

« Agonistique. Penser le monde autrement »
Chantal Mouffe
Paris, École nationale supérieure de beaux arts, 2014

5. Politique agonistique et pratiques artistiques

L'art occupe une place de plus en plus importante dans nos sociétés, mais peut-il encore jouer un rôle de critique? On soutient souvent que dans le capitalisme tardif, l'esthétique a triomphé dans tous les domaines, et que l'effet de ce triomphe a été la création d'une culture hédoniste où l'art ne peut plus offrir d'expérience réellement subversive. Le brouillage des limites entre l'art et la publicité est tel que l'idée même d'un espace public critique a perdu son sens. L'omniprésence du marché a gommé la distinction entre les secteurs public et privé, puisque même le secteur public s'est privatisé. Chaque critique est aussitôt récupérée et neutralisée par les forces capitalistes.

Certes, cette situation n'est pas tout à fait nouvelle. Le développement de l'industrie culturelle préoccupait déjà Adorno et Horkheimer, qui le considéraient comme une pénétration du domaine de la culture par le mode de production fordiste. Ils présentaient cette évolution comme une étape supplémentaire du processus de marchandisation et d'assujettissement de la société aux exigences de la production capitaliste.

Adorno croyait toutefois que l'art pouvait encore offrir un espace d'autonomie. Certains penseurs prétendent que c'est précisément cette possibilité qui a disparu, et qu'aujourd'hui, les pires cauchemars d'Adorno et Horkheimer se sont réalisés. L'art a été absorbé par l'esthétique du capitalisme biopolitique et la production autonome est devenue impossible. La production de symboles est devenue l'un des objectifs centraux du capitalisme, et par le biais du développement des industries créatives, les

individus sont désormais totalement subjugués par le contrôle du capital. Non seulement les consommateurs, mais, aussi les producteurs de la culture sont prisonniers d'une industrie culturelle dominée par les médias et les multinationales de l'industrie du divertissement. Nous avons tous été transformés en fonctions passives du système capitaliste.

Heureusement, tous ne partagent pas ce diagnostic pessimiste. Ainsi, certains théoriciens post-opéraïstes maintiennent que l'analyse d'Adorno et Horkheimer, fondée sur le modèle fordiste, ne fournit pas une grille d'analyse applicable aux formes nouvelles de production devenues prédominantes dans le mode de régulation capitaliste de l'époque post-fordiste. Selon eux, ces formes nouvelles de production permettent des types inédits de résistance, et ils envisagent la possibilité d'une revitalisation du projet émancipateur, auquel les pratiques artistiques pourraient contribuer de façon déterminante.

Paolo Virno, par exemple, dépeint une situation très différente de celle décrite par Horkheimer et Adorno. Dans *Grammaire de la Multitude*¹, il affirme que les industries culturelles ont joué un rôle important dans la transition du fordisme au post-fordisme. Selon lui, elles représentent « la matrice du post-fordisme ». Avec le développement du travail immatériel du capitalisme tardif, le processus de travail est devenu performatif, et mobilise les qualités les plus universelles de l'espèce : perception, langage, mémoire et émotions. La production contemporaine est désormais devenue « virtuose », et le travail productif, dans sa totalité, fait siennes les caractéristiques particulières de l'artiste-interprète. Nous assistons à un processus d'hybridation entre les sphères du travail, de l'action politique et de la réflexion intellectuelle, auparavant distinctes parce qu'elles se fondaient sur des principes et des critères radicalement hétérogènes. Aujourd'hui, les frontières entre l'activité purement intellectuelle, l'action politique et le travail se sont dissoutes, et le travail post-fordiste a absorbé plusieurs des caractéristiques de l'action politique.

Cette transformation ouvre la voie à des formes nouvelles de rapports sociaux, où l'art et le travail existent dans des configurations nouvelles. L'objectif des pratiques artistiques devrait être de promouvoir le développement de ces nouveaux rapports sociaux, rendus possibles par la transformation du processus de travail. Leur tâche principale est la production de subjectivités nouvelles et l'élaboration de mondes inédits. Dans la situation actuelle, il est nécessaire d'élargir le champ d'intervention de l'art, avec des artistes qui travaillent dans de multiples espaces sociaux extérieurs aux institutions traditionnelles, afin de s'opposer au programme de mobilisation sociale totale du capitalisme.

Depuis une perspective différente, André Gorz indique lui aussi les potentialités des formes nouvelles de production :

*Quand l'auto-exploitation acquiert une fonction centrale dans le processus de valorisation, la production de subjectivité devient un terrain du conflit central (...). Des rapports sociaux soustraits à l'emprise de la valeur, à l'individualisme compétitif et aux échanges marchands font apparaître ceux-ci, par contraste, dans leur dimension politique, comme des extensions du pouvoir du capital. Un front de résistance totale à ce pouvoir s'ouvre. Il déborde nécessairement du terrain de la production de connaissances vers de nouvelles pratiques de vie, de consommation, d'appropriation collective des espaces communs et de la culture du quotidien.*²

Je crois également que le champ de production de la subjectivité a une importance stratégique. Je suis d'accord avec Brian Holmes lorsqu'il déclare que « l'art peut offrir à la société l'occasion de réfléchir collectivement aux figures imaginaires dont dépend sa cohérence même, sa compréhension d'elle-même. »³ Je suis convaincue que les pratiques artistiques et culturelles peuvent offrir des espaces de résistance qui subvertissent l'imaginaire social nécessaire à la reproduction capitaliste. Mais je crois que pour appréhender leur potentiel politique, il faudrait

se représenter ces formes de résistance artistique comme des interventions agonistiques dans le contexte des luttes contre-hégémoniques.

Dans le chapitre 4, j'expliquais que pour bien comprendre la transition du fordisme au post-fordisme, il fallait introduire sa dimension hégémonique. Je suggérais qu'on pouvait, pour y arriver, s'appuyer sur plusieurs idées développées par Luc Boltanski et Ève Chiapello dans leur ouvrage *Le Nouvel esprit du capitalisme*⁴, où ils soulignent le rôle joué par ce qu'ils appellent « la critique artiste » dans la transformation qu'a subie le capitalisme au cours des dernières décennies du vingtième siècle. Ils y démontrent la façon dont les stratégies esthétiques de la contre-culture – quête d'authenticité, idéal d'autogestion, revendications antihiérarchiques – ont été récupérées pour développer l'économie en réseau post-fordiste, de manière à favoriser les conditions exigées par le mode actuel de régulation capitaliste. Par le biais du « néo-management », la critique artiste est devenue un élément important de la productivité capitaliste.

À première vue, cette analyse semble corroborer le point de vue pessimiste selon lequel l'art ne peut plus jouer un rôle de critique. Mais en me permettant de percevoir la transition du fordisme au post-fordisme en termes hégémoniques, Boltanski et Chiapello m'ont en fait fourni les prémisses de l'argument que je souhaite développer dans ce chapitre sur l'importance des pratiques artistiques et culturelles dans la lutte contre-hégémonique. En effet, lorsque l'hégémonie néolibérale actuelle est perçue comme une « révolution passive » résultant d'un ensemble d'interventions politiques dans un champ complexe de forces économiques, juridiques et idéologiques, sa nature discursive est mise en évidence.

Une telle hégémonie résulte d'une construction discursive qui articule de façon très spécifique un grand nombre de pratiques, de discours et de jeux de langage de natures très diverses. Si l'on perçoit cette hégémonie comme une conséquence naturelle

du progrès technologique, c'est parce que l'origine politique de ces pratiques contingentes a été recouverte par un processus de sédimentation; elles se sont naturalisées, et les formes d'identification qu'elles ont engendrées se sont cristallisées en identités qu'on prend pour acquises. C'est pourquoi les pratiques et institutions néolibérales semblent issues de processus naturels, comme si elles relevaient d'un destin que nous devons accepter parce qu'« il n'y a pas d'alternative ».

Si l'approche hégémonique des pratiques artistiques et de leur rapport à la politique est importante, c'est parce qu'elle montre que la confrontation hégémonique ne se limite pas aux institutions politiques traditionnelles. De plus, cette confrontation se produit aussi dans la multitude de lieux où se construit l'hégémonie, ce qui met en évidence le rôle politique primordial de ce qu'il est convenu d'appeler la « société civile ». C'est là, comme l'a expliqué Antonio Gramsci, que s'établit une conception particulière du monde et que se définit une compréhension spécifique de la réalité – ce qu'il appelle le « sens commun », qui fournit le terrain où des formes spécifiques de subjectivité se construisent. Il insiste à plusieurs reprises sur le rôle central des pratiques artistiques et culturelles dans l'élaboration et la diffusion du sens commun, en soulignant le rôle déterminant joué par ces pratiques dans la reproduction ou la désarticulation d'une hégémonie donnée. S'il résulte d'une articulation discursive, le sens commun peut être transformé par le biais d'interventions contre-hégémoniques, et c'est là que les pratiques artistiques et culturelles peuvent jouer un rôle déterminant.

En insistant sur le rôle des pratiques culturelles dans la productivité capitaliste, les analyses de Boltanski et Chiapello confirment aussi la façon dont, à l'ère de la production post-fordiste, ce rôle est devenu absolument crucial. Aujourd'hui, le capitalisme s'appuie de plus en plus sur des techniques sémiotiques pour créer les modes de subjectivation nécessaires à sa reproduction. Dans la production moderne, le contrôle des

âmes, comme l'a précisé Foucault, joue un rôle stratégique dans le contrôle des affects et des passions. Les formes d'exploitation caractéristiques d'une époque où le travail manuel prédominait ont été remplacées par des formes nouvelles qui requièrent la création de besoins nouveaux et le désir incessant d'acquérir des biens. Cela explique pourquoi, dans nos sociétés de consommation, la publicité joue un rôle aussi important.

Toutefois, ce rôle ne se limite pas à promouvoir tel ou tel produit. Il crée aussi des mondes fantasmatiques auxquels les consommateurs peuvent s'identifier. Aujourd'hui, acheter, c'est entrer dans un monde particulier, appartenir à une communauté imaginaire. Pour maintenir son hégémonie, le système capitaliste actuel doit constamment mobiliser les désirs et façonner les identités. C'est la construction de l'identité même de l'acheteur qui est en jeu dans les techniques publicitaires.

Une politique contre-hégémonique doit donc s'engager sur ce terrain afin de favoriser d'autres formes d'identification. Bien que l'un des objectifs de la lutte hégémonique ait toujours été la production agonistique de subjectivités nouvelles, il est clair qu'au stade actuel du capitalisme, ce terrain est plus important que jamais.

Espaces publics agonistiques

Une fois reconnu le rôle central du champ culturel, comment les pratiques artistiques et culturelles peuvent-elles contribuer à la remise en cause contre-hégémonique de l'hégémonie néolibérale?

Avant d'aborder cette question, je tiens à préciser que je n'envisage pas les rapports entre l'art et la politique en termes de champs constitués de façon indépendante, l'art d'un côté et la politique de l'autre, entre lesquels un rapport devrait être établi. Il y a une dimension esthétique du politique et une dimension politique de l'art. Du point de vue de la théorie de l'hégémonie,

les pratiques artistiques jouent un rôle dans la constitution et le maintien d'un ordre symbolique donné, ou dans sa remise en cause: c'est pourquoi elles ont forcément une dimension politique. Le politique, pour sa part, relève de l'organisation symbolique des rapports sociaux: c'est là que réside sa dimension esthétique. Voilà pourquoi je crois qu'il n'est pas utile d'établir une distinction entre l'art politique et l'art non-politique.

La question cruciale est plutôt celle des formes possibles que pourrait prendre un art critique. Dans l'approche que je préconise, cela suppose qu'on examine les différentes façons dont les pratiques artistiques peuvent contribuer à déstabiliser l'hégémonie dominante. Pour traiter cette question, il faut se pencher sur le rôle des pratiques artistiques critiques dans l'espace public. Il ne s'agit pas, en l'occurrence, d'un seul espace mais d'une multiplicité de surfaces discursives et d'espaces publics. Deuxièmement, bien qu'il n'y ait ni principe d'unité sous-jacent, ni centre prédéterminé dans ces espaces multiples, il existe toujours diverses formes d'articulation entre eux. Il ne s'agit pas du type de dispersion envisagé par certains penseurs postmodernistes. Nous ne sommes pas non plus confrontés à l'espèce d'espace «lisse» décrit par Deleuze et ses disciples. Les espaces publics sont toujours striés et structurés de façon hégémonique. Une hégémonie donnée résulte de l'articulation spécifique entre divers espaces, ce qui signifie que la lutte hégémonique consiste également à tenter de créer une forme autre d'articulation entre les espaces publics.

Qu'est-ce qui distingue l'approche agonistique de l'espace public d'autres approches? Sa caractéristique principale est de remettre en cause l'opinion largement partagée qui, bien que de manières différentes, informe la plupart des conceptions de l'espace public. Selon cette opinion, l'espace public est un champ où l'on vise à créer le consensus. Pour l'approche agonistique, au contraire, l'espace public est celui où des points de vue contradictoires s'affrontent sans possibilité de réconciliation

finale. Une telle conception est manifestement très différente de celle que défend Jürgen Habermas, qui présente ce qu'il appelle la « sphère publique » comme le lieu où se déroule une délibération visant au consensus rationnel.

Certes, Habermas admet désormais qu'il est improbable, étant données les limitations de la vie en société, qu'un tel consensus puisse effectivement être atteint, et il considère que sa « situation idéale de parole » est une « idée régulatrice ». Toutefois, dans la perspective de l'approche agonistique, les obstacles à la situation idéale de parole habermasienne ne sont pas simplement issus de limitations empiriques. Ils sont de nature ontologique. Comme je l'ai indiqué dans le premier chapitre, l'un des principes fondamentaux de l'agonisme est que le type de consensus rationnel postulé par l'approche habermasienne est une impossibilité conceptuelle car il présuppose la disponibilité d'un consensus sans exclusion, ce qui est précisément ce dont l'approche hégémonique démontre l'impossibilité.

La façon dont les espaces publics sont envisagés a d'importantes conséquences pour les pratiques artistiques et culturelles car ceux qui favorisent la création d'espaces publics agonistiques concevront l'art critique très différemment de ceux dont le but est la création d'un consensus. L'approche agonistique envisage l'art critique comme étant constitué par de multiples pratiques artistiques mettant en évidence l'existence d'alternatives à l'ordre post-politique actuel. Sa dimension critique consiste à rendre visible ce que le consensus dominant tend à obscurcir et à oblitérer, en donnant une voix à tous ceux qui sont réduits au silence par l'hégémonie en place. Précisons d'abord, afin d'éviter tout malentendu, la façon dont l'approche agonistique conçoit la critique. Les pratiques artistiques critiques, dans cette perspective, n'aspirent pas à dissiper une hypothétique fausse conscience afin de révéler la « vraie réalité ». Cela contredirait complètement les prémisses anti-essentialistes de la théorie de l'hégémonie, qui rejette l'idée même d'une « vraie conscience ».

Comme je l'ai indiqué plus haut, c'est toujours par leur insertion dans de multiples pratiques, discours et jeu de langage que se construisent les formes spécifiques d'identité. C'est pourquoi la transformation des identités politiques ne peut jamais résulter d'un appel rationaliste au véritable intérêt du sujet, mais plutôt de l'inscription de l'agent social dans un ensemble de pratiques qui mobiliseront ses affects de façon à désarticuler le cadre où a lieu le processus dominant d'identification. Comme le signale Yannis Stravrakakis, « une critique d'un système idéologique du sens ne peut pas être efficace si elle s'en tient à un niveau purement déconstructeur ; il faut cartographier les fantasmes qui fondent ce système et cerner sa fonction de symptôme ».⁵ Cela signifie que pour construire des identités oppositionnelles, il ne suffit pas simplement de s'engager dans un processus de « dés-identification ». Il faut un deuxième geste. En n'insistant que sur la première étape, on reste pris au piège d'une problématique selon laquelle le moment de négation suffirait à lui seul à susciter du positif, comme si des subjectivités nouvelles étaient déjà disponibles, prêtes à émerger dès que le poids de l'idéologie dominante aurait été levé. Un tel point de vue, qui informe plusieurs formes d'art critique, échoue à prendre en compte la nature de la lutte hégémonique et le processus complexe de la construction des identités.

Les interventions contre-hégémoniques d'Alfredo Jaar

Pour illustrer mon argument, je prendrai le cas d'Alfredo Jaar, dont le travail fournit l'un des meilleurs exemples d'une esthétique de la résistance informée par la stratégie hégémonique. On trouve dans sa pratique la pluralité de formes d'intervention artistique requises par l'approche hégémonique et la multiplicité de sites où elles devraient avoir lieu.

En se définissant comme un « artiste de projets » qui réagit à des réalités concrètes dans des contextes spécifiques, Jaar a souligné

à plusieurs reprises qu'il est vital pour lui d'intervenir dans différentes sphères, non seulement le monde de l'art mais aussi les espaces publics et divers lieux d'enseignement.⁶ Contrairement à ceux qui prétendent qu'une critique efficace ne peut exister qu'en dehors des institutions, il considère celles-ci comme un terrain de lutte important. En combinant ces trois types d'activité, il est à même d'intervenir dans une variété de lieux où l'hégémonie dominante s'établit et se reproduit, contribuant ainsi au développement des démarches anti-hégémoniques.

Les interventions artistiques d'Alfredo Jaar font écho à l'approche hégémonique à plus d'un titre. On les décrit en général comme des sources de « contre-information » (Georges Didi-Huberman) ou comme la construction de « contre-environnements » (Adriana Valdes). Dans les deux cas, Jaar met l'accent sur ce que j'appelle la stratégie de « désarticulation » du « sens commun », et suscite une variété d'espaces publics agonistiques qui contribuent au développement d'une « contre-hégémonie ».

Une telle stratégie est manifeste dans *Questions Questions*, intervention publique réalisée à Milan à l'automne 2008, que Jaar considère comme son projet le plus gramscien. En réaction au contrôle de l'espace public italien par le réseau médiatique et publicitaire de Silvio Berlusconi, il a posé des affiches sur les autobus, les panneaux d'affichage, les métros et les trams où figurent des questions comme « La politique a-t-elle besoin de la culture ? » ou « L'intellectuel est-il inutile ? ». Son but, explique-t-il, était d'« essayer de créer de petites failles dans le système » en occupant tous les espaces disponibles pendant trois mois, afin de créer un réseau de résistance et de rendre à l'espace public son sens, oblitéré par la mainmise de Berlusconi.

Ce qui est particulièrement intéressant dans cette forme d'intervention est la façon dont elle déstabilise le sens commun en posant des questions simples en apparence, mais qui, dans le contexte spécifique de l'intervention, sont susceptibles de

déclencher des réflexions qui susciteront le mécontentement face à la situation actuelle. Jaar s'écarte ainsi d'une certaine conception de l'art critique, selon laquelle on ne peut pousser les gens à réagir qu'en leur donnant des leçons sur l'état du monde, et il prend le contrepied de la tendance actuelle à considérer que la transgression et la dénonciation sont les formes de résistance les plus radicales. Jaar pousse à réagir en suscitant le désir de changer les choses. Plutôt que de s'adresser aux gens sur le mode de l'autorité, il préfère les interpeler pour déclencher un processus qui les incitera à remettre en question des croyances qu'ils prennent pour acquises. Selon lui, la meilleure façon de les pousser à réagir est de leur faire prendre conscience de ce qui manque dans leurs vies et de les amener à penser que les choses pourraient être autrement.

Son projet pour le Konsthall de Skoghall en 2000 illustre parfaitement la façon dont l'art peut contribuer à susciter un besoin – à faire prendre conscience que quelque chose manque à nos vies, et à éveiller un désir de changement. Invité à créer une œuvre pour la ville suédoise de Skoghall, connue pour son industrie papetière, il constate qu'elle ne dispose d'aucun espace d'exposition. Jaar fait appel à la principale entreprise papetière de la ville pour bâtir un Konsthall en papier. Le lendemain du vernissage, une exposition de jeunes artistes suédois, il décide que l'édifice sera incendié, bien qu'un groupe de citoyens demande à le conserver. Jaar est ravi de leur réaction, mais il leur explique qu'il ne veut pas imposer à la communauté une institution qu'elle n'a jamais revendiquée.

Mais l'histoire n'en reste pas là. Grâce à cette intervention, les habitants de Skoghall ont compris qu'il manquait réellement quelque chose à leur ville. Sept ans plus tard, Jaar est à nouveau invité, cette fois pour concevoir et bâtir le premier Konsthall permanent de Skoghall. Ce projet est emblématique à plusieurs titres. En plus de témoigner de l'efficacité de la stratégie pédagogique de Jaar – ne jamais imposer son point de vue, mais

amener les gens à exprimer leurs propres besoins – cette œuvre illustre également son aptitude à interagir avec les institutions de façon critique.

Ce qui m'amène à ce que je considère comme l'un des aspects les plus importants de l'approche de Jaar : sa compréhension profonde du rôle que joue l'affect dans le processus d'identification et du rôle des passions dans la construction des identités politiques. Si les pratiques artistiques peuvent jouer un rôle décisif dans la construction de formes nouvelles de subjectivité, c'est parce qu'en mobilisant des ressources qui suscitent les émotions, elles peuvent toucher les êtres humains au niveau affectif. C'est là que réside le grand pouvoir de l'art – dans sa capacité à nous faire voir les choses autrement, à nous faire percevoir des possibilités inédites.

Comme l'a indiqué Dewey, les œuvres d'art nous permettent, par le biais de l'imaginaire et des émotions qu'elles évoquent, de prendre part à des expériences inédites et d'établir des rapports autres que ceux auxquels nous sommes habitués. Il ne s'agit pas de nier la dimension cognitive de l'art, mais d'affirmer que c'est par les affects qu'il peut toucher l'intellect. Alfredo Jaar en est profondément conscient, et il a systématiquement déployé des modes d'interpellation qui transforment la conscience en agissant sur les sensations. Le but de ses interventions est de susciter, par des moyens esthétiques, de nouveaux modes d'identification. Comme il l'a un jour fait remarquer, l'expérience esthétique devrait nous émouvoir « à travers nos sens et à travers notre raison ».

Activisme artistique

L'approche agonistique que je préconise est, me semble-t-il, particulièrement utile pour comprendre les formes récentes d'activisme artistique qui, de façons très diverses, visent à remettre en cause le consensus établi et contribuent à la politique

radicale. Ces divers types de pratiques artistico-activistes sont issus de luttes urbaines très différentes, de « Reclaim the Streets » en Grande-Bretagne à « Tute Bianche » en Italie, en passant par les campagnes « Stop à la pub » en France et « Nike Ground-Rethinking Space » en Autriche.⁷

La stratégie de « correction d'identité » développée par les Yes Men en fournit un autre exemple. En assumant diverses identités – ils se font passer, par exemple, pour des représentants de l'Organisation Mondiale du Commerce – ils proposent une satire très efficace de l'idéologie néolibérale.⁸ Leur but est de s'attaquer aux institutions qui favorisent l'emprise du néolibéralisme au détriment du bien-être des personnes. Ils y parviennent en usurpant l'identité de ces institutions, afin de « corriger » leur discours. Ainsi, le texte suivant est apparu en 1999 sur un site pastiche conçu pour ressembler au vrai site de l'OMC :

L'Organisation Mondiale du Commerce est une bureaucratie internationale géante dont l'objectif est d'aider les entreprises en faisant respecter le « libre-échange », la liberté pour les multinationales de faire des affaires comme elles l'entendent. L'OMC place cette liberté au-dessus de toutes les autres libertés, y compris la liberté de manger, de boire de l'eau, de ne pas manger certaines choses, de soigner les malades, de protéger l'environnement, de faire pousser ses propres cultures, d'organiser des syndicats, de maintenir des services sociaux, de gouverner, d'avoir une politique étrangère. Toutes ces libertés sont soumises aux attaques d'énormes corporations opérant sous couvert du « libre-échange », ce droit mystérieux dont on nous dit qu'il doit l'emporter sur tous les autres.⁹

Certains ont pris ce faux site pour le vrai, et les Yes Men ont même réussi à prendre part, en tant que représentants de l'OMC, à plusieurs conférences internationales. À l'occasion de l'une d'entre elles, leur intervention consistait à proposer un appareil de surveillance télématique des salariés en forme de phallus doré d'un mètre de longueur.

Il est plus facile de saisir le caractère politique de ces formes d'activisme artistique si on les considère comme des interventions contre-hégémoniques destinées à brouiller l'image lisse que tente de répandre le capitalisme d'entreprise, pour dévoiler son caractère répressif. En mettant des formes artistiques au service de l'activisme politique, ces pratiques « artistiques » constituent une dimension importante de la politique radicale. On peut les considérer comme des actions contre-hégémonistes à l'encontre de l'appropriation capitaliste de l'esthétique et de son objectif : garantir et développer le processus de valorisation.

Toutefois, contrairement à ce que semblent croire certains « artistiques », cela ne signifie pas pour autant que les pratiques « artistiques » suffisent à réaliser les transformations nécessaires à établir une nouvelle hégémonie. Comme Ernesto Laclau et moi-même l'expliquions dans *Hégémonie et stratégie socialiste*¹⁰, la démocratie radicale exige une articulation des différentes luttes, afin de créer des chaînes d'équivalences entre elles. Il serait illusoire de croire que l'activisme artistique puisse, à lui seul, mettre fin à l'hégémonie néolibérale.

Musées et institutions

L'« artivisme » n'est pas non plus, selon moi, la seule façon dont l'art critique puisse exister aujourd'hui. C'est pourquoi je ne suis pas d'accord avec ceux qui prétendent que des formes d'art plus traditionnelles ne peuvent pas être critiques, et que les artistes devraient éviter de collaborer avec les institutions artistiques traditionnelles. Une telle position est l'expression, dans le domaine de l'art, du rejet des institutions publiques préconisées par le type de critique radicale abordée dans le chapitre 4, selon laquelle l'action politique devrait se limiter à désertir les institutions et à renoncer à toute forme d'appartenance. Tout rattachement aux institutions y est présenté comme un obstacle aux nouvelles

formes non-représentatives de « démocratie absolue » propices à l'auto-organisation de la Multitude.

Le modèle de l'exode exclut la possibilité qu'une lutte contre-hégémonique, menée au sein des institutions, puisse désarticuler les éléments constitutifs de l'hégémonie néolibérale. Il perçoit toutes les institutions comme des incarnations monolithiques de forces qu'il faut détruire, et rejette toute tentative de les transformer de l'intérieur, ce qui relève selon lui de l'illusion réformiste. Sa stratégie est celle de la « désertion des institutions » et de la création de nouveaux rapports sociaux hors des cadres institutionnels établis. Cela exclut la possibilité d'une critique immanente des institutions, dont l'objectif serait de les transformer en lieu de contestation de l'ordre hégémonique.

Une telle approche présuppose que les pratiques artistiques critiques n'ont d'efficacité que lorsqu'elles restent extérieures aux institutions culturelles. Imaginer que les musées, par exemple, puissent s'ouvrir à une intervention politique critique reviendrait, dans cette optique, à être aveugle à toutes les forces économiques et politiques qui rendent possible leur existence même. Encore une fois, la stratégie préconisée consiste à ignorer les institutions et à occuper des espaces extérieurs au champ institutionnel. Une telle perspective est, selon moi, profondément erronée ; elle conduit à l'impuissance en nous empêchant de reconnaître la multiplicité des voies ouvertes à l'engagement politique. Croire que les institutions ne peuvent devenir des lieux de contestation, c'est ignorer les tensions qui existent toujours au sein d'une configuration de forces données et la possibilité d'agir d'une façon qui subvertisse leur forme d'articulation.

Dans le cas des musées, je crois que loin d'être condamnés au rôle d'institutions conservatrices vouées à maintenir et à reproduire l'hégémonie établie, ils peuvent contribuer, avec d'autres institutions artistiques, à subvertir l'idéologie de la société de la consommation. En effet, on peut les transformer en espaces publics agonistiques où cette hégémonie est

ouvertement contestée. Dès leur origine, les musées ont été liés à la construction de l'hégémonie bourgeoise, mais cette fonction peut être modifiée. Comme nous l'a appris Wittgenstein, la signification dépend toujours du contexte, et c'est l'usage qui détermine le sens.

Cela s'applique également aux institutions, et nous devrions renoncer à l'idée essentialiste selon laquelle certaines d'entre elles sont, par essence, destinées à remplir une fonction unique et immuable. D'ailleurs, on peut déjà observer la façon dont plusieurs musées, dans la mouvance du néolibéralisme, ont abdiqué leur fonction initiale. Plutôt que d'inculquer aux citoyens la culture dominante, ils en sont réduits à être des lieux de divertissement s'adressant à un public de consommateurs. L'objectif principal de ces musées « postmodernes » est de gagner de l'argent grâce à des expositions blockbusters et à la vente d'une multitude de produits dérivés destinés aux touristes. Le type de « participation » qu'ils proposent se fonde sur le consumérisme, et ils contribuent activement à la commercialisation et à la dépolitisation du domaine culturel.

Ce tournant néolibéral n'est toutefois pas une fatalité. On peut envisager un autre type d'évolution plus progressiste. À une certaine époque, il était sans doute pertinent de sortir des musées pour explorer de nouvelles pistes. Mais dans les conditions actuelles, alors que le monde de l'art est presque totalement colonisé par le marché, les musées pourraient au contraire permettre d'échapper à sa domination. Comme Boris Groys l'a indiqué, le musée, une fois dépouillé de son rôle normatif, pourrait être considéré comme un lieu privilégié, où l'on peut présenter les œuvres d'art dans un contexte qui les distingue des produits commerciaux.¹¹ Envisagé sous cet angle, le musée offrirait un espace de résistance à la commercialisation croissante de l'art.

Repenser la fonction du musée en ce sens représente une première étape dans sa conception comme lieu à partir

duquel on peut contrer la dictature du marché médiatique mondial. D'ailleurs, il existe déjà plusieurs exemples de musées et d'institutions artistiques qui facilitent la stratégie d'« engagement » que je propose. L'un des plus renommés est le Museu d'Art Contemporani de Barcelone (MACBA) qui, sous la direction de Manuel Borja-Villel (aujourd'hui directeur du Reina Sofia à Madrid), a réussi à créer un nouveau modèle de ce qu'un musée pourrait être.¹²

Entre 2000 et 2008, le MACBA a initié divers projets informés par la pédagogie critique et destinés à rendre au musée son rôle d'institution pédagogique inscrite dans la sphère publique. Afin de proposer une lecture alternative de l'art moderne, le MACBA a développé sa collection et organisé des expositions temporaires privilégiant des artistes et des scènes artistiques négligées par le discours dominant sur la modernité. Un autre objectif du MACBA consistait à établir des rapports dynamiques entre le musée et la ville, en accueillant les débats et les confrontations. En recherchant les façons dont l'art pouvait contribuer à multiplier les espaces publics, le musée a favorisé les échanges entre différents mouvements sociaux.

Ainsi, une série d'ateliers organisés en 2002, intitulés *Direct Action as one of the Fine Arts*, réunissait collectifs d'artistes et mouvements sociaux afin qu'ils envisagent ensemble les rapports entre les luttes politiques locales et les pratiques artistiques. Ces ateliers étaient consacrés à des sujets comme le travail précaire, les frontières et les migrations, la gentrification, les nouveaux médias et les politiques émancipatrices. Autre exemple de collaboration avec les nouveaux mouvements sociaux, *How do we want to be governed?* était conçu comme un contre-modèle au Forum Universel des Cultures 2004 organisé par le conseil municipal de Barcelone. L'objectif véritable de ce forum, sous l'alibi de la culture, était de promouvoir le « renouveau urbain » du front de mer de la ville, qui promettait d'être très lucratif pour les promoteurs immobiliers. Animé par Roger Buergel, *How do you*

want to be governed? s'est déroulé dans plusieurs lieux autour du site destiné à être reconstruit. Cette exposition *in process* alliait travail artistique et dynamique sociale, notamment par le biais de débats avec des associations de quartier.

L'expérience du MACBA représente une alternative radicale au musée moderne ou postmoderne, mais plusieurs autres initiatives mériteraient d'être mentionnées. Ainsi, à la Moderna Galerija de Ljubljana, la directrice Zdenka Badovinac a mis en œuvre une stratégie très intéressante, destinée à attirer l'attention sur les différentes réalités sociales à l'Est et à l'Ouest, en soulignant les divergences entre les mouvements néo-avant-gardistes de ces deux régions du monde.¹³ Selon elle, le rôle d'un musée d'art contemporain n'est pas d'escamoter les antagonismes en les présentant comme de simples manifestations de pluralisme, mais au contraire de les exacerber. Le musée doit proposer une histoire parallèle et créer les conditions d'une lecture de l'art fondée sur la façon dont il a évolué dans différents contextes. Dans ce but, elle a initié plusieurs projets liés aux Balkans et à l'Europe de l'Est, afin d'offrir aux institutions locales la possibilité de produire de la connaissance sur leur histoire, démarche qui transforme indirectement le système mondial de l'art.

Les artistes comme intellectuels organiques

Si l'on envisage dans une optique agonistique la dimension politique des interventions artistiques critiques, il faut cesser de croire que cette dimension politique se traduit forcément par une critique radicale exigeant une rupture totale avec la situation actuelle. C'est cette idée qui conforte l'opinion selon laquelle l'art ne peut plus jouer un rôle de critique, puisqu'aucun geste critique n'échappe à la récupération. Le même type d'erreur est commis par ceux qui croient que la radicalité est synonyme de transgression, et que plus les pratiques sont transgressives, plus

elles sont radicales. Quand ceux-ci voient leurs transgressions récupérées par les médias, ils en concluent à leur tour qu'il est impossible à l'art de jouer un rôle de critique.

Pour les mêmes raisons, on se trompe en considérant que l'art critique ne consiste qu'à exprimer le refus, qu'il ne peut être que l'expression d'une négation absolue, un témoignage de « l'intraitable » et de « l'irreprésentable », comme le prétendent certains défenseurs du sublime. Une autre erreur très répandue consiste à envisager l'art critique en termes moralistes, à estimer qu'il a pour vocation la condamnation morale. Dans la situation actuelle, alors qu'il n'existe plus de critères convenus pour juger de la production artistique, on observe une nette tendance à substituer aux jugements esthétiques des jugements moraux, sous prétexte que ces jugements moraux sont également politiques. Je considère que toutes ces conceptions sont « antipolitiques » parce qu'elles échouent à saisir la nature de la lutte politique hégémonique.

Envisagées comme des interventions contre-hégémoniques, les pratiques artistiques critiques peuvent contribuer à la création d'une multiplicité de lieux où l'hégémonie dominante est remise en question. Selon moi, ceux qui œuvrent dans le domaine de l'art et de la culture relèvent de la catégorie des « intellectuels organiques », pour reprendre un terme de Gramsci.

Aujourd'hui, les artistes ne peuvent plus prétendre constituer une avant-garde offrant une critique radicale. Mais leur rôle politique n'est pas terminé pour autant ; ils ont un rôle important à jouer dans la lutte hégémonique. En construisant des pratiques et des subjectivités inédites, ils peuvent contribuer à subvertir la configuration actuelle du pouvoir. Cela a d'ailleurs toujours été le rôle des artistes, et seule l'illusion moderniste de la position privilégiée de l'artiste a pu nous faire croire le contraire. Une fois cette illusion abandonnée – avec la conception révolutionnaire de la politique qui l'accompagne – nous pouvons envisager correctement le rôle de critique que peuvent jouer aujourd'hui les pratiques artistiques et culturelles.

1. Paolo Virno, *Grammaire de la Multitude* (trad. Véronique Dassas), Éditions de l'éclat, Montréal, 2002.
2. Interview d'André Gorz, *Multitudes* 15, 2004, p. 209.
3. Brian Holmes, « Artistic Autonomy », www.u-tangente.org
4. Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris, 1999.
6. Yannis Stavrakakis, *The Lacanian Left: Psychoanalysis, Theory, Politics*, Edinburgh University Press, Edimbourg, 2007, p. 81.
7. Voir, par exemple, son « Interview with Luigi Fassi », *Klat*, Hiver 2009-2010, pp. 73-74.
8. Pour une discussion de certaines de ces pratiques, voir autonome a.f.r.i.k.a.-groupe, *Manuel de communication guérilla*, Zones, Paris, 2011.
9. Voir, par exemple, leur ouvrage *The Yes Men: The True Story of the End of the World Trade Organization*, The Disinformation Company, New York, 2004.
10. Le site des Yes Men : www.theyesmen.org.
11. Ernesto Laclau et Chantal Mouffe, *Hégémonie et stratégie socialiste: vers une politique démocratique radicale* (traduit de l'anglais par Julien Abriel), Solitaires Intempestifs, Paris, 2009.
12. Voir, par exemple, Boris Groys, « The Logic of Aesthetic Rights » in *Art Power*, MA: MIT, Cambridge Press, 2008.
13. Un excellent survol des activités du MACBA au cours des dernières années se trouve dans Jorge Ribalta, « Experiments in a New Institutionalality », in *Relational Objects*, MACBA Collections 2002-2007, MACBA Publications, Barcelone, 2010.
14. Voir, par exemple, Zdenka Badovinac, « Contemporary as Points of Connection » in *E-flux journal: What is Contemporary Art?*, Sternberg Press, Berlin, 2010, p. 152-156.

6. Conclusion

En révisant les essais inclus dans ce volume pour leur publication, j'ai été frappée de constater à quel point, avec l'irruption en 2011 et 2012 des mouvements de protestation populaire au Moyen-Orient et en Occident, plusieurs problèmes dont je traitais au niveau théorique étaient soudain devenus d'une actualité brûlante. Pour prendre en compte cette nouvelle conjoncture, j'ai, au cours du processus éditorial, inséré dans plusieurs chapitres des références aux événements récents. Mais j'estime que cette réflexion doit être poussée plus avant, et c'est ce que j'ai l'intention de faire dans cette conclusion.

Je tiens d'abord à préciser que je ne suis pas d'accord avec ceux qui font l'amalgame entre les luttes en Tunisie et en Égypte (sans parler de la Lybie, voire de la Syrie) et les révoltes dans les banlieues françaises, les émeutes en Grande-Bretagne, les manifestations en Israël, les mobilisations populaires en Grèce, les campements des *Indignados* en Espagne, les mouvements étudiants au Chili et au Québec, et les diverses formes d'*Occupy* aux États-Unis et en Europe. Je suis convaincue qu'il est important de ne pas homogénéiser ces mouvements très hétérogènes.

Certes, on y observe des caractéristiques similaires – par exemple, l'usage de réseaux sociaux comme Facebook ou de sites de micro-blogs comme Twitter, dont le rôle a souvent été très surestimé. Parler d'une « révolution Google » en Tunisie ou en Égypte est évidemment risible. Au Moyen-Orient, il semble qu'un rôle crucial ait été joué par la télévision qui, contrairement