

ASSOCIATION MARCEL HICTER POUR LA DEMOCRATIE CULTURELLE - FMH

Pour une esthétique de l'antagonisme ?

Par Mathias Mellaerts, chargé de mission, Association Marcel Hicter

4 juin 2020

Pour une esthétique de l'antagonisme ?

Par Mathias Mellaerts, chargé de mission, Association Marcel Hicter

Lignes tatouées sur le corps, personnes contraintes à ne pas bouger pendant des heures, migrants enfermés dans des conteneurs pendant des jours, participant.e.s soumis.e.s à la vindicte populaire et aux insultes xénophobes, etc... Toutes ces situations sont issues du registre de l'art contemporain. Elles posent avec force la question du rapport entre l'art et la vie, entre la culture et l'engagement social ou politique.

Nous souhaitons dans cette analyse traiter cette question sous le prisme de la démocratie culturelle et de l'éducation permanente.

De l'antagonisme politique à l'antagonisme esthétique

Santiago Sierra (1966) est un artiste espagnol qui travaille au Mexique. En marge des grandes foires internationales, son travail traite des questions de l'exploitation de l'Homme par l'Homme dans le registre de la performance ainsi que de la photographie ou de la vidéo. Le simple titre de plusieurs de ses œuvres évoque sans détour, ni ambiguïté la teneur de son propos et de sa démarche : *160cm*

*Ligne tatouée sur quatre personnes*¹ (2000); *Travailleurs payés pour rester à l'intérieur de boîtes en carton* (1996-1998); *Une personne payée pour 360 heures de travail continu* (2000); *Dix personnes payées pour se masturber* (2000) ou encore *254 mètres cubes (ou Chambre à gaz) présentés à la synagogue* de Stommeln, Allemagne, (2006).

Les œuvres performatives de Sierra requièrent la participation d'un public ou bien de figurants. Ces derniers paient de leur personne – positions contraignantes, tatouages, etc. - contre la rémunération de l'artiste. Ces démarches artistiques ne cherchent pas à créer des relations consensuelles mais au contraire servent à mettre en exergue les inégalités fondamentales qui existent entre les individus. Tous les idéaux de dialogue et de participation démocratique sont clairement battus en brèche dans ces expériences. Au contraire, l'artiste souligne au marqueur noir le lien d'exploitation qui existe entre l'artiste et les travailleurs qu'il paie pour effectuer des tâches limites en terme de liberté individuelle, voir déshumanisantes.

Il est intéressant de comparer ce type de démarche à une performance tel que *Soup / no soup* de Rikrit Tiravanija². Dans cette performance qui eut lieu au Grand Palais de Paris, pendant 12 heures, plusieurs bénévoles d'Emmaüs ont distribué la soupe populaire. L'objectif était de créer une véritable expérience basée sur l'échange, la rencontre et la générosité. Sierra, à contre-courant radical de cette démarche, cherche à reproduire des maux et des situations dégradantes.

La démarche peut sembler cynique, voir nihiliste. L'artiste lui-même dans ses

communications joue sur l'ambiguïté de sa démarche. Il n'est pas rare qu'il refuse, par exemple, de donner des interviews en expliquant qu'il s'agit d'un marchandage. Pour l'historienne de l'art Claire Bishop, cette posture marginale, et le travail de Sierra dans son ensemble, cherche à faire comprendre que les relations humaines réelles sont souvent exploiteuses et déshumanisantes³. Il s'agit d'une véritable posture critique qui correspond à un souhait de produire un art socialement engagé. Or, cet objectif implique la reproduction de situations d'exploitation dans le cadre spécifique de performances. Dans ce contexte, les violations éthiques apparentes – voire les violations effectives du code du travail, etc. - des participants sont défendues au nom de l'art et de sa mission critique.

Pour Claire Bishop, cette esthétique qui consiste à mettre en lumière les injustices et les tensions sociales fait écho au travail de deux chercheurs : le politologue argentin Ernesto Laclau et la philosophe belge Chantal Mouffe. Tous deux ont forgé le concept d'« antagonisme politique » dans une publication de 1985 *Hegemony and Socialist Strategy*⁴.

Selon ces auteurs, la « différence » au sens de l'absence de consensus, est un élément constitutif de toute société multiculturelle et pluraliste. Ainsi, peut être considérée comme « démocratique » une société qui vise, non pas à gommer ou lisser les tensions ou les différences, mais, au contraire, à les mettre en lumière. Il s'agit ici de donner aux tensions sociales la possibilité de créer des forces politiques productives⁵. Laclau et Mouffe soutiennent qu'une société démocratique pleinement fonctionnelle n'est pas une structure dans laquelle tous les antagonismes ont disparu, mais au contraire, une société dans laquelle les frontières politiques sont constamment

retracées et mises en débat, en question⁶.

Claire Bishop assimile l'*esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud à une conception de la politique régressive car, elle estime qu'elle est fondée sur le consensus. C'est la raison pour laquelle, au contraire, elle cherche à valoriser l'antagonisme relationnel, caractérisé par des frictions, un sentiment de malaise, de confrontation, etc. comme dans le travail de Sierra.

Dans le contexte de la pratique esthétique, cela signifie que :

« selon l'approche antagoniste, l'art critique est un art qui se fonde sur la mise en valeur de la dissidence . L'objectif ici est de rendre visible ce que le consensus dominant tend à obscurcir et à effacer. »

Cependant, comme elle le précise, cela ne signifie pas que l'art critique « ne consiste qu'en des manifestations de refus ». Les manifestations artistiques peuvent prendre différentes formes, il s'agit de proposer de nouveaux modes de coexistence, de contribuer à la construction « de nouvelles formes d'identité collective⁷. »

Cette démarche peut également être rapprochée du travail de l'artiste italienne Vanessa Beecroft. Dans *VB61, Still Death! Le Darfour toujours sourd ?* (2007)⁸. Par exemple, Beecroft aborde le sort des réfugiés soudanais en faisant appel à un groupe d'une trentaine de femmes soudanaises. Elle leur demande de faire les mortes, les corps des participantes sont littéralement empilés les uns sur les autres sur une toile blanche posée au sol. Beecroft, quant à elle, alterne entre une participation active et passive : elle se déplace tantôt autour des corps qu'elle arrose de faux sang rouge vif tantôt en feignant l'indifférence.

Ce travail a été mis en scène lors de la 52^{ème} Biennale de Venise devant une foule d'amateurs/trices d'art contemporain.

Cette scène fait également écho à la démarche « antagoniste » évoquée plus haut puisqu'elle a été conçue pour provoquer chez le spectateur un maximum de sentiments de malaise et d'inconfort. Sa raison d'être morale est de forcer le spectateur à affronter les horreurs du génocide du Darfour.

Toutefois, du point de vue des spectateurs, il faut se demander si le sentiment de malaise est (comme prévu) une conséquence de la confrontation de leur propre indifférence morale à une véritable horreur. Ou bien – et la différence est de taille – une conséquence du spectacle problématique qui est celui d'une italienne blanche, simulant un génocide sanglant sur les corps immobiles des figurants.

Un autre exemple de l'approche antagoniste pourrait être *Ausländer Raus: Schlingensiefs Container*⁹. Il s'agit d'une performance réalisée par Christoph Maria Schlingensief, un artiste, performeur, vidéaste et metteur en scène allemand. Dans cette performance, un groupe de demandeurs d'asiles, réels, sont invités à vivre dans un complexe de conteneurs d'expédition assemblés devant l'Opéra de Vienne durant le festival d'art de Vienne *Festwochen*.

La vie quotidienne des réfugiés est documentée et diffusée sur internet en continu tandis que le public participe au vote (c'est-à-dire à la déportation) des habitants deux à deux. Le « gagnant » restant reçoit un prix en espèces et « la perspective, selon la disponibilité des volontaires, de la citoyenneté

autrichienne par mariage¹⁰ ». Chaque jour, diverses personnalités de la vie culturelle, tels que Daniel Cohn-Bendit, Elfriede Jelinek, Gregor Gysi, Josef Bierbichler ou Paulus Manker étaient invitées dans le conteneur à passer une journée avec les résidents.

Les conteneurs sont entourés par des pancartes de grande dimension sur lesquelles figurent des slogans xénophobes simulés, y compris une grande bannière qui se lit « Ausländer 'Raus! ["Etranger dehors"] » Au travers de haut-parleurs un flux de propos imitant ceux du parti nationaliste d'extrême droite FPÖ (Parti de la liberté d'Autriche) sont diffusés en permanence.

De nombreux passants venaient sur le site de la performance et certains d'entre eux commencèrent à manifester leur opposition face à cette situation (avec drapeaux, décorations, écriteaux « Je suis Autrichien et ai honte de cette action »), tandis que d'autres, au contraire, manifestaient leur hostilité aux migrants. Un documentaire réalisé par Paul Poet, le réalisateur a été réalisé et rend compte de toutes ces actions.

L'objectif recherché par Schlingensief était de créer un dispositif qui évoque les camps de concentration nazis. Le fait de filmer en continu la vie des habitants du conteneur était une référence à l'émission de télé réalité Big Brother. Le film documente d'une part l'action artistique et les réactions du public et d'autre part les positions des diverses personnalités qui sont filmées. Cela va du philosophe Burghart Schmidt et ses amis Schlingensiefs aux représentants de divers partis politiques. Quel est le statut des participants ? Gagnent-ils des crédits sur les ventes de DVD ? Ont-ils des droits d'auteur lorsque le film est programmé ou projeté ? Ont-ils été

rémunérés ? Le réalisateur jouait un rôle. Qu'en est-il pour eux ?

Esthétique de l'antagonisme et démocratie culturelle

Ces dispositifs artistiques de Santiago Sierra, de Vanessa Beecroft et de Christoph Schlingensiefel présentent une série de points communs. Détaillons en trois. Remarquons tout d'abord qu'il s'agit à chaque fois de performances qui soulèvent des questions sociétales difficiles (l'immigration, le travail contraint, le rapport de domination entre le nord et le sud, les violences physiques, psychologiques, les inégalités, etc.) Ensuite, chacun de ces dispositifs fait intervenir des participant.e.s qui sont fortement mis.e.s à contribution. Leur corps sont mis à nu, ils sont tatoués, insultés, contraints dans leurs mouvements, etc. Enfin, cette situation qui est vécue par les participant.e.s n'est pas la représentation d'une situation injuste ou oppressive. Ce n'est pas un film ou une scène de théâtre dans laquelle des acteurs joueraient un rôle. Il s'agit d'une situation qui est injuste et oppressive en elle-même, les figurants ne jouent pas.

Il semble que la prise de conscience à laquelle les artistes appellent plus ou moins explicitement les protège de toute autre forme de critique éthique. Bien que revêtue du tissu de la politique progressiste, cette hypothèse est au fond une formulation revisitée de l'attrait du romantisme pour l'autonomie esthétique, une tentative de séparer l'esthétique de la morale. En d'autres mots, l'art peut traiter de tous les domaines. C'est la liberté de l'artiste qui prime.

Il ne s'agit pas ici de nous arrêter sur cette question. En revanche, nous

pouvons nous demander dans quelle mesure ce type de performance artistique pourrait s'intégrer dans une logique d'éducation permanente dans un centre culturel subsidié par la Fédération Wallonie Bruxelles. Le Décret de 2013 demande aussi aux Centres Culturels de faire réaliser des « opérations culturelles » au sens de Michel de Certeau¹¹. Il s'agit de comprendre ces termes comme un ensemble transdisciplinaire d'actions (représentation théâtrale, rencontre-débat, atelier d'écriture, etc.) et de disciplines variées (cinéma, théâtre, danse, etc.) dans une perspective d'éducation permanente. La fonction des « opérations culturelles » est de porter les questionnements sociétaux et d'exprimer les transformations que ceux-ci impliquent. L'esthétique de l'antagonisme, à travers les questions sociétales qu'elle soulève, devrait avoir une place de choix dans la programmation des Centres Culturels. Bien évidemment, nous sentons vite pointer une résistance face à cette proposition. La démarche ne serait-elle pas en effet trop impliquante pour les participant.e.s ? S'il n'est pas possible d'apporter une réponse toute faite, la question doit en effet être posée, évaluée, discutée et débattue.

Pour Marcel Hicter, la démocratie culturelle : « affirme la pratique responsable à la fois des individus et des groupes dans la cohérence de la société globale par la solidarité des individus et des groupes¹² ». Dans les dispositifs artistiques que nous avons évoqués ici, la notion de « pratique de la responsabilité » pose particulièrement problème. Dans les notices des catalogues accompagnant la description des performances ci-dessus, ainsi que dans les publications sur le sujet, le vécu des participants n'est pas abordé. La

plupart du temps, ils ne sont pas nommés. Ils sont l'immigré, celui sur la peau duquel on tatoue. Comment vivent-ils cette expérience ? Cela modifie-t-il leur rapport à l'autre, au public, à la culture ? La réponse à ces questions doit faire partie d'un dispositif qui entend répondre à des enjeux d'éducation permanente.

Ce point est important car il fait émerger le rôle d'une figure qui est absente de la description des dispositifs que nous avons évoqués. Celle de la personne qui va s'assurer que les questions ci-dessus seront prises en compte et qui pourra faire le lien entre la démarche de l'artiste, les questions dont il traite et les participant.e.s qui interviendront dans l'œuvre.

Conclusion

Pour Marcel Hicter, la démocratie culturelle :« affirme la pratique responsable à la fois des individus et des groupes dans la cohérence de la société globale par la solidarité des individus et des groupes¹² ». Dans les dispositifs artistiques que nous avons évoqués ici, la notion de « pratique de la responsabilité » pose particulièrement problème. Dans les notices des catalogues accompagnant la description des performances ci-dessus, ainsi que dans les publications sur le sujet, le vécu des participants n'est pas abordé. La plupart du temps, ils ne sont pas nommés. Ils sont l'immigré, celui sur la peau duquel on tatoue. Comment vivent-ils cette expérience ? Cela modifie-t-il leur rapport à l'autre, au public, à la culture ? La réponse à ces questions doit faire partie d'un dispositif qui entend répondre à des enjeux d'éducation permanente.

Ce point est important car il fait émerger

le rôle d'une figure qui est absente de la description des dispositifs que nous avons évoqués. Celle de la personne qui va s'assurer que les questions ci-dessus seront prises en compte et qui pourra faire le lien entre la démarche de l'artiste, les questions dont il traite et les participant.e.s qui interviendront dans l'œuvre.

Bibliographie

Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Champs arts, Paris, 2002

Claire Bishop, « Antagonism and Relational Aesthetics », in *October*, January 1, 2004

Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Paris, 1998

Michel de Certeau, *La culture au pluriel*, Christian Bourgeois, Paris, 1980

David Farrier, *Postcolonial Asylum : Seeking Sanctuary Before the Law*, Liverpool University Press, Liverpool, 2011

Ernesto Laclau et Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy : Towards a Radical Democratic Politics*, Verso (coll. Phronesis), Londres, 2001

Jason Miller, « Activism vs. Antagonism : Socially Engaged Art from Bourriaud to Bishop and Beyond », in *Field, A journal of socially-engaged art criticism*. N°3, Winter 2016

Raymond Weber, « Marcel Hicter, retour vers un futur », in *Analyse 2020*, Association Marcel Hicter pour la Démocratie culturelle, 2020

Notes

1 Fig. 1. Santiago Sierra, *Linea de 160 cm tatuada sobre 4 personas* – El Gallo Arte Contemporáneo. Salamenca, Espagne. Décembre 2000. http://www.santiago-sierra.com/200014_1024.php

2 Fig. 3. Rikrit Tiravanija, *Soup / no soup* – Triennale du Grand Palais, Paris, 7 avril 2012 – 8 avril 2012. <https://www.grandpalais.fr/fr/evenement/rirkrit-tiravanija-soupno-soup>

3 Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," *October*, January 1, 2004. p. 65.

4 Laclau et Mouffe Voir également Jason Miller, « Activism vs. Antagonism : Socially Engaged Art from Bourriaud to Bishop and Beyond », in *Field, A journal of socially-engaged art criticism*. N°3, Winter 2016.

5 *ib.*

6 *ib.*

7 *ib.*

8 Fig. 2 Vanessa Beecroft, *VB-6*, 15 mars 2011.

9 Fig. 4. Christoph Schlingensiefel, vue de la performance *Ausländer Raus: Schlingensiefels Container*. Winer Festwochen, Vienne, 2000.

10 David Farrier, *Postcolonial Asylum : Seeking Sanctuary Before the Law*, Liverpool University Press, Liverpool, 2011. p. 74.

11 A ce propos, cf. Michel de Certeau, « Des opérations culturelles », dans *La culture au pluriel*, Christian Bourgeois, Paris, 1980. pp. 218 – 222.

12 Cité dans Raymond Weber, « Marcel Hicter, retour vers un futur », in *Analyse 2020*, Association Marcel Hicter pour la Démocratie culturelle, 2020. p. 5.



Fig. 1. Santiago Sierra, vue de la performance *Linea de 160 cm tatuada sobre 4 personas* – El Gallo Arte Contemporáneo. Salamenca, Espagne. Décembre 2000. http://www.santiago-sierra.com/200014_1024.php



Fig. 3. Rikrit Tiravanija, vue de la performance *Soup / no soup* à la Triennale du Grand Palais, Paris, 7 avril 2012 – 8 avril 2012.

<https://www.grandpalais.fr/fr/evenement/rirkrit-tiravanija-soupno-soup>



Fig. 2 Vanessa Beecroft, vue de la performance VB-6 à la Biennale de Venise le 15 mars 2011. Laura and Fluvio ©



Fig. 4. Christoph Schlingensiefel, vue de la performance *Ausländer Raus: Schlingensiefels Container*. Winer Festwochen, Vienne, 2000. <https://skulpturenpark-waldfrieden.de/filme/detailansicht/auslaender-raus-schlingensiefels-container.html>