

## COMPTE RENDU

Jacques Rancière, *Modernité, événement inachevé : Les temps modernes. Art, Temps, politique*, Paris, La fabrique, 2018.

---

RELIEF – Revue électronique de littérature française 13 (1), 2019, p. 183-192.

DOI: [doi.org/10.18352/relief.1044](https://doi.org/10.18352/relief.1044)

ISSN: 1873-5045 – URL: [www.revue-relief.org](http://www.revue-relief.org)

This article is published under a CC-BY 4.0 license

---

Jacques Rancière est un philosophe et essayiste français qui s'intéresse essentiellement aux liens possibles entre la révolution esthétique et la révolution politique à l'époque moderne. Autrement dit, ses travaux visent à penser l'avènement du communisme, comme idéal à venir à travers l'art et la littérature. Dans *Les temps modernes. Art, temps, politique*, Jacques Rancière revient sur l'une des questions les plus importantes de l'histoire de la philosophie européenne, celle de la modernité, de sa crise et de son éventuel dépassement. L'objectif de Rancière est de répondre aux penseurs qui considèrent la modernité comme événement obsolète et dépassé ou comme crise ouverte et irrésolue. En 2003, dans *Les penchants criminels de l'Europe démocratique*, Jean-Claude Milner analyse attentivement la crise de la modernité, en mettant l'accent sur la barbarie fasciste. Selon lui, la raison moderne à vocation universelle aurait transformé l'horreur et la criminalité en commandements rationnels. À l'époque moderne, la promesse démocratique issue de la philosophie des Lumières aurait fait de l'homme l'objet d'une « rationalité instrumentale », pour reprendre l'expression de Jürgen Habermas dans *Morale et communication, théorie de l'agir communicationnel*. Par ailleurs, l'invention la plus humaniste de la modernité, c'est-à-dire les droits de l'Homme n'aurait pas pu protéger les juifs et les homosexuels pendant la Seconde Guerre mondiale, ceci à cause d'une vision trop abstraite et trop peu réaliste des conditions existentielles hétérogènes de l'être humain. L'antagonisme entre criminalité et démocratie se situerait au cœur de la raison moderne. L'impérialisme colonial, les génocides ainsi que la guerre civile au sein des nations démocratiques nous rappelleraient sans cesse ce paradoxe interne de la modernité. Dans son ouvrage, Rancière nous propose une nouvelle interprétation de la modernité, en mettant l'accent sur les révolutions esthétiques du XX<sup>e</sup> siècle.

## Qu'est-ce que la rationalité poétique ?

Rancière aborde la question de la modernité d'une manière différente : selon lui, la modernité en tant que façon de penser et de voir le monde renvoie à un certain « conflit de temporalité » (expression que Rancière utilise à plusieurs reprises dans l'avant-propos de son livre *Les temps modernes*). Ce conflit divise l'histoire de la philosophie et celle de la modernité en plusieurs camps. C'est pourquoi réduire la complexité du « phénomène moderne » au déterminisme historique - comme cela a été fait par certains courants de l'orthodoxie marxiste - ou à une théorie raciale comme le fait le fascisme nous éloigne de l'essence multidimensionnelle de la modernité. Rancière étudie les différents régimes de la temporalité dans l'art, la philosophie et le cinéma. Dans le premier chapitre, il essaie de définir la notion de « rationalité fictionnelle » comme étant l'envers de la « rationalité instrumentale ». Si la raison instrumentale transforme le monde des hommes en celui des moyens et des objectifs, la rationalité fictionnelle met en avant le caractère diversifié et polymorphe des actions et des pensées de l'homme. Il faut aussi préciser que pour Rancière la fiction « est d'abord une structure de rationalité » (14). La raison fictionnelle met en avant une vision du temps et de l'espace qui ne ressemble pas à celle de la rationalité instrumentale et sa généalogie remonte à la *Poétique* d'Aristote. Au sein de la modernité, l'élément poétique est en perpétuel conflit avec *historia*. En suivant Aristote, pour Rancière la littérature et plus particulièrement la poésie ne souffrent pas d'une vision déterministe de l'humanité. L'imaginaire du poète dépasse le positivisme philosophique et va bien au-delà d'une simple vision linéaire du temps :

*L'historia* raconte comment les choses sont arrivées empiriquement, comme des faits contingents, les uns après les autres. La poésie, elle, est « plus philosophique » : elle ne dit pas comment les choses sont arrivées mais comment elles *peuvent* arriver, comment elles arrivent en conséquence de leur propre possibilité. Elle construit ainsi un temps spécifique où le déroulement des faits est identique à celui d'une chaîne de causes et d'effets. Ce temps de la fiction s'ordonne selon deux types d'enchaînement, qui sont aussi deux types de renversement : un renversement de situation qui va de la fortune à l'infortune, où, plus rarement, de l'infortune à la fortune : et un renversement de savoir qui va de l'ignorance au savoir. C'est ainsi que le temps se lie au savoir et à la justice. Les personnages tragiques passent de la fortune à l'infortune non par l'effet de quelque malédiction divine mais parce que leur action produit des effets inverses de ceux qui étaient attendus. Et c'est en subissant ces effets qu'ils accèdent à la connaissance de ce qu'ils ignoraient (19).

Selon Rancière, « les grands récits de la modernité reposent sur une double distribution des temps » (21). L'orthodoxie marxiste et la doxa positiviste réduisent

le temps à un certain enchaînement linéaire des événements qui restent quelque part prévisibles, alors que la rationalité fictionnelle aborde la possibilité de l'impossible. C'est pourquoi, « le cœur des 'grands récits' ce n'était donc pas la simple foi dans un futur qui devait résulter de la nécessité historique. C'était la scission intime de cette nécessité qui était en même temps une condition de possibilité et une condition d'impossibilité » (24). Ainsi la nécessité historique est-elle fortement critiquée par Rancière qui ne défend pas la thèse du déterminisme historique. Avec l'échec du modèle soviétique, aujourd'hui la nécessité historique apparaît comme globalisation : une vision cohérente et homogène de l'humanité qui obéirait à la logique du marché. Rancière va plus loin, en précisant que l'idée même de réforme perd son sens dans un monde soumis à l'ordre néolibéral, profondément répressif à l'égard de toute idée capable de mettre en danger son hégémonie économique-culturelle. C'est pourquoi, la réforme « devient un autre signifiant maître, un autre symbole de la nécessité historique » (26) qui s'oppose radicalement à la rationalité fictionnelle. À l'instar de Lyotard ou de Derrida, Rancière reconnaît l'existence d'une certaine crise au sein de la modernité, mais il la définit différemment. Dans la médecine grecque, la notion de *crisis* désigne un moment fondamental au cours duquel le sujet, connaissant les raisons de son mal-être, doit se battre contre la maladie, sans même avoir la connaissance certaine des résultats de ses efforts. La crise est un temps de réflexion qui exige donc un certain engagement. Comment peut-on vivre le temps de la crise au sein de la modernité ? Annoncer « la fin des grands récits » comme le fait Lyotard est une manière d'éviter la crise, sans proposer pour autant une solution pour la résoudre. Selon Rancière, la crise nous invite pourtant à repenser notre manière de vivre dans le temps. Une telle proposition trouve son origine dans l'ouvrage capital de Walter Benjamin, *Thèses sur le concept d'histoire*.

### **Coupure ou continuité, la généalogie d'un débat moderne**

Habiter le temps dans le but de l'interrompre, c'est ainsi que Walter Benjamin sépare le temps révolutionnaire du temps ordinaire. Le temps poétique de Rancière tout comme le temps messianique de Benjamin, mettent l'accent sur la coupure et la discontinuité dans la formation du sujet pensant et de l'Histoire. La révolution exige une césure dans le temps linéaire, car « le passé réclame une rédemption » (Benjamin, 433). Rendre justice aux opprimés du passé, c'est le vrai devoir des opprimés du temps présent car leur souffrance traverse l'Histoire et le temps. Par conséquent, l'idée d'un progrès inédit et déconnecté du passé dans un temps homogène et vide reste une prétention dogmatique, étrangère à la vision benjaminienne de l'Histoire. L'idée de la rédemption et

celle de la coupure n'existent pas dans le marxisme ou dans la pensée des Lumières, Benjamin retourne ainsi à la tradition juive, car « le salut judaïque n'est pas une doctrine de la fin de l'Histoire, dont il occuperait le terme. Il est, à tout moment, affirmation du possible, en tant qu'irruption » (Bensaid, 171). Si Benjamin s'est intéressé au messianisme juif pour repenser le phénomène moderne, Rancière, quant à lui, évite la référence religieuse, en cherchant plutôt les exemples de l'interruption du temps ordinaire dans la littérature.

Virginia Woolf, dans *Mrs. Dalloway* (1925), raconte une journée ordinaire de la vie de Clarissa Dalloway, cette dame de la haute société britannique. Alors qu'elle fait ses courses dans les rues de Londres pour la réception de ses invités, chaque endroit et chaque personne lui rappellent étrangement quelque chose : retours incessants vers le passé, interprétations multiples du temps présent et les hypothèses variées concernant l'avenir. Chez Mrs. Dalloway l'élément répétitif du temps linéaire se divise en un nombre indéfini de fragments, tous différents les uns des autres. L'héroïne de Woolf vit le temps comme une expérience multiforme, tout contraire d'Emma Bovary, héroïne de Flaubert regardant à travers la fenêtre, « le cours toujours semblable des heures et tentant de s'inventer une histoire qui brise cette répétition » (Rancière, 40). Clarissa Dalloway et Emma Bovary représentent deux façons différentes d'habiter le temps et l'espace. Rancière propose une autre manière de vivre le temps, en mettant l'accent sur la singularité des expériences de l'individu. À ce sujet, la révolution esthétique est en mesure de nous fournir des exemples forts pertinents dans l'art en général et dans la littérature en particulier, quant aux différentes manières par lesquelles la rationalité fictionnelle perturbe le rythme aliénant de la vie quotidienne. Chez Rancière, c'est comme si le sujet littéraire arrivait à interrompre le temps en se révoltant contre sa propre chosification par les dispositifs régulateurs du discours dominant. En suivant le théoricien littéraire Erich Auerbach, Rancière indique que le sujet de fiction ne ressemble guère à celui des sciences sociales et économiques. La rationalité poétique n'a pas pour vocation de produire une vision restreinte du sujet et le « sujet de fiction » n'est en rien réductible à une variable économique ou statistique.

### **Peut-on repenser la modernité par les arts ?**

Dans le deuxième chapitre, « La modernité repensée », Rancière montre comment les arts peuvent proposer de l'inédit et du singulier quant aux nouvelles manières de vivre le temps et l'espace. L'émancipation individuelle de même que l'émancipation collective ne seront possibles qu'à partir du moment où le sujet pensant décidera de réviser sa façon de vivre et d'expérimenter le temps,

en s'opposant à la normalité et à ses dispositifs régulateurs. L'élément manquant des grands récits à vocation universelle consiste en cette expérience esthétique, à partir de laquelle précisément, le sujet est enfin capable de réinventer chaque jour son expérience quotidienne. Rancière fait régulièrement référence à une conférence de Ralph Waldo Emerson intitulée « Le poète » afin de mettre en rapport révolution sociale et révolution esthétique. Emerson défend l'hypothèse selon laquelle la poésie est considérée comme une reconfiguration du temps et de l'espace qui dépasse les frontières de la rationalité instrumentale. Le poète, en tant que sujet avant-gardiste, a la responsabilité de fabriquer de nouvelles temporalités qui peuvent être certes en déséquilibre avec le positivisme historique, mais qui ne contredisent pas pour autant l'esprit de la modernité. Le poète se baserait sur une matière chaotique qui serait en réalité sa propre expérience vécue, multiforme dans la forme comme dans le fond. La coexistence d'éléments hétérogènes dans l'invention poétique permettrait de dépasser la hiérarchie du temps mécanique : « le temps de la coexistence est un temps sans hiérarchie » (59).

Rancière précise que l'emprise de l'économie politique et des lois du marché sur la vie quotidienne ont dévitalisé le lien social. C'est la raison pour laquelle il lui semble fondamental de remplacer la valeur marchande des choses par leur valeur poétique. Autrement dit, dans la lutte contre la réification de l'humanité, il faudrait faire place à l'élément poétique de l'existence humaine. Sur ce plan précis, le projet moderne est inachevé ou du moins en cours de construction, c'est pourquoi d'après Rancière, très différemment d'un Bruno Latour « nous ne sommes pas encore modernes » (61). Face à la structure chaotique du monde moderne et aux différentes façons de vivre le temps, l'avant-garde « a son lieu dans les différences qui séparent les temps modernes eux-mêmes » (62). Rancière développe cette idée en s'intéressant au film de Dziga Vertov, *L'Homme à la caméra* (1931) :

*L'Homme à la caméra* est un film révolutionnaire. Mais un film révolutionnaire n'est pas un film sur la révolution. C'est une activité communiste, l'une des activités dont l'articulation ensemble constitue le communisme non pas comme une forme d'organisation politique mais comme un nouveau tissu d'expérience sensible. C'est donc un film qui ne raconte pas d'histoires, ne représente pas de personnages et se dispense même de mots afin d'être la pure connexion de ces activités qui font le présent de la vie dans une ville moderne, depuis le réveil matinal jusqu'aux divertissements du soir en passant par le travail dans les usines ou les magasins, les transports et l'animation de la rue. (65-66)

Le film décrit la journée classique des ouvriers dans les détails et selon une finesse infinie. Les actions et les travaux fragmentés ont chacun leur particularité. Le monde des ouvriers n'existe qu'au regard de la création perpétuelle des subjectivités impliquée par le travail différentiel réalisé par chacun et chacune. Dans le film, « ce qui est communiste n'est pas la nature de ces activités. C'est le lien qui les unit à partir même de leur disparité » (72). L'ensemble des métiers que nous voyons dans *L'Homme à la caméra* prouve la complexité de l'expérience moderne et ses divergences internes. Par ailleurs, nous voyons sur l'une des affiches choisies pour le film l'image de trois ballerines. Leur performance semble indiquer l'importance accordée à la liberté des mouvements, des pensées et des interprétations. Une danse libérée de toutes contraintes n'est soumise à aucun idéal prédéfini : les danseurs incarnent ainsi une certaine vision moderne de l'art comme pratique libératrice et épanouissante.

Rancière établit une analogie entre la danse des ballerines et la logique industrielle des sociétés communistes. Toutes les deux sont libres, en ce sens qu'elles ne suivent aucune fin. La révolution esthétique favorise l'émergence de nouvelles formes d'expérience sensible : en cela elle peut devenir un modèle pour les révolutions sociales, en abolissant la hiérarchie du temps mécanique. Le travail deviendra une fin en soi et il ne sera plus un simple moyen de survie répressif et aliénant. Pour Rancière, les soviétiques ont échoué dans la réalisation de l'idéal égalitaire du projet moderne, car ils ont supprimé l'élément humaniste du communisme, en le réduisant à un simple élément de la rationalité instrumentale. Au contraire, la danse et le cinéma sont les domaines dans lesquels la modernité a pu révéler ses potentiels les plus libérateurs et cela même sous des régimes politiques autoritaires et tyranniques.

### **La danse, une performance subversive.**

Dans le troisième chapitre, « Le moment de la danse », Rancière met en parallèle la danse et la libre pensée en suivant la démarche de Badiou dans *Petit manuel d'inesthétique* (1988). Selon Badiou, « la danse, c'est avant tout l'image d'une pensée soustraite à tout esprit de pesanteur » (91). Rancière considère l'image des trois ballerines du film de Vertof comme une représentation parfaite de la symphonie communiste dans sa grandeur. Les danseuses incarnent la liberté de mouvement et celle de pensée. Un mouvement est libre « quand aucune force ne le détermine, même pas la force d'une décision volontaire. Il est libre quand il est son propre générateur. Le mouvement libre est un mouvement continu qui engendre sans cesse un autre mouvement » (93) Si la révolution esthétique a comme maxime la liberté de mouvement, les révolutions politiques doivent suivre le même schéma. Or, ces dernières ont généralement voulu encadrer les

actions et les pensées de l'individu démocratique si bien que leurs efforts ont très souvent échoué. Cet assujettissement de l'homme aux dispositifs discursifs est en contradiction avec l'esprit de la modernité. C'est le mélange entre la machine et le corps dansant sur l'affiche de Vertof qui est fondamental pour comprendre le rapport entre l'esthétique et la politique chez Rancière. En effet :

Il ne s'agit pas de glorification de la machine. Il s'agit de l'abolition de la hiérarchie séparant les hommes mécaniques des hommes libres. L'homme 'mécanique' n'était pas celui qui s'occupait des machines, mais, selon l'étymologie du mot, celui qui était confié dans l'univers des moyens. L'union du corps dansant et la machine symbolise à l'inverse un univers sensible où les moyens et les fins ne sont plus dissociés. Cette indistinction est au cœur du régime esthétique de l'art. (95-96)

Rancière essaie de repenser le communisme, en mettant l'accent sur la révolution esthétique. Les arts s'opposent à la logique utilitariste du capitalisme qui considère l'homme comme un moyen, au service des fins productives et commerciales. Désormais, « le communisme, c'est le renversement de ce monde à l'envers où le travail, l'activité générique exprimant l'essence de l'être humain, est transformé en un simple moyen pour la reproduction de son existence. C'est la non-séparation des moyens et des fins (96). Le choix des danseuses est donc fondamental pour Rancière, car elles représentent chez lui l'expérience esthétique dans sa plénitude et son émotion, c'est-à-dire dans sa liberté. La danse n'est pas une série de mouvements homogènes et uniformes : du côté des danseurs, le corps se libère dans le temps et dans l'espace et en même temps les spectateurs ont également leur propre vision de la danse, peut-être totalement différente de celle des danseurs. Une Idée que Rancière trouve chez Derrida commentant Mallarmé. Il y a à la fois le mouvement et sa traductibilité. Les spectateurs ne sont pas passifs devant un ensemble de gestes, chacun et chacune s'approprient et interprètent les mouvements à sa manière. D'un côté « il y a, nous dit Mallarmé, la performance sensible de la danseuse et il y a le travail invisible de la rêverie du spectateur qui s'efforce de traduite cette performance » (106). L'art de la danse et celui de la pensée se ressemblent, car ils insistent sur le caractère libre des actions et des engagements du sujet moderne.

### **De la révolution cinématographique**

Le dernier chapitre du livre, « Moments cinématographiques » aborde la question du temps dans le cinéma et en particulier celle de la structure de la performance. À la différence de certains penseurs, comme Judith Butler, chez Rancière la performance n'est pas une parodie de la « vérité » mais plutôt un

moment de vérité. La temporalité de la performance est « une temporalité construite et autonome » (116). Dans *L'Homme à la caméra*, les performances n'obéissent à aucune règle. Leur seul point commun, c'est leur multiplicité et le message qu'elles veulent transmettre : la liberté du sujet dans ses mouvements. La performance est une fabrication infinie de notre positionnement dans l'espace et de notre rapport au temps. L'expérience cinématographique incarne à la fois la vision des acteurs, des scénaristes et des cinéastes, tout en restant en interaction avec des spectateurs. La particularité du moment cinématographique est liée à son pouvoir magique « de mettre plusieurs temps dans un même temps, c'est-à-dire plusieurs modes de temporalité dans une séquence temporelle déterminée » (116). Ainsi une performance est réussie, lorsqu'elle arrive à changer la vision des spectateurs et qu'elle devient elle-même une source d'inspiration. Avec Vertof, le moment cinématographique devient un moment révolutionnaire, imprévisible et inattendu dans tous ses détails. La diversité des activités filmées renvoie à la fois aux différentes façons de vivre le temps et l'espace et à la multiplicité des performances. Chez Vertof, ce montage d'activités différentes donne une puissance fictionnelle au récit cinématographique qui réveille un nouveau désir chez le sujet, le désir de se révolter, le désir de vivre une nouvelle expérience.

La communication cinématique n'est donc pas un moyen de parler de la réalité du communisme en construction en Union soviétique. Elle est un moyen de la construire. Communiquer n'est pas transmettre des informations mais relier des activités. Le langage cinématographique construit la réalité sensible du communisme en reliant une multiplicité de mouvements. (117)

Le moment cinématographique chez Vertof n'est pas non plus homogène, il est fragmenté, mais cette fragmentation ne vise pas une dissolution du sens. « La fragmentation n'est pas une forme de séparation qui marquerait une perte de sens. Elle est, au contraire, la formation d'un sens commun nouveau » (121). Cette fragmentation n'est pas « postmoderne », car elle ne vise pas la destitution du sens : elle n'est pas non plus tayloriste, car l'activité fragmentée n'est pas soumise aux réglementations strictes surtout en raison de sa liberté performative. La fragmentation incarne à la fois la multiplicité des pensées et des actions de l'homme et leur but commun, c'est-à-dire la fabrique du communisme. Selon cet enjeu, « ce qui est communiste n'est pas la nature des activités mais la nature de leur liaison, leur capacité de se fondre les unes dans les autres comme éléments équivalents d'un même mouvement d'ensemble. La fragmentation n'est pas une manière de séparer. C'est au contraire une manière d'unir » (122).



## Conclusion

Selon Rancière, la modernité met en avant la liberté de pensée et d'action dans tous les domaines. Dans son système de pensée, le travail n'est pas considéré comme une source d'aliénation, mais à l'origine de l'épanouissement des individus. Dans le film de Vertof, de la même manière que dans le communisme idéal de Rancière, les travailleurs sont des sujets libres et émancipés qui peuvent créer leur propre rapport à l'espace et au temps. Cependant ce rapprochement entre le travail et la liberté est un sujet qui pose un vrai problème à certains penseurs comme Arendt. Chez elle, *L'homo politicus* se distingue de *l'homo faber* par sa liberté de s'opposer à toute règle de conduite universelle, dépendante des idéologies dominantes de chaque époque. Arendt critique la pensée de Marx, qui fait du travail l'unique élément déterminant de l'existence humaine. Selon la théoricienne des *Origines du totalitarisme*, ce n'est pas le travail mais l'action politique dans son imprévisibilité qui forme l'essence de l'homme. En d'autres termes, le travail de l'homme répond à un certain nombre de besoins qui sont nécessaires à la conservation de soi et à la poursuite de la vie, tandis que l'action politique ne dépend pas de tout cela. La liberté qu'Arendt défend n'a rien à voir avec les nécessités de la vie et l'action politique est totalement étrangère aux besoins et aux objectifs que *l'homo faber* se donne. Si « le sens de la politique est la liberté » (Arendt, 64), cela exige que le fait politique se sépare des appareils conceptuels purement abstraits et holistes, afin d'intégrer l'imprévisibilité humaine au sein de sa structure et de ses fonctions diverses. En effet, l'action de l'homme n'est réellement politique que lorsqu'elle n'a aucun but prédéfini et qu'elle représente la volonté singulière du citoyen dans sa pureté non prévisible. Autrement dit, l'action politique n'est pas une simple instrumentalisation du fait politique pour un objectif quelconque, mais sa parfaite réalisation. Elle n'est pas pensée à partir de la lutte des classes ni de celle d'un communisme à venir : elle repose premièrement et dernièrement sur la liberté d'agir et de penser. La liberté considérée comme l'effet hasardeux des actions et des pensées politiques du sujet s'oppose au « conflit des temporalités » et à la liberté restreinte du monde des travailleurs. Nous pouvons désormais interroger la thèse de Rancière plus frontalement en convoquant la pensée d'Arendt sur la problématique de Rancière : la rationalité fictionnelle de Rancière, est-elle réellement capable de suivre le hasard des actions politiques du sujet moderne dans sa spontanéité absolue et son indifférence à l'égard du projet communiste ? Du moins faut-il admettre qu'une telle question va au-delà la vision marxiste du sujet en tant qu'*homo faber*.

Amirpasha Tavakkoli

## Ouvrages cités

Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique*, Paris, Seuil, 2002.

Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998.

Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.

Daniel Bensaid, *Walter Benjamin, sentinelle messianique*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2010.

Jacques Rancière, *Les temps modernes*, Paris, La fabrique, 2018.