

ATTENTIFS

Maxime

AUX TABLEAUX

Boidy

VIVANTS

UNE ICONOLOGIE

POLITIQUE DES FOULES

L'article de Maxime Boidy procède par dérives et rencontres, il trace un ensemble de correspondances et de coïncidences, d'affinités et d'écarts entre des images d'un genre particulier qu'il ravive: le « tableau vivant ». Tout en rappelant qu'il y a une histoire et une actualité de la manière dont on a pensé la concentration des corps dans l'espace, leur façon de faire « tableau » ou de valoir comme « blocs », Maxime Boidy se propose d'éclairer cette histoire et cette actualité par une enquête d'iconologie politique.

Si W.J.T. Mitchell, figure essentielle des *visual studies*, s'était demandé ce que veulent les images, ici elles paraissent surtout vouloir faire alliances, dessiner un réseau de moments, de circonstances, de gestes, de prises de position... et par-dessus tout être « vivantes ». C'est-à-dire ne pas cesser de nous interpeller sur l'attention que nous sommes capables de leur porter et agir sur nos capacités à renouveler nos manières de « faire bloc ».

«J'essaie d'organiser un champ d'énergie visuelle
qui s'accumule jusqu'à atteindre un point d'intensité maximale.»

Bridget Riley

«La grève générale les groupe tous dans un tableau d'ensemble
et, par leur rapprochement, donne à chacun d'eux
son maximum d'intensité.»

Georges Sorel

Performance VB45 est une performance réalisée en 2001 par l'artiste italienne Vanessa Beecroft, durant laquelle quarante-sept jeunes femmes presque entièrement dévêtues se sont tenues immobiles durant plusieurs heures, debout pour la plupart d'entre elles, dans l'enceinte de la Kunsthalle de Vienne. Bien que cette œuvre contemporaine réactive à sa façon l'art ancien du tableau vivant, elle n'en cultive pas moins certains écarts avec son historicité. Écart de modalité, d'abord, dans la mesure où la réunion des corps féminins ne cherche pas «à suggérer des tableaux célèbres ou des événements historiques», selon une définition consacrée du tableau vivant, qui insiste sur la référence concrète de la mise en scène¹. Écart de finalité, ensuite, étant donné que l'œuvre ne correspond pas à la mission pédagogique ou civique qui pouvait incomber à de telles figurations dès l'Antiquité. «Les humains, se pétrifiant pour devenir œuvres d'art, devaient rester gravés dans la mémoire de ceux qui les regardaient et leur servir de modèles», comme le souligne l'historien de l'art allemand Horst Bredekamp².

C'est précisément avec cette généalogie historique à l'esprit que Bredekamp interprète *Performance VB45* comme une «image vivante collective». Sa spécificité, selon lui, est d'agir sur le regardeur non pour l'instruire ou lui plaire, mais au contraire pour désarmer ses affects et son investissement subjectif: «Alors que les blocs de corps féminins agencés sur le mode de la statuaire persistent dans leurs poses des heures durant, [...] ils refusent pourtant l'empathie, et ce avec une radicalité mordante». L'attention que porte Bredekamp aux tableaux vivants de Beecroft dans sa *Théorie de l'acte d'image* le conduit à définir un concept, l'«acte d'image schématique», dont

¹ *Trésor de la Langue française informatisé*, entrée «tableau». En ligne: <<https://www.cnrtl.fr/definition/tableau>>

² [Bredekamp 2015, 98]

les images elles-mêmes, «dans leur présence agissante, à la fois pétrifiée et extraordinairement vivante», seraient la matrice³. Ce faisant, la thèse prend le contrepied des théories pragmatistes de la performativité linguistique, lesquelles entendent les actes de langage non comme le fait des mots, mais comme l'agir du locuteur humain qui les prononce⁴.

Considérons en regard un second exemple, qu'il s'agit d'appréhender comme «tableau vivant» bien qu'il semble plus éloigné encore de la définition canonique du genre. L'ancienne premier ministre britannique Margaret Thatcher est réputée pour son action politique autoritaire autant que pour les surnoms que son intransigeance lui a valus – on rapporte que ses proches collaborateurs avaient coutume de la surnommer «TINA», la phrase «*There Is No Alternative*» («Il n'y a pas d'alternative») étant récurrente dans sa bouche. Célèbre, Thatcher l'est aussi pour d'autres sentences qui cristallisent une idéologie encore émergente au début des années 1980, devenue hégémonique entretemps. Sa déclaration la plus connue demeure sans doute «*There is No Such Thing as Society*» («La société, cela n'existe pas»), lâchée au détour d'une interview en 1987. La formule possède la valeur d'un discours de politique générale dans la mesure où Thatcher affirme par là le rejet catégorique de l'«État-providence». À l'appareil étatique n'incombent que les tâches régaliennes, qu'il lui revient d'assumer sans interférence aucune avec un secteur économique laissé aux bons soins de la «main invisible du marché», selon la métaphore bien connue de l'économiste Adam Smith.

La déclaration de Thatcher n'a rien perdu de son efficace trente ans plus tard. Néanmoins, à force de répétition, son contexte d'énonciation s'est quelque peu étioilé. Relisons le paragraphe de l'interview parue dans le magazine *Woman's Own* dans son intégralité:

*La société, cela n'existe pas. Il n'existe rien d'autre qu'une tapisserie vivante composée d'hommes, de femmes, de gens. La beauté de cette tapisserie et la qualité de nos vies dépendront de la mesure dans laquelle chacun et chacune d'entre nous est prêt à prendre ses responsabilités, prêt à se retourner pour venir en aide aux infortunés*⁵.

³ [Bredekamp 2015, 98 et 112-113]

⁴ [Ibid., 40-49]. Sur la théorie des actes de langage, voir l'ouvrage classique de John Austin, *Quand dire, c'est faire* (1970).

⁵ «*There is no such thing as society. There is living tapestry of men and women and people and the beauty of that tapestry and the quality of our lives will depend upon how much each of us is prepared to take responsibility for ourselves and each of us prepared to turn round and help by our own efforts those who are unfortunate*». Margaret Thatcher, entretien avec Douglas Koey pour le magazine *Woman's Own*, 1987. Consultable en ligne: <<https://www.margarethatcher.org/document/106689>>

Singulier tableau que cette *living tapestry* donnant le politique à voir par la seule formulation verbale, rappelant au passage l'existence d'«images qui sont toutes en mots»⁶. Singulier tableau aussi par ses termes, lesquels énoncent l'attention qu'il demande. Charge à chaque regardeur isolé, situé à la fois dans l'image collective et face au maillage des individus, de «prendre ses responsabilités» et de s'en «retourner», si besoin est, vers d'autres individualités. Le propos de Thatcher, éloigné en apparence des définitions convenues du tableau vivant, se situe donc paradoxalement au plus près de ses opérations classiques. Bien qu'elle troque la visibilité graphique pour la déclaration verbale, l'image entend bel et bien «servir de modèle», pour reprendre les mots de Horst Bredekamp. Mieux: tout se passe comme si nous étions en présence d'une *ekphrasis* à caractère performatif, une description agissante qui entend démanteler la société par sa seule énonciation – une opération dont la «félicité» (selon la terminologie pragmatiste consacrée) apparaît évidente lorsque l'on considère la célébration de l'auto-entreprise et la glorification des réussites solitaires désormais érigées en normes du discours médiatico-politique.

Le corps collectif de Vanessa Beecroft et la tapisserie verbale de Margaret Thatcher sont deux tableaux vivants contemporains dont la vertu première est de tracer les limites extrêmes auxquelles on peut vouloir porter cette catégorie,

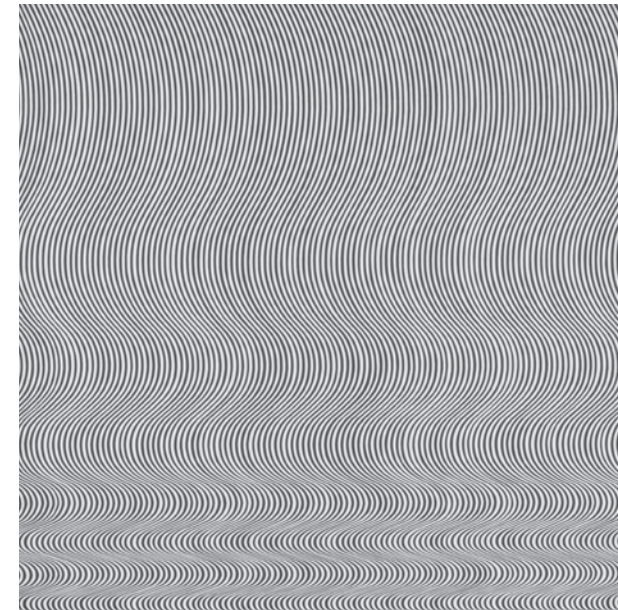
et étendre par là-même son champ d'étude, hors de l'histoire de l'art⁷. Leur seconde vertu a trait à la problématique de l'attention: nous savons désormais que certains tableaux – tel celui de Thatcher, sur lequel nous reviendrons en conclusion – peuvent expliciter l'attention qu'ils requièrent. Gardons ces exemples comme modèles, «gravés dans la mémoire», afin de considérer plus longuement deux autres études de cas aussi dissemblables que formatrices. Outre le fait d'enrichir l'épistémologie du tableau vivant à

destination des sciences politiques autant que des sciences de l'art, l'enjeu, à terme, est de parvenir à une typologie sommaire de ses logiques attentionnelles, dépassant les opérations mémorielles et mimétiques déjà évoquées. L'attention aux tableaux vivants se veut ici une contribution modeste à un plus vaste projet:

L'ATTENTION AUX TABLEAUX VIVANTS
SE VEUT ICI UNE CONTRIBUTION
MODESTE À UN PLUS VASTE PROJET:
CELUI D'UNE ICONOLOGIE POLITIQUE
DES FOULES DONT L'HISTOIRE
INTELLECTUELLE DE L'ATTENTION,
EN PARTICULIER DANS LES SAVOIRS
PSYCHOLOGIQUES DE LA FIN
DU XIX^e SIÈCLE, CONSTITUE
UN RESSORT CAPITAL

⁶ [Rancière 2003, 15]

⁷ Sur le tableau vivant dans l'art actuel, voir notamment [Halimi 2014].



Bridget Riley, *Fall*, 1963
Acrylique sur panneau, 141 x 140,3 cm
© Bridget Riley 2019. Tous droits réservés

celui d'une iconologie politique des foules dont l'histoire intellectuelle de l'attention, en particulier dans les savoirs psychologiques de la fin du XIX^e siècle, constitue un ressort capital⁸.

*

Considérons un second montage d'images et les discours qu'elles emportent. *Fall* est une œuvre majeure de l'*op art* réalisée en 1963 par l'artiste britannique Bridget Riley. Cette peinture acrylique donne à voir des lignes verticales ondulant en cascade, une série de courbes équidistantes dont l'amplitude croissante simule un effet de mouvement. En matière d'attention, l'importance d'un tel tableau se laisse saisir sans grande difficulté dans la mesure où l'artiste en a fait une problématique explicite de sa recherche visuelle. «Le travail de [Bridget] Riley sollicite de la part de son spectateur un mode particulier d'engagement, qu'elle a elle-même qualifié d'"attention réceptive"», commente l'historien de l'art américain Jonathan Crary⁹, dont les importants travaux ont remis au goût du jour l'histoire politique des régimes attentionnels¹⁰. Étudiant le travail pictural de Riley sur la longue durée, il ajoute que l'attention «n'est pas seulement concentration, au sens d'un effort voulu, elle est, peut-être plus fondamentalement encore, acte de sélection¹¹». En d'autres termes, *Fall* enseigne à qui veut l'apprendre de quoi l'expérience rétinienne est faite. Ce faisant, à l'instar des tableaux de Thatcher et de Beecroft, l'œuvre dispense aussi une leçon de vitalisme; leçon que Crary explicite en concluant que «l'attention n'est jamais un échange atemporel entre un spectateur profondément absorbé et un objet inerte». Si le regard est sélectif et parcellaire, la vie, en revanche, doit être entendue comme une dynamique impliquant toutes les parties concernées par le dispositif de vision. Le caractère vivant, communément situé à l'intérieur du tableau, s'en trouve ici décentré: il émane d'une opération intersubjective entre le regardeur et le sujet de son attention.

Associons au tableau de Riley une seconde image, une carte postale ancienne figurant un épisode d'une grève ouvrière dans la ville de Limoges

⁸ Au nombre des travaux en vue de construire une iconologie politique des foules autour de cette période, voir (Barrows 1990), (Jonsson 2008 – en particulier le chapitre «Society Degree Zero»), (Thomson 2008). Sur l'iconologie des foules en lien avec la théorie des actes de langage précédemment évoquée, voir l'important essai de Louis Marin (1994).

⁹ (Crary 2008, 33-34)

¹⁰ (1999 ; 2014 ; 2016)

¹¹ Pour cette citation ainsi que la suivante: (Crary 2008, 33-34).

au début du XX^e siècle. La photographie représente «une barricade sur l'ancienne route d'Aixe, avec le corps de la jument *Estocade* du 21^{ème} régiment de Chasseurs», selon la légende imprimée, au recto, dans l'espace de ciel qui jouxte le bras levé d'un homme saluant l'objectif. La grève des porcelainiers limougeauds d'avril 1905 ponctue une longue série de révoltes prolétariennes, d'une intensité méconnue, qui s'étend des premières années du siècle jusqu'à la Première Guerre mondiale. Voici un bref récit des événements:

*Sur l'ancienne route d'Aixe, des heurts violents se produisirent devant l'usine de porcelaine Touze où la foule affronta un escadron de cavalerie. Une barricade fut édifiée à la hâte avec un wagon de tramway renversé et des rails arrachés. Pris sous une avalanche de pierres, les dragons durent rebrousser chemin. La dépouille d'une de leurs montures, la jument *Estocade*, mortellement blessée par un jet de pierres, constitua l'armature d'une seconde barricade. Une scène qui fut immortalisée sur le moment par des photographes et, plus tard, par des peintres. Au total, 17 barricades furent édifiées dans les rues des quartiers ouvriers pour en barrer l'accès aux forces de l'ordre¹².*

Le climat politique est à la grève générale, envisagée comme le moyen d'établir un rapport de force décisif entre capital et travail. La Confédération Générale du Travail, suivant une ligne marquée par les idées anarchistes de ses meneurs d'alors, lance un appel en ce sens pour le 1^{er} mai 1906.

La photographie de Limoges est riche d'enseignements en regard de la légende reproduite ou, plus généralement, des archives du monde ouvrier insurgé. Elle condense également des éléments interprétables avec une certaine liberté vis-à-vis du contexte historique. Ainsi, à mesure que le regard insiste, le gréviste au bras levé dessine par son geste une polarité inhérente à l'image: un espace de vie sur une barricade inaugurée par le cadavre d'un animal étendu sur le sol. Une autre opération interprétative se révèle toutefois plus pertinente. Si les tableaux de Riley ont leurs critiques, la grève générale a ses théoriciens. C'est le cas du philosophe socialiste Georges Sorel (1847-1922), dont les mots sont articulables à la carte postale comme ceux de Crary aux ondulations optiques de *Fall*. Sorel théorise la grève générale

LA GRÈVE GÉNÉRALE RENFERME,
SELON SOREL, UNE PUISSANCE D'AGIR
CAPABLE D'INSUFFER UNE INTENSITÉ
COLLECTIVE À CELLES ET CEUX
QUI Y ONT RECOURT

¹² (Steiner 2015, 24) ; voir également (Désiré-Vuillemin 1971).

dans ses *Réflexions sur la violence* (1908), ouvrage contemporain de la grève des porcelainiers limougeauds. Loin de n'y voir qu'un simple moyen stratégique à déployer contre l'adversaire étatique et bourgeois dans un conflit de classe, il lui confère une valeur mythique. La grève générale renferme, selon Sorel, une puissance d'agir capable d'insuffler une intensité collective à celles et ceux qui y ont recourt :

La grève générale est bien ce que j'ai dit: le mythe dans lequel le socialisme s'enferme tout entier, c'est-à-dire une organisation d'images capables d'évoquer instinctivement tous les sentiments qui correspondent aux diverses manifestations de la guerre engagée par le socialisme contre la société moderne. Les grèves ont engendré dans le prolétariat les sentiments les plus nobles, les plus profonds et les plus moteurs qu'il possède ; la grève générale les groupe tous dans un tableau d'ensemble et, par leur rapprochement, donne à chacun d'eux son maximum d'intensité¹³.

«Tableau d'ensemble», écrit Sorel. Tableau «sublime», précise-t-il ailleurs, car la politique qu'inspirent ces images vient directement puiser dans les ressources de l'esthétique et dans le vocabulaire de sa philosophie.

À ce rassemblement des sentiments et des corps correspond d'autre part une forme d'attention spécifique, pleine, exaltée: «Nous n'exécutons rien de grand sans l'intervention d'images colorées et nettement dessinées, qui absorbent toute notre attention», affirme Sorel¹⁴ en commentant les mobiles des actions humaines dans l'histoire. Outre l'esthétique, c'est donc aussi aux savoirs de la psychologie que le théoricien du syndicalisme emprunte sa terminologie, à l'instar de nombreux penseurs sociaux du tournant du siècle. Par conséquent, à ce stade de la réflexion, c'est à l'attention elle-même qu'il convient d'être attentifs: soucieux de son importance dans le discours d'une science psychologique en plein essor ; soucieux plus encore du vocabulaire secondaire que l'étude savante de l'attention dissémine jusque dans la parole politique. Considérons un aspect concret : «une parenté de terminologie significative» d'ores et déjà identifiée par l'historien des idées Shlomo Sand¹⁵ en étudiant la relation intellectuelle qu'entretiennent à cette période Georges Sorel et le grand théoricien des foules de la fin du XIX^e siècle, Gustave Le

Bon. Faute d'être allé au bout de son constat, Sand effleure les mots de cette polyphonie théorique et il manque de nommer toutes les parties potentiellement concernées. Sans disposer non plus de l'espace nécessaire pour procéder ici de manière exhaustive, du moins est-il possible d'avancer quelques remarques utiles à l'épistémologie du tableau vivant, ainsi qu'à des investigations futures sur les usages politiques des savoirs attentionnels.

Une considération supplémentaire extraite des *Réflexions sur la violence* apporte un élément de vocabulaire aussi discret que capital quant à la manière dont s'organisent les impressions visuelles du mythe de la grève générale: «Il faut faire appel, dit Sorel, à des ensembles d'images capables d'évoquer *en bloc et par la seule intuition*, avant toute analyse réfléchie, la masse des sentiments qui correspondent aux diverses manifestations de la guerre engagée par le socialisme contre la société moderne¹⁶». Peu de changements ou presque vis-à-vis de la longue citation lue précédemment : une guerre y était déjà déclarée et les images désignées comme les armes idoines pour la mener. Restent les termes que Sorel a jugé bon de souligner. «Bloc» doit être l'objet de toute notre attention car le mot constitue un verrou de l'accord intellectuel avec Gustave Le Bon, comme l'indique cette citation extraite de sa *Psychologie des foules*: « tout ce qui frappe l'imagination des foules se présente sous forme d'une image saisissante et bien nette, dégagée de toute interprétation accessoire [...]. Il faut présenter les choses en bloc, et ne jamais en indiquer la genèse¹⁷ ». La parenté, ainsi que le note Shlomo Sand, est frappante. Cependant, rapporter la terminologie du «bloc» sous la plume de Sorel à sa seule lecture du livre de Le Bon (dont il a effectivement publié une recension dès sa parution en 1895 dans la revue *Le Devenir social*) reviendrait à manquer une source d'inspiration commune aux deux auteurs. En l'occurrence, il s'agit de Théodule Ribot, fondateur et directeur de la *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, dont Sorel suit les cours au Collège de France. Ribot est par ailleurs l'auteur reconnu d'une *Psychologie de l'attention* parue en 1889, dont une formule arrête l'œil à la lumière des citations précédentes et des références religieuses que déploient les *Réflexions sur la violence* en vue de cerner l'horizon mythique de la grève générale. Il s'agit du moment où Ribot s'attache à décrire «un état de haute contemplation que les mystiques religieux n'ont pas connu seuls. C'est la vérité apparaissant brusquement d'un bloc, s'imposant comme telle, sans les procédés lents et longs d'une démonstration logique¹⁸», sans analyse réfléchie ni genèse reconstruite.

¹³ (Sorel 1925, 182)

¹⁴ (Ibid., 218)

¹⁵ (Sand 1986, 171)

¹⁶ (Sorel 1925, 173)

¹⁷ (Le Bon 1895, 58)

¹⁸ (Ribot 1896, 146). Précisons qu'il s'agit de la seule occurrence de la notion de «bloc» dans l'ensemble du livre, notion que l'on retrouve dans d'autres écrits de Ribot.

La vérité – ou les vérités – que draine dans son sillage la notion de bloc pourrait-elle s'imposer «comme telle», dans cet essai, sans les procédés lents et longs d'une démonstration logique en mesure de dissiper l'impression de vague qui l'entoure ? La chose est peu probable, et l'intérêt du terme tient précisément à sa valeur de concept en puissance, loin d'être parvenu à maturité chez tous les auteurs évoqués. Un devenir est néanmoins remarquable. Grand lecteur de Georges Sorel, le philosophe marxiste italien Antonio Gramsci (1891-1937) est célèbre pour avoir forgé, entre autres catégories intellectuelles, le concept de « bloc historique ». On peut le résumer à grands traits comme la possibilité d'une alliance de classes politiquement construite, par opposition aux logiques déterministes de certains courants du marxisme qui réduisent les relations entre classes sociales à un simple effet des mouvements souterrains de l'infrastructure économique¹⁹. Incarcéré par le régime fasciste italien de 1927 jusqu'à sa mort une décennie plus tard, Gramsci ne put avoir accès aux ouvrages qu'il pouvait désirer consulter depuis sa geôle. C'est ainsi qu'il en vint

POUR CES RAISONS ET BIEN D'AUTRES,
LA NOTION DE BLOC POSSÈDE UNE
IMPORTANCE HISTORIQUE ET THÉORIQUE
À PART, ÉTANT TOUT À LA FOIS UN LEVIER
POUR UNE ICONOLOGIE POLITIQUE
DES FOULES ET UN TERME INTIMEMENT
LIÉ À L'HISTOIRE DE L'ATTENTION COMME
PROBLÈME SAVANT. UN TERME AUQUEL,
PARADOXALEMENT, PEU D'ATTENTION
AURA ÉTÉ PORTÉE

à attribuer à Sorel la paternité lointaine de son propre outil théorique²⁰ alors que, comme nous l'avons vu, il n'existe chez ce dernier qu'à l'état latent. Pour ces raisons et bien d'autres, la notion de bloc possède une importance historique et théorique à part, étant tout à la fois un levier pour une iconologie politique des foules et un terme intimement lié à l'histoire de l'attention comme problème savant. Un terme auquel, paradoxalement, peu d'attention aura été portée.

Un dernier mot sur les «parentés de terminologie significatives» que mentionne Schlomo Sand²¹. Leur existence importe grandement aux historiens des idées afin de pouvoir retracer les trajectoires précises des savoirs savants. Au moment d'énoncer quelques-unes des opérations critiques élémentaires qu'appellent l'attention aux tableaux vivants et l'expérience visuelle des foules, il convient toutefois d'insister sur une familiarité étendue. Si le propos politique de Georges Sorel s'apparente à celui de Gustave Le Bon sur certains points, il

¹⁹ Voir à ce propos (Charzat 1986, 213-222)

²⁰ (Gramsci 1977, 400 et 409)

²¹ (Sand 1986)



2. - Grèves de Limoges, 15 Avril 1905
Barricade Ancienne Route d'Aixe, avec le corps
de la Jument Estacade du 21^e Chasseurs

Grèves de Limoges - 15 avril 1905
Barricade sur l'ancienne route d'Aixe,
avec le corps de la jument Estacade du 21^{ème} régiment de Chasseurs

LE TABLEAU VIVANT PEUT RÉFÉRER
À BIEN D'AUTRES CHOSES QU'À
UNE FIGURATION D'ORDRE ARTISTIQUE,
JUSQU'À DÉSIGNER UNE DISPOSITION
POLITIQUE ÉLÉMENTAIRE DES CORPS
DANS L'ESPACE – QUI EST, DU RESTE,
L'UN DE SES POINTS D'ORIGINE

en va de même avec le discours esthétique de Bridget Riley, comme le montrent leurs citations respectives reproduites en épigraphe. «J'essaie d'organiser un champ d'énergie visuelle qui s'accumule jusqu'à atteindre un point d'intensité maximale²²», a déclaré Riley afin de préciser la nature du rapport visuel engagé par ses œuvres et sa quête d'une «attention réceptive».

L'on retrouve une formulation quasi similaire chez Sorel, déjà lue à propos des sentiments suscités par l'insurrection ouvrière : «La grève générale les groupe tous dans un tableau d'ensemble et, par leur rapprochement, donne à chacun d'eux son maximum d'intensité²³». L'attention aux tableaux vivants, pris dans leur sens le plus large, dévoile ici une finalité : faire apparaître les liens existants entre des propos disjoints par la distance historique et, plus encore, par les cloisonnements disciplinaires des savoirs savants. Le tableau vivant peut référer à bien d'autres choses qu'à une figuration d'ordre artistique, jusqu'à désigner une disposition politique élémentaire des corps dans l'espace – qui est, du reste, l'un de ses points d'origine.

*

Concluons sur trois opérations possibles, complémentaires et distinctes, applicables aux tableaux vivants et autres images de foules. Ces opérations ne sauraient être égales en toutes circonstances, et d'abord parce qu'elles courent en permanence le risque de se muer en techniques policières venant discipliner les corps ou, pour reprendre une formule de l'historien de l'art Richard Thomson à propos du contexte français de la fin du XIX^e siècle, «soumettre la foule à la théorie²⁴».

À quoi être attentifs ? Aux formes, tout d'abord. L'intensité maximale qui émane des sentiments d'une grève n'est pas strictement équivalente au champ de forces d'un tableau d'art optique, de même que la psychologie des classes de Georges Sorel n'est pas une psychologie des foules en dépit de certaines affinités intellectuelles avec la démarche scientifique – au demeurant criblée

de jugements de valeur réactionnaires – de Gustave Le Bon. En matière politique, « classe », « foule », « bloc », « masse », ou encore « peuple », « corps », « multitude » ne sont pas des termes interchangeables *a priori* : certaines connotations positives ou négatives – « populace », « canaille », ... – suffisent à le faire sentir. Les tableaux vivants les plus proches requièrent par conséquent l'attention la plus fine afin de saisir de quoi sont faites leurs similitudes ou les différences formelles entre les corporéités politiques.

À quoi être attentifs ? Aux éléments, ensuite. C'est en ce sens qu'ont été menés, bien après Sorel et Le Bon, des travaux historiques ayant offert de discerner la composition des foules politiques par-delà leurs effets de masse, valorisés ou dépréciés. Moins célèbre peut-être aujourd'hui en France que ses collègues Eric Hobsbawm, Perry Anderson et Edward P. Thompson, l'historien britannique George Rudé a produit une étude classique sur les foules dans la Révolution française ; sur ses hommes et ses femmes ; ses métiers et ses mobiles. Laquelle se conclut par des remarques à caractère général sur la foule révolutionnaire dans l'histoire : « Le terme "canaille" [...] a sans doute sa place dans le vocabulaire de l'histoire sociale ; mais il faut en user avec discrétion, là seulement où les circonstances, manifestement, en exigent l'emploi²⁵ », écrit Rudé. Circonstances rares, s'empresse-t-il de préciser.

À quoi être attentifs ? Aux liaisons, enfin. Dans la description qui en a été donnée précédemment, le bloc sorélien peut apparaître massif et compact. Ici n'est pas le lieu de débattre des conditions que ce mode de réunion ou d'apparition – très théorique – offre aux singularités afin de se réaliser. Contentons-nous de remarquer que la réappropriation intellectuelle de l'idée de « bloc » a donné lieu à des considérations éclairantes sur l'importance des liaisons politiques et sur la manière de les dessiner de façon métaphorique. Commentant les écrits d'Antonio Gramsci au prisme de la théorie marxiste des décennies 1920-1930, Perry Anderson écrit la chose suivante : « L'"union" dont parle Gramsci prend dans ses textes un sens beaucoup plus fort que dans le vocabulaire bolchévique : l'image mécanique créée par les Russes du *smychka* – ou attelage – de la classe ouvrière et de la paysannerie, popularisée pendant la N.E.P., devient, dans les *Cahiers [de prison]*, la fusion organique d'un "nouveau bloc historique"²⁶ ». Une image charnelle fait pendant à une tout autre manière de représenter les relations entre classes : en l'occurrence, un « attelage » que la chaîne de montage industrielle dispute à la machinerie agricole. Ici transparait tout l'horizon possible des liaisons politiques données à voir par le mot ou

²² «I try to organise a field of visual energy which accumulates until it reaches maximum tension». Voir la notice de *Fall* reproduite sur le site Internet de la Tate : <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/riley-fall00616>>

²³ (Sorel 1925, 182)

²⁴ (Thomson 2008, 156). Sur le risque policier de l'iconologie, je renvoie également à mon article (Boidy 2016).

²⁵ (Rudé 1982, 268)

²⁶ (Anderson 1978, 33)

l'image : horizon des techniques, des usages, des objets, de l'histoire qui président à l'inventivité métaphorique.

Sur ce plan des liaisons politiques, la *living tapestry* de Margaret Thatcher, exposée en introduction, n'a sans doute pas encore révélé tous ses secrets. Si elle peut prêter à sourire autant qu'elle semble familière, c'est peut-être que nous comprenons trop bien de quoi elle est faite sans même disposer des éléments d'analyse que rassemblent, à l'heure actuelle, les historiens des néolibéralismes²⁷. Signe qu'elle correspondrait à une attention intuitive aux tableaux vivants de nos vies actuelles ; attention mythique, elle aussi, bien que sélective et individualisante ; attention *produite*, qui nous précède et nous enveloppe tel un langage ; attention qui nous dépasse pour ne pas avoir trouvé encore les images collectives, ou d'autres stratégies pérennes, en mesure de gagner la guerre qu'elle nous a déclarée.

BIBLIOGRAPHIE

- Anderson Perry, 1978 [1976], *Sur Gramsci*, trad. fr. D. Letellier et S. Niémetz, Paris, François Maspero
- Austin John, 1970 [1962], *Quand dire, c'est faire*, trad. fr. G. Lane, Paris, Seuil
- Barrows Susanna, 1990 [1981], *Miroirs déformants. Réflexions sur la foule en France à la fin du XIX^e siècle*, trad. fr. S. Le Foll, Paris, Aubier
- Boidy Maxime, 2016, « Le black bloc, terrain visuel du global. Éléments pour une iconologie politique de l'altermondialisme », *Terrains/Théories*, n°5, « Les Terrains du global », En ligne : <<https://journals.openedition.org/teth/834>>
- Bredekamp Horst, 2015 [2010], *Théorie de l'acte d'image*, trad. fr. F. Joly et Y. Sintomer, Paris, La Découverte
- Charzat Michel, 1986, « À la source du "marxisme" de Gramsci », in Michel Charzat (dir.), *Cahier Georges Sorel*, Paris, Éditions de l'Herne, pp. 213-222
- Crary Jonathan, 2016 [1990], *Techniques de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, trad. fr. F. Maurin, Bellevaux, Éditions Dehors
- Crary Jonathan, 1999, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge, MIT Press
- Crary Jonathan, 2008, « Attention et événement dans l'œuvre de Bridget Riley », in *Bridget Riley : rétrospective*, cat. expo. Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, pp. 30-36
- Crary Jonathan, 2014 [2013], *24/7. Le capitalisme à l'assaut du sommeil*, trad. fr. G. Chamayou, Paris, Zones
- Désiré-Vuillemin Geneviève, 1971, « Une grève révolutionnaire : les porcelainiers de Limoges en avril 1905 », *Annales du Midi. Revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, vol. 83, n°101, pp. 25-86
- Gramsci Antonio, 1977, « Benedetto Croce et le matérialisme historique », in François Ricci en collaboration avec Jean Bramant (dir.), *Gramsci dans le texte*, trad. fr. J. Bramant, G. Moget, A. Monjo et F. Ricci, Paris, Éditions sociales, pp. 377-411
- Halimi Carole, 2014, « Le tableau vivant contemporain : une performance aux frontières de la représentation », in Julie Ramos et Léonard Pouy (dir.), *Le tableau vivant ou l'image performée*, Paris, Mare&Martin, pp. 322-340
- Jeanpierre Laurent, 2012, « Un néolibéralisme pluriel ? », *La Revue des Livres*, n°8, pp. 27-35
- Jonsson Stefan, 2008, *A Brief History of the Masses. Three Revolutions*, New York, Columbia University Press
- Le Bon Gustave, 1895, *Psychologie des foules*, Paris, Félix Alcan
- Marin Louis, 1994, « Une mise en signification de l'espace social : manifestation, cortège, défilé, procession (Notes sémiotiques) », *De la représentation*, Paris, EHESS/Seuil/Gallimard, pp. 44-61
- Rancière Jacques, 2003, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique
- Ribot Théodule, 1896 [1889], *Psychologie de l'attention*, Paris, Félix Alcan
- Rudé George, 1982 [1959], *La Foule dans la Révolution française*, trad. fr. A. Jordan, Paris, François Maspero
- Sand Shlomo, 1986, « Psychologie des classes et psychologie des foules (avec huit lettres inédites de Georges Sorel à Gustave Le Bon) », in Michel Charzat (dir.), *Cahier Georges Sorel*, Paris, Éditions de l'Herne, pp. 165-182
- Sorel Georges, 1925 [1908], *Réflexions sur la violence*, Paris, Éditions Marcel Rivière
- Steiner Anne, 2015, *Le Temps des révoltes. Une histoire en cartes postales des luttes sociales à la « Belle Époque »*, Montreuil, l'Échappée
- Thomson Richard, 2008 [2004], *La République troublée. Culture visuelle et débat social (1889-1900)*, trad. fr. F. Jaouën, Dijon, Les Presses du réel

²⁷ Voir à ce propos la synthèse de Laurent Jeanpierre (2012).

La revue Corps-Objet-Image du TJP Centre Dramatique National Strasbourg - Grand Est est une publication périodique réunissant artistes et chercheur-euse-s pour explorer les territoires et les pensées plurielles des arts de la scène contemporaine.

Le quatrième numéro de la revue met à l'honneur des praticien-ne-s de l'attention dont les pratiques dérangent et dépassent nos régimes attentionnels et cultivent de nouveaux domaines d'attention. Faire exister la possibilité de nouvelles attentions, c'est faire exister, fragilement, d'autres mondes possibles.

Ses articles sont publiés sur le site Corps-Objet-Image au rythme des « Week-ends » des saisons 2018/2019 et 2019/2020 du Centre Dramatique National. Ils font l'objet d'une publication papier qui paraît en mars 2020 à l'occasion de la Biennale Internationale Corps-Objet-Image du Centre Dramatique National, Les Giboulées (ISSN 2426-5756 / ISBN 978-2-9520815-8-0).

www.corps-objet-image.com — tous droits réservés

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle. Les articles peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage personnel, scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra mentionner « TJP Éditions », « Revue Corps-Objet-Image », l'auteur et le titre de l'article.

Boidy Maxime, 2020, « Attentifs aux tableaux vivants — Une iconologie politique des foules », *Revue Corps-Objet-Image*, n°4
Éditeur TJP Éditions / Revue Corps-Objet-Image 04 Théâtres de l'attention / Directeur de publication Renaud Herbin

TJP ÉDITIONS / 1 RUE DU PONT SAINT-MARTIN / 67000 STRASBOURG
www.tjp-strasbourg.com / www.corps-objet-image.com

TJP Centre Dramatique National Strasbourg - Grand Est
LA SCÈNE CORPS-OBJET-IMAGE POUR TOUTES LES GÉNÉRATIONS / DIRECTION RENAUD HERBIN