

**Esthétique et politique plébésiennes : une analyse du rôle politique de l'art à travers les exemples du tatouage japonais à la période Edo et de la fédération des artistes sous la Commune de Paris**

Emmanuel Chaput, Université de Montréal.

Résumé : La politique, comme espace de délibération sur le juste et l'injuste, le bien et le mal, présuppose le langage. Ainsi, selon Rancière, l'exclusion politique se joue au niveau d'une dénégation du langage de l'autre, de l'être sans nom, du sans-part, du plébésien. Or, l'espace artistique est également, à l'instar de la politique, le lieu d'une délibération, à la différence que celle-ci porte sur le beau. Le langage y est également une condition d'appartenance. En s'appuyant sur les exemples du tatouage japonais et des artistes de la Commune de Paris, nous montrerons que le rapport entre l'art et le politique se joue dans la continuité d'une même dynamique du refus et de la revendication au langage. L'art n'étant ainsi que la prolongation de la politique par d'autres moyens.

Mots-Clés : Anthropologie politique, Commune de Paris (1871), Esthétique, Tatouage japonais, Théorie de l'art.

Abstract : As an exercise of deliberation on social good and justice, politics require the use of verbal communication. Thus, following Rancière, political exclusion passes through the denegation of linguistic and logical capacities. On the other hand, the realm of art is also a place of deliberation, this time on the concept of beauty. Therefore, to be part of the realm of art, language is necessary as well. On the basis of two example, the Japanese tattoo and the artists of the Paris Commune, we shall see that the link between art and politics is in continuity, art being the prolongation of politics thru other means.

Keywords : Art Theory, Esthetics, Japanese Tattoo, Paris Commune (1871), Political Anthropology.

## Introduction

Lors de notre communication *Le Tatouage japonais à l'ère Edo : Enquête sur une esthétique politique* présentée à l'occasion de *Philopolis 2012*, nous avons amorcé une réflexion, à partir du tatouage comme signe identitaire plébéen, sur le rapport entre certaines pratiques artistiques et leur fonction politique. L'exemple de la plèbe japonaise nous avait permis d'aborder le rapport entre l'inscription symbolique et la reconnaissance politique. En effet, suivant la pensée de Rancière, la participation à la sphère politique présuppose une capacité langagière nécessaire à la délibération qui s'y joue. À cet effet, l'exclusion politique se manifeste en termes de dénégation de la capacité linguistique. Nous avons donc analysé le tatouage, en tant que pratique symbolique, comme esquisse d'un proto-langage plébéen, incarnation d'une voix plébéenne. Cette réflexion sur le tatouage japonais à l'ère Edo a ouvert de multiples pistes de réflexions, tant au sujet de la constitution de l'identité que sur le rapport entre politique et symbolique. Dans le présent article, nous explorerons de manière plus approfondie l'une de ces pistes esquissées lors de notre présentation à *Philopolis 2012* : les rapports entre l'art, l'esthétique et la politique. Doit-on y voir des sphères autonomes et indépendantes, ou au contraire un ensemble de dispositifs complémentaires? Pour exemplifier nos réflexions, nous reprendrons brièvement l'exemple du tatouage japonais traditionnel, mais aussi l'exemple des artistes sous la Commune de Paris. Ces exemples nous permettront de souligner deux dynamiques distinctes du lien entre art et politique selon une approche que nous qualifierions de ranciérienne.

Quel(s) rapport(s) existe-t-il entre art, esthétique et politique? Jacques Rancière pose l'esthétique à la base même du politique<sup>1</sup>, tout en précisant qu'il ne s'agit pas d'une « esthétisation de la politique » : « Cette esthétique n'est pas à entendre au sens d'une saisie perverse de la politique par une volonté d'art, par la pensée du peuple comme œuvre d'art » [Rancière, 2009 : 13]. Le rapport esthétique-politique se situe ainsi en-deçà de la représentation artistique, au niveau de la sensibilité. Il faut ainsi entendre l'utilisation du terme « esthétique » en son sens premier, comme théorie du sensible. Rancière précise : « la politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles

du temps » [Rancière, Op.cit. : 14]. Elle relève par conséquent de l'expérience sensible, en un mot de l'esthétique. Il en va de même pour l'art qui s'appuie également sur le sensible, la vue, l'ouïe, l'odorat, le tactile, etc. On peut ainsi affirmer que l'art autant que la politique relèvent de l'expérience sensible et par là de l'esthétique. Toutefois, ce qui nous permet de réunir sous un même plan – esthétique – l'art et la politique ne nous en dit pas plus sur leur lien réciproque. Au-delà de leur appartenance au sensible et à l'esthétique quels sont les rapports entre la politique et l'art?

À la rigueur, il se pourrait que de tels rapports soient totalement inexistantes. Ceux qui adopteraient un tel point de vue se justifieraient en montrant que l'art et la politique sont deux activités parallèles sinon rivales. Chacune revendique son autotélisme et son autonomie, leurs buts et règles n'émanant que d'eux-mêmes. Autant l'art que la politique seraient des activités totalisantes qui ne sauraient souffrir d'aucune rivalité. Se consacrer à l'art ou à la politique est l'affaire d'une vie. Les deux sont ainsi des chemins de vie que l'on ne peut emprunter en un même temps. Dans cette perspective, l'artiste dira comme le jeune Émile Zola : « Mon art, à moi, (...) est une négation de la société, une affirmation de l'individu, en dehors de toutes règles et de toutes nécessités sociales » [Zola, 2010 : 147]. De même, le politique n'hésitera pas à chasser de sa cité l'artiste qui contreviendrait à la finalité de la communauté et en corromprait les mœurs<sup>2</sup>. Il y aurait ainsi entre l'art et la politique un rapport agonistique, une opposition dans les visées qui ne pourrait aboutir qu'à une exclusion réciproque. L'art ne peut se réaliser qu'en dehors de toute contrainte politique, alors que la politique ne saurait tolérer le caractère antisocial de l'art. Dans cette perspective, la politique et l'art sont deux types d'expérience esthétique radicalement indépendante en raison justement de leur commune revendication à l'autonomie.

Toutefois, cette perspective n'est évidemment pas la seule réponse possible à la question du rapport entre politique et art. En effet, si l'on peut voir dans l'art et la politique deux occurrences d'un même type d'expérience (esthétique), on peut également y voir deux occurrences d'un même type d'activité. En effet, comme l'affirme Rancière, en tant que phénomène esthétique, la politique consiste à définir « qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire » [Rancière, Op.cit. : 14], on répartit ainsi les rôles et

fonctions des divers groupes formant la sociétés d'après un ordre que Rancière a qualifié de *policier* : « La police est ainsi d'abord un ordre des corps qui définit les partages entre les modes du faire, les modes d'être et les modes du dire, qui fait que tels corps sont assignés par leur nom à telle place et à telle tâche » [Rancière, 1995 : 52]. L'enjeu du politique consiste alors à déterminer les fonctions, les parts, les présences et les absences, mais aussi, et surtout, à déterminer les compétences requises pour prendre part à cette détermination [Rancière, 2009 : 12-13]. L'activité politique vise donc à établir, par le biais de critères, la logique justifiant l'inclusion ou l'exclusion de tel groupe ou de tel individu du lieu du politique.

Or, on peut voir dans la théorie de l'art le même genre de pratique, c'est-à-dire cette tentative d'établir la logique permettant de déterminer ce qui – chose ou personne – relève de l'art et ceux qui ont la compétence d'en déterminer les critères. Il y aurait donc à l'origine de l'art et de la politique, le même enjeu, celui de la maîtrise du pouvoir; pouvoir de reconnaître, d'inclure ou d'exclure et de nier. Ce pouvoir, que Rancière a nommé, dans le cadre de sa philosophie politique, *police*, est aussi présent, bien que trop souvent négligé, voire ignoré, dans la sphère artistique. C'est ce qui permet de discerner l'artiste de l'amateur, l'art noble et l'art populaire ou carrément vulgaire, c'est aussi ce qui détermine les supports picturaux au travers desquels un certain dispositif artistique est susceptible de percer. On devrait alors saisir le rapport entre art et politique comme une seule et même entreprise visant la détermination des critères d'inclusion/d'exclusion du domaine et des entités aptes à déterminer cette détermination, dans deux domaines distincts – politique et artistique – d'un même espace, celui de l'expérience esthétique. Art et politique loin de s'exclure mutuellement seraient alors deux pratiques complémentaires.

Ainsi s'opposent deux grandes visions sur le rapport entre l'art et la politique. Pour les théoriciens de l'art pour l'art, il n'existe aucun lien entre l'art et la politique, l'art constitue un domaine autonome : « L'art est libre, disent-ils; donc l'artiste est maître de faire ce qu'il veut, de choisir ses sujets, de les traiter comme il l'entend : tant pis pour lui s'il n'est pas goûté, et tant pis pour les autres » [Proudhon, 2010 : 60]. Ignorant les dimensions à la fois historiques, sociales, culturelles, économiques et politiques qui

déterminent le statut d'artiste et l'œuvre d'art comme tel [Heinich, 2005 : 74-82], les tenants de l'art pour l'art donnent pour cause première de leur production une obscure individualité et une bien mystérieuse nature : « Nous ne relevons que de nous, nous obéissons qu'à notre nature » [Zola, Op.cit. : 134]. Quelle est cette nature si ce n'est le produit des rapports sociaux comme le soutient Karl Marx dans sa sixième thèse sur Feuerbach : « l'essence humaine n'est pas une abstraction inhérente à l'individu isolé. Dans sa réalité, elle est l'ensemble des rapports sociaux » [Marx, 1966 : 90]. Certes, ne réduisons par le travail de l'artiste à une expression de la réalité sociale subjectivée, la créativité et le talent ne sauraient s'y réduire. On ne doit cependant pas tomber dans le piège parnassien qui consiste à ignorer le caractère déterminant des normes sociales dans la production et la réception des œuvres d'art. D'un point de vue purement pragmatique, l'artiste qui tenterait de se consacrer pleinement à l'art en faisant totalement abstraction de son environnement social et de ses conditions d'expressions, aurait tôt fait de mourir de faim. Comme l'affirma Pierre-Joseph Proudhon dans son ouvrage posthume *Du Principe de l'art et de sa destination sociale* : « Toute création de l'art, comme de l'industrie ou de la politique, a nécessairement une destination; elle est faite pour un but » [Proudhon, Op.cit. : 118], que ce soit l'édification morale de ses pairs ou simplement leur divertissement, que la production ait une visée cathartique ou simplement alimentaire, l'art a une fonction sociale et individuelle qui n'est pas simplement la production pour la production. Comme l'a justement remarqué Walter Benjamin, l'aura de l'œuvre d'art est indissociablement liée à la tradition [Benjamin, 2008 : 278-279]. Or, comme le précise Benjamin : « Le mode d'intégration primitif de l'œuvre d'art à la tradition trouvait son expression dans le culte » [Benjamin, Op.cit. : 280]. Il y aurait donc à l'origine de la beauté de l'œuvre d'art son caractère cultuel qui, appelant à une véritable communion, reste indissociable de la culture et de la communauté auxquelles l'œuvre se rattache : « En d'autres termes, la valeur unique de l'œuvre d'art "authentique" se fonde sur ce rituel qui fut sa valeur d'usage originelle et première » [Benjamin, Op.cit. : 280]. Ignorant cette dimension irrémédiablement sociale de la valeur même de l'œuvre d'art, le tenant de l'art pour l'art occulte complètement, bien inconsciemment certes, la valeur d'usage au profit de la valeur d'échange de l'œuvre, ce qui, en tant que tel, ne revient

qu'à nier l'œuvre d'art comme tel [Benjamin, Op.cit. : 285]. En effet, la production artistique n'ayant d'autre fin qu'elle-même ne peut se maintenir qu'en devenant marchandise. Ce n'est que comme marchandise que le produit de l'art est susceptible d'assurer sa conservation, son maintien et son renouvellement au-delà de toute autre finalité sociale. Le luxe d'un art consacré à et pour lui-même présuppose un marché capable de le maintenir tel, sans le contraindre à se mettre au service d'une fin autre. Bien naïf celui qui croit que l'art peut s'exiler des frontières de la société. Dans une telle perspective, la dimension politique, loin d'être annihilée, reste simplement cachée. Or, si l'on en croit Benjamin, la dimension politique cachée de l'art pour l'art ne serait pas autre chose qu'une dérive fascisante. Comme il le souligne, la théorie de l'art pour l'art semble trouver son aboutissement dans le mot d'ordre du fascisme : « Qu'advienne l'art, le monde dût-il périr! » [Benjamin, Op.cit. : 316]. Ainsi, l'art en voulant se libérer de la politique n'aboutit qu'à « *l'esthétisation de la politique que pratique le fascisme* » [Benjamin, Op.cit. : 316]. À ce titre, le regard artistique posé sur le fléau de la guerre par un Marinetti est tout à fait analogue au portrait d'un Théophile Gautier des communards fait prisonniers à Versailles. Dans les deux cas, la misère humaine n'offre plus aucune autre impression qu'un sentiment esthétique [Benjamin, Op.cit. : 314-316; Noël, 1978 : 312-313].

Ce que l'art pour l'art permet, au-delà de la production multiple d'œuvres de qualités diverses, c'est donc essentiellement d'occulter la question de l'art et de son origine : « À quoi sert l'art? demandez-vous. À rien : il n'a pas besoin de servir à quelque chose; c'est fantaisie » [Proudhon, Op.cit. : 62]. Quel est son origine? Une mystérieuse nature individuelle. Impossible d'explorer plus avant la face cachée de l'art, sa dimension sociale, économique, politique; l'art pour l'art nous mène à une impasse, nous met face à une véritable cage d'airain, lorsque l'on tente d'explicitier la fonction de l'art. Néanmoins, cette cage d'airain ne constitue-t-elle pas la plus grande motivation à son ouverture? La clause de non-recevoir que l'on oppose à ceux qui poseraient la question du rapport entre art et politique est la meilleure raison pour pousser plus loin l'enquête.

Dans sa communication *La Peinture comme dispositif libidinal*, Jean-François Lyotard questionne le choix des supports picturaux dans le dispositif occidental :

« Pourquoi est-ce que, parmi les supports, il n'y a pas la peau? Tatouage : c'est de la peinture. Ce n'est pas parce que notre dispositif occidental a éliminé le tatouage ou l'a réservé aux "mecs", i.e. justement l'a dévalorisé et l'a circonscrit comme une preuve de sauvagerie, ce n'est pas pour cela que ce n'est pas de la peinture. Le maquillage c'est le tatouage sans risque, c'est la tentation de la tentation du tatouage, comme dirait Lévinas; mais même le maquillage n'est pas encore admis comme peinture, parce que ce n'est pas "noble", parce que c'est de la peau, et que dans notre dispositif, le support peau n'est pas "noble", mais il n'empêche que c'est un très bon support pour faire de la peinture» [Lyotard, 1973 : 251-252].

On entre ici, avec Lyotard, directement dans la dimension politique de l'art tel qu'elle fut définie plus haut : quels sont les dispositifs et les supports socialement reconnus et qui les détermine tels? Nous voyons avec l'exemple du tatouage que Lyotard utilise lui-même, que cette détermination n'a rien d'innocent, elle départage le monde de l'art entre le noble et le sauvage. Or, cette même distinction se retrouve également dans la sphère politique. Ce qui est susceptible d'être exprimé, autant dans l'art que dans la politique, ne peut être que ce qui relève des qualités du noble; essentiellement, l'intelligibilité et la force.

Comme l'affirme Aristote dans ses *Politiques*, la politique est le propre des êtres doués de parole :

« Seul de tous les animaux, l'homme possède la parole. Sans doute la voix est-elle le moyen d'indiquer la douleur et le plaisir. Aussi est-elle donnée aux autres animaux. Leur nature va seulement jusque-là : ils possèdent le sentiment de la douleur et du plaisir et ils peuvent se l'indiquer entre eux. Mais la parole est là pour manifester l'utile et le nuisible et, en conséquence, le juste et l'injuste. C'est cela qui est propre aux hommes, en regard des autres animaux : l'homme est seul à posséder le sentiment du bien et du mal, du juste et de l'injuste. Or, c'est la communauté de ces choses qui fait la famille et la cité »<sup>3</sup>.

La sauvagerie, en tant qu'elle se manifeste comme l'incapacité à s'exprimer autrement que par des cris, beuglement et autres grognements constitue dès lors, pour ceux qui déterminent les critères autant de la politique que de l'art, le critère par excellence de l'exclusion. Incapable de déterminer le juste et l'injuste, le bien et le mal, mais aussi le beau et le laid, le sauvage relève entièrement de l'animalité et non de l'humanité. On peut définir le sauvage par deux caractéristiques foncièrement contraires à celles du noble. Le noble est doué de la parole et de la force nécessaire pour imposer cette parole à autrui. Le

sauvage au contraire n'a aucune capacité linguistique reconnue, il est véritablement un barbare dont on reconnaît tout juste la capacité d'énoncer des cris onomatopéiques, sans chercher à en saisir la langue. Ainsi le sauvage brille par sa faiblesse, incapable qu'il est à faire reconnaître son langage et, dès lors, sa capacité à participer aux affaires publiques : « La position des patriciens intransigeants est simple : il n'y a pas lieu de discuter avec les plébéiens, pour la simple raison que ceux-ci ne parlent pas. Et ils ne parlent pas parce qu'ils sont des êtres sans nom, privés de logos, c'est-à-dire d'inscription symbolique » [Rancière, 1995 : 45].

On comprend alors pourquoi un langage sans force n'est rien; il est impossible de le faire reconnaître comme tel. Or, sans langage, il n'y a guère de possibilité de déterminer les critères, les fonctions et les visées dans les domaines du politique et de l'art. C'est pourquoi, lorsqu'ils prenaient part aux affaires politiques, les hommes s'identifiaient par leurs armes :

« Quand on parle en politique, on vient parler au milieu [...] Qui peut parler au milieu? Les gens qui portent les armes. On a donc un dispositif de re-filtrage : les femmes ne portent pas les armes, et par conséquent, elles ne parlent jamais au milieu, et donc elles ne disent jamais rien » [Lyotard, Op.cit. : 268-269].

Ce dispositif fonctionne également pour les femmes, les esclaves et les plébéiens, bref l'ensemble des sans-parts, des sauvages qui n'ont pas voix au chapitre, ni la force de s'en prévaloir. Exclues des délibérations politiques, ils le sont également des délibérations artistiques. À l'instar de la politique réservée à ceux qui sont en mesure de déterminer le juste et l'injuste, le bien et le mal, l'esthétique comme théorie de l'art est réservée aux êtres capables de discerner le beau et le laid. Or, être en mesure d'établir ces distinctions entre le juste et l'injuste, le bien et le mal, le beau et le laid, etc. suppose la capacité de faire reconnaître sa parole comme langage. En ce sens, ceux qui « ne disent jamais rien », pour reprendre l'expression de Lyotard, sont tout à la fois exclus de la vie politique et de la vie artistique : « Entre le langage de ceux qui ont un nom et le beuglement des êtres sans nom, il n'y a pas de situation d'échange linguistique qui puisse être constituée, pas de règles ni de code pour la discussion » [Rancière, 1995 : 46]. Leurs voix n'émettent que des cris exposant la joie ou la douleur à la manière des animaux, alors que leurs expressions artistiques ne sont que gribouillages. Par conséquent, autant la

plèbe, comprise comme dépourvue de *logos* est exclue par les patriciens de l'espace politique, autant le dispositif pictural « plébéen » est exclu du domaine de l'art.

Nous l'avons déjà remarqué sur la question des supports picturaux, il y a les supports *nobles* et ceux qui relèvent de la sauvagerie. Il y a une élite artistique, une « sorte d'aristocratie institutionnelle » [Heinich, Op.cit. : 21] qui suppose, à l'inverse, tout un ensemble de parias et de laissés-pour-compte. Ce n'est donc pas un hasard si le mépris exprimé par les élites politiques face à la plèbe est tout à fait analogue au mépris exprimé par les artistes officiels à l'endroit des artistes populaires « traités d'"artisans les plus mécaniques", d'"ignorants", d'"esprits grossiers et malfaisants", de "troupe abjecte", de "foule tumultueuse", de "broyeurs de couleurs", de "polisseurs de statues", d'"esclaves ignorants et vénaux" » [Heinich, Op.cit. : 20]. C'est aux capacités de discernement et de raisonnement mêmes que l'on s'attaque pour justifier l'exclusion.

Le système de domination opérant au cœur du politique serait ainsi repris au cœur de la pratique artistique. Pour paraphraser Carl von Clausewitz, l'art ne serait-il pas simplement que la continuation de la politique par d'autres moyens? Si tel est le cas, nous devrions assister au cœur de la pratique artistique à la même lutte souterraine que Rancière remarque au cœur du politique : « La politique est d'abord le conflit sur l'existence d'une scène commune, sur l'existence et la qualité de ceux qui y sont présents » [Rancière, 1995 : 49]. On devrait ainsi retrouver au cœur même de l'activité artistique la voix tue de ces mêmes sans-part dont Rancière tente de ménager la place au cœur du politique [Rancière, 1995 : 52-53]. Autrement dit, il faut encore démontrer que les sans-voix dans le domaine politique sont également exclus du domaine de l'art. Il faut alors remplir cette tâche paradoxale : retrouver les traces d'un art plébéen dont aucune trace ne peut justement subsister à l'intérieur d'une esthétique qui précisément refuse de reconnaître les manifestations de l'esthétique plébéenne comme expressions artistiques. Cet art plébéen qui constituerait, au sein du domaine artistique, la voix des sans-voix permettant de définir un concept du beau et du laid distinct et même antagoniste au dispositif officiel de l'art, ne peut se constituer qu'à partir d'un éclatement du domaine même de l'art. Ce mouvement d'éclatement, Rancière l'a déjà thématiqué dans

sa philosophie politique sous le concept de *politique* au sens stricte [Rancière, 1995 : 59]. Il empiète également, par le biais du politique sur la sphère de l'art [Rancière, 2009 : 15].

Afin de mieux l'exposer, nous nous appuyons sur deux exemples historiques, celui du tatouage japonais à la période Edo (1600-1867) et celui de la fédération des artistes sous la Commune de Paris (1871). Dans les deux cas, nous mettrons l'accent sur un aspect différent de la lutte plébéenne appliquée à l'art. Nous assisterons, dans le cadre du tatouage japonais, à une tentative de démarginalisation de la plèbe, alors que les artistes de la Commune pousseront d'avantage la logique de l'égalité chère au mouvement ouvrier. Nous traiterons ces deux exemples en tant que traces de l'expression plébéenne.

#### Exemple premier : Le tatouage japonais à la période Edo et sa logique de démarginalisation

Le tatouage japonais traditionnel s'inscrit dans le courant artistique de l'*Ukiyo-e*<sup>4</sup> (litt. « Le monde flottant »), un courant artistique populaire qui révèle une césure avec les classes dominantes du Japon de la période Edo. Ce courant s'inscrit dans une vision cosmologique marquée par « la notion d'impermanence du monde visible propre au bouddhisme » [Delay, 1998 : 40]. En quelque sorte, à travers les mouvements populaires du monde flottant, le tatouage devient un des symboles clés de la classe plébéenne japonaise<sup>5</sup> et de ses héros<sup>6</sup> : « Des artisans, des commerçants, des ouvriers expriment par ce moyen leur conscience de classe » [Borel, 1998 : 184]. Pour reprendre les mots de Pons: « Le tatouage fut l'une des expressions d'une époque de décadence marquée à la fois par la crainte hallucinée de la fin du monde et par des aspirations au renouveau (à la "correction du monde" : *yonaoshi*) » [Pons, 2000 : 56]. La populace est ainsi tiraillée entre l'angoisse face à un monde où les calamités s'accumulent (feux, famines, révoltes, séismes, etc.), et l'espoir, justement en raison de cet effondrement, d'une « chance de repartir à zéro, de reconstruire » [Pons, Op.cit. : 57] un monde duquel le peuple ne serait pas exclu ou marginalisé. On cherche ainsi à redéfinir ce qu'est le centre et ses périphéries face à un ordre hiérarchique et exclusif.

Dans ce contexte, le tatouage émerge comme une pratique esthétique qui permet l'expression de la beauté plébéenne par-delà l'indigence. De fait, le choix du tatouage

comme expression de l'esthétique plébéienne peut s'expliquer par le dénuement – y compris au sens littéral - le plus complet de cette classe : « De façon générale, les spécialistes expliquent que c'est en réponse aux vêtements somptueux des marchands et des artisans plus à l'aise que le petit artisan et l'ouvrier travaillant à demi-nu ou à épaules découvertes, choisit de s'orner de tatouages » [Pratte, 2007 : 126]. C'est ainsi un peu par défaut que le corps devient le support pictural privilégié de la plèbe. Il permet en outre de souligner la force et la détermination de celui pour qui la souffrance est le seul mode de vie possible. Le tatouage japonais traditionnel est en effet un processus long et pénible : « "Si l'on a pu supporter cette douleur, cela veut dire que l'on s'est endurci et que l'on pourra surmonter plus facilement les autres épreuves de la vie", commentait Horibun II » [Pons, Op.cit. : 115]. Passer au travers d'un tel processus constitue une véritable marque de virilité, à un point tel que le tatouage lui-même est parfois nommé *gaman* (endurance) ou *isamihada* (peau de courage) [Pons, Op.cit. : 58].

Or, comme le précise France Borel, la signification du tatouage se comprend originellement comme l'expression d'une humanité constitutive : « Considéré comme bestial, le corps nu, absolument nu, rejoint l'ordre de la nature et confond l'homme avec la bête, alors que le corps décoré, vêtu (...), tatoué, mutilé, exhibe ostensiblement son humanité et son intégration à un groupe constitué » [Borel, Op.cit. : 17]. Au-delà de l'identité individuelle ou de l'appartenance à un groupe, le tatouage signifie le passage d'un corps naturel, associé à l'animalité, à un corps culturel, signe d'humanité. Il constitue ainsi la preuve d'une capacité à codifier et à légiférer par le biais de formes symboliques et ritualisées. Bref, il est la manifestation artistique d'un *logos* plébéien. En ce sens, le tatouage, tel que pratiqué par la plèbe de la période Edo, devrait permettre la reconnaissance de la plèbe comme entité humaine, capable de parole et, par là, capable de déterminer le beau et le laid, voire éventuellement, capable de participer à l'ordre politique du juste et de l'injuste.

C'est ainsi qu'on peut voir dans la pratique du tatouage une tentative de démarginalisation de la plèbe qui, en manifestant de la sorte un sens esthétique, montre par le fait même une capacité de raisonnement qui devrait l'autoriser à participer aux différents domaines où la parole est une condition *sine qua non*, notamment l'art et la

politique. Or, cette tentative entre en contradiction directe avec le dispositif esthétique de l'élite au pouvoir. En effet, pour l'élite d'Edo, le tatouage est avant tout une pratique stigmatisée et répressive :

« Au Japon, à partir du début du XVII<sup>e</sup> siècle, cette peine [le tatouage crapuleux visant à identifier les criminels] fut minutieusement codifiée : ainsi dans le Kyûshû, on tatouait l'idéogramme "chien" sur le front du criminel tandis qu'à Edo on utilisait celui qui signifie "mauvais"; à Kyôto, il s'agissait d'une double barre sur le haut du bras et à Nara d'une double ligne circulaire sur le biceps... Des particularités qui permettaient de localiser l'endroit où avait été commis le crime » [Pons, Op.cit. : 23].

Or, la pratique du tatouage répressif n'était pas uniquement appliquée aux criminels, mais également aux castes les plus basses de la société : « De telles marques étaient aussi infligées aux deux principales catégories sociales discriminées (*eta* et *hinin*) » [Pons, Op.cit. : 23]. La plèbe elle-même, dont le cœur est composé par les *eta* et les *hinin*<sup>7</sup>, fut ainsi stigmatisée par le tatouage. Ce n'est qu'en renversant la signification originellement répressive du tatouage pour en faire un symbole identitaire que le tatouage est devenu l'expression de la révolte plébéienne : « On peut donc voir dans le tatouage japonais une revendication d'identité plébéienne, un défi aux convenances, à l'ordre moral des classes dominantes » [Pons, Op.cit. : 114].

En effet, la morale confucéenne qui anime l'élite politique de l'époque met tout particulièrement l'emphase sur le respect des ancêtres et la piété filiale [Confucius, 1981 : 34]. À cet effet, le tatouage, conçu comme une dégradation du corps, constitue une faute morale grave. Le corps est en effet compris comme un don parental qu'il faut chérir avec soin, sans altération. Dès lors, la pratique d'imprimer de manière permanente des symboles identitaires sur son propre corps constitue, pour l'élite confucéenne, la manifestation d'une véritable sauvagerie. On a ainsi affaire à une opposition directe entre les codes esthétiques de l'élite et les manifestations artistiques de la plèbe. Ce qui, selon le dispositif plébéen, doit se comprendre comme le signe d'une humanité ne s'interprète, à travers les codes de l'élite, que comme une manifestation de la sauvagerie et de l'animalité des castes plébéiennes. La parole de la plèbe edoïte est entendue par l'élite comme autant de cris inaudibles, ses expressions artistiques sont vues comme autant de gribouillis où l'art reste invisible et absent.

### Second exemple : Les artistes de la Commune et la logique d'égalisation

L'exemple précédent constitue un exemple négatif, explicitation de la logique de l'exclusion qui bloque toute tentative de démarginalisation. L'élite qui détient le monopole de la détermination demeure incapable d'interpréter les signes plébéiens autrement que comme autant de preuves de l'infantilité plébéienne (du latin *in-fans* signifiant « sans voix »). Notre second exemple constitue pour sa part une tentative de réponse à cet ostracisme. Cette tentative se manifeste par une volonté de démocratisation de la sphère artistique passant par une contestation de l'autoritarisme du Second Empire et une réappropriation de l'activité artistique, mais aussi par l'élargissement du concept d'art non seulement aux beaux-arts, mais aussi aux arts décoratifs ou industriels. Dès lors, la lutte pour une société égalitaire et démocratique ne s'incarne plus uniquement dans une guerre de suffrages, ni même dans les seuls mouvements révolutionnaires, mais également, et surtout, dans tout un ensemble de gestes, en apparence bien innocents, d'ouverture et de décloisonnement et visant à placer la délibération – politique et esthétique – dans les mains de tous et non uniquement dans celles des oligarques de la société. On retrouve ainsi, dans les discours et la *praxis* des artistes de la Commune l'idéal égalitaire mobilisé encore aujourd'hui par un Rancière dans *La Haine de la démocratie* : « La société égale n'est que l'ensemble des relations égalitaires qui se tracent ici et maintenant à travers des actes singuliers et précaires (...) [La démocratie] n'est confiée qu'à la constance de ses propres actes » [Rancière, 2005 : 106].

Sous le Second Empire (1852-1870), le contrôle de la production artistique prend des proportions telles qu'au Salon de l'Académie des Beaux-Arts de 1863 seules 2000 œuvres sur les 5000 soumises sont retenues [Salaün, 2010 : 5]. L'art est subordonné aux visées impériales et à son administration qui considérait « les œuvres d'art des musées comme biens de famille » [Bruhat, Dautry et Tersen, 1970 : 214]. Cette censure touche tout art susceptible d'exprimer une critique à l'endroit de l'autorité politique et se révèle comme une véritable « dictature du pouvoir impérial dans le domaine des beaux-arts » [Bruhat, Dautry et Tersen, Op.cit. : 213]. L'art est contraint à un apolitisme de convenance. Or, les artistes vont rapidement s'opposer, au nom de la liberté de l'artiste à produire son art, à cet ordre politique : « Vers le milieu des années 60, les artistes avaient

commencé de se regrouper pour lutter contre l'*impérialisme* en matière d'art, et pour le droit de chacun à "montrer son œuvre" » [Noël, Op.cit. : 264]. Ce qui signifie, pour les artistes les plus talentueux et les plus originaux, « lutter contre l'autorité impériale, contre les refus presque systématiques du Jury du Salon, le déchaînement de la critique officielle, la censure politique » [Bruhat, Dautry et Tersen, Op.cit. : 213]. À ce titre, penser l'art pour l'art, c'est-à-dire l'art indépendamment de la sphère politique ou de la critique de l'ordre politique est pure illusion.

C'est dans ce contexte que, sous la Commune de Paris, la Fédération des Artistes de Paris voit le jour lors d'une première assemblée générale le 13 avril 1871. On reconnaît aux principes de bases de la fédération la volonté des artistes à sortir de la logique élitiste qui motivait l'art sous l'Empire. On rêve au contraire d'un art libre de toute contrainte, mais conscient de son rôle social. L'autonomie de l'art signifie certes sa libre expression, mais non son désengagement de la société. L'artiste a à cœur cette société qui nourrit son art et qui est, en retour, nourrie de son art. Les bases de la pratique artistique au sein de la fédération visent :

« La libre expansion de l'art, dégagé de toute tutelle gouvernementale et de tous privilèges; L'égalité des droits entre tous les membres de la fédération; L'indépendance et la dignité de chaque artiste mises sous la sauvegarde de tous par la création d'un Comité élu au suffrage universel des artistes » [Noël, Op.cit. : 265-266].

La finalité de cette fédération, visant l'autogestion par les artistes eux-mêmes des affaires de l'art, s'inscrit ainsi dans la continuité du projet socialiste entamé par la Commune et visant à la réappropriation de la production par ses producteurs, les travailleurs. C'est pourquoi « l'artiste demande à être considéré comme un producteur comme les autres, un travailleur » [Noël, Op.cit. : 268]. Loin de vouloir se considérer comme à part, les artistes de la Commune cherchent au contraire à s'inscrire dans la lutte des ouvriers et des prolétaires. Comme eux, leurs œuvres leur furent aliénées par une élite, politique et administrative sinon économique. Dans le cadre de la lutte politique engagée sous la Commune pour mettre en place un ordre nouveau qui serait en mesure de reconnaître l'apport des laissés-pour-compte, la frontière entre la dimension politique et la dimension artistique de la lutte des artistes est très mince, voire inexistante. En fait, les artistes eux-mêmes vont chercher à atténuer cette frontière en soulignant la continuité de

leur lutte « pour gérer eux-mêmes les affaires de l'art » [Bruhat, Dautry et Tersen, Op.cit. : 214] avec celle des autres travailleurs.

On oppose ainsi à la logique de l'exclusion d'une élite politique celle de l'inclusion. Alors que l'élite politique et oligarchique refuse de reconnaître l'esthétique plébéienne comme expression artistique, en définissant tout un ensemble de critères de sélection, les artistes de la Commune tentent au contraire, à travers la Fédération des Artistes, de gommer les distinctions traditionnelles établies entre art et non-art, entre art et artisanat : « Elle [la Fédération des Artistes] s'adresse à tous les artistes, y compris les "artistes industriels, (ornementistes, décorateurs, dessinateurs en tous genres)" » [Bruhat, Dautry et Tersen, Op.cit. : 214]. On assiste ainsi à la logique de l'égalité que Rancière associe à la démocratie véritable qu'il oppose à la politique conçue comme nécessairement oligarchique [Rancière, 2005 : 79]. L'opposition entre l'oligarchie et la démocratie se pose en terme de domination ou d'égalité : « La dénonciation de l'"individualisme démocratique" est simplement la haine de l'égalité par laquelle [=la haine] une intelligentsia dominante se confirme qu'elle est bien l'élite qualifiée pour diriger l'aveugle troupeau » [Rancière, 2005 : 76]. La visée d'égalité s'oppose donc irrémédiablement à la répartition et la hiérarchisation de la société en parts et fonctions et incarne, pour Rancière, la tentative d'expression du tort subi par les sans-part, systématiquement exclus de la division des rôles. La force des artistes de la Commune fut de chercher à exprimer ce tort autant au niveau de l'art qu'au niveau de la politique et, ce faisant, de nous permettre de saisir la continuité de la lutte démocratique qui se joue sur ces deux plans. Nous avons vu comment, sous le Second Empire, la codification des arts passait par la division en catégories, en styles de peinture, mais aussi en types de production et qu'à travers cette division, les artistes eux-mêmes se voyaient spoliés de leur capacité à déterminer leur propre production hors des normes du pouvoir souverain. En situant leur combat dans le giron de la lutte ouvrière, les artistes de la Commune permettent de faire le pont entre la lutte plébéienne en politique et en art. Dans les deux cas, il faut y voir la tentative de faire éclater les distinctions posées entre le noble et le populaire, voire le sauvage pour reprendre les termes de Lyotard, entre ce qui relève de l'humanité et ce qui relève de l'animalité, entre ce qui se rapporte aux conventions

établies et ce qui y déroge. Plus encore, il faut voir dans la lutte plébéienne, autant en art qu'en politique, la remise en question radicale, au nom de l'égalité, de la possibilité même d'établir de telles distinctions. L'égalité est avant tout le refus de poser la différence, condition de possibilité de toute distinction.

### Conclusion

On peut ainsi, suite à nos exemples, esquisser un début de réponse à la question du rapport entre art et politique. L'exemple des artistes de la Commune a pu nous montrer qu'au cœur des luttes politiques et artistiques de la plèbe, se trouvait la même revendication d'une égalité première et originelle. Mais on peut également voir, grâce à l'exemple du tatouage japonais de la période Edo, que l'interrelation entre la sphère politique et la sphère artistique rend nécessaire, pour l'élite politique, la double exclusion de la plèbe. Autrement dit, on ne peut prétendre à l'exclusion d'une couche de la société de la sphère politique sans l'exclure de surcroît de la sphère artistique. En effet, le domaine de l'art et de la politique sont solidaires l'un de l'autre puisqu'en appuyant la logique de l'inclusion et de l'exclusion sur la capacité linguistique, la reconnaissance d'une appartenance à l'un des deux domaines constitue un précédent permettant de revendiquer son appartenance à l'autre. La capacité de déterminer le beau et le laid suppose, au moins en puissance, la capacité à délibérer également sur le juste, le bien, etc. En effet, l'humanité se reconnaît dans sa capacité à déterminer à la fois le beau et le bien. Il n'est ainsi pas possible de reconnaître la capacité à déterminer l'un sans reconnaître la possibilité de délibérer sur l'autre. C'est pourquoi art et politique sont solidaires, l'exclusion doit être menée sur les deux fronts, puisque reconnaître l'art et l'esthétique des sans-voix revient à leur reconnaître, en puissance, une parole susceptible d'être mobilisée à un niveau politique. Nous n'avons, en effet, jamais encore rencontré de langue capable de traiter du beau sans être capable de parler du bien.

## BIBLIOGRAPHIE

Benjamin, Walter, [1939], 2008, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, p.269-316

Borel, France, 1998, *Le Vêtement incarné*, Paris, Calmann-Lévy

Bruhat, Jean ; Dautry, Jean et Émile Tersen (dir.), 1970, *La Commune de 1871*, Éditions sociales

Confucius, 1981. *Entretiens*, Paris, Seuil

Delay, Nelly, 1998, *Le Japon éternel*, Paris, Gallimard

Heinich, Nathalie, 2005, *Être artiste*, Paris, Klincksieck

Liotard, Jean-François, 1973, « La Peinture comme dispositif libidinal » in *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, U.G.E., 10/18, p.237-280

Marx, Karl, [1845], 1966, « Thèses sur Feuerbach » in *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie allemande*, Paris, Éditions sociales, p.87-91

Noël, Bernard, 1978, *Dictionnaire de la Commune (2 vol.)*, Paris, Flammarion

Pons, Philippe, 2000, *Peau de brocart – le corps tatoué au Japon*, Paris, Seuil

Pratte, Annie, 2007, *Émergence et implications sociales du tatouage au Japon pendant Edo : Étude de cas de l'irebokuro et de l'horimono*, Montréal, Université de Montréal

Proudhon, Pierre-Joseph, [1865], 2010, « Du principe de l'art et de sa destination sociale » in *Controverse sur Courbet et l'utilité sociale de l'art*, Paris, Mille et une nuits, p.13-126

Rancière, Jacques, 1995, *La Méésentente*, Paris, Galilée

Rancière, Jacques, 2005, *La Haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique

Rancière, Jacques, 2009, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique

Salaün, Christophe, 2010, « La Faute à Courbet? » in *Controverse sur Courbet et l'utilité sociale de l'art*, Paris, Mille et une nuits, p.5-12

Zola, Émile, [1865], 2010, « Proudhon et Courbet » in *Controverse sur Courbet et l'utilité sociale de l'art*, Paris, Mille et une nuits, p.127-149

---

<sup>1</sup> « Il y a donc, à la base de la politique, une "esthétique" » [Rancière, 2009 : 13].

<sup>2</sup> Cf. Platon. *République*, III, 398a-b

<sup>3</sup> *Politiques*, I, 1253 a9-18

<sup>4</sup> Philippe Pons définit ainsi le mouvement du *Ukiyo-e* : « À l'origine, le mot *ukiyo* signifie un monde de tristesse et de souffrance, ce "bas monde" des hommes ballottés par la séduction trompeuse des sens, dont le bouddhisme invite à se déprendre car il n'est qu'illusion. (...) Tout en restant imprégné de son sens premier d'impermanence et d'illusion fugace, il se chargera d'une connotation hédoniste et exprimera la désinvolture et le goût du présent (...) Le "monde flottant" en vint à désigner le "monde fluctuant" des quartiers de plaisirs et des théâtres, un "contre-monde", envers d'une société par ailleurs hiérarchisée et fortement contrôlée par le pouvoir. C'est surtout cet univers peuplé de courtisanes et d'acteurs que représentèrent peintre et graveurs dans ces "images du monde flottant" (*ukiyo-e*) peintes sur soie ou sur papier imprimées » [Pons, 2000 : 131].

<sup>5</sup> « Les groupes qui se rattachent au clan des tatoués de la capitale [Edo] ne sont pas toujours clairement définis, mais il semble que le tatouage se développe surtout parmi les classes inférieures. Les documents (...) indiquent une variété d'artisans (artisans itinérants, camelots), mais les principaux groupes sont les pompiers (*hikishi, tobi, gaen*), les travailleurs de la construction (particulièrement les *tobishoku* « charpentiers de grande hauteur »), les joueurs professionnels (*bakuto*), les héros populaires (*otokodate, kyôkaku*) et les hommes de transport (*kagokaki* et *kumosuke* « porteurs de palanquin », tireurs de pousses, portefaix, bateliers et messagers) » [Pratte, 2007 : 127].

<sup>6</sup> Les héros du *Suikoden* - traduction japonaise du roman chinois *Shuihu Zhuan*, racontant l'histoire de cent huit brigands d'honneur habituellement représentés tatoués et révoltés face à une bureaucratie corrompue - constituent en quelque sorte l'image idéale du plébéen d'Edo : « Pour une société qui subit elle-même les mesures oppressives et discriminatoires des autorités qui se traduisent, en fin de compte, par une forme d'ostracisme de toutes classes non-guerrières, elle ne peut que sympathiser avec les héros du *Suikoden* » [Pratte, Op.cit. : 114].

<sup>7</sup> Les *eta* constituent une caste héréditaire pratiquant les métiers liés au sang et aux cadavres animaux : dépeceur, équarisseur, boucher, tanneur, etc. Les *hinin* quant à eux constituent les populations marginales d'artistes saltimbanques, de pauvres mendiants, d'ex-condamnés, etc.