

INTRODUCTION*

Quelles pratiques culturelles d'émancipation aujourd'hui ?

Dans ses travaux sur le « partage du sensible », Jacques Rancière s'interroge sur les formes d'expérience émancipatrices, c'est-à-dire, selon lui, celles qui peuvent tisser une autre forme de communauté à travers l'idée du « spectateur émancipé¹ ». Rancière décrit ainsi des expériences sensibles qui vont à l'encontre de la critique élitiste de la perception d'un spectateur passif, aliéné, consommateur pris dans les impasses de la « société du spectacle » dont il serait incapable de sortir. Parler d'émancipation pour Rancière, c'est « parler d'une action dont l'effet a vocation à reconfigurer le champ de perception d'un individu en brisant les frontières qui l'excluent d'un territoire ou d'une compétence² ». Pour l'auteur, la dénonciation de l'aliénation tourne à vide, alors que la logique d'émancipation telle qu'il la conçoit – comme subjectivation – permet la réappropriation d'un rapport à soi.

La promotion de la figure du spectateur est à l'origine des études critiques de la culture – lesquelles se sont établies dans le refus de considérer les pratiques culturelles et la consommation de biens culturels comme étant uniquement soumises aux déterminismes économiques et sociaux. C'est sur cette figure que se sont fondées la

* Cette publication fait suite à la journée d'études *Les Formes de l'agir créatif : quelles pratiques culturelles d'émancipation aujourd'hui ?* organisée par Aline Caillet et Cécile Mahiou, en partenariat avec Sophie Cras, le 27 avril 2017 à l'INHA (Université Paris 1).

¹ Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

² Christian RUBY, « Le sens de l'action dans la philosophie de Jacques Rancière », *Le Philosophoire*, n° 29, 2007, p. 165-182.

récusation des théories de l’aliénation et de la culture de masse, au travers des termes de culture du pauvre³, de culture populaire⁴, d’échanges de significations⁵ ou encore d’« invention du quotidien⁶ ». Il s’agit alors de faire valoir comment le sujet peut retourner la passivité en activité et mettre en œuvre une subjectivation qui permet la réappropriation d’un rapport à soi, ou comment les consommateurs sont en quelque sorte des « producteurs méconnus, poètes de leurs affaires, inventeurs de sentiers dans les jungles de la rationalité fonctionnaliste⁷ ». Si ces analyses demeurent pertinentes et partagées, il nous semble néanmoins que la figure du spectateur doit continuer à faire l’objet d’un questionnement critique.

Cet ouvrage prend pour point de départ le constat de ce tropisme des études de la culture et des arts, qui tend à confiner la question de l’émancipation à la seule figure du sujet de la réception, spectateur ou spectatrice, lecteur ou lectrice. Dès les années 1970, la promotion de la figure du sujet actif s’impose, aussi bien dans le domaine littéraire que celui des arts visuels, allant de l’examen rapproché des propriétés structurelles des œuvres et la manière dont ils façonnent la place du spectateur⁸ jusqu’à l’analyse de

³ Richard HOGGART, *La Culture du pauvre*, F. et J.-Cl. Garcias et J.-Cl. Passeron (trad.), Paris, Minuit, 1970.

⁴ Edward P. THOMPSON, *La Formation de la classe ouvrière anglaise*, G. Dauvé, M. Golaszewski et M.-N. Thibault (trad.), Paris, Seuil, 2012.

⁵ Edward T. HALL, *Au-delà de la culture*, H. Hatchuel (trad.), Paris, Seuil, 2016.

⁶ Michel de CERTEAU, *L’Invention du quotidien, t. 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁸ Michael FRIED, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, F. Durand-Bogaert (trad.), Paris, Gallimard, 2007.

l'ensemble de facteurs socio-historiques qui déterminent l'*horizon d'attente*⁹ du sujet de la réception. Ces propositions, issues des contextes intellectuels et disciplinaires spécifiques, ont pour point commun d'ériger une figure du sujet acteur, créateur voire auteur, distincte de la figure de l'artiste, bien que les deux partagent un nombre de traits décisifs tels que la subjectivité, la créativité ou l'originalité. En effet, l'intérêt renouvelé des théoricien·ne·s pour la question de la réception n'est pas sans paradoxes, dans la mesure où l'esthétique contemporaine tend à se délier de la question du politique et à soustraire la notion d'émancipation ou bien à la délayer dans des notions supposées proches, telle que la participation, la relation ou l'actualisation¹⁰. À cela s'ajoute un intérêt prononcé de la critique pour des pratiques et des formes qui témoignent d'une certaine indétermination du point de vue générique (hybridité, transmédia), et dont les acteurs se distinguent souvent par une appartenance socio-culturelle multiple (à titre d'exemple, les métamorphoses récentes de la figure de l'écrivain, qui se fait enquêteur, ethnographe ou chroniqueur).

Dans le domaine de la théorie littéraire, la désacralisation poststructuraliste du texte comme unité autosuffisante a permis de concevoir un modèle du lecteur actif, libéré de l'autorité auctoriale, par opposition au lecteur jugé *a priori* passif. La « mort de l'auteur¹¹ » fait ouvrir l'œuvre à l'infini d'interprétations développées par

⁹ Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Cl. Maillard (trad.), Paris, Gallimard, 1978.

¹⁰ Yves CITTON, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?* Paris, Amsterdam, 2007.

¹¹ Roland BARTHES, « La Mort de l'auteur », dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 61-68.

le lecteur (la notion d'« œuvre ouverte » d'Umberto Eco¹²), rappelant ainsi le primat de l'expérience dans le processus même de la lecture (l'« acte de lecture », pour Iser¹³) : d'une part, la dynamique entre le lecteur et l'objet littéraire, indispensable pour activer le sens de celui-ci ; d'autre part, l'aventure herméneutique guidée par la subjectivité et par la créativité – du lecteur, plus que par l'intentionnalité – de l'auteur. Ainsi, la plupart de théories fondées sur l'idée de l'activité ont examiné des « manières de faire » immatérielles et sont restées pour l'essentiel centrées sur la figure de la réception, au risque d'opérer une triple réduction du champ de l'émancipation – pensée comme activité réceptrice, individuelle, et fondamentalement de nature esthétique. D'où la nécessité d'interroger le modèle même sur lequel s'est construite la figure du sujet actif, qui nous apparaît comme la compensation discutable de la passivité réputée du sujet-consommateur, et qui se fonde sur des définitions propres au champ artistique, champ que le sujet émancipé cherche précisément à défaire.

Des études récentes cherchent à renouveler ces approches en évitant cette aporie. Rita Felski s'emploie justement à clarifier une perspective méthodologique culturaliste transdisciplinaire qui n'opposerait pas l'analyse textuelle et l'analyse sociale des pratiques et des œuvres, ni la critique et l'esthétique. En s'intéressant elle aussi à la question du quotidien, Felski invite à dépasser les dichotomies entre répétition et création, invention et consommation, féminin et masculin, si l'on veut rendre justice à l'agentivité des individus dans la vie quotidienne, en affrontant la complexité formelle de la culture

¹² Umberto ECO, *Lector in fabula*, M. Bouzaher (trad.), Paris, Grasset & Fasquelle, 1985.

¹³ Wolfgang ISER, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, E. Sznycer (trad.), Bruxelles, P. Mardaga, 1985.

contemporaine¹⁴. Le motif théorique de l'œuvre comme lieu d'action – en tant qu'elle peut engager l'ensemble des sujets concernés, et donc générer du lien dans une communauté – se lit également dans les réflexions sur la narration dans sa portée de transmission¹⁵ ou sur les potentiels cognitif et social de la fiction¹⁶ – autant d'expressions d'une sortie possible des théories décontextualisées, et plus largement, sur le plan méthodologique, disciplinaire et institutionnel, au profit de l'ouverture des arts vers d'autres domaines de l'existence¹⁷. En ce sens, la littérature est prise ici comme concept extensif, englobant toutes les pratiques d'écriture, permettant d'établir des résonances entre les théories de la réception littéraires avec celles du spectateur.

De nombreuses propositions théoriques issues de domaines artistiques distincts contribuent à réinscrire de l'esthétique dans la sphère socio-politique, ce qui participe du renouveau du vocabulaire conceptuel de la discipline philosophique de l'esthétique ; par exemple, la notion de style, formalisée dans le domaine littéraire, s'applique désormais à l'anthropologie de l'existence¹⁸. Le questionnement de la figure du sujet actif devrait ainsi se

¹⁴ Rita FELSKI, *Doing Time: Feminist Theory and Postmodern Culture*, NYU Press, 2000. Voir également son article “The role of aesthetics in cultural studies”, dans *The Aesthetics of Cultural Studies*, M. Bérubé (dir.), Maiden, Blackwell, 2005.

¹⁵ Telle qu'elle est développée avec le concept de transitionnalité par Hélène MERLIN-KAJMAN, *L'Animal ensorcelé : traumatismes, littérature, transitionnalité*, Paris, Ithaque, 2016.

¹⁶ Philippe DAROS, *L'Art comme action : pour une approche anthropologique du fait littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2012 ; Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil, 1999.

¹⁷ Alexandre GEFEN, *L'Idée de la littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Paris, Corti, 2021.

¹⁸ Numéro « Du style ! », *Critique*, n° 752-753, 2010.

faire, de façon trans et interdisciplinaire, entre les études des différents *media*, et non dans leur isolement.

Pour penser la question d'une pratique émancipatrice, à la croisée des chemins de l'art, de la culture et du politique, nous avons plutôt opté pour la notion d'agir créatif – héritée de la « créativité de l'agir » de Hans Joas¹⁹ – qui n'exclut pas, ni en droit ni en fait, celle du spectateur mais ouvre une perspective plus large et, nous semble-t-il, plus nuancée. Plus large, car elle ne présuppose pas la partition producteur/ récepteur ; plus riche, car elle invite à imaginer les formes multiples que peut prendre cet agir créatif. En effet, elle ouvre sur des formes collectives quand, là encore, la notion de spectateur, fût-il émancipé, délimite une expérience fondamentalement individuelle et privée qui peine à ouvrir sur une expérience de nature publique et collective, et en cela politique.

Cette approche s'impose d'autant plus dans un contexte intellectuel marqué par une tension forte, mais qui peut être féconde sur le plan théorique, entre deux tendances : l'une qui participe de l'assimilation de toute pratique de nature créatrice à l'art (avec la patrimonialisation et la canonisation comme ses manifestations extrêmes, du point de vue idéologique), l'autre qui exige de reconsiderer les

¹⁹ Hans JOAS, *La Créativité de l'agir* (1991), P. Rusch (trad.), Paris, Éd. du Cerf, 1999. Dans cet ouvrage, Joas cherche à établir les usages de l'art, de la révolution et de la vie comme des métaphores de l'agir. Il se donne pour objectif de formuler une théorie générale de l'action, concept clé des sciences humaines comme de la philosophie. Prenant acte de l'importance des études empiriques de la microsociologie, de l'ethnométhodologie ou de l'analyse conversationnelle qui se penchent principalement sur la vie quotidienne et le langage ordinaire, il lui semble qu'une théorie ressaisissant ces entreprises permettrait de montrer que la société est le lieu des actions humaines, et non seulement des déterminations sociales qui la structurent. Ce renversement lui permet d'affirmer que l'action en société est une création non conditionnée.

formes identifiées comme artistiques dans leurs fondements éthique et anthropologique.

Les contributions réunies dans cet ouvrage interrogent cette tension à la fois sur le plan théorique et sur le plan politique : elles examinent les pratiques créatives d'émancipation dont l'analyse peut, d'une part, se passer des notions de « lecteur » et de « spectateur » – tout en prenant en compte la question importante de la subjectivation – et, d'autre part, intègre les données matérielles propres à tout processus de production (maîtrise technique, contexte économique et inscription dans un champ social). En effet, toute pratique émancipatrice se définit certes comme une *praxis* (activité humaine) mais suppose également une *poièsis* (une production, une appropriation créatrice d'œuvres), ralliant ainsi une initiative créative à un horizon politique.

Les pratiques diverses, souvent collectives, étudiées par les différents contributeurs et contributrices de ce volume, ne produisent pas nécessairement des représentations. En revanche, ces pratiques expérimentent dans la création les possibles d'une critique en actes de la vie quotidienne²⁰ : elles servent des émancipations particulières, des changements sociaux, « des émancipations pensées et mises en pratique, avec leur lot de tensions, par des groupes sociaux particuliers ou des configurations spécifiques d'acteurs. Des émancipations qui, dans leur 'particularité' ou leur caractère plus ou moins localisé, nous donnent à

²⁰ Nous reprenons à Henri Lefebvre cette expression. Henri LEFEBVRE, *Critique de la vie quotidienne I. Introduction*, Paris, L'Arche, 1958.

réfléchir autrement sur l'idée d'émancipation en général, afin de la conserver, de l'amender et de l'enrichir²¹ ».

Une question s'est imposée comme essentielle pour le sujet qui nous préoccupe : celle de l'articulation entre les enjeux et la portée politiques des pratiques culturelles relevant de l'agir créatif, qui participent de l'institution d'une société démocratique, et la question de leur intégration et de leur réception dans le champ artistique.

C'est dans cette perspective que les articles réunis dans le volume interrogent le potentiel émancipateur des pratiques culturelles, qu'elles produisent ou non des objets, qu'elles prennent des formes narratives, numériques ou interventionnelles/situationnelles.

En ouverture du volume, c'est la possibilité même de cerner l'agir créatif entre la consécration de l'art et sa récupération qui est interrogée. Dans son étude intitulée « De la collectivité des images à l'unicité de la forme », Rodolphe Olcèse prend pour objet la production prolifique des images en contexte des luttes sociales. En analysant les séquences filmées pendant les printemps arabes, l'auteur montre que ces images renvoient à une forme de collectivité qui ne peut être réduite à un simple reportage des révolutions, mais qu'elles constituent une forme visuelle singulière qui se trouve elle-même investie d'une puissance de renversement. En ce sens, les vidéos analysées par Olcèse portent en elles les outils de leur propre théorisation.

Phoebe Clarke, dans son texte « Œuvre et non-œuvre. L'activisme artistique de la *Gulf Labor Coalition* », apporte un autre éclairage sur la question de l'articulation du politique et de l'esthétique, en l'abordant par le biais de la

²¹ Comme l'écrivent Alain CAILLÉ, Philippe CHANIAL et Federico TARRAGONI dans leur article d'ouverture du dossier sur l'émancipation intitulé « S'émanciper, oui, mais de quoi ? », *Revue du MAUSS*, n° 48, 2016, p. 5-28.

dialectique œuvre/non-œuvre. À l'appui de l'activisme de la *Gulf Labor Coalition* (artistes, commissaires d'exposition, universitaires) contre les conditions de travail et de vie indignes des ouvriers employés sur les projets de construction de « succursales » du Guggenheim, du Louvre et de la New York University à Abu Dhabi, l'autrice se demande ce que ces formes de militantisme font à l'art et à sa définition. En effet, pour les militants et militantes de la *Gulf Labor Coalition*, l'art n'est pas conçu comme un terrain de liberté d'où il est possible d'émettre une critique de la société, mais comme le lieu et le moyen même des oppressions à dénoncer.

Dans sa contribution « Dysfonctionner comme œuvre d'art – les risques de la consécration artistique », Bruno Trentini discute quant à lui la conception adornienne d'un art dont l'engagement social repose justement dans son autonomie par rapport au social, en étudiant les pratiques du collectif Luzinterruptus dans l'espace public. En portant son attention sur la question du contexte institutionnel dans lequel s'inscrivent ou non les propositions artistiques, et sur leur puissance émancipatrice, il montre que ces pratiques explorant les limites de l'autonomie de l'art nous invitent au contraire à ne pas opposer attitude esthétique et engagement citoyen.

Le problème de la corrélation entre l'autonomie de l'art et sa portée émancipatrice est abordé sous l'angle sociologique par Jean-Paul Fourmentraux dans son étude sur l'action Nouveaux commanditaires de la Fondation de France. En effet, le développement des programmes d'encouragement à la création s'accompagne souvent d'un discours sur la valeur sociale de l'œuvre d'art dans les sociétés démocratiques. Or, comme le montre Fourmentraux, l'intérêt général de ce type d'action se joue non au sein des œuvres à proprement parler, mais avant tout sur le plan sociétal, c'est-à-dire, avec la redéfinition des

rôles des acteurs et des récepteurs, faisant ainsi émerger de nouvelles modalités du rapport entre la création contemporaine et le mécénat.

Les contributions suivantes explorent différents exemples de pratiques culturelles dans l'espace urbain, dans des aires géographiques différentes, permettant de penser l'articulation entre la subjectivation et l'émancipation – et donc la réappropriation d'un rapport à soi par un agir créatif – dans une perspective globale.

Le cas du *mutirão* au Brésil analysé par Cécile Bourgade se présente comme une forme de *praxis* sociale originale, dont les enjeux sont à la fois politiques et symboliques. Cette réinvention autogérée de l'habitat social, entre pensée architecturale et volonté sociale, fait sortir de ce que l'autrice nomme un « registre de l'exceptionnalité individuelle » pour envisager un horizon du commun à partir des pratiques d'investissement et de réappropriation des lieux publics. Reste à savoir si l'intégration de telles pratiques dans le champ artistique nécessite une réflexion préalable sur les nouvelles formes de communauté qu'elles engendrent, comme c'est le cas des habitats populaires brésiliens.

Katja Gentric aborde quant à elle l'articulation du geste artistique et du geste de protestation en explorant le domaine de l'activisme. Dans son étude « Fragments d'une chronique des '*protest actions*' en Afrique du Sud, 2015-2017 » elle livre un récit délibérément fragmentaire des protestations étudiantes en Afrique du Sud dans ce contexte politique particulier, récit orienté par l'étude de trois projets artistiques conçus d'abord en réponse aux actions des manifestants, mais qui ont également fortement influencé les modes d'action des activistes.

Les exemples de pratiques mises en valeur dans cet ouvrage, alors qu'elles sont parfois perçues comme isolées, ouvrent une réflexion plus générale sur les manières de faire, d'échanger et de s'organiser dans le champ social par le biais des gestes artistiques collectifs. Leurs enjeux dépassent donc la question politique purement institutionnelle, celle de l'intégration des pratiques créatives en marges, voire marginalisées, dans le champ culturel et artistique. Ces formes de l'agir créatif s'inscrivent à l'évidence dans un faire institué, mais sont également instituantes, et c'est justement dans cette tension permanente qu'elles sont politiques, au sens où elles contribuent à « l'institution imaginaire de la société²² ».

Aline CAILLET, Marie KONDRAT, Cécile MAHIOU

²² Cornelius CASTORIADIS, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975. L'imaginaire social est pour l'auteur la capacité créatrice du social.