

## La non performativité de la performance

Maud Hagelstein

(F.R.S.-FNRS/Université de Liège)

On envisagera ici le médium artistique de la performance sous l'angle de sa *non-performativité*<sup>1</sup>. En tant que courant historiquement identifiable, dont le *happening* constitue un ancêtre reconnu, la performance se définit minimalement par l'exécution d'actions élevée au statut de proposition artistique. Afin de respecter la liberté d'interprétation du spectateur, l'artiste performeur se met délibérément en condition de n'avoir pratiquement pas de prise sur les effets qu'il produit. La conséquence directe d'une telle mise en suspens concerne bien entendu la réception de l'œuvre : le spectateur n'est pas guidé par l'artiste dans la lecture de ses intentions. En sapant volontairement les effets de maîtrise généralement liés à l'exercice artistique, les performeurs génèrent des événements dont la portée critique est non négligeable. La performance, en particulier dans le cas des performances collectives dites « *open sessions* »<sup>2</sup>, produit des événements sauvages et anarchiques sur lesquels l'imagination peut venir se greffer librement et exercer sa puissance de manière débridée. Une théorie renouvelée de la réception, basée sur l'identification du rapport critique de la non-performativité à l'imagination, devrait pouvoir s'élaborer à partir de ce médium.

Plusieurs arguments semblent défavorables à l'idée d'une performativité de la performance, alors que l'on observe paradoxalement dans le champ de la critique d'art actuelle un recours quasi systématique au lexique de la performativité pour évoquer celle-ci. De manière générale, la production artistique contemporaine est très souvent analysée en vertu de ses qualités performatives. Mais on est en droit de se demander, à l'instar de

---

<sup>1</sup> En même temps, la présente proposition pourrait constituer la face inversée et complémentaire de l'article d'Alessandro Bertinetto dans ce numéro. On présente en réalité deux concepts différents de performativité : de mon côté, la performativité entendue comme réaffirmation – éventuellement autoritaire – d'un ordre social, du sien, la performativité en tant qu'elle met en crise un ordre par l'invention de nouvelles normes.

<sup>2</sup> On pense en particulier au modèle développé par le collectif de performeurs *Black Market International*.

David Zerbib<sup>3</sup>, si l'utilisation de ce lexique ne contribue pas à dénaturer la performance, pour plusieurs raisons que l'on détaillera ci-dessous.

## **I. La théorie du performatif ne concerne pas les expériences artistiques**

Tout d'abord, la théorie du performatif elle-même, en tout cas telle qu'énoncée une première fois par Austin en 1962, évacue la possibilité d'une performativité qui s'exercerait dans le domaine de l'art ou de la fiction. Dans *Quand dire c'est faire*, Austin montre que le langage ne fait pas que référer à des choses – le croire reviendrait à céder à « l'illusion descriptive » –, mais qu'il produit aussi des actes<sup>4</sup>. On connaît les exemples célèbres d'affirmations performatives retenus par l'auteur : « oui je veux prendre cette femme pour épouse légitime » ; « je baptise ce bateau le *Queen Elizabeth* » ; « je donne et lègue ma montre à mon frère » ; « je vous parie 6 pence qu'il pleuvra demain »<sup>5</sup>. Contrairement aux énoncés constatifs, de tels énoncés *performatifs* ne décrivent, ne rapportent et ne constatent absolument rien ; ils ne peuvent être vrais ou faux, mais ils réussissent ou ils échouent. Ce sont des énoncés « tels que l'énonciation de la phrase est l'exécution d'une action (ou une partie de cette exécution) qu'on ne saurait (...) décrire tout bonnement comme étant l'acte de dire quelque chose »<sup>6</sup>. Or, Austin prend lui-même soin de montrer que ce concept n'est pas applicable aux situations artistiques en tant qu'elles sortent de l'ordinaire – l'ordinaire étant le seul terrain sur lequel les énoncés performatifs sont efficaces. De manière générale, tout ce qui touche la fiction se voit exclu de la théorie du performatif<sup>7</sup>. Même plus, l'art est considéré par Austin – du point de vue de l'élaboration de sa théorie, bien

---

<sup>3</sup> D. Zerbib, « La performance est-elle performative ? », in *artpress2*, n°18, 2010, pp. 20-29. Je reprends dans cet article les arguments principaux invoqués par l'auteur afin d'écarter un usage trop confus du terme « performativité ».

<sup>4</sup> J.L. Austin, *How to do Things with Words* (1962), trad. fr. G. Lane : *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, p. 39.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>7</sup> Cette dernière affirmation est excessivement expéditive. Mon intention n'est pas ici de proposer une lecture complexe du texte austinien, mais bien d'avancer dans le développement de l'argument jusqu'aux problèmes soulevés par J. Rancière. Comme me le suggère à juste titre Raphaël Gély, il faudrait approfondir cette question en relisant les propositions stimulantes du philosophe américain Stanley Cavell. Les analyses de ce dernier, s'appuyant notamment sur la classification austinienne des échecs du performatif, montrent que l'arrogance presque naturelle de toute parole humaine n'empêche pas une certaine indétermination des effets obtenus. Cf. S. Cavell, *Must We Mean What We Say ? A Book of Essays* (1969), trad. fr. S. Laugier & C. Fournier : *Dire et vouloir dire. Livre d'essais*, Paris, Cerf, 2009.

entendu – comme le lieu d'un usage parasitaire, pathologique et peu sérieux du langage. Aussi l'exclut-il délibérément de son étude :

« En tant qu'énonciations, nos performatifs sont exposés également à certaines espèces de maux qui atteignent toute énonciation. Ces maux-là aussi – encore qu'on puisse les situer dans une théorie plus générale – nous voulons expressément les exclure de notre présent propos. Je pense à celui-ci par exemple : une énonciation performative sera creuse ou vide d'une façon particulière si, par exemple, elle est formulée par un acteur sur la scène, ou introduite dans un poème, ou émise dans un soliloque. Mais cela s'applique de façon analogue à quelque énonciation que ce soit : il s'agit d'un revirement, dû à des circonstances spéciales. Il est clair qu'en de telles circonstances, le langage n'est pas employé sérieusement, et ce de manière particulière, mais qu'il s'agit d'un usage *parasitaire* par rapport à l'usage normal – parasitisme dont l'étude relève du domaine des *étiolements* du langage. Tout cela, nous l'excluons donc de notre étude. Nos énonciations performatives, heureuses ou non, doivent être entendues comme prononcées dans des circonstances ordinaires »<sup>8</sup>.

Se marier sur la scène d'un théâtre n'engage évidemment pas les acteurs. Une promesse doit être sérieuse pour être effective ; celui qui la prononce ne peut pas – dit Austin – être en train d'écrire un poème ou de plaisanter (autant de choses qui sortent de l'ordinaire et manquent de sérieux). Il y aurait donc en quelque sorte « une contradiction originelle entre performance artistique et logique performative »<sup>9</sup>. Malgré cette contradiction, la théorie du performatif n'est sans doute pas sans intérêt dans le champ de la culture contemporaine, pour autant qu'on lui donne un tour critique (j'évoque brièvement cette solution sans l'exploiter ici)<sup>10</sup>. Il s'agirait de montrer à quoi tient l'efficacité ou la performativité des œuvres/actes artistiques. Selon Austin, dans le cadre d'un énoncé performatif, le simple fait de « prononcer des mots » est l'« événement capital dans l'exécution de l'acte » visé par l'énonciation<sup>11</sup>. Et pourtant, ce n'est pas « l'unique élément nécessaire pour que l'on puisse considérer l'acte comme exécuté ». Car il faut toujours « que les *circonstances* dans lesquelles les mots sont prononcés soient (...) *appropriées* ». Par exemple,

---

<sup>8</sup> J.L. Austin, *Quand dire c'est faire*, trad. cit., p. 55.

<sup>9</sup> D. Zerbib, « La performance est-elle performative ? », *art. cit.*, p. 24.

<sup>10</sup> Ce serait là, à suivre la proposition de David Zerbib, une manière de redonner sa chance à ce terme.

<sup>11</sup> J.L. Austin, *Quand dire c'est faire*, trad. cit., p. 43.

pour que les mots « oui, je (le) veux (épouser cette femme) » aient une effectivité réelle, il faut que celui qui prononce le « oui » ne soit pas déjà marié avec une autre femme, vivante et non divorcée.

Savoir si un énoncé ou un acte est *performatif* dépend des conditions d'énonciation et des contextes de légitimation (qui doivent être analysés). Puisque dire « je vais t'épouser » sur une scène de théâtre n'a pas le même effet que dans la vie ordinaire (puisque la promesse est atténuée par la fiction), c'est bien que le contexte importe (ici : la scène) et qu'il faut pouvoir analyser les conditions d'énonciation pour éprouver l'efficacité du langage. Il serait donc pertinent et nécessaire d'éprouver l'efficacité de l'art à la lumière de ce qui constitue son contexte de légitimation : l'institution, le musée, les modes de présentation, le rapport aux médias, à la critique, etc. L'autorité du message artistique ne se réduit évidemment pas à son seul contenu, comme Bourdieu l'avait déjà affirmé à propos du langage : même un ordre ou une injonction verbale forte ne tirent pas exclusivement leur pouvoir de leur seul contenu ou de leur seule forme. L'efficacité du discours ne se réduit pas au seul langage ; l'autorité vient aussi du dehors<sup>12</sup>.

## **II. La performance artistique se distingue de l'objet performatif**

Aujourd'hui généralisé, le lexique de la performativité concerne essentiellement les objets artistiques incitant le spectateur à des actes et à un comportement spécifiques. Or, de ce point de vue, la performance artistique se distingue nettement de l'objet performatif. Dans le champ de l'art contemporain, on parle d'œuvre performative à chaque fois qu'un objet d'art entretient un lien quelconque à l'action, soit qu'il réclame d'être activé par la présence physique de l'artiste ou du spectateur, soit qu'il renvoie directement à une action ou un processus dans lequel il est inscrit ou dont il est issu. En ce sens, la performativité constitue une *valeur ajoutée* à un objet ou une image – c'est-à-dire à une *représentation*. Tandis que la performance *présente* de pures actions, dont il serait redondant de rappeler le lien à l'action<sup>13</sup>.

On parlera d'« objets performatifs » à propos d'œuvres qui, soit (1) ont le pouvoir de susciter chez le spectateur telle ou telle réaction physique observable de l'extérieur, soit plus largement (2) entretiennent un certain rapport à l'action. La performativité des œuvres est donc potentiellement

---

<sup>12</sup> Cf. P. Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001. Cité dans : D. Zerbib, « La performance est-elle performative ? », *art. cit.*, p. 28.

<sup>13</sup> Là encore, je m'inspire de l'analyse de D. Zerbib.

illimitée et dépasse le seul genre de la performance ; n'importe quel objet artistique peut être analysé sous l'angle de ses qualités performatives. En effet, à l'heure actuelle, la critique voit du performatif partout sur la scène artistique contemporaine. On peut parler d'une *performativité généralisée* : un tableau, une sculpture, une indication laissée par l'artiste, une partition de musique, un plan de travail, une feuille imprimée, un carton d'invitation, etc. peuvent s'inscrire dans ce registre. D'autre part, de manière moins confuse cette fois, on voit émerger de nouvelles méthodes d'analyse des images avec le développement d'approches anthropologiques dans le champ du visuel (D. Freedberg, H. Belting, A. Gell), approches qui entendent sortir d'une lecture strictement iconologique de l'image et de ses contenus symboliques pour décrire ses *pouvoirs* – ce que l'image est capable de faire, ce que l'image est capable de nous faire faire.

Au départ de ses recherches sur le pouvoir des images, David Freedberg se dit frappé par l'importance excessive accordée par l'histoire de l'art traditionnelle à l'art noble au détriment d'autres productions culturelles mineures. Or, ces productions mineures se sont parfois distinguées par leur efficacité et par les nombreuses réactions provoquées chez l'homme qui les fréquentait : « J'étais frappé par certains types de réactions, d'ordre psychologique ou comportemental plutôt que critique, qui semblaient s'être manifestées tout au long de l'histoire et dans les diverses cultures, qu'elles fussent "civilisées" ou "primitives" »<sup>14</sup>. Partant, Freedberg va chercher à réhabiliter ces réactions généralement qualifiées de « populaires » – au sens où elles s'écartent en apparence de « la réaction cultivée et éduquée, ce que l'on pourrait nommer la réaction distinguée et critique »<sup>15</sup> : « J'envisagerai les réactions actives, extériorisées, des spectateurs, ainsi que les croyances (pour autant qu'elles puissent être signalées) qui les incitent à des actes et à un comportement spécifiques. Mais cette manière d'envisager la réaction se fonde sur l'efficacité et l'effet produit (qu'il soit imputé ou autre) des images »<sup>16</sup>.

Comme il l'annonce, Freedberg va éprouver dans son étude l'*efficacité* des images ou leur *autorité*. Les exemples stimulants qu'il rassemble font voir comment les images peuvent induire des comportements spécifiques chez le spectateur, et ce que ce dernier est amené à faire par sa « relation avec la forme figurative ». En effet, certaines œuvres suscitent des

---

<sup>14</sup> D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* (1989), trad. franç. A. Girod, *Le pouvoir des images*, Paris, Gérard Monfort, 1998, p. 9.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 12-13.

réactions précises et l'artiste peut « guider » le spectateur, l'« inciter » à se comporter de telle ou telle manière. Freedberg reprend une série de témoignages écrits permettant de restituer les effets qu'exercent sur nous les images. Parce qu'ils croient les images susceptibles d'affecter les spectateurs (même et surtout les plus jeunes) d'« une manière qui détermine le comportement à long terme », certains pédagogues livrent par exemple des recommandations très détaillées sur ce qu'il convient d'exposer (en termes d'images) dans la chambre à coucher des enfants :

« Passons de la chambre à coucher à la chambre d'enfant. Dans la quatrième partie de sa *Règle pour la conduite de la famille* (1403), Giovanni Dominici se penche sur l'éducation. Afin que leur progéniture soit élevée “pour Dieu” ; il recommande en premier lieu aux parents d'avoir “dans la maison des tableaux représentant de jeunes saints, de jeunes vierges, dans lesquelles l'enfant encore au maillot puisse reconnaître avec joie ses semblables, avec des actions et des gestes plaisants pour la petite enfance” »<sup>17</sup>.

Une image peut également consoler, soigner, rendre hommage, susciter le désir, favoriser le contact avec le divin, et une infinité d'autres comportements. Mais, dans tous ces cas, la performativité constitue une valeur ajoutée à l'objet qui nous mobilise. Or, comme on l'a dit, avec la performance artistique, les événements sont présentés comme de pures actions, dépourvues de traces, assumant leur caractère éphémère et reposant sur la seule présence des artistes et des spectateurs à un moment donné et dans un espace donné. La valorisation de *l'ici et maintenant* est l'un des axes définitoires de *l'art performance*. Il ne s'agit donc pas de produire des objets faisant référence à une action passée ou à venir mais de produire seulement des actions sur un mode *non-performatif*.

Selon cette acception, la non-performativité de la performance artistique manifesterait le souci de ne pas imposer au spectateur de voie interprétative unique pour la réception des œuvres et de préserver celles-ci d'un usage pédagogique supposant qu'un contenu précis appelle un comportement opportun. Plutôt que d'envisager la performativité comme élargissement du pouvoir de l'imagination, une telle revendication repose sur l'idée selon laquelle l'œuvre performative réduit en réalité les possibles et peut même, dans des cas extrêmes, devenir instrument de domination asservissant celui à qui elle est destinée. Cette conception semblera étroite à

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 25.

certain égard (du point de vue de l'exégèse austinienne, probablement), mais révèle néanmoins le travail des normes à l'œuvre dans la sphère culturelle. La performativité aujourd'hui généralisée serait à certains égards un moyen d'homogénéisation des gestes et des attitudes. Selon l'analyse de Zerbib, « la performativité n'est en effet rien d'autre que le nom de la performance par laquelle tout ordre social et culturel se maintient, et qui a lieu moins ici et maintenant que partout et tout le temps ». Pour illustrer cette idée, il prend l'exemple d'une invitation au *flash-mob* lancée par un fournisseur d'accès à internet (« Imaginez un rassemblement dans le centre ville...»), invitation dont la performativité ne vise qu'à renforcer le sentiment de communauté : arriver en même temps, s'arrêter en même temps, repartir en même temps.

### **III. La performance artistique refuse de guider l'imagination du spectateur**

De son côté, l'artiste performeur refuse radicalement – il s'agit en effet d'un projet esthétique *radical* – d'exercer un quelconque pouvoir sur l'imagination du spectateur. La réaction de ce dernier aux actions visuelles présentées lui appartient en propre et, idéalement, ne doit pas être influencée par les intentions de l'artiste. L'essence même de ce genre est d'appeler des lectures toujours et nécessairement subjectives. Souligner la non-performativité de la performance revient à montrer qu'elle déjoue par avance toute prise de pouvoir, tout exercice autoritaire visant le spectateur. On serait alors confronté à une œuvre ouverte aux interprétations variées et n'indiquant rien sur la manière dont il faut la recevoir. Helge Meyer résume clairement cette position :

« Nous ne racontons pas d'histoires. Nous ne faisons pas de farces. Nous ne montrons pas quelque chose. Nous ne faisons pas de divertissement. Nous restons ensemble dans un espace donné pendant un temps donné. Pas de répétition. Pas d'échappatoires. Pas de formules stéréotypées. Pas de forme. Nous ne nous attachons pas à des idées. Nous ne croyons pas. Nous ne ritualisons pas »<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> « We do not tell stories. We do not play jokes. We do not entertain. We do not show something. We stay together in a given space for a given time. No repetition. No excuses. No formulas. No form. We do not stick to ideas. We do not believe. We do not ritualize » (H. Meyer, « Black Market International. Structure and Anti-structure. A Subjective view on the collaboration of Black Market International », p. 10 – fascicule édité en 2010 à l'occasion du 25<sup>ème</sup> anniversaire de BMI).

En plus de revendiquer l'anti-théâtralité de la performance, cette affirmation vise à indiquer au spectateur que les artistes performeurs ne glissent pas intentionnellement dans leurs propositions *un* sens qu'il faudrait restituer – ou auquel il s'agirait pour le spectateur de s'accorder. Dire « il n'y a pas d'idées derrière ce que nous faisons » (ce qui est faux, à l'évidence) semble une manière décalée de refouler le spectateur en attente d'explications, pour le renvoyer à ses facultés propres. Cette attitude nous permet de réévaluer notre *habitus* de spectateur. Plutôt que de s'interroger avant toute autre opération sur le sens que l'artiste, le compositeur, le dramaturge ont voulu mettre dans l'œuvre, le spectateur est invité à prendre le dessus sur les intentions supposées de l'artiste et à exercer son propre pouvoir d'analyse. Le projet de la performance serait par conséquent d'ouvrir la signification au regard du récepteur : faire travailler la pensée, solliciter le spectateur, l'inviter à venir se greffer sur la proposition pour en tirer une lecture personnelle. Par leur chaos et les joyeuses explosions du sens qu'elles provoquent, les performances collectives, en particulier, empêchent toute maîtrise sur le spectateur<sup>19</sup>.

Ce genre artistique encore peu théorisé a retenu, pour les raisons précédemment esquissées, l'attention du philosophe J. Rancière. Son texte « Le spectateur émancipé », loin de se résoudre à un commentaire exclusivement voué à la performance, indique la voie à une nouvelle théorie de la réception<sup>20</sup>. En appliquant au champ théâtral le principe d'égalité intellectuelle développé dans son grand texte de philosophie de l'éducation (*Le Maître ignorant*, 1987), Rancière montre que la performance permet de renverser le rapport d'autorité séparant l'acteur du spectateur. Plutôt que d'essayer de transformer la soi-disant passivité du spectateur en pouvoir d'agir, comme tentaient de le faire, avec des stratégies pratiquement opposées, Bertold Brecht ou Antonin Artaud, l'artiste véritablement soucieux de l'émancipation du spectateur a tout intérêt à simplement reconnaître à ce dernier une activité sensible et intellectuelle déjà productrice de sens. Telle est bien la portée politique du médium atypique

---

<sup>19</sup> Le paradoxe inhérent à un tel projet tient au fait que, dans bien des cas, plutôt que de se sentir libre d'interpréter à sa guise les performances, le spectateur sort désabusé de l'expérience. Dans les faits, la performance est encore reçue comme une forme élitiste de l'art contemporain. Ce constat devrait relativiser la lecture de Rancière, à moins d'y voir la conséquence d'une théorie de la réception en retard par rapport aux développements récents de l'art. Nos habitudes restent déterminées par le modèle traditionnel – celui où, avec l'œuvre, nous recevons automatiquement les clés qui permettent de la lire.

<sup>20</sup> J. Rancière, « Le spectateur émancipé », in *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.



de la performance : en instaurant des rapports d'égalité au sein de l'activité créatrice, on évacue les hiérarchies artificielles qui rappellent les spectateurs à leur ignorance et à leur passivité.

Bien entendu, ce projet ne manquera pas d'être mis en cause pour son caractère utopique. Reste que la performance, de par son caractère collectif, éphémère et événementiel, n'institue pas avec évidence l'artiste en « auteur », propriétaire d'une œuvre et détenteur privilégié de son sens. En tant qu'événement artistique construit collectivement, la performance n'appartient pas exclusivement à l'artiste ; son sens est loin de s'imposer une fois pour toutes. La logique même de la relation pédagogique est revue. L'artiste performeur ne veut pas instruire ; Rancière loue son envie de dépasser « la logique du pédagogue abrutissant » parfois prégnante dans le domaine de l'art<sup>21</sup>. Bien entendu, il n'est pas question ici d'affirmer que l'artiste traditionnel cherche toujours nécessairement à instruire le spectateur. Mais il ne laisse pas forcément pour autant la liberté à celui-ci de saisir les choses à sa manière. L'artiste suppose souvent que ce qui sera perçu correspond à ce qu'il a exprimé par son œuvre, et mise donc sur une bonne compréhension de son travail. Or, selon Rancière, le spectateur devrait avoir droit à son *anonymat* : il attend justement que l'on ne vise pas en lui une certaine identité (sociale, intellectuelle, raciale, ou autre). L'émancipation effective du spectateur survient quand l'artiste n'anticipe pas sur sa compréhension et ne parie pas sur ses facultés. Ce problème est brûlant, à une époque où le refus de l'art contemporain reste principalement lié à un sentiment d'incompréhension et/ou de mise à l'écart. Dire que l'on n'a rien compris à une intervention artistique revient à considérer qu'il y avait *un sens*, et qu'il nous a échappé. Le sentiment d'échec génère alors naturellement plus de ressentiment que d'enthousiasme.

Le terme « performativité » n'appartient pas directement au vocabulaire philosophique de Jacques Rancière. Mais une autre thématique traverse son œuvre esthétique et éclaire particulièrement bien la perspective radicalement anti-pédagogique adoptée dans les textes récents : celle-ci tourne autour de ce qu'on pourrait appeler « l'indifférence » de l'œuvre d'art. L'argument régulièrement avancé par Rancière peut se résumer comme suit : l'œuvre indifférente aux affaires du monde, c'est-à-dire l'œuvre qui tourne apparemment le dos aux préoccupations politiques, est en réalité d'une grande force critique.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 20.

*Malaise dans l'esthétique* (2004) entreprend la lecture de la 15<sup>ème</sup> des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795) de Schiller<sup>22</sup>. Rancière analyse en priorité l'exemple paradigmatique d'une statue grecque, la *Junon Ludovisi*, présentée par le philosophe allemand comme une libre apparence « close sur elle-même ». De par sa forme, cette statue grecque manifeste l'« oisiveté » ou l'« indifférence » de la divinité grecque à l'égard des choses du monde, car « le propre de la divinité est de ne rien vouloir, d'être libérée du souci de se proposer des fins et d'avoir à les réaliser »<sup>23</sup>. L'œuvre elle-même est une *libre apparence* qui ne subit pas l'autorité d'un modèle et n'est pas contrainte par une mission spécifique d'imitation fidèle d'une réalité existante. Cette forme particulière d'indifférence importe à Rancière : les œuvres d'art sont nombreuses à se présenter comme des libres apparences (libres de toute connexion à un réel qu'elles sont censées imiter, refléter, critiquer) nous mettant dans un état de *libre jeu*. On reconnaît bien entendu chez Schiller les idées de Kant : le libre jeu des facultés provoqué par l'œuvre d'art remet en cause – selon la lecture de Rancière – la hiérarchie dominante supposant l'*activité* plus noble que la *passivité*. L'esthétique kantienne aurait pour effet de suspendre le pouvoir de la forme sur la matière, et celui de l'intelligence sur la sensibilité. De la sorte, l'œuvre déstabiliserait plus largement l'évidence volontiers admise selon laquelle la sensation est du côté du pâtre, de la passivité, quand l'exercice de la raison est réservée aux actifs de la société. Selon Rancière :

« L'œuvre qui ne veut rien, l'œuvre sans point de vue, qui ne transmet aucun message et ne se soucie ni de la démocratie ni de l'anti-démocratie, est "égalitaire" par cette indifférence même qui suspend toute préférence, toute hiérarchie. Elle est subversive, découvriront les générations suivantes, par le fait même de séparer radicalement le sensorium de l'art de celui de la vie quotidienne esthétisée »<sup>24</sup>.

Grâce à l'activité artistique, les facultés travaillent de concert, se combinent de différentes manières, et il n'est plus du tout évident que la forme intelligente prenne le dessus sur la matière sensible. Si la réfutation par l'art de cette forme particulière de domination est importante aux yeux de Rancière, c'est que l'opposition première entre l'intelligence et le sensible,

---

<sup>22</sup> Cf. F. Schiller, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen / Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, éd. bilingue, trad. R. Leroux, Paris, Aubier, 1992. Commentées par : J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 58.

entre l'activité et la passivité, justifie bien souvent l'opposition conséquente entre deux humanités différentes : d'un côté, la classe à qui l'on réserve volontiers ce qui ressort de l'intelligence, et de l'autre, bien distincte, la classe des passifs à qui l'on réserve ce qui relève de la sensation (ceux qui pensent *vs* ceux qui sentent). Les œuvres d'art déjouent une telle domination en ne s'adressant pas exclusivement aux intellectuels qui pourront les lire ou les comprendre selon l'ordre des raisons et en apparaissant dans toute l'*indifférence* dont elles sont capables. Rancière multiplie les références à ce problème, avec toujours la même conclusion : l'*autonomie* de l'œuvre – son *étrangeté*, sa *solitude*, son *indisponibilité*, son *indifférence*, porte en elle une promesse d'émancipation.

On évoquera en conclusion, dans le recueil *Le spectateur émancipé*, le chapitre sur « L'image pensive » qui file également le thème de l'indifférence de l'œuvre. Pour le médium photographique analysé dans ce texte par Rancière, médium oscillant constamment – de par la reproduction technique qui le constitue – entre l'actif et le passif, la « pensivité » serait un état de flottement, de clôture sur soi de l'image. Contre Roland Barthes, Rancière pense la photographie comme un système d'indéterminations, où les options interprétatives cohabitent, et où l'on peut rarement trancher.

Rancière reprend l'exemple déjà analysé par Roland Barthes dans *La chambre claire*, un portrait réalisé en 1865 par le photographe américain Alexander Gardner. Le jeune homme menotté représente Lewis Payne, condamné à mort en 1865 pour tentative d'assassinat du secrétaire d'Etat américain<sup>25</sup>. Rancière précise que c'est la première fois qu'un photographe était autorisé à photographier une exécution capitale. Dans son analyse, Barthes fait coïncider l'effet de la photographie avec l'affect de la mort, comme si le rapport s'imposait pour celui qui la regarde, comme si ce rapport s'imposait *visuellement*. De son côté, Rancière va s'évertuer à montrer toutes les indéterminations de l'image. Il nous manque – à nous spectateurs – toute une série d'éléments : nous ne savons pas si cette disposition, cette pose du condamné, ou ce jeu de lumière ont été choisis par souci de visibilité ou par « réflexe esthétique ». Nous ne savons pas si le photographe a choisi de mettre en valeur le fond (le « piquetage » du mur) intentionnellement ou non. Nous ne savons pas d'emblée à quelle époque nous nous trouvons : la texture et les tons sépias nous donnent à penser que l'histoire se joue dans le passé, alors que l'attitude et les vêtements du jeune

---

<sup>25</sup> J. Rancière, « L'image pensive », in *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 121.

homme pourraient nous faire croire à une scène contemporaine. Enfin, même si l'on connaît l'issue pour le personnage portraituré sévèrement condamné, on ne peut pas décrypter avec exactitude l'état d'esprit, les intentions, les peurs, les éventuels remords qui l'animent. Tous ces éléments d'indétermination font de ce cliché une image *pensive* :

« La pensivité de la photographie pourrait alors être définie comme ce nœud entre plusieurs indéterminations. Elle pourrait être caractérisée comme effet de la circulation entre le sujet, le photographe et nous, de l'intentionnel et de l'inintentionnel, du su et du non su, de l'exprimé et de l'inexprimé, du présent et du passé. À l'inverse de tout ce que nous dit Barthes, cette pensivité tient ici à l'impossibilité de faire coïncider deux images, l'image socialement déterminée du condamné à mort et l'image d'un jeune homme à la curiosité un peu nonchalante, fixant un point que nous ne voyons pas »<sup>26</sup>.

Les formes d'indétermination de l'image photographique constituent précisément ce que Rancière nomme ailleurs « indifférence » et que l'on a tenté de conceptualiser ici en parlant de « non-performativité ». Comme l'image *pensive*, la performance produit des événements ouverts à l'exercice libre de l'imagination, déjouant les habitudes du spectateur, dans l'indifférence des effets qu'elle produit.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 122-123.