

Pratiques du dissensus : notes sur l'esthétique conflictuelle

Umut Ungan

Numéro 125, printemps-été 2020

Dictatures
Dictatorships

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/93259ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)
1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

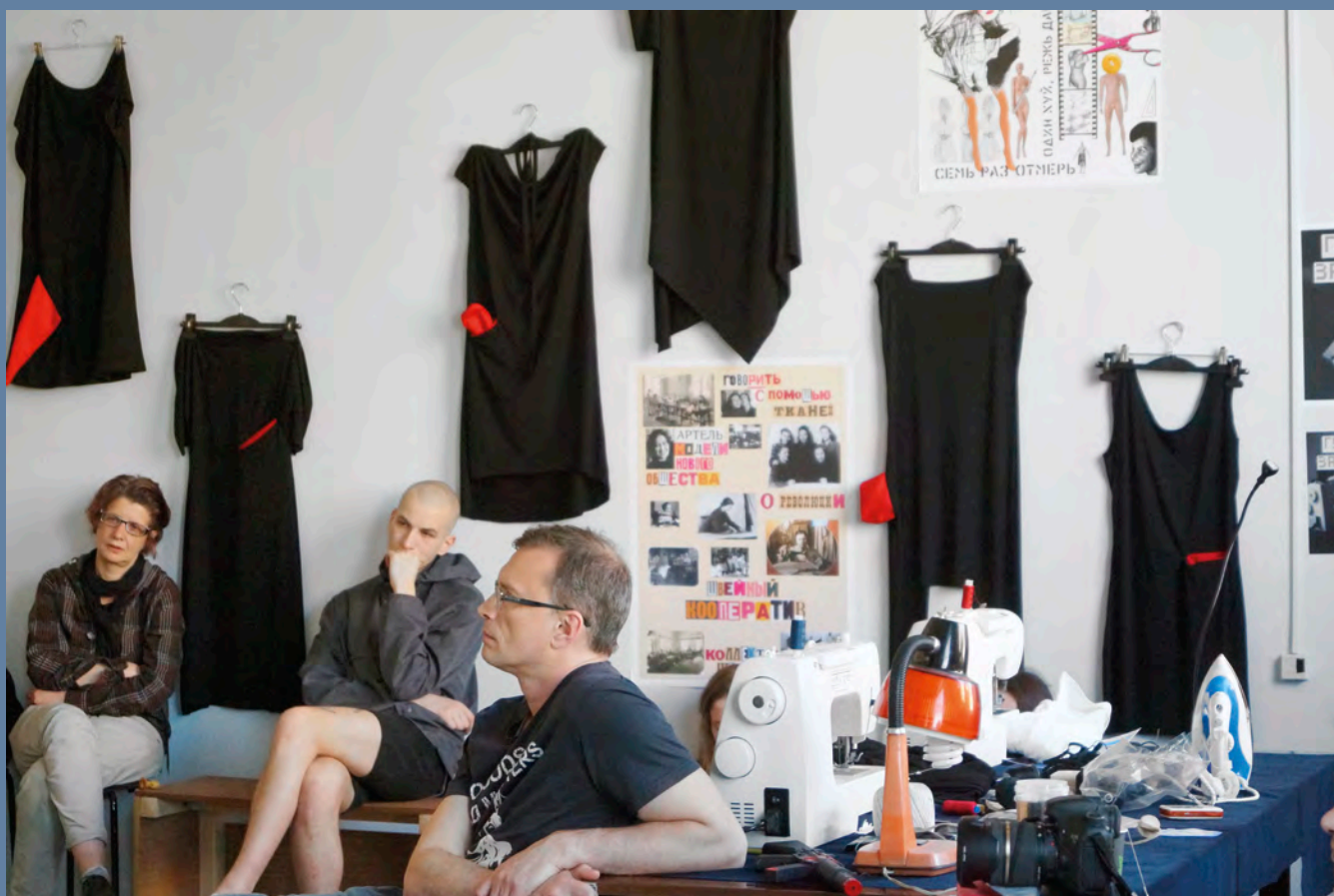
Citer cet article

Ungan, U. (2020). Pratiques du dissensus : notes sur l'esthétique conflictuelle. *Espace*, (125), 12–19.

PRATIQUES DU DISSENSUS : NOTES SUR L'ESTHÉTIQUE CONFLICTUELLE

UMUT UNGAN

Si, en tant que régime politique, la dictature se trouve bien à l'opposé de la logique démocratique, l'évocation d'une certaine dictature au sein même de cette dernière renvoie à l'idée d'un pouvoir coercitif implicite sur la population. Ceci est d'autant plus effectif qu'un tel pouvoir fait l'objet d'un large consensus qui néglige et, par le même mouvement, étouffe les voix contraires. C'est bien ce qu'Alexis de Tocqueville, lors de sa découverte du fonctionnement social et politique en Amérique, identifiait avec la « tyrannie de la majorité », à savoir une forme de conformisme intellectuel établie par un groupe majoritaire qui pèse sur une ou des minorités au sein d'un système démocratique¹.



Chito Delat, School of Engaged Art, 2014. Performance à la Rosa House of Culture. Avec l'aimable permission des artistes. Photo : Dmitry Vilensky.

Nous pouvons croire que, dans une telle configuration, la sphère artistique, au moins depuis l'avènement du modernisme, est le lieu même où ce conformisme peut être brisé ou malmené. C'est bien une telle représentation de l'art qui lui attribue encore de nos jours une capacité critique. Or il faut redéfinir une telle faculté vis-à-vis de l'évolution des pratiques artistiques au 20^e siècle sous les rapports changeants entre art et politique au sein de l'avant-garde. Une des conséquences de la muséification et l'institutionnalisation de cette dernière durant cette période, en dehors de la reconnaissance et de la légitimité dont elle bénéficie, est l'instauration d'un même type de consensus que celui de la logique démocratique contemporaine, aujourd'hui largement partagée, dans le monde artistique. C'est ce que nomme le théoricien politique Oliver Marchart par « l'idéologie spontanée du champ artistique² ». Une telle notion regroupe les croyances et les représentations implicites de la majorité artistique qui forment le consensus, et dont les dimensions normatives et prescriptibles peuvent devenir explicites lorsqu'il s'agit de sa remise en question.



**UN ART ENGAGÉ
DANS UNE ESTHÉTIQUE
CONFLICTUELLE N'HÉSITE
PAS À DÉPASSER LA SPHÈRE
STRICTEMENT ARTISTIQUE
POUR VERSER DANS
L'ACTION POLITIQUE.**

Sur le plan de l'activisme artistique et des rapports entre art et politique, Marchart prend l'exemple des mouvements d'occupation dans les différentes villes du monde depuis 2011 et du débat que cela a pu susciter par la suite sur les pratiques artistiques engagées. Comment, en effet, identifier et catégoriser de tels mouvements aussi spontanés et aussi hétérogènes ? Leurs contours flous posent problème à l'idéologie spontanée du champ artistique dont l'autonomie tient par sa force d'homogénéisation. Une telle volonté uniformisatrice peut être notamment menacée par le politique, créant un espace de contingence en son sein. Cette possibilité d'un déséquilibre est une situation insoutenable pour, comme il les nomme, les « fonctionnaires » de l'art, ce qui explique ainsi l'efficacité de l'idéologie spontanée qui permet de se défendre des éléments déstabilisateurs.

Un des aspects de cette idéologie spontanée concerne notamment la dépréciation d'un art qui se veut explicitement politique. Aujourd'hui, comme Marchart le précise, le sens commun du champ artistique veut qu'un art soit véritablement politique que quand il ne l'est pas ; une situation paradoxale qui prend appui sur une définition de l'art comme construction symbolique d'un autre ordre, plus complexe, que celui de la vie quotidienne, et dont la lisibilité des signes est plus immédiate. Selon cette définition, le politique dans l'art « résiderait dans sa complexité, son obliquité et sa distanciation avec toute pratique politique au sens strict³ ».

Une telle idéologie acquiert sa caution philosophique, selon Marchart, dans les récents écrits de Jacques Rancière⁴. Pour ce dernier, en effet, le politique réel dans l'art se manifeste par la réorganisation de l'espace symbolique et matériel, ce qui a pour effet de développer une sorte de scepticisme pour toute forme artistique ouvertement politique. Pour Marchart, il s'agit, au final, d'une théorie de l'art politique qui s'avère apolitique et qui permet, d'une part, d'identifier toute exposition ou toute œuvre comme politique ; d'éliminer, en tant qu'idéologie, toute forme conflictuelle présente dans les pratiques, d'autre part.

C'est bien ce deuxième aspect qui appelle à une redéfinition de l'art politique et de l'activisme artistique aujourd'hui, dans le sens où certaines pratiques de la période contemporaine ont tendance à aller à l'encontre de cette idéologie spontanée en tant que consensus partagé au sein du champ artistique et à déborder de ce dernier pour investir également la sphère sociale des luttes.

Comment, par exemple, comprendre et interpréter les approches des collectifs comme Public Movement ou Chto Delat ? Les actions de ces derniers sont, en effet, assez significatives de la manière dont les rapports entre art et politique se déplacent vers un terrain réflexif qui tend à confondre les deux pôles en question. Les travaux des deux collectifs renvoient à des formes d'activisme





Public Movement, *Rebranding European Muslims*, Autriche, 2012. Commande du festival stierscher herbst, commissaire Florian Malzacher. Affiche : Luca Conte / Herz – information strategies. Photos : avec l'aimable permission des artistes.

fortement hétérogènes, rendant inopérantes les catégorisations attachées aux définitions traditionnelles de la performance ou de l'art engagé.

Dans le cas du collectif israélien Public Movement, le « corps performatif » qu'ils construisent se déploie aussi bien dans l'espace institutionnel que dans l'espace public. En « choréographiant », entre autres, l'ordre social et ses rituels, comme les assemblées, les entretiens et les forums, la force principale de leurs actions réside principalement dans cette indiscernabilité entre les sphères artistique et politique.

De la même manière, le collectif russe Chto Delat, dont le nom fait référence au célèbre traité politique de *Que faire ?* de Lénine, rédigé en 1901, multiplie les formes d'action qui font converger la théorie politique, l'activisme et l'art. En créant par exemple une école d'art engagé (*School of Engaged Art*) ou une maison de la culture (*Rosa's House of Culture*), le collectif cherche à intervenir au-delà des distinctions entre la politique, l'art et le social.

D'une part, en basant leurs actions sur une indifférenciation constitutive entre ces différentes sphères, Public Movement et Chto Delat déplacent l'idée de l'activisme artistique notamment par la reprise de certaines techniques organisationnelles et

communicationnelles que l'on trouve dans le militantisme; d'autre part, leurs pratiques appellent à une révision définitionnelle de la notion de politique et de son champ d'application.

Généalogie de la logique démocratique

Ces deux collectifs soulignent bien l'idée qu'aujourd'hui, la nouvelle définition de l'art engagé ne passe pas par une théorie artistique ou esthétique, mais par une théorie politique à laquelle vont s'atteler des penseurs comme Marchart, Chantal Mouffe⁵ ou encore Rosalyn Deutsche⁶ qui vont reprendre, en suivant les travaux de l'historien Claude Lefort⁷ et le théoricien politique Ernesto Laclau⁸, le concept de la démocratie radicale pour comprendre les mécanismes de l'art politique aujourd'hui. Pour eux, c'est bien le dissensus et non le consensus qui définit la structure du monde social et de la sphère publique de nos démocraties.

Pour comprendre une telle inversion, il est important de revenir sur la généalogie de la logique démocratique développée dans les écrits de Lefort. Historiquement, la fin des monarchies, avec la disparition du roi comme figure légitime, marque le moment

DER ANSATZ FÜR MULTIKULTI IST GESCHEITERT, ABSOLUT GESCHEITERT.

ANGELA MERKEL,
DEUTSCHE BUNDESKANZLERIN



RE-BRANDING
EUROPEAN
MUSLIMS

28. Sept. 2012, Graz, Austria
www.rebrandingeuropeanmuslims.com



où le pouvoir se trouve désincarné avec la disparition du principe transcendantal qui le définit jusque-là. La place vide laissée dans l'exercice du pouvoir est ré-investie par le dispositif démocratique autonome où la société se trouve face à elle-même dans sa recherche de légitimité.

Cette configuration fait que les démocraties, par la séparation des lieux du pouvoir, par l'émergence d'une société civile et d'une sphère publique en son sein, ont un composant conflictuel intrinsèque; le fondement même qui légitime la société démocratique, à défaut de critère transcendantal comme dans le cas de la monarchie, doit désormais être renégocié en permanence. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la notion d'« hégémonie » qui est, pour Marchart, une « construction politique, dans une société donnée, d'un consensus général et délibéré vis-à-vis de la formation hégémonique⁹ »; ou encore chez Laclau, le « processus partiel [qui] assume le rôle (impossible) de l'acteur universel¹⁰ ». Sous cet angle, il devient clair que la démocratie est, au final, une lutte pour le pouvoir hégémonique, ainsi que l'« institutionnalisation du conflit¹¹ ». Pour Mouffe et Marchart, les démocraties ont vu le jour avec les formes agonistiques du conflit, autrement dit à travers la confrontation continue entre plusieurs groupes pour l'exercice du pouvoir.

Agitation, propagande, organisation

Or, dans les démocraties actuelles, l'agonisme semble avoir laissé la place à une sorte de consensus. Si, pour Mouffe, il faut développer une théorie politique qui met en avant un « agonisme pluriel » où les rapports hostiles sont sublimés en liens d'adversités qui permettent notamment une démocratie efficace, Marchart va plus loin puisqu'il défend l'idée d'un réinvestissement de l'adversité par le conflit.

Si l'activisme politique est bien le lieu d'une telle stratégie, ce qu'il identifie par « l'esthétique conflictuelle » renvoie à son appropriation par l'art engagé aujourd'hui. Selon cette voie, l'idée du conflit renvoie à la fois à une position antagonique par rapport au consensus, à « l'idéologie spontanée » du champ artistique, mais aussi à celle concernant la portée politique des actions menées au sein de ces démarches. Un art engagé dans une esthétique conflictuelle n'hésite pas à dépasser la sphère strictement artistique pour verser dans l'action politique.

C'est bien ce dépassement qui appelle à un déplacement épistémologique, dans le sens où les outils méthodologiques de la théorie politique deviennent plus pertinents que les théories strictement artistiques ou esthétiques. Marchart retient trois éléments fondamentaux qui forment la structure même d'une esthétique conflictuelle, qui permet principalement de redéfinir un art engagé allant véritablement à l'encontre du consensus propre à l'idéologie spontanée du champ artistique : l'agitation, la (contre)propagande et l'organisation.

L'agitation en activisme politique renvoie à la déconnexion avec le consensus. Dans la rhétorique, les Grecs appelaient cette technique *protrepis*, à savoir les méthodes et les stratégies pour déjouer l'idéologie dominante par le choc, la surprise, la dissuasion ou l'étrange, dans le but de mettre en avant le factuel, l'information, la critique et l'analyse.

La propagande, quant à elle, n'acquiert un sens péjoratif que tardivement par rapport à l'histoire de son usage. Selon Marchart, une telle notion renvoie particulièrement à la diffusion d'un projet opposé à celui mené par le pouvoir dominant. Toute situation conflictuelle appelle ainsi à une confrontation des différents canaux de diffusion, de « propagation », du point de vue « correct » sur la réalité.

L'organisation, pour finir, est un élément clé pour canaliser et orienter efficacement l'agitation et la diffusion des positions adoptées. En ce sens, tout activisme requiert la mise en place d'un réseau de collaborateurs qui se cristallise au sein des pratiques concrètes, comme la création d'une revue, d'une institution, d'un journal, de débats, etc. À cet effet, pour Marchart, une des « œuvres » de Public Movement est exemplaire. En 2012, le collectif met en place, à l'aide des communautés musulmanes locales, le projet *Rebranding European Muslims* qui consiste en l'application d'une technique de management, à savoir la création d'une nouvelle image de marque concernant une minorité sociale, lors du gala du festival autrichien de théâtre contemporain *stierscher herbst*. À travers des concerts et des affiches publicitaires, un tel événement, par ailleurs grandement repris par les médias, cherche à démontrer en creux, à travers l'aspect grotesque d'une telle stratégie, les pressions politiques et sociales exercées sur ces mêmes communautés en ce qui concerne leur assimilation à la culture dominante.

Pour illustrer son propos, Marchart invoque également le cas du collectif Chto Delat. Un de ses projets est le journal qu'il diffuse massivement dans les expositions et les lieux publics, depuis 2003, et dont le contenu fortement hétérogène renvoie à des débats, des essais critiques, des dialogues, des questionnaires ainsi qu'à des contributions artistiques; l'idée principale étant de subvertir le format traditionnel du journal pour en faire une scène vivante par la multiplication des genres discursifs et l'exposition de l'actualité artistique et intellectuelle contemporaine.

Ces deux exemples, parmi d'autres, soulignent l'importance de l'aspect interdépendant des trois stratégies structurantes de l'activisme politique mentionnées plus haut. La (contre)propagande, comme l'agitation, reste fortement liée à l'institutionnalisation de ces dernières sous une forme concrète que ce soit un (faux) événement mondain chez Public Movement ou un journal dans le cas de Chto Delat. La stratégie organisationnelle est fortement attachée à la force d'agitation que renvoient les approches respectives des collectifs en question, autrement dit à l'effet de surprise et de déstabilisation d'un ordre établi. Dans les deux cas, il est question de subvertir des formats traditionnels afin d'ouvrir la voie à une (contre)propagande et, dans la durée, sur un éventuel pouvoir (contre)hégémonique.

Pour une histoire politique de l'art

Comme Marchart le précise, le fait d'investir, pour les artistes, le domaine de l'activisme ne va pas sans conséquence : de telles pratiques ne peuvent en effet être qualifiées à l'intérieur des catégories comme « art politique » ou « art critique ». En adoptant les procédés de l'activisme politique, elles sont menées en dehors de la sphère strictement artistique et ne peuvent être contenues à l'intérieur des institutions. De telles stratégies n'appellent pas uniquement à une redéfinition des rapports entre art et politique; le déplacement qu'elles suggèrent au cadre épistémologique concernant l'histoire de l'activisme artistique invoque également la possibilité d'une histoire *politique* de l'art, qui se distingue d'une histoire de l'art politique déjà établie : chaque moment où l'art articule un espace pour le politique et fait signe, de l'extérieur, pour d'autres voies possibles que le consensus régnant.

1. Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique I*, Paris, Flammarion, 1981 [1835].
2. Oliver Marchart, « Being Agitated-Agitated Being. Art and Activism in Times of Perennial Protest », *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*, Berlin, Sternberg Press, 2019, p. 13.
3. Oliver Marchart, *op. cit.*, p. 12.
4. Voir, à cet effet, Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et Politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
5. Chantal Mouffe, « Art Activism and Agonistic Spaces », *Art&Research*, vol. 1, n° 2, Glasgow, été 2007.
6. Rosalyn Deutsche, *Evictions: art and spatial politics*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1996.
7. Claude Lefort, *Essais sur le politique*, Paris, Seuil, 1986.
8. Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, Londres, New Left/Verso, 1985.
9. Oliver Marchart, *Conflictual Aesthetics*, *op. cit.*, p. 23.
10. Ernesto Laclau, *Emancipation(s)*, Londres, Verso, 1996.
11. Oliver Marchart, *op. cit.*, p. 132.

Umut Urgan est docteur en histoire et théories des arts de l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS). Ses travaux s'inscrivent dans une vision pluridisciplinaire qui prend pour objet les rapports entre sciences humaines et sociales et la théorie de l'art. Il est membre éditorial de la revue académique *Marges* (Presses universitaires de Vincennes) dont il a dirigé et codirigé plusieurs numéros (« High & Low », « Ce que le concept fait à l'œuvre », « Les temps de l'art »). Il enseigne à l'Université de Rennes 2.