Précarité en arts et en images : frontières de l'esthétisation

Introduction

Precariousness in arts and images: boundaries of aestheticization

Nadia Fartas

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/11724>

DOI : 10.4000/imagesrevues.11724

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Nadia Fartas, « Précarité en arts et en images : frontières de l'esthétisation », *Images Re-vues* [En ligne], 18 | 2021, mis en ligne le 05 octobre 2021, consulté le 16 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/11724> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.11724>

Ce document a été généré automatiquement le 16 novembre 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Précarité en arts et en images : frontières de l'esthétisation

Introduction

Precariousness in arts and images: boundaries of aestheticization

Nadia Fartas

Fig. 1

Gustave Courbet, *La Rencontre ou Bonjour M. Courbet*, 1854, huile sur toile, 132 x 150,5 cm, Montpellier, musée Fabre.

https://museefabre.montpellier3m.fr/COLLECTIONS/PRETS/Quelques_prets_majeurs/Gustave_Courbet_La_Rencontre

Fig. 2

Octave Tassaert, *Intérieur d'atelier*, 1845, huile sur toile, 46 x 38 cm, Paris, musée du Louvre

Photo (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec

- 1 C'est au XIX^e siècle que se forge la tradition de l'artiste (et de l'écrivain) associé à la bohème, à une vie au jour le jour, hors des conventions, en opposition aux valeurs bourgeoises. Cette quête d'autonomie et de liberté peut alors conduire à des conditions de vie précaires. La bohème s'inscrit dans la continuité d'un double mouvement de fascination et de rejet — dans lequel les arts puisent volontiers — vis-à-vis de la figure des bohémiens, des Tsiganes, des voyageurs et autres comédiens, dont la liberté, alors réduite à l'errance, aux marges de la société cadrée, inquiète. En France et en Europe, c'est au Moyen Âge et à l'époque moderne que se développent particulièrement les décisions régulant le nomadisme et la vie des vagabonds pour des raisons religieuses et politiques¹. De la bohème artistique et valorisante du XIX^e émergent plusieurs facettes du peintre, dont celle quasi héroïque (Fig. 1), à la manière de Courbet revendiquant « la grande vie indépendante et vagabonde du bohémien » pour s'adresser au peuple et s'affranchir de la « société si bien civilisée »² et celle, pathétique, de l'être recroquevillé dans sa mesure, aux conditions de vie misérables, à la manière de Tassaert (Fig. 2), artiste au destin tragique. Chez les poètes et écrivains comme chez les peintres, les aspérités de la vie de bohème n'ont pas le même grain selon qu'elles correspondent à une posture ou à une réelle précarité. La liberté n'a pas le même goût. Ce passage par la bohème (et les stéréotypes dont elle procède et qu'elle génère) fait apparaître le lien entre la liberté de l'artiste et les conditions de vie parfois précaires (jusque dans l'exil) qui s'y rattachent, même si aujourd'hui bien des artistes développent leur activité en s'assurant par ailleurs des revenus réguliers dans des métiers plus ou moins éloignés de la sphère artistique. En quoi suivre le fil du précaire permet-il de renouveler notre regard sur le domaine de l'art et celui des images ? C'est l'objet de ce numéro que de

saisir quelques aspects de ces relations, particulièrement aux ^{xx}e et ^{xxi}e siècles (qui voient le champ notionnel du précaire se développer), en s'attachant à l'entremêlement des dimensions morale, psychique, physique et sociale et en s'intéressant à certains types de liens entre éthique et esthétique alors induits.

Précaire, précarité, pauvreté

- 2 La forme *precoire*, employée au ^{xiv}e siècle et issue du latin juridique *precarius* (« obtenu par prière ; donné par complaisance ; mal assuré, passager »), renvoie aux conditions de détention d'un bien (« qui ne s'exerce que grâce à une autorisation révocable »). Les usages du mot « précaire », présent au ^{xvi}e siècle, s'étendent par la suite à d'autres domaines que celui du droit par le biais du sens abstrait, le plus souvent en mauvaise part, pour recouvrir les acceptions de l'incertain, de l'instable, du passager³. Le mot « précarité », en usage dès le ^{xix}e siècle, et attesté au ^{xx}e siècle, nous est quant à lui plus contemporain. Dérivé de l'adjectif, il désigne de manière générale l'incertitude, l'instabilité, tout en poursuivant le sens étymologique lié à la « possession précaire ». D'un point de vue sociologique, il est davantage corrélé à la pauvreté (c'est-à-dire l'absence ou le manque de biens, de ressources financières pour « mener une vie décente »⁴) qui aujourd'hui est essentiellement rattachée à « l'expérience de l'accident et l'accumulation des précarités, voire leur précipitation »⁵. L'établissement des caractéristiques de la pauvreté varie suivant l'approche adoptée par les spécialistes : si « la pauvreté a des dimensions relativement absolues (le dénuement total dans les pays pauvres, comme dans les pays riches) », elle « est, dans une large mesure, absolument relative car elle dépend des gens, du moment et de l'environnement »⁶. Il convient ainsi d'opérer une distinction entre les deux notions, la précarité « désign[ant] plutôt une fragilité des revenus et des positions sociales »⁷. Renvoyant à des relations de dépendance et de pouvoir, de contraintes sociales — caractérisées, dans le cadre de l'« emploi précaire », par la « discontinuité des temps »⁸ —, d'où résultent sentiments d'incertitude, d'insécurité et inquiétudes des lendemains, les termes « précaire » et « précarité » (mais aussi les néologismes qui les accompagnent⁹) appartiennent au champ socio-économique. D'un point de vue politique et géopolitique, « la précarité du lien de citoyenneté peut être comprise comme l'épreuve de l'exil, de la perte des droits relatifs à une inscription citoyenne dans une nation donnée »¹⁰. Du reste, ces termes, qui sont à comprendre dans un réseau notionnel plus large, incluant la solidarité, les luttes, sont « rendus visibles dans la seconde moitié du ^{xx}e siècle »¹¹.
- 3 L'adjectif « précaire » recouvre toutefois d'autres réalités, le sentiment d'inquiétude relevant alors de considérations plus sensibles, plus abstraites, sans éluder pour autant le concret et le matériel, les phénomènes sociaux. C'est le propre de l'art, de la littérature ou de la philosophie, dont les approches, moins soucieuses de chiffres, du quantitatif, sont attentives à l'expérience des personnes, aux sentiments et émotions, à la nature des relations nouées, de s'attacher à la manière dont les vicissitudes de la condition humaine, les mouvements de l'existence peuvent être exprimés d'un point de vue poétique, esthétique, conceptuel et ainsi constituer les soubassements de la pensée, du monde des idées. Le caractère précaire (c'est-à-dire la « précarité ») de l'existence : celle évoquée en philosophie, celle au fondement du baroque¹². « Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie *réelle* s'entend, qu'à la fin cette croyance se perd »¹³ : l'incipit du *Manifeste du surréalisme* de 1924 inscrit d'emblée sous le sceau du

précaire le projet du groupe avant-gardiste, lequel est fasciné par l'inconscient, l'irrationnel, l'imprévu, prompts à déstabiliser les certitudes. À la différence du fragile, notion connexe mais dont le trait de la vulnérabilité tend à la délicatesse, à l'évanescence, le précaire accueille davantage la difficulté, l'insécurité, la disparition, autrement dit une rugosité que les arts, les images et les médiums révèlent.

Esthétique, esthétisation, éthique

- 4 Aborder la présence de la précarité dans les arts et les images, fût-ce de manière partielle, engage ainsi la question de l'esthétisation. Terme propre au ^{xx}e siècle, mais, comme la précarité, renvoyant à des phénomènes partagés dans le temps et l'histoire, l'esthétisation recouvre plusieurs réalités. Dans la perspective du présent texte, une introduction à un numéro centré sur un cadre précis de relations entre différents domaines, nous en limiterons la portée¹⁴.
- 5 Le terme « esthétique » renvoie à la sensibilité, à la perception, celle, générale, liée aux sens, et dans une acception restreinte mais courante, celle liée à l'art, c'est-à-dire à la réception (distincte de la création, de la poïétique). La discipline de l'esthétique qui se forge au ^{xviii}e siècle prend pour objet l'étude du sensible en s'attachant aux relations que ce domaine entretient avec l'art, la nature, le goût, l'expérience, le beau. Comme l'a établi Jean-Marie Schaeffer, le plaisir esthétique n'entrave ni la dimension cognitive (autant perceptive que conceptuelle) ni l'attribution de fonctions diverses (par exemple morale, politique ou encore existentielle) aux œuvres, les arts enrichissant sans conteste la production de connaissances aux côtés des sciences, de la philosophie et de l'expérience quotidienne. Le plaisir esthétique ressortit à cette attention portée aux connaissances dont l'œuvre d'art, qui relève par sa conception de l'intention d'un artiste, est munie¹⁵.
- 6 Pris en bonne part — suivant le sens du verbe « esthétiser » (en construction transitive) dont il dérive, verbe en usage dès le ^{xix}e siècle —, le terme « esthétisation » signifie « rendre esthétique, rendre conforme à un idéal de beauté » (*Le Robert*), un embellissement qui se manifeste d'abord dans la vie même, avant d'être lié aux arts. C'est pourquoi Jacinto Lageira renvoie à la notion de *paideia* — c'est-à-dire à l'« éducation physique et intellectuelle qui met en valeur les pratiques de soi, la quête d'une vie bonne et vertueuse »¹⁶ —, les principes de l'esthétisation, laquelle se réalise pleinement dans l'appréhension générale et collective d'une existence juste. Il convient ainsi de mettre en avant « l'entrelacement des éléments éthiques et des choses belles que Hegel nommait “la belle totalité” ». Cette congruence se réalise à l'époque moderne par « la fréquentation des arts » dont témoigne la Renaissance. Elle est développée d'un point de vue philosophique au ^{xviii}e siècle par Shaftesbury, Hume, Hutcheson, Kant, jusqu'à l'établissement de « l'édification sociopolitique par l'esthétique » telle que Schiller la soutient dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*.
- 7 C'est pourtant du côté des relations entre art et politique, et avec le développement des industries culturelles, que le terme va être employé péjorativement¹⁷. L'essai de Walter Benjamin *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* est en ce sens décisif. Benjamin récuse l'esthétisation de la guerre formulée dans le manifeste futuriste de Marinetti et associe « l'esthétisation de la politique » au régime totalitaire¹⁸.

- 8 Dans son sens courant, et dans le cadre de la société de consommation, de l'accroissement des médias, le processus d'esthétisation, associé au « factice »¹⁹, va prendre un tour dépréciatif. De quelle manière se révèlent ce « faux embellissement se présentant comme tel », cette « sorte de plus-value plastique »²⁰ propres au régime médiatique ?
- 9 Dominique Chateau définit l'esthétisation comme un processus suivant lequel « quelque chose qui n'est pas esthétique ou n'a pas vocation à l'être, le devient »²¹. Prenant appui sur l'essai de Benjamin, il a mis au jour le processus de « l'esthétisation de l'art » : « ce que l'art devient quand il est transformé par l'esthétisation du monde »²². Le philosophe en constate les effets dans le kitsch, le spectaculaire et la violence esthétisée par un certain volet du cinéma américain. Il traduit la première acception de l'esthétisation, celle de l'embellissement, en insistant sur le changement de sens ou d'usage opéré puisque ce processus se réalise en « détourn[ant] une chose ou sa représentation de sa fonction pratique pour la relire à un critère de beauté ou apparenté. C'est là un des sens de l'esthétisme »²³. Lorsque ce détournement a lieu dans un cadre où dominent les ressorts moraux et sociaux, le sens plus dépréciatif de l'esthétisation s'affirme. On peut en comprendre les implications en se référant aux propos de Gérard Genette relatifs à « l'esthétisme [qui] consiste précisément à considérer dans (et valoriser pour) son aspect esthétique (le “beau crime” cher à certains) ce qu'il faut plutôt considérer et évaluer dans son contenu éthique ou ses conséquences sociales, et à donner le pas, sur la responsabilité morale, à l'appréciation esthétique la plus subjective »²⁴. Comment ce franchissement des frontières se réalise-t-il ?
- 10 On se permettra de proposer quelques traits généraux qu'on rapportera au sujet qui nous occupe. 1) L'esthétisation peut s'infiltrer dans la brèche ouverte par la décontextualisation. Cet aspect patent dans le cas du photojournalisme et des campagnes humanitaires se réalise formellement et/ou par le biais des légendages et titrages²⁵. La composition rapproche de manière spectaculaire une situation de misère, de souffrance réelle, des représentations symboliques de l'histoire de l'art occidental en inscrivant l'image dans une tradition iconographique particulière (par exemple à dominante religieuse), appuyée par des surtitres²⁶. 2) Dans le prolongement de la décontextualisation, l'esthétisation s'épanouit à la faveur des alliances de termes oxymoriques qui, en caractérisant des notions abstraites, indépendamment des relations humaines et des personnes impliquées, substantialisent les situations de souffrance ou d'insécurité. Dans la perspective qui est la nôtre, on pense aux formulations s'inscrivant dans l'idée d'une « beauté de la précarité ». 3) Accusés, ces contrastes consolident la hiérarchie des regards et des positions au bénéfice du regardeur et au désavantage de l'observé. Sous couvert de compassion ou de dénonciation des injustices est ainsi exhibé un rapport dissymétrique entre la personne pauvre et la personne charitable (dans la continuité de la tradition de la charité ostentatoire²⁷). La subtilité de la complaisance se révèle aussi dans ses connivences avec l'humiliation²⁸. Retraçant la vie d'une photographie dans un réseau social bien connu, celle d'un policier offrant une paire de bottes à un homme sans-abri dans une rue de New York en novembre 2012, Michele Lancione a analysé la manière dont l'image du « bon » pauvre est culturellement façonnée. Dans son article « The spectacle of the poor. Or : 'Wow !! Awesome. Nice to know that people care !' », il montre comment la compassion et certains usages du *care* peuvent maintenir une relation de verticalité

jusqu'à destituer une personne de sa parole, de sa propre image²⁹. 4) L'esthétisation réside ainsi dans le sentiment que l'ordre établi ne peut être modifié³⁰. Le trouble que peut susciter le film *Makala* d'Emmanuel Gras, réalisateur adepte d'un cinéma de sensations, repose sur l'alliance entre la grande beauté des images et l'extrême dureté du périple du charbonnier congolais. Le labeur du villageois rend compte des ravages de la misère mais aussi des incroyables ressources que l'être humain est capable de déployer. Le film a reçu en 2017 un accueil critique des plus favorables. Mais Camille Bui entend souligner le revers de la mise en scène — fût-elle guidée par un souci éthique — dans le genre documentaire³¹ d'autant plus lorsque le domaine filmé repose sur la fragilité. « Beauté photogénique » qui tend à dissoudre la part d'humanité, *Makala* fournit

à qui y est sensible un plaisir d'esthète proche de la fiction la plus classique, soit la joie sécurisante que procure l'unicité d'un objet : le sentiment d'une cohérence formelle et d'une forte tenue narrative, la satisfaction d'une ampleur allégorique grâce à laquelle une souffrance absurde a soudain l'air de se situer dans l'ordre des choses [...].

- 11 Personnage, cinéaste, spectateurs, chacun reste donc à sa place. A contrario, Camille Bui insiste bien sur la pleine légitimité des « beautés documentaires », « beauté esthétique et beauté éthique » se déroulant d'un même pas³².

Présentation du numéro

- 12 Ce numéro suit un double cheminement. Il mène une réflexion sur le champ notionnel du précaire en faisant apparaître une dynamique, à l'équilibre parfois fragile, entre caché et visible, incertitude et stabilité, contraintes et liberté, normes et jeux avec les normes. Nuancée, cette dynamique, qui s'appuie sur toute une gamme de sentiments et d'émotions, se réalise sur les plans symbolique, existentiel mais aussi pratique, technique et proprement plastique, narratif, si on considère les médiums eux-mêmes. Mais, cette réflexion ne négligeant aucunement l'insécurité, les manques inhérents à la précarité, se voit redoublée et approfondie par celle portant sur les relations entre éthique, esthétique et esthétisation.
- 13 La notion de « masquer » permet à Julia Maillard de montrer combien, d'un point de vue anthropologique et théologique, dans les textes et les images, les pratiques liées au masque et à l'habit, à la Renaissance, sont ambivalentes. Les fastes existent au regard de la précarité : l'« individu moderne » se constituerait ainsi dans une dialectique éprouvée des apparences sociales, distinctives, et du monde, craint, de la pauvreté, symbole du désordre et de la déchéance. Mais cette dialectique se voit nuancée dans le théâtre, les fêtes et les récits, la figure du pauvre côtoyant celles, jugées tout autant instables, du comédien, du vagabond, de l'étranger. L'habit et le déguisement trouvent leur efficacité au sein de différentes catégories sociales et sous divers modes révélant l'importance du volet esthétique dans le processus d'individualisation. Au-delà du simple thème, la précarité est au centre de tensions et d'orientations constitutives de l'image. Sylvain Louet insiste bien sur ce point, le corpus de films muets du tournant du XIX^e et du début du XX^e siècle sur lequel il s'appuie repose d'emblée sur le précaire, ces réalisations appartenant à la catégorie des « films oubliés », dont le statut est incertain. Vagabonds, *tramp* et autres figures de précaires sont très présents dans les films muets, ils se tiennent pourtant dans le hors-champ des études sur ce genre. Sylvain Louet vient combler cette lacune. La précision des descriptions met en évidence la manière dont

ces figures, sont, avec les spectateurs, les protagonistes d'un « tribunal imaginaire » (les personnes pauvres étant particulièrement soumises à la moralité, au jugement de la société) : elles participent ainsi pleinement des ressorts narratifs et motivent des choix cinématographiques précis, notamment le jeu des surimpressions, jusqu'à revendiquer, avec Charlot, un « droit à l'image ». « À l'écran » et « sur les écrans », la précarité est un véritable « motif figural ». Elle est aussi propre au médium utilisé et aux technologies employées, sur lesquelles la mémoire des films, celle des mondes filmés, peuvent achopper en raison de l'obsolescence et du niveau de résolution induit par le support. Mais la variété des formats et des pratiques dans le domaine des images en mouvement participe sans conteste d'une richesse plastique. Jonathan Larcher le démontre en s'attachant tout particulièrement à des cinéastes qui, depuis la seconde moitié du ^{xx}e siècle, ont œuvré à l'élaboration d'une « histoire visuelle critique » des groupes romanis et de leurs déplacements en Europe : « À la vie d'itinérance, de migration et de circulation des familles romanis répondent ainsi des *formes filmiques et des formats vagabonds* ». Ces images (appartenant en partie à la catégorie, due à Hito Steyerl, dite des « images pauvres » — numériques —, catégorie que Jonathan Larcher vient discuter) rompent avec l'esthétisation de la misère qui peut toucher les populations roms et tsiganes. Déjouant la demande de « visibilité » à laquelle ces groupes aimeraient échapper, les images de Pilar Arcila, comme on le découvrira dans cet article, participent d'une « véritable *parité plastique* ». La pertinence d'une attention portée au caractère précaire du médium est également éprouvée dans l'article que Michele Bertolini consacre à une dimension de la photographie plasticienne (Wall, Hunter, Gursky), en rupture avec la tonalité pathétique propre à « la tradition historique de la photographie de reportage ». L'auteur rapproche des œuvres qui puisent dans le répertoire de la vie quotidienne et dans lesquelles l'affirmation esthétique, la prégnance de la dimension formelle (jusqu'aux références à l'histoire de l'art) viennent servir une mise à distance éthique — qui peut conduire à une « précarisation du regard du spectateur » — vis-à-vis de la situation sociale et/ou du sujet photographié aux prises avec des conditions de précarité matérielles, psychiques. Ces œuvres ont en commun de « représenter des situations de distension temporelle » au rebours du spectaculaire induit par « l'esthétique du moment ou de l'instant décisif ». Les caractéristiques techniques, historiques, du médium et du dispositif photographiques appuient cette esthétique du quotidien, qui, comme Tom Hunter le soutient, repose sur « la dignité des gens ordinaires ». Les aspects du quotidien dont Wang Bing saisit contours et profondeurs sont ceux des personnes aux conditions de vie précaires dans la Chine contemporaine. Se fondant sur la philosophie de l'émancipation de Jacques Rancière, Gabriel Matteï forge sa réflexion sur la manière dont le regard du cinéaste rend sensibles, avec une attention des plus soutenues, « les micro-événements de la vie des personnes filmées ». Ce cinéma de la proximité délicate, rendue palpable par les descriptions méticuleuses déployées dans l'article, se tient à distance d'une modalité dénonciatrice qui tendrait à figer hiérarchies et positions. Là réside la dimension politique, puisque ces films renforcent au contraire la part de liberté que chacun peut arriver à maintenir dans son existence, au mépris des places assignées socialement. Ainsi l'idée d'égalité qui se dégage des activités individuelles ou collectives menées par les personnes filmées, jusque dans leur ancrage contemplatif, esthète, sentimental, vient dégager les films d'une approche fondée sur le procès de l'esthétisation de l'art, alors entendue comme processus faisant écran à la réalité des phénomènes sociaux et partant, à l'agir. C'est une tout autre proximité qui

conduit Alexandra Kandy Longuet et Roberto Minervini dans les documentaires respectifs *Vacancy* (2018) et *The Other Side* (2015) à cerner le quotidien des vies précaires dans ses aspects les plus sombres, parfois les plus sordides, aux États-Unis, autant d'« envers du rêve américain ». Ne cherchant pas à les filmer comme des victimes, les cinéastes font le pari de l'intimité avec les protagonistes. Cette relation se traduit dans l'attention portée aux corps et aux sensations : la précarité s'éprouve dans le rapport au temps et à l'espace que les protagonistes entretiennent. S'esquissent ainsi des trajectoires en forme de résistance. L'étude de Juliette Goursat débouche sur l'idée d'une « éthique précaire » : elle s'attarde en effet sur le volet éthique engagé différemment dans les deux films et sur les risques comme les bénéfices induits par ce cinéma de la « tactilité » des images et des sons. Les œuvres rencontrées dans ce numéro affichent un rapport élaboré au temps, à la durée. Les relations entre éthique et esthétique se nouent à cet endroit. Le caractère primordial de ce lien est rehaussé dans le cadre du cinéma documentaire — auquel une large partie du numéro est dévolue — au sein duquel le souci accordé à la dignité des personnes crée une ligne de partage. Cinéaste sculptant l'attente dans sa quête du « lyrisme de l'ordinaire », Stéphane Breton insiste ainsi sur l'importance du temps dans la manière dont le filmeur prend place, est accepté, sur le terrain étudié et filmé, à la différence de certaines pratiques journalistiques mues avant tout par la quête d'exotisme. Des Wodani de Nouvelle-Guinée aux jeunes combattants kurdes en Syrie, chaque film de Stéphane Breton est une « vie partagée », qui laisse place au regard et où s'exprime l'idée de commune humanité. Dans l'entretien qui lui est consacré, le réalisateur de *La montée au ciel* soustrait ainsi ces « formes de vie » à la notion de précarité, au sens concret d'une dépendance socio-économique, qu'il est indu de généraliser au monde entier sous peine de biais ethnocentrique. Il soulève ainsi des distinguos essentiels d'avec le dénuement et la frugalité. Si le sens existentiel de la précarité traverse tous les articles, il irrigue plus profondément encore les œuvres de Tadashi Kawamata, de Kôichi Kurita et de Motoi Yamamoto, dans lesquelles il se voit travaillé par les notions connexes de fragilité et d'éphémérité : les installations et autres « propositions formelles » de ces artistes sont créées à partir des matériaux naturels (sel, terre, bois), certaines sont d'emblée vouées à disparaître, pour reprendre vie sous une autre forme. En s'appuyant sur le concept anthropologique d'« agentivité », au rebours d'une « esthétisation de la nature », Nicolas-Xavier Ferrand fait apparaître la façon dont elles répondent au deuil, à la disparition, à la destruction et dont elles se distinguent des visées « écologiques » et des pratiques artistiques occidentales desquelles il serait tentant de les rapprocher (*Land Art*, *Arte povera*). Les articles explorent ainsi différents aspects de la précarité, aux niveaux géographique et historique ainsi qu'en termes d'intensité et de niveau de représentation.

- 14 On le voit, suivre le fil du précaire ne consiste pas à reconduire de nouvelles hiérarchies des sujets et des genres, en haut ou en bas desquelles il se situerait. Ce fil ne se confond pas non plus avec une ligne de partage entre marge/marginalité et normes qui, en les dénonçant, viendrait appuyer les asymétries et renforcer un fatalisme inconvenant. Il met en évidence la place de l'esthétique, autant dans la manière des artistes et cinéastes, que dans la vie elle-même, jusque dans ses dimensions les plus fragiles.

NOTES

1. Voir Bronislaw GEREMEK, *La Potence ou la pitié. L'Europe et les pauvres du Moyen Âge à nos jours* [1978], trad. Joanna Arnold-Moricet, Paris, Gallimard, 1987 ; Florence HUDOWICZ, *Bohèmes. Le roman de la liberté*, album de l'exposition, Paris, Grand Palais, 26 sept. 2012-14 janv. 2013, Paris, RMN, 2012.
2. Gustave COURBET, lettre à Francis Wey, 1850, cité dans F. HUDOWICZ, *Bohèmes. Le roman de la liberté*, op. cit., p. 7.
3. Article « Précaire », *TLFI*, <https://www.cnrtl.fr/definition/pr%C3%A9caire>.
4. Article « Pauvreté », *TLFI*, <https://www.cnrtl.fr/definition/Pauvret%C3%A9>.
5. Patrick CINGOLANI, *La Précarité*, Paris, PUF, 2017, p. 83. Le sociologue entend opérer un partage entre ces termes en distinguant trois sens : « celui du travail précaire, celui de l'expérience socioculturelle du précaire, celui d'une précarité débouchant sur la pauvreté » (p. 16-17).
6. Julien DAMON, « Pauvreté et précarité en chiffres », *Cahiers français*, n° 390, 2016, p. 8.
7. *Ibid.*
8. Voir P. CINGOLANI, *La Précarité*, op. cit., p. 22.
9. *Ibid.*, p. 17-18.
10. Serge PAUGAM, Guillaume LE BLANC, Sandrine RUI, « Les nouvelles formes de précarité. Regards croisés entre la philosophie et la sociologie », *Sociologie*, 2011/4, vol. 2, p. 423.
11. C'est ce que P. Cingolani rappelle dans la perspective sociale, politique et économique qui est la sienne (op. cit., p. 4).
12. Ces termes désignent régulièrement les arts et la pensée de la période baroque. On pourra aussi se reporter au titre de l'exposition qui s'est tenue au musée Guggenheim à Bilbao en 2013 : « Le baroque débridé de Cattelan à Zurbarán. L'expression d'une vitalité précaire » (commissariat Bice Curiger).
13. André BRETON, *Manifeste du surréalisme* [1924], dans André BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 13.
14. On ne développera pas ici les thèses d'Yves Michaud, de Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, ni celle de Barbara Carnevali, thèses davantage nouées à l'économie et aux relations entre esthétique, esthétisation, société de consommation et/ou capitalisme : voir Yves MICHAUD, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Hachette Littératures, 2003 ; Gilles LIPOVETSKY et Jean SERROY, *L'Esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013 ; Barbara CARNEVALI, « L'esthétique sociale entre philosophie et sciences sociales », *Tracés. Revue des sciences humaines*, n° 13, Hors-série 2013, « Philosophie et sciences sociales », <http://journals.openedition.org/traces/5685>. Intégrer ces thèses à notre propos, pour utiles et déterminantes qu'elles soient, nous mènerait vers des développements qui dépassent le cadre de cette introduction. On n'abordera pas non plus ici le statut de l'« objet esthétique » et l'esthétisation du point de vue de l'anthropologie. À ce sujet, voir Jean-Marie SCHAEFFER, « Objets esthétiques ? », *L'Homme*, n° 70, 2004, p. 25-46.
15. Voir J.-M. SCHAEFFER, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1998, principalement p. 363-386.
16. Jacinto LAGEIRA, article « Esthétisation », dans Jacques MORIZOT et Roger POUVET (dir.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007 (2^e éd.), p. 180 et citations suivantes.
17. Il prolonge par là le sens du verbe « esthétiser » en construction intransitive (« Vouloir à tout prix faire de l'esthétique », *Le Robert*).

18. Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* [1936], dans *Écrits français*, éd. Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991, p. 220.
19. On emprunte ainsi ce terme à l'opposition formulée par Jacinto Lageira au sujet de l'esthétisation dans sa définition générale : « Processus qui vise à incarner de manière réelle ou factice les valeurs esthétiques dans l'horizon de la vie effective et même du quotidien », article « Esthétisation », *op. cit.*
20. *Ibid.*
21. Dominique CHATEAU, *L'Esthétisation de l'art : art contemporain et cinéma*, L'Amandier, 2014, p. 5.
22. *Ibid.*, p. 6.
23. *Ibid.*, p. 34.
24. Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art. La relation esthétique* [1997], Paris, Le Seuil, 2010, p. 438.
25. L'un des cas souvent mentionné et étudié est celui de la photographie dite de la « Madone algérienne » réalisée par Hocine Zaourar en 1997, en pleine décennie noire en Algérie. La photographie de Georges Mérillon, dite de la « Pietà du Kosovo » (1990), lui est généralement associée. Voir Dominique BAQUÉ, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004 ; Claire GUILLOT, « L'encombrante "madone" d'Hocine Zaourar », *Le Monde*, 6 octobre 2005, https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/10/06/photographie-l-encombrante-madone-d-hocine-zaourar_696439_3246.html ; Dominique DUCARD, « Stéréotypage discursif d'une image de presse », *Communication & langages*, n° 165, septembre 2010, p. 3-14 ; Michel POIVERT, *La Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2018 ; Francesco ZUCCONI, *Displacing Caravaggio: Art, Media, and Humanitarian Visual Culture*, trad. Zakiya Hanafi, Cham, Palgrave Macmillan, 2018.
26. À ce sujet, et sur la nuance qu'il convient d'apporter en mettant en avant la dimension heuristique de la méthode comparative, voir Francesco ZUCCONI et Giovanni CARERI, « "Les Sept œuvres de miséricorde" du Caravage : un manifeste humanitaire ? », Dossier « La santé mentale des immigré.e.s se détériore après leur arrivée », *De facto*, 8, juin 2019, <http://icmigrations.fr/2019/06/13/defacto-8-005/> (dernière consultation en juillet 2021). Michel Poivert souligne « la tentation d'une "photographie d'histoire" (au sens où l'on caractérise le genre historique en peinture à l'âge classique) » dans le photojournalisme et le photoreportage, photographie qui permet aux auteurs des clichés de renouveler les modèles de construction de ce type d'image mais aussi de participer aux systèmes de reconnaissance par les pairs et par les prix. À ce propos, l'historien évoque la notion d'esthétisme, qu'il justifie comme une réponse à la crise alors traversée par l'image de presse que l'image télévisuelle vient concurrencer (M. POIVERT, *La Photographie contemporaine*, *op. cit.*, p. 80-83). L'historien mentionne la notion d'« image-monument », due à Vincent Lavoie.
27. Voir B. GEREMEK, *La Potence ou la pitié*, *op. cit.*, p. 36. L'historien invite à considérer les différentes manifestations de la charité. On se reportera également dans cet ouvrage aux liens établis entre humilité et pauvreté au Moyen Âge et à l'opposition entre « bons » et « mauvais » pauvres qui structure l'historicité de la notion.
28. Voir Michel ZINK, *L'Humiliation, le Moyen Âge et nous*, Paris, Albin Michel, 2017.
29. Michele LANCIONE, « The spectacle of the poor. Or: 'Wow !! Awesome. Nice to know that people care !' », *Social & Cultural Geography*, vol. 15, n° 7, 2014, p. 693-713. Article mentionné dans la bibliographie de l'entretien entre F. ZUCCONI et G. CARERI, « "Les Sept œuvres de miséricorde" du Caravage : un manifeste humanitaire ? », *op. cit.*
30. Sur cette question des places et des hiérarchies, nous renvoyons à Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008. Le philosophe met en lumière « la puissance du regard et de la parole » qu'il décèle notamment dans le cinéma de Pedro Costa qui s'adosse à « la capacité des corps quelconques à s'emparer de leur destin » (p. 88). Ce cinéma permet à Rancière de reconsidérer la question de l'esthétisation dans les situations de misère.

31. Pour une typologie du cinéma documentaire et sur les aspects de la « mise en scène documentaire », voir Guy GAUTHIER, *Le Documentaire, un autre cinéma. Histoire et création* [1995], Paris, Armand Colin, 2015.
32. Camille BUI, « Beautés documentaires », *Cahiers du cinéma*, n° 739, décembre 2017, p. 32.
-

INDEX

Keywords : precariousness, aesthetics, aestheticization, ethics, visual arts

Mots-clés : précarité, esthétique, esthétisation, éthique, arts visuels

AUTEUR

NADIA FARTAS

Docteure en littérature, ses recherches portent sur les rapports entre le verbal et le visuel, la littérature et les arts visuels, les relations entre poétique, esthétique et politique, la question de l'esthétisation. Elle a enseigné à l'EHESS, à l'EESAB (Rennes) et à CY Cergy Paris université. Auparavant, elle a collaboré avec plusieurs structures dans les domaines des arts visuels et du spectacle vivant. Elle a publié aux Presses universitaires de Bordeaux *Simplicité et diversité. Mutations du sensible dans la modernité : Flaubert, Baudelaire, Monet* (collection « Sémaphores », 2021).