite ou bien celui des créateurs qui injectent dans cet « objet » concret ou virtuel des fossiles (si je puis m'exprimer ainsi) d'actions humaines ?*

Jacques Rancière : *Le partage du sensible* ne propose pas une théorie de la création artistique ou de la réception esthétique. Dans ce livre, j'inscris la question des formes de l'une et de l'autre dans une question plus vaste. Le partage du sensible, c'est la façon dont les for-

mes d'inclusion et d'exclusion qui définissent la participation à une vie commune sont d'abord configurées au sein même de l'expérience sensible de la vie. En ce sens, ma problématique est proche de celle d'une archéologie à la Michel Foucault, où il s'agit de savoir d'abord comment l'ordre du monde est pré-inscrit dans la configuration même du visible et du dicible, dans le fait qu'il y a des choses que l'on peut voir ou ne pas voir, des choses qu'on entend et des choses qu'on n'entend pas, des choses qu'on entend comme du bruit et d'autres qu'on entend comme du discours. C'est d'abord une question politique, puisque pendant très longtemps les catégories exclues de la vie commune l'ont été sous le prétexte que, visiblement, elles n'en faisaient pas partie. Par exemple, les travailleurs et les femmes visiblement appartenaient à un univers domestique du travail et de la reproduction, étranger au monde du discours, de l'action et de la visibilité commune, un monde où il n'y avait que de l'affect et non du discours.

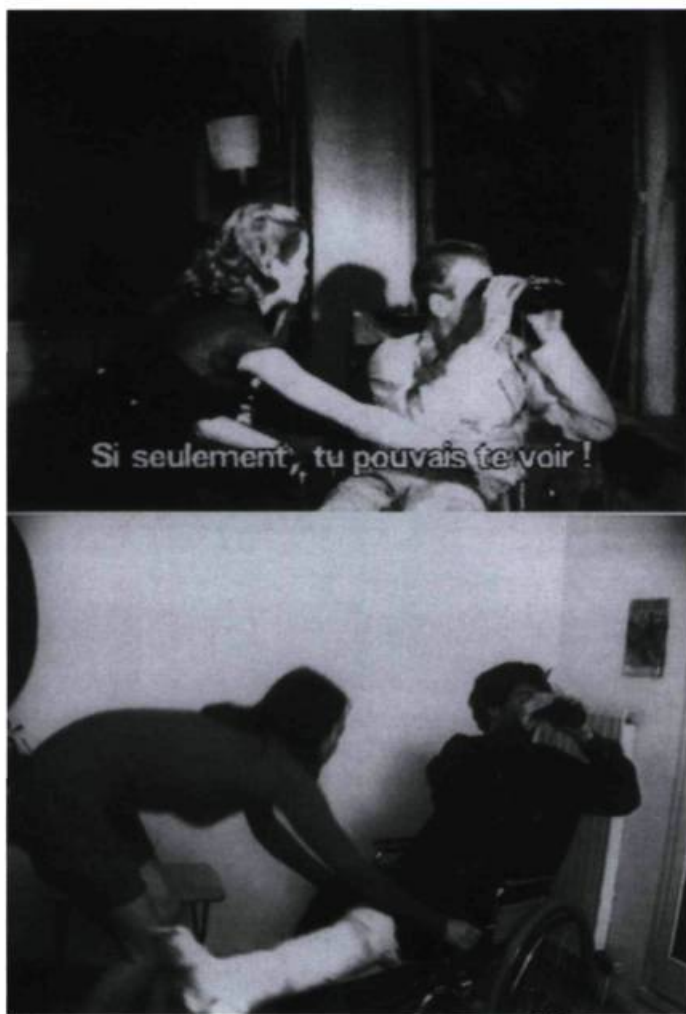
Ma perspective n'est donc pas de réhabiliter l'affect contre le discours. Elle est plutôt de remettre en cause leur séparation comme marque d'un certain partage du sensible : séparation entre des gens quand on pose qu'ils n'ont pas le même langage, les mêmes perceptions, les mêmes jouissances. J'ai longtemps travaillé sur les archives ouvrières en France au 19^e siècle, et j'ai essayé de montrer que c'est ce qui était en jeu dans l'idée d'émancipation ouvrière : le refus d'un ordre de la domination qui était inscrit par avance dans la négation sensible d'un monde commun. Dans l'idée d'émanci-

pation, il y avait la volonté d'être participant à un même monde, d'être reconnu comme parlant un langage commun, mais aussi de pouvoir participer à toutes les formes du langage, y compris les plus gratuites. Au 19^e siècle, il y a eu tout un débat sur la poésie ouvrière : les ouvriers, contrairement à ce qu'on leur demandait, à savoir, faire des chansons populaires, adoraient faire des alexandrins, affirmer une égalité dans la jouissance des mots, dans le refus du partage entre ceux qui se servent seulement du langage et ceux qui en jouissent. La question n'était pas pour moi d'analyser les réactions sensibles à l'art mais la manière dont les pratiques et les lieux de l'art viennent s'inscrire dans les formes plus larges du découpage de l'expérience commune avec ce que ce découpage signifie en termes de communauté et d'exclusion.

C. P. : *Justement, comment envisagez-vous cette capacité commune aux mêmes jouissances, alors que l'on peut distinguer au moins deux réactions différentes dans la société vis-à-vis des œuvres d'art : d'une part, la sphère consensuelle des initiés, artistes et intervenants du milieu de l'art contemporain et, d'autre part, la sphère dissensuelle du grand public en général qui n'a pas accepté que l'art, le grand art, s'éloigne de la vie, du réel et n'accepte pas plus que l'art fasse partie de la vie, avec ce qu'on appelle le non-art. Au fait, qu'est-ce vous entendez quand vous parlez de non-art ?*

J. R. : La question est de savoir si l'art en général s'inscrit dans un horizon de communauté, quels que

soient les gens qui vont voir telle ou telle exposition ou écouter tel ou tel concert. Ce que l'on appelle modernité et que j'aime mieux appeler régime esthétique de l'art a commencé quand l'art s'est séparé de certaines fonctions sociales : illustration de la religion ou des grandeurs monarchiques, service d'une aristocratie de la jouissance, et ainsi de suite. À ce moment, l'art est censé s'adresser à un lecteur ou à un auditeur quelconque, non qualifié par sa position dans une hiérarchie. On trouve souvent paradoxal qu'à ce moment-là justement, l'art se soit écarté des normes représentatives, pour explorer toute une série de voies dont on peut dire qu'elles ne sont pas des voies « populaires ». Mais il n'y a pas d'art naturellement « accessible à tout le monde ». Proust disait qu'un art « populaire », c'était un art destiné aux membres du Jockey-Club. Un art consensuel s'adresse en fait à un « homme sensible type » défini par une certaine hiérarchie. L'art accessible à tout le monde aujourd'hui, c'est *Les Meules* de foin de Monet dont on sait à quel point elles ont pu être repoussées et considérées par toutes les classes de la société comme quelque chose d'impossible, cent ans ou cent trente ans auparavant. On ne peut pas identifier un art représentatif à un art pour tout le monde et un art supposé d'avant-garde à un art pour initiés. L'art apprécié par tout le monde aujourd'hui est un ancien « art pour initiés ». Ou bien l'art est voué à un public spécifique et à une fonction spécifique. Ou bien il s'universalise à travers des tra-



Pierre Huyghe, *Remake*, film still, 1995.

jets et des publics aléatoires. Ce n'est plus une discrimination de fonction sociale qui joue là mais plutôt des sélections aléatoires. Quand on dit que l'art contemporain n'est pas fait pour le grand public, c'est vrai et ce n'est pas vrai. C'est vrai au sens où il suppose tout un processus d'apprentissage mais, au fond, ce processus d'apprentissage relève de l'aléa et du choix plus que de l'appartenance à une classe déterminée.

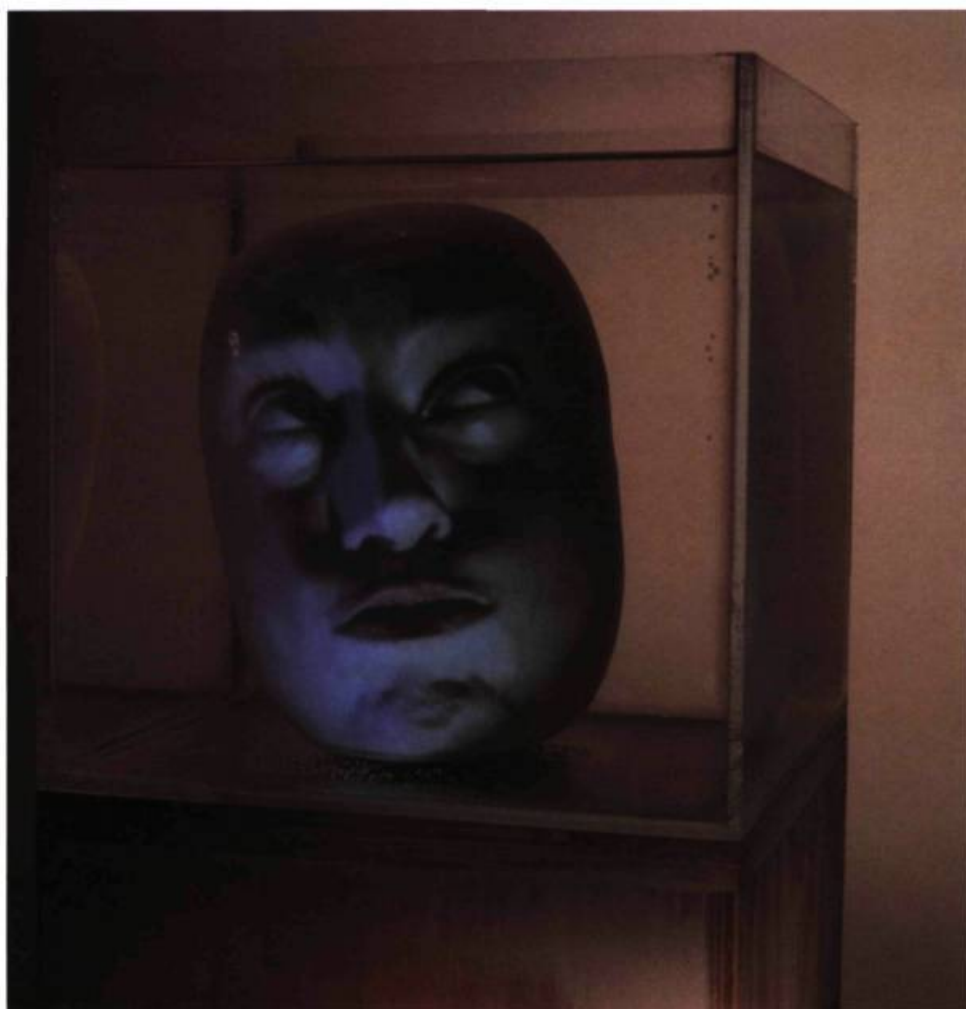
C. P. : *Quand je parlais de sphères consensuelle et dissensuelle, je faisais référence à des classes qui se forment par elles-mêmes, par ces choix. Qu'est-ce que vous entendez par non-art ? Est-ce que c'est ce qu'on entend généralement ou bien avez-vous votre propre définition ?*

J. R. : Le non-art n'est pas pour moi une zone honteuse du faux art, du commerce, etc. Je ne m'intéresse pas non plus aux problématiques de requalification des objets du genre « ceci est de l'art ». En invoquant ce concept, je renvoie simplement à ceci que l'art est toujours en même temps autre chose que de l'art. Cette « autre chose » est facile à identifier quand l'artiste sert la foi, le pouvoir, les divertissements des élites, etc. La chose devient plus complexe, dans le régime esthétique de l'art, quand l'art est déclaré autonome, délié de toute tâche d'illustration des grandeurs religieuses ou nobiliaires. Là encore il y a un apparent paradoxe. Quand l'art a cessé de servir les rois on en a même temps fait un royaume autonome et on lui a assigné, généralement au passé, la tâche d'exprimer la vie des peuples. Cela commence à la fin du 18^e siècle, quand l'« Antiquité » cesse d'être un répertoire de modèles pour l'art et devient le modèle d'une vie de l'art : l'art dont la force tient au fait justement qu'il n'est pas de l'art, mais l'expression même d'une col-

lectivité. Cela se poursuit au 19^e, quand l'acte poétique est pensé comme une économie symbolique de la parole relayant l'insuffisance du vote ou du journal démocratiques. Voyez Mallarmé, qui passe pour le modèle du « poète pur » et qui pourtant fait du poète le célébrateur de la gloire commune, l'ordonnateur des cérémonies d'un peuple encore à venir. Voyez aussi la façon dont l'idéologie *Arts and Crafts* a pu mettre ensemble un idéal de beauté éternelle, un rêve d'artisanat moyenâgeux et un engagement socialiste pour un art faisant partie de l'élaboration d'un monde nouveau. Cela s'est poursuivi à travers les arts décoratifs et les mouvements de ce type, jusqu'au Bauhaus. On sait à quel point la tradition des arts décoratifs a été décisive pour constituer l'art non représentatif. L'art abstrait s'est inscrit dans une problématique générale des nouvelles formes de l'habitat, du mobilier, des modes de vie, etc. Je crois qu'on s'est fourvoyé lorsque l'on a pensé la modernité artistique simplement comme une émancipation de l'art par rapport à toute autre contrainte que lui-même. Je crois que c'est le contraire : l'émancipation de l'art à l'époque des révolutions s'est liée d'emblée à l'idée que l'art pur, c'est-à-dire délié des contraintes représentatives liées au service de la grandeur, était autre chose qu'une *technè* traduisant des intentions en œuvres, qu'il était l'élaboration d'un *sensorium* commun, d'une forme de vie commune. Ce qui fait qu'il n'y a pas eu cette coupure que certains dénoncent au sens où, à un moment donné, il y aurait eu une trahison de l'art moderne qui se serait soit perdu dans la politique avec, par exemple, le constructivisme, soit compromis avec la marchandise dans le pop art, et ainsi de suite. En réalité, ce rapport de l'art à ce qui



Paul McCarthy, *Dance Hall Girl Cowboy* (Gunfighter), 1996, Installation.



Tony Oursler, *Submerged*, 1996. Installation-vidéo.

n'est pas lui a constamment habité l'art moderne.

C. P. : Dans une entrevue que vous accordiez à Yan Ciret dans *Art Press*, vous expliquiez, suite à la question « que serait un régime esthétique dans une communauté des égaux ? », que cette communauté se manifeste dans les formes d'énonciation et que, s'il y a égalité, cela passe par une forme d'anonymat de l'art. Pouvez-vous expliquer ce que vous entendez par « anonymat » ? Et par « formes métamorphiques » ? Et par « petits actes » de transgression ?

J. R. : Il ne faut pas se laisser tromper par les mots. Je n'ai pas voulu définir la place de l'art dans une communauté idéale. Il y a des formes de « communauté des égaux », des manières dont une certaine égalité produit certaines formes de communautés. L'anonymat de l'art est une de ces formes. Cela ne renvoie pas à l'idée d'un créateur collectif, ou à l'idée que l'art se perdrait dans le collectif, dans la construction des formes de la vie commune, selon des modèles que l'on connaît bien de la communauté comme œuvre d'art. C'est plutôt que les œuvres de l'art tendent à se présenter comme des espèces de points où l'expérience s'éclaire elle-même. Une exposition tenue l'an dernier à Paris s'intitulait : *Voilà. le monde dans la tête*. Les unités qui la constituaient – ensembles photographiques, installations, vidéos, etc. – étaient autant de manières d'identifier le point de vue de l'artiste à une

sorte de point ou de pli singulier où une expérience de monde se fait point de vue sur le monde par une certaine redistribution des objets, de leurs images et de la représentation de ces images. À travers les installations le vidéo-art, le mélange des supports et des média, à travers le déplacement même de l'idée d'exposition qui tend à devenir un art autonome, il me semble y avoir dans l'art contemporain cette tendance à organiser entre les objets du monde, leurs représentations et redistributions cette sorte d'illumination interne.

La question des métamorphoses est liée à la précédente. Le régime esthétique de l'art privilégie en général une vision processuelle, métamorphique où les formes sont annulées au profit de processus de métamorphose des formes, défigurations, etc. Mais le métamorphisme opère souvent de manière plus simple, par passage de la frontière entre l'art et le non-art. Déjà, les prétentions surréalistes à l'expression de la vie inconsciente étaient largement passées par le collage – c'est-à-dire par le recyclage dans l'art d'illustrations commerciales, pédagogiques, etc. Ce n'est pas seulement depuis l'esthétique pop et le nouveau réalisme, ou depuis Beuys ou Boltanski que les objets communs, photos de famille, affiches lacérées etc., ont envahi le monde de l'art. L'installation est une spatialisation du collage qui est un concept de l'art avant d'être une procédure particulière. Cette idée de

l'art repose justement sur la perméabilité. En même temps que les images de l'art deviennent des stéréotypes visuels, des images publicitaires, etc., le processus inverse ne cesse de se produire. Depuis l'âge du roman dit réaliste, les objets images et phrases du monde prosaïque ont fait le chemin inverse. La pénétration du non-art dans l'art est un processus consubstantiel à l'art de l'âge esthétique. C'est aussi pourquoi j'oppose les « petits actes de transgression » aux ruptures spectaculaires : sans cesse, ces migrations à double sens produisent des états homéostatiques, des transformations du dissensus en consensus et de nouvelles opérations dissensuelles.

C. P. : *Dans cette communauté des égaux, deux types d'expressions se distinguent dans l'art depuis un certain temps et qui répondent à deux impulsions contraires. Une forme que l'on peut qualifier de clinique ou d'hyper-hygiénique avec Jeff Koon ou Raynaud et l'autre d'insalubre, de scatologique, de sanglante avec McCarthy ou Nitsch, etc. Ces tendances s'observent en un même temps historique, les deux relèvent d'un certain ludisme ou prennent parfois une connotation tragique. Comment expliquez-vous ces tendances ? Seraient-elles révélatrices d'un malaise social, politique, psychologique ou tout simplement sont-elles le reflet de nos incertitudes ?*

J. R. : On peut faire ce type de distinction à partir d'un point de vue que l'on a choisi. Par exemple, le rapport de l'art au corps ou le rapport de l'art à la clinique. On mesure alors la force de l'art à la façon dont il s'éloigne d'une certaine homéostasie. Cette homéostasie, c'est la forme que prend aujourd'hui le paradigme de l'organisme, qui était le paradigme classique de l'artisticité. Mais il y a des manières diverses de répudier le modèle organique. À une époque, l'abstraction a été pensée justement comme l'anti-organisme. C'est l'époque où Worringer théorisait la fameuse ligne gothique, dans une analyse que Deleuze a reprise au compte du « corps sans organe ». Aujourd'hui, l'anti-organique se pense différemment, comme une sorte de déviation, de dérivation à partir de l'organique. À partir de là, il y a effectivement deux voies. D'un côté, l'organique s'efface au profit d'une certaine froideur sculpturale ou architecturale. Cela peut prendre la forme de la parodie néo-classique à la Jeff Koons : l'artiste et sa femme en couple impérial romain, c'est-à-dire aussi bien en confection publicitaire. L'autre aspect exacerbe au contraire la corporéité sous la forme de la performance (la performance est déjà elle-même une manière de déranger le paradigme organique). Cela peut prendre des formes diverses. Il y a la performance corporelle sanglante qui peut avoir un aspect sacrificiel ou christique, dans les formes de l'actionnisme, ou dans le « théâtre du sang » de Jean Fabre. Et puis, il y a l'aspect inverse, l'aspect Orlan où l'auto-transformation – loin de toute provocation politique, sacrifice religieux ou dionysisme –

est la manifestation d'une intention narcissique de refaire de l'organique à volonté, de se traiter soi-même en forme métamorphique. Donc l'organique se nie de diverses manières, soit sous la forme d'un retour à la pierre, soit sous la forme du corps sanglant (actionnisme), du corps artificialisé (Orlan) ou du corps obscène comme dans les installations de McCarthy. Il y a aussi toutes les formes de flottement du corps, de Bill Viola à Tony Oursler, où le corps se met en état d'indécision entre le corporel et le virtuel. Mais ces transformations du corps peuvent aussi être pensées sous l'angle des mélanges nouveaux entre les domaines. Le monde de l'objet d'art, le monde du corps théâtral, le monde de l'irréalité cinématographique ou vidéographique se sont entrecroisés et ont entrecroisé différentes significations du corps. Il y a aussi le rôle de substitut de l'action politique que très souvent l'art a tendu à occuper ces dernières décennies. Il y a eu une époque de prolongement immédiat entre action politique exemplaire et performance artistique, comme dans le cas de l'actionnisme. Aujourd'hui, on a plutôt des substituts dans les mises en scène provocatrices à la Mike Kelly ou à la McCarthy, les détournements de la vidéo à la Pierre Huyghe, ou le concept même d'un art relationnel. Ce sont des substituts que l'art donne aujourd'hui à une politique évanouie qu'il cherche quelque fois à ramener, d'autres fois à parodier tout simplement.

C. P. : *On observe que tout nous ramène au corps, à l'organique. On est vraiment dans un régime soit que l'on s'y inscrive ou au contraire que l'on s'en éloigne, l'organique est toujours le point crucial et de plus en plus. Est-ce que c'est tout ce qu'il nous reste ?*

J. R. : Non, ce n'est pas tout ce qu'il nous reste, je ne le crois pas. Je ne m'inscris pas dans une perspective catastrophique. Je ne crois pas que tout s'évanouisse dans les airs ou sur le réseau. La référence à l'organique a toujours été centrale pour définir – positivement ou négativement – les paradigmes de l'art. Je dirai aussi que le corps est l'échangeur entre les formes de l'art. Il est sûr qu'entre les formes plastiques et les formes des arts de la performance, le corps est le point de rencontre, le point central et que les échanges passent nécessairement par lui.

C. P. : *Comme une sorte d'interface ?*

J. R. : Oui absolument, il y a eu une époque où la surface plane a pu jouer le rôle d'interface. Je pense à l'époque de Kandinsky, à tout ce qui a pu se passer entre le théâtre, la musique, les arts plastiques, entre la modernité et les références « primitives » plus ou moins réelles ou fantasmées. À ce moment-là, la surface plane a uni les refus opposés à une certaine « profondeur » – spatiale et objectale dans la peinture, psychologique au théâtre, narrative en poésie, etc. Elle a créé une espèce d'interface entre le poème, la toile, la



Béla Tarr, *Les harmonies de Werckmeister*, 2000. Film.

scène, l'écran. C'était aussi une surface égalitaire où l'art de la peinture pouvait communiquer avec celui de l'affiche ou du textile, l'art du poème avec celui de la typographie, etc. On a assisté ensuite à un tournant inverse où c'est le corps, la performance qui deviennent essentiels. Cela dit, il y a toujours des aller et retour, des déplacements. Il ne faut pas toujours non plus penser le destin de l'art à partir du seul destin des arts plastiques. Le destin de l'art c'est aussi le destin de la musique, du cinéma, de la photo et ainsi de suite. Des destins qui ne recouvrent pas nécessairement celui-là, même si c'est vrai qu'il y a un retour de la performance dans la musique également, qui tranche par exemple avec la grande époque du sérialisme dans les années 60-70. L'aspect matériel des concerts, de la disposition éventuellement des musiciens, même la place du dispositif électronique prend très souvent un aspect théâtral. Contre une certaine orthodoxie avant-gardiste, musique, théâtre et art plastiques convergent souvent aujourd'hui dans une vision performancielles où il s'agit de répartir des sons dans un espace ou de constituer un espace comme une sorte de sculpture ou de théâtre sonore et on voit des expositions consacrées à cette forme de métamorphisme – comme l'exposition *Sonic Process* en préparation au Centre Pompidou. C'est ça aussi le métamorphisme, le fait qu'un haut parleur ou un écran soit un moyen de produire des sons ou de montrer des images mais aussi des manières d'occuper l'espace, comme des sculptures, comme l'organisation des volumes ou même comme des personnages. Cette dimension très importante dans l'art vidéo contemporain relève du métamorphisme plutôt que du corps.

C. P. : Certains voient dans l'esthétique relationnelle, comme Nicolas Bourriaud, une forme d'espoir, de quête de rapprochement, de communauté, de sociabilité, etc. Ne sommes nous pas au contraire devant un phénomène d'abolition du fétichisme (de l'objet) devant une quête de réalisme exacerbé avec les reality show par exemple, qui amènent directement l'art

dans la vie sans fiction. Je pense ici à l'œuvre *Call Girl* de Nadine Norman et je fais référence à l'émission *Loft Story* ou encore au genre autobiographique avec *Christine Angot*. Alors qu'il n'y a pas si longtemps, le monde avait besoin de fiction il semble qu'en ce moment, le monde aurait besoin de s'en éloigner. En ce sens Duchamp, par son geste de faire entrer la vie dans l'art ne savait pas qu'il provoquerait un tel bouleversement dans l'art qui, se trouvant contaminé, se déverse lui-même dans la vie.

J. R. : Je ne pense pas qu'il faille considérer Duchamp comme une espèce de tournant dans l'art ou la pensée occidentale. C'est un tournant tout rétrospectif. Et je ne suis pas sûr que l'esthétique dite relationnelle constitue véritablement une entité esthétique autonome qui fasse rupture dans l'art contemporain. La plupart des procédures qu'elle emploie sont largement représentées par ailleurs dans l'art contemporain. Mais il y a une volonté de constituer, autour de quelques types de performances et d'artistes, le paradigme d'un nouvel art, un art modeste marquant le renoncement aux grandes illusions. Mais ce n'est pas un vrai tournant. Je crois qu'il y a un problème beaucoup plus général. Il y a longtemps que l'art se définit par des métamorphoses plus que par des fictions. Mais il y a en même temps l'idée du passage des grandes histoires aux petites histoires. L'art relationnel aussi raconte des petites histoires, de même que l'art autobiographique, de Cindy Sherman à Sophie Calle. Je ne vois pas aujourd'hui de grand renoncement à la fiction. Celle-ci se porte toujours bien là où l'industrie l'exige. Il y a la logique de séparation entre les arts « populaires » de la fiction comme le cinéma et les arts de l'expérimentation. Mais le cinéma continue à avancer sur les deux pieds : *Titanic* d'un côté, le travail sur la durée et l'espace des Sokourov, Bela Tarr ou Pedro Costa d'un autre. La fiction fait par ailleurs des avancées nouvelles dans l'univers des plasticiens, à travers des formes de narrativisation de l'espace d'exposition. Je pense par exemple à des instal-

lations narratives comme celles de Pipilloti Rist. Enfin, un monde sépare des formes d'art « documentaire » comme celles de l'école anglaise (je pense par exemple à Gillian Wearing) où il y a une réelle dramatisation des corps, la constitution d'un espace, d'angles de vue et de scènes de parole dissensuelle et le tout-venant de la représentation du réel. L'art dit documentaire est souvent un art plus « fictionnel » que la fiction proprement dite : il invente des intrigues d'un type nouveau, des dispositifs visuels, des formes du « film-essai », etc. Donc, c'est une facilité que de représenter l'art de notre temps comme voué aux « petits récits », petits gestes ou petites actions, même si cette vision est encouragée par certaines idéologies de l'art restaurant modestement le « lien social », instaurant des formes de convivialité, etc.

C. P. : *C'est cependant ce que privilégient les critiques et les commissaires d'exposition auxquels les récepteurs semblent adhérer comme par une sorte d'engouement au réalisme dans lequel ils se reconnaissent, ou d'aliénation dans les images proposées.*

J. R. : Je ne crois pas qu'il s'agisse ici de pouvoir de l'image mais de pouvoir de l'adresse, le pouvoir de rappeler aux gens que l'on est leur représentant. Il y a un engouement pour une idéologie de la « proximité » qui touche aussi bien les commissaires qui louchent sur le « public des banlieues », les politiciens qui passent leur temps à se persuader que leur discrédit vient de ce qu'ils ne sont pas assez proches des gens, des problèmes des quartiers, etc., et bien sûr les hommes de médias. *Loft Story* fait partie de cette vision. Il ne s'agit pas d'aliénation à l'image mais d'une autre forme du délire de proximité qui est le mythe officiel contemporain. Cela fait partie d'une dialectique générale du rapport entre dominants et dominés, plutôt que d'une révolution dramatique de l'image. Je ne crois pas que l'on doive inscrire cela dans une perspective à la Baudrillard, qui prouverait qu'il n'y a plus que de l'image, des écrans, que nous ne sommes que l'image de notre image, etc. Toutes ces analyses en termes de destin de la technique manquent la question de l'adresse, celle de la manière dont se règle le rapport entre la domination et ceux sur qui elle s'exerce.

C. P. : *C'est donc un leurre de penser que les gens sont aliénés par l'image ?*

J. R. : C'est un discours qui s'auto-entretient. Je ne crois pas que les gens soient plus aliénés par l'image qu'au moyen âge ou, même, qu'au 19^e siècle. L'image



Gillian Wearing, *Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say*, 1993.
Photo sur aluminium.

est le reflet d'un statut général de rapports sociaux. Il n'y a pas quelque chose comme le destin de devenir image de toute chose.

C. P. : *Quelle forme prend alors l'expérience commune à travers ces mouvements contradictoires ?*

J. R. : Il est clair que maintenant, les formes de l'art ont abandonné la prétention de rendre compte de l'expérience en mettant toutes les couches qui la constituent sur un seul plan et que, au contraire, rendre compte de l'expérience commune passe par quelque chose comme un déplacement dans l'espace, qu'il soit un déplacement des corps ou l'étagement d'objets, écrans ou haut-parleurs dans un petit local ou dans une salle d'exposition. Le problème à chaque fois est de savoir ce qui vaut comme noyau de vérité. Il est clair que c'est par rapport à cela que les choses se déterminent. Dans le passé, cela a pu être la ligne pure, à d'autres est apparu le corps dionysiaque. Aujourd'hui, cela prendrait plutôt la forme du volume expérimental où on met des corps, des images, des choses avec l'idée que c'est par la découverte de leurs relations imprévues que l'expérience commune peut s'éclairer.

NOTE

¹ Parmi ses nombreuses publications, citons : *La fable cinématographique*, Seuil, 2001 ; *L'inconscient esthétique*, Galilée, 2001 ; *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique, 2000 ; *La parole muette. Essai sur la contradiction de la littérature*, Hachette littérature, 1998 ; *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, Galilée, 1998.